"Italia-España-Europa": Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones

XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas

ArCiBel Editores

"ITALIA-ESPAÑA-EUROPA": LITERATURAS COMPARADAS, TRADICIONES Y TRADUCCIONES

XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS

Coordinadores:
Mercedes Arriaga Flórez
José Manuel Estévez Saá
Dolores Ramírez Almazán
Leonarda Trapassi
Carmelo Vera Saura

"ITALIA-ESPAÑA-EUROPA": LITERATURAS COMPARADAS, TRADICIONES Y TRADUCCIONES

XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS

Subvencionado por:
Junta de Andalucía: Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa
Sociedad Española de Italianistas, SEI
Plan Propio de la Universidad de Sevilla

Proyecto de los grupos de Investigación "Escritoras y escrituras" y "Literatura italianna" de la Junta de Andalucía.

1 Edición, 2005
Ilustración de portada: Carlos Salgado
Diseño y maquetación: Marcelo González - Bane
Coordinadores de la edición: Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá, Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi y Carmelo Vera Saura.
Co-editora: Ángeles Cruzado Rodríguez.

© 2005 Arcibel Editores
ISBN: 84-934085-4-9
Depósito Legal
Impreso en España- printed in Spain
Impresión: Publidisa

ÍNDICE

José Abad, Universidad de Granada: "Maquiavelo en el espejo de Lope de Vega". 7
Arianna Alessandro y Pablo Zamora, Universidad de Murcia: "Las construcciones causativas en español y en italiano: semejanzas, divergencias y neutralizaciones en el discurso". 12
Celia Aramburu, Universidad de Salamanca: "Un estudiante florentino en Salamanca en el siglo XVII: contaminaciones lingüísticas". 18
Luca Bani, Universidad de Bérgamo: "La fatale alternativa: il dissidio tra arte e vita in *Diana e La Tuda* di Luigi Pirandello". 24
Lorenzo Bartoli, Universidad Autónoma de Madrid: "Leonardo Bruni in Spagna, fra politica e tradizione testuale". 51
María José Bertomeu Masiá, Universitat de Valencia: "El ajuar en el siglo XV". 62
Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba: "Cítara argentando plumas: el gongorismo en las Novelas exemplares y prodigiosas historias de Juan de Piña". 69
Miam Bucuré, Universidad de Valencia: "La ropa de casa y el ajuar en el siglo XV". 86
Benedit Buono, Universidad de Santiago de Compostela: "Alcune considerazioni sulla storia delle grammatiche bilingui per ispanofoni: struttura composita e incongruente". 94
Assumpta Camps, Universidad de Barcelona: "Clásicos italianos en el siglo XX. Para una historia de la fortuna contemporánea de Francesco Petrarca en ámbito hispánico". 101
Luigi Cannoni: "La Castità Di Lucrezia D'Alagno nei componimenti quattrocenteschi dei poeti alfonsini". 110
Laura Carlucci, Universidad de Granada: "Un caso di interdisciplinarietà della traduzione letteraria". 123
Fabio Contu, Universidad de Génova: "Il Rapporto dell'autore con i suoi personaggi: *Niebla* di Miguel de Unamuno *e Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello". 132
José Luis Couceiro, Universidad de Santiago de Compostela: "Relaciones entre la filología italiana y la filología gallega". 147
Francesco De Benedictis, Florencia: "Un cancionero ritrovato nella biblioteca Riccardiana di Firenze: esempio di rapporto profondo". 165
Francisco de Borja Gómez Iglesias, Universidad de Salamanca: "La strada de Federico Fellini en la obra narrativa de Mario Benedetti". 176
Francesco De Martino, Università di Foggia: "*Fatta volgare*. L´Elettra di Sofocle". 183
Fausto Díaz Padilla, Universidad de Oviedo: "La Comunicación dialógica: la lengua coloquial en los diálogos narrativos en Raffaele Nigro". 202
Ana María Domínguez Ferro, Universidad de Santiago de Compostela: "La ciudad de Sevilla en la crónica del viaje de Cosme III De' Medici a España de Giovan Battista Gornia". 235
Joaquín Espinosa Carbonell, Universidad de Valencia: "Estudio comparativo de dos traducciones de *Seis personajes en busca de autor*". 243
José Luis Espinosa Sales, Universidad de Bérgamo: "Achille Campanille: dramaturgia, humorismo y traducción". 258
Toribio Fuente, Milagro M. Clavijo, Antonio Marqués, Universidad de Oviedo: "Relaciones italo-españolas y su reflejo en los cancioneros castellanos del siglo XV". 267
Ignacio García Aguilar, Universidad De Córdoba: "Lope de Vega: Literatura italiana y preceptiva paratextual". 275

Mónica García Aguilar, Universidad de Granada: "Censura política en las primeras traducciones españolas de los *Ragguardi di Parnasso* de Traiano Boccalini". 283
Linda Garosi, Universidad de Córdoba: "Io e Pirandello": nota sui contatti tra due autori europei". 293
Roberto Gigliucci, Universidad La Sapienza de Roma: "Dentro e contro Gillén". 303
Manuel Gil Rovira, Universidad de Salamanca: "Notas sobre dos periodistas narradores: Manuel Vázquez Montalbán y Franco Miami". 316
Jesús Graciliano González de Miguel, Roma: "Don Diego Sandoval De Castro: ¿Un legendario caballero español o un malogrado poeta italiano, víctima de una absurda venganza política?". 339
Estela González de Sande, Universidad de Cáceres: "El viaje a través de la obra de Raffaele Nigro". 348
Isabel González Universidad de Santiago de Compostela: "L'importanza di Compostella nella letteratura odeporica: Viaggio da Napoli a S. Giacomo di Galizia di Nicola Albani". 358
Mercedes González de Sande, Universidad de Bérgamo: "La traducción de los refranes y sentencias de El Quijote en dos ediciones italianas del siglo XX". 376
Vicente González Martín, Universidad de Salamaca: "Teoría y praxis de la literatura comparada italo-española". 385
Jean-Paul Goujon, Universidad de Sevilla: "Éxito y aventuras en Francia de la Hypnerotomachia Polophili (1499) de Francesco Colonna". 392
Andrea Gualano, Universidad de Turín: "Interferenze linguistiche nella prima traduzione italiana della Celestina: l'elemento romanesco". 412
Javier Gutierrez Carou, Universidad de Santiago de Compostela: "Carlo Gozzi fra 'Carlos' e 'Don Carlo': Le droghe d'amor". 428
Manuel Heras García, Universidad de Salamanca: "internet recurso didáctico en la enseñanza/ aprendizaje del italiano/ LE". 440
Pedro Luis Ladrón de Guevara, Universidad de Murcia: "Presencia de Leopardi en la poesía española del siglo XX". 457
Eugenio Maqueda Cuenca, Universidad de Jaén: "Italia en dos poemas de Antonio Carvajal". 463
Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha: "La commedia *Gli Ingannati* ed i *Decepti* di Juan Pérez Petreyo". 477
Pilar Martino Alba, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid: "La inspiración artística de Josef Engelhardt: Sevilla-Taormina-Viena". 488
María del Prado Martín Prado, Universidad Complutense de Madrid: "Las *Lettere a Jouvence* de Gabriele d'Annunzio". 499
Maria Milena Miazzi, Universidad de Valladolid: "*Gli indifferenti* di Alberto Moravia e *Nuevas Amistades* di Juan García Hortelano: due opere prime a confronto". 508
Emanuela Mini: "Frai Antonio de Guevara e Italia: Un breve apunte". 519
Eva Muñoz Raya, Universidad de Granada: "Discursos sobre la traducción en la tradición italiana".
Andrés Navarro Lázaro, Universidad de Valencia: "El léxico de la caza en el ms. 947 de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València". 530
Anna Nencioni, Universidad de Salamanca: "Spunti per un percorso di memoria italiano". 536
Gianluca Pagani, Universidad Pablo Olavide: "Un trovatore italiano alla corte d´Alfonso X". 542

Victoriano Peña, Universidad de Granada: "La revista Colombo (1926-1930): Propuestas y contenidos del hispanismo italiano de ideología fascista". 550
Beatriz Peralta García, Universidad de Oviedo: "Sá de Miranda y Maquiavelo: Similitudes y Divergencias". 562
Soledad Porras Castro, Universidad de Valladolid: "Edmondo De Amicis. Lettere Dalla Spagna". 574
Paula Quiroga Murguía, Universidad Adam Miczkiewicz (Polonia): "La fraseología en la didáctica del italiano en España". 584
Marcelino Rodríguez Donís, Universidad de Sevilla: "La hermenéutica de la religión en el *Ateismo trionfato* de Tommaso Campanella". 594
J. Inés Rodríguez, Universidad de Valencia: "*La Feria de Valdemoro* de Clavijo y Fajardo". 616
Irene Romera Pintor, Universidad de Valencia: "Petrarca en la actualidad: Ediciones y traducciones (Siglos XIX y XX)". 626
Isabel Rubín Vázquez De Praga, Universidad Complutense De Madrid: "El uso del castellano y catalán en *Johan Padan a la descoverta del Americhe* de Dario Fo". 634
Cinzia Sama, Universidad Nacional Autónoma de México: "Ricezione della narrativa di Dacia Maraini in Spagna". 644
M.ª Dolores Del Mar Sánchez González, UNED Madrid: "La influencia de los escritores italianos en el pensamiento jurídico-penal español del siglo XIX". 659
José Sánchez Herrero, Universidad de Sevilla: "Composición y significado del Cántico del Hermano Sol". 671
Jorge J. Sánchez Iglesias, Universidad de Salamanca: "Fosilización y lenguas afines". 679
María Teresa Sanmarco Bande, Universidad de Santiago de Compostela: "Alfonso de Ulloa: literato, traductor y lexicógrafo en la Venecia del siglo XVI". 687
Isabel Serra Pfenning, Universidad Complutense de Madrid: "Espacios antropológicos de las vanguardias europeas: Futurismo, Expresionismo y Dadaísmo". 700
Carmen Solsona Martínez, Universidad de Zaragoza: "Asimilación de las preposiciones propias italianas por parte de aprendices hispanohablantes de italiano/LE: estrategias, errores y posibles causas". 705
Begoña Suarez Moreno, EOI Pontevedra: "Cine y didáctica: Algunas observaciones sobre el parlato cinematográfico. Dos propuestas didácticas". 717
Juan de Dios Torralbo Caballero, Universidad de Córdoba: "Traducción anasémica, imitatio y paráfrasis en *Viaje del Parnaso*". 727
María Dolores Valencia, Universidad de Granada: "Una gramática bilingüe en la España del siglo XIX: examen teórico de los elementos del discurso". 734
Mª Soledad Villarrubia Zúñiga, Universidad de Alcalá: "De Dante al Bosco: la imagen de los pecados capitales". 747
Jara Yáñez Sancho, Universidad Autónoma de Madrid: "Suono, immagine, parola: cinema e avanguardia fra Italia e Spagna". 757
Sarah Zappulla Muscarà, Università di Catania: "Luigi e Stefano Pirandello nel tempo della lontananza". 764
Enzo Zappulla, Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano di Catania: "Il teatro siciliano in Spagna". 777

MAQUIAVELO EN EL ESPEJO DE LOPE DE VEGA

José Abad
Universidad de Granada

La fecha de composición de *El villano en su rincón* de Lope de Vega (1987) oscila a lo largo de un lustro, entre 1611 y 1616. Fernández Montesinos estimaba la redacción más cerca de la primera fecha que de la segunda, debido a la presencia de la canción *¡Cuán bienaventurado…!* (versos 1865-76), empleada asimismo en una comedia lopesca de entonces, *Los pastores de Belén*. Morley y Bruerton, a partir del análisis de la métrica, también propusieron la fecha de 1611 como la más probable. No obstante, Marcel Bataillon (Sánchez Romeralo, 1989: 249-87) retrasó estos cálculos hasta 1614 o 1615, siguiendo las esquinadas referencias a ciertos hechos históricos del texto. Los resumiré brevemente: tras un largo período de desavenencias, España y Francia inauguraron una tregua sirviéndose de la estrategia de los matrimonios concertados: la hija de Felipe III, Ana de Austria, se casaría con el francés Luis XIII, mientras la hermana de éste, Isabel de Francia, sería desposada por el futuro Felipe IV, entonces príncipe. Los matrimonios por poder se celebraron en 1612, pero el trueque de las infantas no tuvo lugar hasta tres años más tarde: noviembre de 1615, a orillas del Bidasoa. Las damas iban acompañadas por sus respectivos séquitos, pero los esposos no creyeron conveniente estar presentes. El séquito francés iba encabezado por el Duque de Guisa. El español, por el Duque de Uceda; también formaban parte del mismo el Duque de Sessa y Lope de Vega… Según Bataillon, *El villano en su rincón* habría sido escrita previamente al intercambio de las esposas, a raíz de dos breves escenas del tercer acto, ajenas por completo a la trama principal de la comedia; entre los versos 2486 y 2529 encontramos al Rey Luis XIII dando a cierto Almirante el encargo de acompañar a la infanta hasta la frontera y hablando luego de la boda con su hermana (a quien llama Ana, y no Isabel)… Según Bataillon, y es difícil no estar de acuerdo, a través de un subliminal entramado de alusiones, para guiar el séquito de la dama española, Lope de Vega estaba promoviendo la candidatura del Duque de Sessa, a la sazón, a cargo del Almirantazgo de Nápoles desde 1614 y que, como Duque de Baena, podía recibir el trato de "primo" por parte del monarca español; esto explicaría el comentario del rey a la infanta cuando está preparándose para el viaje:

> *Pero no tengáis tristeza,*
> *pues va mi primo con vos* (vs. 2513-4).

Aunque la comedia esté ambientada en Francia, cambiando el nombre de la dama francesa por el de la española como hace Lope, la acción se traslada, como en un espejo, a la corte patria… *Maquiavélico*, sin duda. Pero el juego del escondite no acaba aquí. ¿Por qué llevarse la acción al país vecino? Que Lope de Vega pensaba menos en Francia que en España se nota en infinidad de detalles: recuérdese la escena de la recogida de la

aceituna con que abre el tercer acto. ¿No habría sido más práctico para sus propósitos mantener la escenografía nacional propia? Antonio Sánchez Romeralo advierte: «El tema es de naturaleza política, y la lección que la comedia imparte no es histórica ni sólo moralmente aleccionadora, sino de actualidad política. Tal vez por eso situó la comedia en Francia» Y ofrece una razón de peso: «Ya sabía Lope que a los monarcas españoles no les gustaba que la Corona fuera sacada a escena, y que Felipe II lo desaprobaba […] Felipe II fue el último rey español que Lope se atrevió a poner en un tablado» (Sánchez Romeralo, 1989: 301º). En resumen, *El villano en su rincón* era una obra de un más ambicioso calado político y el Fénix jugó sus cartas tomando precauciones. Del mismo modo que se cuidó de no sacar a la Iglesia en sus obras, en esta comedia se llevó allende nuestras fronteras el problema que quería discutir.

¿Qué cuenta la obra para hacer necesario este continuo aludir a todos sin mentar a nadie? La trama se diría banal, pero no debemos dejarnos engañar: en Miraflor, una aldea cerca de París, vive Juan Labrador, un curioso personaje que, a pesar de ser un súbdito fiel como pocos a la corona, ha hecho escribir en su epitafio:

que nunca sirvió a señor,
ni vio la corte, ni al Rey (vs. 736-7).

Lope de Vega demuestra, una vez más, una habilidad superlativa para limar las aristas más punzantes de sus obras y pone en boca del interesado un hermoso razonamiento poético que justifica una actitud tan contradictoria como la suya, de reverencia y rechazo conjuntos al trono:

Servirle y verle no quiero,
porque al sol no le miramos
y con él nos alumbramos,
pues tal al Rey considero (vs. 511-14)

El gesto de Juan tiene su punta de insensatez o de provocación, pues Miraflor se encuentra en el camino que el rey toma para ir de caza, de modo que, tarde o temprano, el monarca descubrirá la inscripción, como así sucede. El epitafio de una persona aún entre los vivos y donde se vanagloria de no haber visto jamás al rey provoca una primera reacción divertida de éste, pero el asunto acaba obsesionándolo hasta tal punto que, en una visita sucesiva al lugar, y haciéndose pasar por alcalde de París, se presenta en casa de Labrador solicitando cena y posada. Su intención es conocer a este villano y las razones de su repulsa, y se encuentra con un hombre sin tacha y unas explicaciones vagamente entroncadas con el *beatus ille* horaciano. A estas alturas el dibujo paradójico de Juan Labrador no sería tan extremo si entendiéramos su rechazo como una solapada crítica a la corte:

y no he visto la corte en sesenta años
ni plega a Dios la vea (vs. 401-2)[1]

A lo largo de la obra, el Rey recibirá más de una lección política y alguna de

urbanidad, pero está decidido asimismo a dar otras por su parte. El monarca pone a prueba la lealtad de Juan en tres ocasiones: primero, solicitándole por correo una importante cantidad de dinero, que el villano satisface sobradamente; segundo, llamando a los dos hijos de éste a París, a lo que el padre accede muy a su pesar; por último, convocando al mismo Juan Labrador a la corte. Durante la cena de recepción al campesino, tres enmascarados sirven en platos un cetro (símbolo del poder real), un espejo (dando a entender que el rey es espejo o ejemplo para sus súbditos) y una espada (útil tanto para conservar el trono como para impartir justicia). Se trata de recordarle al personaje (y al público que asistía a la representación) el valor de la monarquía y la necesaria obediencia del buen vasallo[2]. La escena acaba con una restitución del rey (la del dinero prestado), un premio (al hijo de Juan se le concede un título, para la hija se concierta un matrimonio con un noble del que está enamorada) y un castigo ejemplar, y cruel: el bueno de Labrador, cuyo sueño era acabar sus días en el terruño, es nombrado mayordomo real y obligado a ver al rey de por vida. Una vez descubierta la extrema honradez del campesino, la pregunta es: ¿por qué el rey debe exigirle más?

El villano en su rincón expone la preocupación de Lope por las relaciones entre la corona y la ciudadanía. La cuestión era un tema candente y la ambientación francesa podría ser significativa por otros motivos: en 1610, el rey francés Enrique IV murió acuchillado por François de Ravaillac. ¿Cómo ahorrarle a España una situación semejante?[3] La lección de la comedia es conciliadora y doble, muy característica de un autor como Lope, monárquico convencido, pero de tendencias filopopulares: si el rey es el espejo en donde debe mirarse un buen súbdito, el buen súbdito es el libro que debe leer el rey, de ahí el recurso escénico de las dos cenas simétricas que comparten el monarca y Juan Labrador de la obra, primero en casa del campesino, después en palacio; en la primera ocasión, el Rey descubre quién es su súbdito; en la segunda, éste aprende quién es el Rey.

En este juego de espejos, llama la atención el retrato que hace Finardo del Rey:

Tres calidades de bienes
Aristóteles escribe
que tiene el hombre que vive;
y todas, señor, las tienes.
De fortuna la primera,
en que lo menos se funda;
del cuerpo fue la segunda,
del ánimo la tercera (vs. 1032-9).

Lope de Vega está hablando de la Fortuna, la salud y la virtud y, a pesar del recordatorio a Aristóteles, uno no puede por menos que pensar en alguien mucho más cercano en el tiempo, cuyas tesis habían sacudido toda Europa. En su apelación a una Fortuna favorable y a una Virtud personal, el dramaturgo parece tener presentes los elementos con los que Nicolás Maquiavelo fundó sus reflexiones sobre la figura del Príncipe Nuevo. ¿Es Maquiavelo, como el Duque de Sessa, una presencia fantasma en esta comedia? Varios pasajes parecen confirmar esta sospecha. Como si *El villano en su rincón* fuera una especie de *speculum principis,* el rey recibe varias lecciones políticas a lo

largo de la representación, un punto que explicaría también la ambientación francesa: el Fénix no se atrevería a aleccionar al rey patrio. Yendo a lo menudo, Lope parece haber tenido muy en cuenta algunos preceptos maquiavelianos. En *Il Principe* (1995) encontramos:

A uno principe è necesario avere il populo amico (IX, 18).

En *El villano en su rincón*, cuando sabe de la indiferencia de Juan, el rey siente la necesidad de ganarse el favor del mismo, llegando al extremo de rebajarse y, disfrazado, visitarlo en su propia casa. Bruce W. Wardropper[4] hacía hincapié en la extrema crueldad del desenlace. Para impedir que cunda el pésimo ejemplo del campesino, el monarca está dispuesto a todo; la dureza última de retenerlo a su lado, contrariando el deseo del villano de morir y hallar sepultura en la aldea que lo vio nacer, también tiene un eco maquiavélico:

Debbe pertanto uno principe non si curare della infamia del crudele per tenere e' sudditi sua uniti e in fede [...] *al principe nuovo è impossibile fuggire il nome di crudele* (*Principe*, XVII, 4-5).

En Lope hay asimismo una defensa de los ejércitos nacionales, necesarios en la salvaguarda del Estado, que martillea insistentemente la obra del florentino:

hinca la rodilla en tierra
al Rey, que con tanta guerra
te mantiene en paz (vs. 460-2)

No faltan tampoco los consejos más llanos de Maquiavelo, como los de respetar las propiedades de sus súbditos y de cuidarse muy bien de no acercarse a las mujeres de éstos:

Debbe nondimanco il principe farsi temere in modo che, se non acquista lo amore, che fugga l'odio: perchê e' può molto bene stare insieme essere temuto e non odiato. Il che farà sempre, quando si astenga da la roba de' sua cittadini e de' sua sudditi e da le donnde loro (*Principe*, XVII, 12-13).

Al final del segundo acto, cuando el rey de incógnito pasa la noche en casa de Juan, con sana ironía esta vez, Lope presenta al monarca tras las faldas de las aldeanas e intenta en sucesivos envites que Lisarda, Belisa o Costanza le entretengan un rato, *que soy hombre de regalo* (verso 1940), dice. El Fénix no le permite consumar sus propósitos, sugiriendo de manera indirecta que esto es lo mejor que podía pasar. Si el villano debe estar en su lugar, también el monarca debe permanecer en el suyo.

La invocación de Maquiavelo en una obra de estas características no es fatua: las propuestas del florentino para un Principado Nuevo tenían como horizonte la consolidación del Estado Absoluto moderno. Lope se habría servido de las tesis maquiavelianas para perfilar a un Rey que funcionara como garante de una justicia

igualitaria, al menos en apariencia. Eran muchas y muy provechosas las enseñanzas del secretario florentino, pero debía mantenerse en la sombra. El silencio era un gesto de prudencia: Maquiavelo se encontraba desde 1583 en el Índice del cardenal Quiroga y se mantendría en los sucesivos Índices del inquisidor Sandoval y Rojas, del año 1612, y del inquisidor Zapata, de 1632 (Puigdomènech, 1988) o sea, la prohibición de Maquiavelo en España se mantiene, abarca y coincide con los años del ejercicio literario de Lope.

Aunque ambos autores coinciden en lo esencial: la salvaguarda del estado por encima de cualquier otra consideración individual, el *speculum principis* del florentino se refleja con diferencias en el *speculum* de Lope. Estas diferencias en las propuestas de cada uno no debieran sorprendernos: nacen de la adecuación de la teoría política del primero a la realidad de la España barroca. *Il Principe* es un texto especulativo: a principios del siglo XVI, Maquiavelo soñaba con el gobierno que necesitaba Italia: un gobierno de urgencia. La perspectiva de Lope es afirmativa: a principios del XVII, para él, la monarquía es el mejor sistema que cabía imaginar. Maquiavelo ofrece una enseñanza. Lope una apología; también una enseñanza, por supuesto, pero las lecciones deberá hacerlas veladamente, una vez más, bajo la máscara del divertimento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, edición de Juan María Marín: Madrid, Cátedra, 1987.
MAQUIAVELO, Nicolás, *Il principe*, Turín, Einaudi, 1995.
PUIGDOMÈNECH, Helena, *Maquiavelo en España (Presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *Lope de Vega: el teatro II*, Madrid, Taurus, 1989.

Notas

[1] No es la única crítica a la corte recogida en la comedia. Vale la pena recordar las palabras de Fileto cuando le preguntan si sabrá ser cortesano: ¿Hay cosa más fácil?, responde. A continuación hace una descripción de cuanto hay en la corte en términos durísimos:

cumplimientos extraños, ceremonias,
reverencias, los cuerpos espetados,
mucha parola, murmurar, donaires,
risa falsa, no hacer por nadie nada,
notable prometer, verdad ninguna,
negar la edad y el beneficio hecho,
deber, y otras cosas más sutiles,
que te diré después por el camino (vs. 2477-84)

[2] Lo diremos con palabras de A. Sánchez Romeralo: «Ésta es la lección política de *El villano en su rincón*. El súbdito no puede existir en ordenada libertad, ni ser, propiamente, hombre, sino prestando obediencia activa, no meramente pasiva, al Rey, que, armado de la Ley, es cabeza del orden político, fuera del cual no es posible la vida en orden y concierto», *Op. cit.*, p. 316.

[3] «*El villano en su rincón* es una obra escrita en un clima de preocupación e interés por el tema de la institución real y de las relaciones entre el Rey y los súbditos, tema muy del tiempo, como muestra la literatura política de la época, y actualizado por los sucesos de la nación vecina», *Idem*, p. 302.

[4] «Visto en el contexto total de las comedias de aldeanos, la destrucción del idilio inicial es en *El villano en su rincón* mucho más patética, casi trágica. A Juan Labrador le ha privado para siempre el Rey de su inocencia primordial, de su felicidad rústica, de su ambición legítima, de todo lo que es para él la sustancia de su vida», incluido en A. Sánchez Romeralo, *Op. cit.*, p. 296.

LAS CONSTRUCCIONES CAUSATIVAS EN ESPAÑOL Y EN ITALIANO: SEMEJANZAS, DIVERGENCIAS Y NEUTRALIZACIONES EN EL DISCURSO

Arianna Alessandro y Pablo Zamora
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN[1]

Dentro del ámbito de la lingüística contrastiva español-italiano hay un aspecto tan importante como interesante: los usos y desusos de las construcciones y/o perífrasis causativas en el coloquial hablado[2]. Nuestra investigación se ha centrado en el análisis de textos en los que estas construcciones aparecen incrustadas, es decir, en el discurso, lugar en el que adquieren su verdadero sentido y valor. No nos hemos limitado a un mero estudio gramatical y sintáctico, sino que la investigación pretende abarcar, como afirman Narbona (1995) y Martín Sánchez (1996) referido a cualquier aspecto lingüístico, un estudio global que aborde la descripción de los rasgos de estas construcciones, sus parámetros de uso, sus valores y su comportamiento en el discurso.

En líneas generales, y como preámbulo de nuestro estudio, podemos decir que hay varias tendencias lingüísticas generales idiosincrásicas de las dos lenguas que originan y justifican a priori las simetrías y disimetrías de empleo: a) como es sabido y consabido, el italiano es una lengua que está rehaciendo y reconstruyendo sus formas y estructuras lingüísticas; por el contrario, el español es una lengua más fijada que vive, como todas las lenguas, una leve evolución lenta y progresiva (Beccaria, 1988). b) el italiano es una lengua tendente a la construcción implícita con el infinitivo (Berretta, 1994) y que rehuye del subjuntivo, modo verbal en progresiva desaparición; por contra, en español prevale la forma explícita y no se rechaza el subjuntivo, modo verbal que conserva sus usos y valores. c) el italiano, por el momento, privilegia la forma pasiva con o sin agente expresado; el español desecha la forma pasiva completamente gramatical y prefiere emplear formas activas que cumplen las mismas funciones pragmáticas.

Curiosamente en los movimientos evolutivos del nuevo italiano, respecto a las construcciones causativas, se observa, como posteriormente demostraremos, una cierta y relativa aproximación a las estructuras españolas, acercamiento regido por dos factores estrechamente interrelacionados: a) simplificación de construcciones, es decir, se activan construcciones sincréticas que no requieran grandes transformaciones morfosintácticas (Berretta, 1994); y b) búsqueda de funcionalidad, en otras palabras, eliminación de formas y estructuras que no son útiles y válidas comunicativamente.

2. DIFERENCIAS Y EVOLUCIÓN

Antes de profundizar en el análisis de la tipología de estructuras causativas y las neutralizaciones activadas, señalamos tres rasgos contrastivos discordantes. Como indica Cerbasi (1997 y 1998): a) el verbo *fare*, desde el punto de vista sintáctico, presenta en italiano una mayor frecuencia de uso respecto a su homólogo español y, a diferencia

de éste, neutraliza a *lasciare* con valor permisivo. b) el italiano gusta y prefiere el uso del verbo *fare* en las perífrasis causativas; en español es más común el empleo de verbo pleno que la forma perifrástica -"la mamma mi ha fatto mangiare la trippa, che schifo! / mamá me ha obligado a comerme la "trippa", ¡que asco!"-. c) en italiano impera la construcción causativa implícita, es decir, la forma propiamente perifrástica; en español la bi-oracional con el subjuntivo se alterna con la perifrástica.

Como hemos señalado anteriormente, parte de las construcciones causativas están sufriendo una progresiva involución que, quien sabe, con el paso del tiempo puede dar lugar a su completa extinción, convirtiéndose en formas "antidiluvianas". Por ejemplo, como afirma Carrera (2001), la construcción causativa pasiva pronominal basada en la distinción agente y beneficiario ya empieza a dar síntomas de un cierto desuso -"mi son fatta fare la permanente / mi son fatta la permanente"-. Su evolución no se para aquí, puesto que no es ni mucho menos inusual la estructura no sólo no causativa, sino no pronominal -"ho fatto la permanente-"; este factor está vinculado de forma inexorable al proceso de simplicidad que domina el coloquial. Es evidente que su caída en desgracia obedece a razones funcionales, ya que el cotexto, el contexto extralingüistico, los conocimientos compartidos y el saber enciclopédico compartido de los interlocutores ayudan y posibilitan desambiguar e interpretar[3] un enunciado del tipo "ho fatto la permanente" -una mujer le enseña a una amiga su nuevo look e le indica que ha ido a la peluquería de Llongueras; por si no fuera suficiente, las dos saben, mediante el saber enciclopédico y el conocimiento del mundo, que uno por sí mismo no se puede hacer la permanente-.

3. TIPO DE ESTRUCTURAS

A continuación pasamos a examinar las estructuras causativas italianas -centrales y periféricas- teniendo presente las aportaciones de Skytte (1976), Robustelli (1995) y Cerbasi (1998). Las hemos dividido en tres grupos: a) las que mantienen su uso y función; b) las que pierden en mayor o menor medida su empleo y valores; c) las que ven ampliadas sus usos y funciones. Posteriormente las confrontaremos a las construcciones españolas análogas funcionalmente e indicaremos los datos de frecuencia de uso en ambas lenguas, basándonos en las presencias de dichas construcciones en textos extraídos del buscador Google, herramienta sumamente válida para constatar las desemejanzas, similitudes y/o aproximaciones de estructuras.

Es conveniente indicar que en un buen número de construcciones cohabitan rasgos lingüísticos compartidos que se activan contemporáneamente. Por ejemplo, la tendencia al uso de la perífrasis causativa analítica en vez de verbo pleno facilita y propicia el empleo de las causativas factitivas imperativas -fatti dare-.

3.1 Estructuras que mantienen su uso y función
3.1.1 Las perífrasis causativas estándar mono-oracionales
"mi hai fatto arrabbiare" -156- "mi hai arrabbiare" -0-
"me has hecho enfadar" -47- "me has enfadado" -26-

Como es sabido, en italiano las causativas mono-oracionales prevalen largamente; en español, en cambio, hay una alternancia entre las formas mono-oracionales vs bi-

oracionales, con un cierto predominio de las primeras con infinitivo respecto a las segundas con subjuntivo:

"fai entrare" -510- "fa che entri" -4-
"deja entrar" -739- "deja que entre" -390-
"haz entrar" -64- "haz que entre" -57-

3.1.2 Las perífrasis causativas analíticas en empleo absoluto (Skytte,1976)

En italiano se observa una cierta alternancia forma periférica / verbo pleno; en español un predominio absoluto del verbo pleno:

"far vedere le foto" -171- "mostrare le foto" -368-
"hacer ver las fotos" -1- "enseñar las fotos" -82-

3.1.3 Las construcciones causativas factitivas imperativas.

La construcción causativa factitiva pasiva conserva en italiano su uso y función (Cerbasi, 1998); en español se constata un empleo variable de la forma causativa pasiva y la activa:

"mi faccio accompagnare" -125- "chiedo di accompagnarmi" -1-
"me hago acompañar" -50- "pido que me acompañen" -46-

Sin embargo, con valor imperativo-exhortativo la estructura italiana se mantiene, mientras que en español se registra una supremacía de la causativa activa con la tercera persona plural:

"fatti dare" -765- "chiedi che ti diano" -9- "chiedi di darti" -2-
"hazte dar" -5- "(haz) que te den" -818- "pide que te den" -123-

3.1.4 Las estructuras causativas pasivas impersonales sin sujeto-agente expresado y con valor semi-final.

Estas construcciones causativas pasivas en italiano son más usuales que las activas canónicas sin sujeto expresado, muy frecuentes en español:

"me la faccio prestare" -29- "me la prestano" -11-
"hago que me la presten" -0- "me la prestan" -21-

3.1.5 Las estructuras causativas semi-permisivas pasivas.

Son estructuras pasivas usadas para especificar el sujeto o el complemento agente en las que el sujeto con su actitud y/o acción negativa propicia el hecho expresado. En español su empleo es muy escaso y es más usual la activa canónica que lleva inferida o no la culpabilidad del sujeto:

"si fa parare un rigore" -157- "sbaglia un rigore" -527-
"se deja parar un penalti" -0- "falla un penalti" -7-

3.2. Estructuras que pierden en mayor o menor medida su uso y función.

3.2.1 Las estructuras causativa con causación expresada y no inherente.

La causación expresada va disminuyendo paulatinamente en italiano; en español impera, como indica Hernánz (1999), la inherente:

"ha fatto seccare" -22- "ha seccato" -51-
"ha hecho secar/que se seque" -3- "ha secado" -215

"mi fanno indignare" -17- "mi indignano" -113-
"me hacen indignar" -3- "me indignan" -521-

3.2.2 Las estructuras causativas con permisitividad inherente.

Como en las anteriores, se observa una pérdida de la causación permisiva expresada; en español predomina la canónica:

"se non mi fa/fanno giocare" -9- "se non gioco" -326-
"si no me deja/dejan/hace/hacen jugar" -1- "si no juego" -424-

3.2.3 Las construcciones causativas con causación interna-intrínseca-directa (Aranda 1990: Espinosa García, 1997; Moreno Cabrera, 1991).

Como en los casos precedentes, en italiano se ve una ligera desaparición de la distinción de este tipo de causación y en español es relevante su poca funcionalidad:

"ho sviluppato le foto" -147- "ho fatto sviluppare le foto" -31-
"he revelado las fotos" -52- "he hecho revelar las fotos" -3-

3.2.4 Las construcciones pasiva pronominal.

En italiano está desapareciendo este tipo de estructura, se nota un incipiente uso de la activa impersonal con sujeto genérico[4] o de la activa no causativa no pronominal:

"mi sono fatto-a fare una lastra" -0- "mi sono fatto-a una lastra" -2-
"me he hecho hacer una radiografía" -0- "me he hecho una radiografía -4-

"mi hanno fatto una lastra" -11- "ho fatto una lastra" -25-
"me han hecho una radiografía" -16- "he hecho la radiografía" -0-

3.2.5 Las construcciones causativas pasivas +/- permisivas a la tercera persona plural.

Esta construcción causativa pasiva sirve para expresar la mayor participación del sujeto en la acción expresada. Aunque perdura su uso, se tiende a la activa impersonal sin sujeto expresado, muy común en español:

"mi sono fatto/lasciato sorpassare" -8- "mi hanno sorpassato" -59-
"me he dejado adelantar" -0- "me han adelantado" -163-

3.3 Las estructuras que ven ampliados su uso y función.

3.3.1 Las estructura causativa permisiva con *fare*.

Como indica Cerbasi (1997), el alto grado de lexicalización de *fare* favorece que neutralice parcialmente a *lasciare*; fenómeno que no tiene lugar obviamente en español, que conserva su valor:

"non mi lascio impressionare" -27- "non mi faccio impressionare" -36-
"no me dejo impresionar" -25- "no me hago impresionar" -0-

3.3.2 Las perífrasis causativas finales.

Serianni (1988) ya hizo notar la extensión de la causativa infinitiva final respecto a la forma explícita con subjuntivo. En español este rasgo lingüístico no está tan difundido:

"per farmi perdonare" -735- "perché mi perdoni" -23-
"para hacerme perdonar" -31- "para que me perdone" -114-

4. CONCLUSIONES

Partiendo de la base que esta comunicación no pretende agotar el argumento y que hacen falta estudios que aborden el aspecto de forma más detallada y profunda, creemos que los datos aportados son un primer indicio que permiten observar la diferencia de uso de las causativas en ambas lenguas y la evolución en acto. Proceso evolutivo que, como hemos señalado, está generando de alguna manera una aproximación de las estructuras italianas a las españolas -nos referimos en particular a la tendencia a la causación inherente, la causación directa o intrínseca, la pérdida de la distinción agente y beneficiario-, no por préstamo sino motivado por el movimiento simplificador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANDA, A. (1990): *La expresión de causatividad en español actual*, Zaragoza, Pórtico.
BECCARIA. G.L. (1988): *Italiano. Antico e nuovo*, Milano, Garzanti.
Berretta, M. (1988): "Lingüística delle varietà", en *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 762-774.
BECCARIA. G.L. (1993): "Morfologia", en Sobrero, A.A. (Eds.) *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le Strutture*, Bari, Laterza, 193-245.
BECCARIA. G.L. (1994): "Il parlado italiano contemporaneo", en *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, II, Torino, Einaudi.
BERRUTO, G. (1987): *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
CARRERA DÍAZ, M. (2001): "Cuestiones no resueltas en la lingüística contrastiva del italiano y el español", en *Italiano e spagnolo a confronto, Atti del XIX Convengo dell'Associazione Ispanisti Italiani*, Vol. II, Padova Unipress, 5-23.
CERBASI, D. (1997): "Las construcciones causativas del tipo Hacer + infinitivo en español, portugués e italiano", en *LEA* XIX, 155-171.
CERBASI, D. (1998): "Le costruzioni causative in italiano, spagnolo e portoghese", en Ramat P. - Roma E. (eds.), *Sintassi storica, Atti SLI XXX*, Roma, Bulzoni, 457-468.
ESCANDELL VIDAL, M.V. (1999):"Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y

pragmáticos", en Bosque I. - Demonte V. (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. III, Madrid, Espasa, 3928-3991.
ESPINOSA GARCÍA, J. (1997): *Estructuras sintácticas transitivas e intransitivas en español*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
GARCÍA-MIGUEL, J.Mª. (1995): *Transitividad y complementación preposicional en español*, *Verba*, anexo 40, Universidad de Santiago de Compostela.
HERNÁNZ, M. L. (1999): "El infinitivo", en Bosque I. - Demonte V. (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. II, Madrid, Espasa, 2197-2356.
MARTÍ SÁNCHEZ, M. (1996): "Entre sintaxis, la pragmática y el discurso", *Verba*, 23, 337-373.
MORENO CABRERA, J. C. (1991): *Curso universitario de lingüística general I: Teoría de la gramática y sintaxis general*, Madrid, Síntesis.
NARBONA, A. (1995): "El español coloquial y variación lingüística", en *Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, Universidad de Almería, 31-42.
PELO, A. - CONSALES, I. (2003): "Fare vicario, fare + N, fare + V. Per un'analisi del verbo fare nell'italiano antico", in *Il verbo fare, Atti del XXXV Congresso Internazionale di Studi, S.L.I.*, Roma, Bulzoni, 43-66
SABATINI, F. (1985): "L'italiano di uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Holtus-Radtke, 154-184.
SERIANNI, L. (1988): *Grammatica italiana*, Torino, Utet.
SKYTTE, G. (1976): "I costrutti infinitivi con i verbi fattitivi e con i verbi di percezione", en *Studi di gramática italiana*, V, 355-400.
ROBUSTELLI, C. (1995): "La costruzione di fare con l'infinito in italiano moderno", en *Studi e saggi linguistici* XXXV, 199-272.

Notas

[1] Esta comunicación se basa parcialmente respecto a las construcciones italianas en la ponencia "Diccionarios del italiano: reflejo de la evolución de las perífrasis causativas" presentada por los mismo autores en el XXVIII Curso de Lingüística Textual celebrado del 21 de febrero al 10 de marzo en la Universidad de Murcia.

[2] El empleo dispar de los verbos *fare*/*hacer* es, como indica Carrera (2001), uno de los muchos puntos negros por resolver en la lingüística contrastiva español-italiano.

[3] Vid. Escandell (1999) referido a los enunciados exclamativos.

[4] Construcción que sustituye un buen número de pasivas (Sabatini, 1985 y Berruto, 1987).

UN ESTUDIANTE FLORENTINO EN SALAMANCA EN EL SIGLO XVII: CONTAMINACIONES LINGÜÍSTICAS

Celia Aramburu
Universidad de Salamanca

El protagonista del *Diario de un estudiante de Salamanca* es Girolamo da Sommaia, un florentino de familia noble que estudió durante ocho años en la Universidad de Salamanca. Girolamo nació el 17 de junio de 1573 y su afición al estudio y a la erudición humanística le viene de familia: su madre era una Guicciardini y la familia de su padre se dedicó a la vida pública y al comercio en la ciudad de Florencia.

Hacia 1598 ó 1589 Girolamo decidió trasladarse a España para estudiar derecho civil y canónico, puesto que en su mente estaba ordenarse sacerdote si bien retrasaba la fecha de su ordenación por causas no del todo claras, ya que en cuanto dominó el latín fue ordenado de menores y, sin embargo, las órdenes mayores tardarían mucho todavía en llegar. Cuando llegó a Salamanca contaba con 26 ó 27 años: era un poco mayor para la media de edad de los estudiantes universitarios, que iba desde los 14 a los 23 ó 25 años. Los alumnos de 14 años eran los que se iniciaban en el estudio del latín, lengua oficial de la Universidad y que favorecía la movilidad de los estudiantes universitarios por toda Europa.

En el año 1600 ó 1601 Da Sommaia se matricula en las Facultades de Leyes y Cánones, tras aprobar el examen de gramática, es decir, de latín, que conocía bastante bien por su formación humanística.

El diario que escribió nuestro estudiante abarca prácticamente dos años de su estancia en Salamanca y en él describe cómo era su vida en la ciudad, la dinámica universitaria, los amigos que tenía, sus gastos corrientes, etc. Es una buena crónica de la vida en Salamanca durante el tiempo que escribió y también de la Universidad.

El lenguaje que usa aparece con numerosas interferencias debidas sobre todo a su inmersión absoluta en la lengua española; de hecho este artículo se detendrá especialmente en las numerosas palabras españolas que aparecen en su diario, escrito en italiano. La situación lingüística del autor del diario es muy peculiar y su peculiaridad está en el uso habitual de tres lenguas: el italiano, el latín y el español. Es un hecho que Da Sommaia pensaba en italiano, su lengua madre, pero se desenvolvía perfectamente en el ámbito académico utilizando el latín, la lengua de cultura de la época; y en el diario, como veremos más adelante, utiliza el español para expresar diferentes objetos y situaciones de la vida cotidiana; además en alguna ocasión utiliza también algún otro idioma, si bien éste ya es un hecho esporádico.

Comenzaremos este breve análisis léxico-semántico con los sustantivos que se refieren a profesiones, tratamientos, cargos, dignidades e incluso grados académicos:

aguadores[1]*, alcalde, alcalde de hijos de Algo de Medina*[2]*, alguacil, ama, Capitán,*

condestable[3]*, criada ,Doctor, Don, Doña, Dottorzillo, ganapanes*[4]*, Fiscal de Granata, hermano (del hospital), hidalguía, librero, licenciado, Maestre Scuela*[5]*, moatrero*[6]*, mozo de mulas, Oydor*[7]*, oydori, panadera, Pesquisidor*[8]*, pretendiente de Cátedras, racionero*[9]*, rationero, Rector, Rey, soldado, zapatero.*

En los casos de Doctor, Maestrescuela, pretendiente de cátedras y Rector hay que hacer algunas precisiones para comprender el funcionamiento de la Universidad en la época. La tradición boloñesa se impuso desde los orígenes de la Universidad con el predominio estudiantil que conllevaba la misma; pero este poder de los estudiantes fue contrarrestado por directrices que llegaron de Aviñón dirigidas a la actividad docente y a la dirección y también por el origen regio de la institución. De los tres componentes (Boloña, Aviñón, origen regio) se derivó un claro equilibrio de poderes. Por ejemplo, el rector era un estudiante, elegido por sus compañeros entre los caballeros principales o de la nobleza, y sus asesores también eran estudiantes. El maestrescuela catedral representaba el poder de la Iglesia y vigilaba el cumplimiento de los estatutos, además de cotejar los grados. Los órganos máximos del gobierno administrativo, económico y académico son los claustros: El del rector y sus consejeros regula la provisión de cátedras por voto de estudiantes[10], el claustro de diputados integra los intereses de docentes y escolares desde el punto de vista económico y administrativo; el claustro pleno, integrado por doctores y maestros, diputados y consejeros, resuelve los asuntos de mayor importancia, incluso la reforma de estatutos.

Por otra parte en los sustantivos presentados más arriba observamos la presencia de algunos referidos al ejercicio de la abogacía. No podemos olvidar que Da Sommaia vino a Salamanca para estudiar derecho civil y canónico. En España en los siglos XVI, XVII y XVIII había seis colegios mayores: 4 en Salamanca, 1 en Valladolid y 1 en Alcalá, que estaban vinculados a las universidades y que pretendían crear una elite intelectual, sobre todo de formación jurídica, destinada a ocupar altos puestos en la Iglesia y el Estado. Probablemente este hecho también atrajo a Da Sommaia a Salamanca; de hecho, nada más regresar a Florencia y recuperar la rutina de su vida se dedicó a ejercer la abogacía atendiendo a clientes que pertenecían a su círculo de amistades y familiar. Y algunos años más tarde, en 1614 fue nombrado administrador principal del Studio di Pisa.

En el campo semántico de los alimentos, utiliza sustantivos como *alcorças*[11]*, biscochos, boccadillos, calabazate*[12]*, diacitrón*[13]*, marzapane, mermelada*. Curiosamente sólo menciona dulces, no habla de la comida diaria, porque desde nuestro uso actual podríamos pensar en los bocadillos como algo salado, pero los que menciona Da Sommaia son de mermelada. Es raro que en su diario en el que anota cada real que ha gastado y en qué lo ha hecho no aparezca ninguna referencia a lo que comía generalmente, sólo aparecen mencionados estos dulces.

En el campo semántico de los gastos, aparecen los siguientes sustantivos: *archiler,gasto, gastos, limosina, maravedis, negocio, paga, quartillo*[14]*, reales, recibo, suma, trueco*.

El sustantivo *maravedis* también existe en italiano: Maravedi 'moneta d'oro araba della Spagna, imitata dai re cristiani spagnoli e portoghesi nei sec. XII e XIII'; pero creemos que está usando el término español puesto que hace el plural en -s.

Por lo que se refiere a *archiler* (alquiler) podemos decir que Da Sommaia refiere constantemente cantidades de dinero que ha pagado al dueño de la casa en la que vivía. Los estudiantes que llegaban a Salamanca durante este siglo, y también en siglos anteriores, tenían diferentes formas de alojamiento a su disposición: por un lado estaban los colegios vinculados a conventos que se regían por normas eclesiástico-monacales, con hábito distintivo, prácticas religiosas, etc.

Por otro lado, la Universidad contaba con colegios seculares que habían sido fundados por diferentes personajes, casi siempre vinculados con la Iglesia, y que al principio cumplían una función benéfica alojando a los estudiantes más pobres, concediéndoles becas, etc., aunque progresivamente se fueron alejando de este aspecto benéfico. También seguían una vida monacal sobria y se organizaban como pequeñas comunidades (eran pocos los que vivían en estos colegios).

La tercera forma de alojamiento se reservaba a los estudiantes que pertenecían a la aristocracia y al alto estamento nobiliario: estos alquilaban casa propia en Salamanca y vivían rodeados de sus criados y demás sirvientes. A este grupo pertenecía Da Sommaia. Los estudiantes de Salamanca debían ser sobrios, virtuosos y laboriosos; se regían por normas monacales, por lo que se presupone una ausencia de diversión, juegos, etc. Aunque, como también veremos, Da Sommaia juega prácticamente a diario a las cartas, acude al teatro, tiene citas con mujeres, asiste a fiestas, etc., lo que le aleja del estudiante modelo de la época. Probablemente esta mayor libertad que manifiesta a través de sus páginas se deba también al hecho de vivir en una casa de alquiler y no verse sometido a las rígidas normas monacales de un colegio.

Las normas en la vestimenta de los estudiantes también eran muy rígidas. Da Sommaia nos habla de un *manteo*[15] que se le quemó y tuvo que remplazar. A comienzos del siglo XVII los estudiantes llevaban una especie de sotana, manteo y bonete. Algunos criados pobres ferreruelo y sombrero, por lo que les llamaban capigorrones o capigorristas. Estaban absolutamente prohibidos los materiales caros como la seda, por lo que usaban frecuentemente lino o lana. Del mismo modo también estaban prohibidos adornos o joyas; sólo destacaban sobre el negro dominante los diferentes matices de los hábitos religiosos o las becas de colores de los estudiantes.

En el asunto de los juegos aparecen términos como *baças, chinolas, cientos, parare, primiera, truco*. Con algunos de estos sustantivos hemos tenido dificultades, por ejemplo *primiera*, creemos que es un juego de cartas, como todos los demás, pero no hemos encontrado ninguna referencia a este juego en concreto. Las *chinolas* creemos que se refiere a la "quínola" en donde aparece la grafía ch- inicial por evidente influencia italiana y que significa 'en cierto juego de naipes, lance principal, que consiste en reunir cuatro cartas de un palo, ganando, cuando hay más de un jugador que tenga quínola, aquella que suma más puntos, atendiendo al valor de las cartas"; los "cientos" son otro 'juego de naipes que comúnmente se juega entre dos, y el que primero llega a hacer cien puntos, según las leyes establecidas, gana la suerte'; igual que el "parare" o "parar" que es un 'juego de cartas en que se saca una para los puntos y otra para el banquero, y de ellos gana la primera que hace pareja con las que van saliendo de la baraja".

Además de divertirse con las cartas Da Sommaia anota en su diario los gastos de la *dolcitudine* con algunas mujeres, entendemos que prostitutas, sin reparar en su futura condición de sacerdote y, por supuesto, desobedeciendo las normas de conducta

consideradas adecuadas para los estudiantes.

Leyendo el diario de Da Sommaia vemos que constantemente gana y pierde un número relativamente alto de reales en estos juegos, por lo que su vida de estudiante era bastante diferente de lo que se pretendía en la época. También asiste con relativa frecuencia al teatro, en algunos períodos casi a diario, y nos da los nombres de las comedias que ha visto representar:

Biedmas
El amigo por fuerça
El Caballero de Illescas
El Capitán contra su padre, o contra sí mismo.
El Catalán gallardo /El gallardo Catalana
El escudero, o ayo de su hijo
El hijo de la tierra
El mármol de Feliçarda
El nuevo Rey Gallinato
El premio vencedor
El soldado y lego del Carmen
El testigo contra sí
El Vencidor vencido
El Zeloso de si mismo
Ferias de Alexandria y los Persianos
La Flotta di Nueba España
La fuerça lastimosa
La hidalguia di Spagna
La Luzinda desagrauiada
La Luzinda perseguida
La ocasion perdida
La prospera fortuna
La prospera y adversa
Las ferias del mundo
Los Bandos del Duque de Calavria
Los Españoles en Francia
Los Torneos de Aragon
Los tres diamantes
Pinedo el escudero, o ayo de su hijo
Rinaldo Desterrado

En alguno de los títulos, como es el caso de *La fuerça lastimosa* explica la trama en español:

Representorno la fuerça lastimosa di Lope de Vega, buena Comedia, di un Conte Enrique que hubo de matar su muger Isabella, et scappò in una barca.

Prácticamente nunca hace valoraciones sobre las comedias, salvo en esta ocasión

y en otra en la que dice que la comedia es mala:

Representorno el hijo de la tierra di Miguel Sanchez, mala Comedia, non la ueddi

En el ámbito semántico del Teatro, también menciona: *aposento*[16]*, autos de Valladolid, autos de Toledo, comedia, entrata, entremeses, Romancero*. Normalmente cuando acude al teatro a ver cualquier representación menciona que ha pagado un aposento, e incluso en muchas ocasiones este aposento lo paga para algún amigo o para algún sirviente de su casa. El auge del teatro a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII tuvo su origen en una especie de acuerdo económico con los hospitales y cofradías religiosas de las ciudades, y años más tarde con los ayuntamientos. El teatro se popularizó, interesaba a los ciudadanos y una obra de teatro duraba en cartel uno o dos días; en los casos más excepcionales se mantenía cuatro o cinco. Este aspecto demuestra que el teatro contaba con un público fijo que exigía la renovación del espectáculo. En el *Diario* Da Sommaia escribe durante determinados períodos que va al teatro prácticamente a diario, lo que evidencia la gran actividad teatral de la ciudad de Salamanca, también nos habla de la presencia en la ciudad de compañías italianas. El escenario era todavía muy pobre (no podemos olvidar la gran influencia ejercida tanto en Italia como en España por la "commedia dell'arte"), en realidad se trataba de un simple tablado de dos metros de alto, más o menos, que suplía la falta de desnivel del patio. El vestuario era bastante simple, exceptuando el empleado en los autos sacramentales, más lujoso y complejo y la temática era casi siempre amorosa, subrayando el papel de la mujer en la sociedad. En cuanto al público asistente hay dos tendencias entre la crítica: muchos afirman que el teatro era un espectáculo fundamentalmente popular y otros que ayudaba a la convivencia entre la aristocracia y el pueblo. En nuestro *Diario* comprobamos que Da Sommaia va frecuentemente al teatro, pero que también invita a la representación, en más de una ocasión, a su ama y a algún otro sirviente.

Tras la lectura del *Diario* hemos constatado las interferencias lingüísticas del español en Da Sommaia, algo que es fácil de entender si pensamos que dejando al margen el ámbito académico en el que se utilizaba el latín, el florentino desarrolló su vida durante ocho años en un contexto claramente español que le llevó a expresar determinados conceptos en esta lengua, aunque evidentemente conociese sus correspondientes términos italianos. También pudo influir en la elección lingüística de Da Sommaia el hecho de que Italia careció de una norma moderna y de un estilo medio que se creará más adelante en la conversación burguesa, por lo que, como todos sabemos, se impuso el ideal del "bello scrivere" fundamentado preferentemente en los modelos ilustres del pasado. De hecho para alguien que quiera expresar ideas de su tiempo se hace difícil la elección ante la incertidumbre lingüística. En algunos casos, y sobre todo estoy pensando en los sustantivos referidos a dulces o a determinados cargos jurídicos, sería un poco más difícil extrapolar los términos puesto que en la gran mayoría de las ocasiones podría no encontrar la palabra adecuada. Esta misma situación le puede haber llevado a utilizar indiscriminadamente el pretérito indefinido, como ocurre en los siguientes ejemplos: *almorço, buscorno, represento, dio, fue, gastò, graduò, hizo, predicò, representorno, sententiò, si uotò, vino*. Está claro que en el italiano el uso del passato remoto estaba más extendido durante el siglo que nos ocupa que en la época actual, pero aún teniendo en cuenta este aspecto, es evidente que estos verbos escritos en el pretérito indefinido son españoles y no italianos.

Sólo me queda decir que este artículo es una primera aproximación al *Diario* de Girolamo Da Sommaia, puesto que el texto ofrece innumerables posibilidades de análisis lingüístico desde el punto de vista de la grafía, de la fonética, de la morfología, la sintaxis y la semántica; además de ser también una fuente inmejorable de información sobre la ciudad de Salamanca a principios de siglo XVII y sobre su Universidad. Estos asuntos intentaremos estudiarlos en futuros trabajos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURANTE, Marcello: *Dal latino all'italiano moderno*. Saggio di storia linguistica e culturale. Zanichelli Editori, Bologna 1982

HALEY, George (edit.): *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*. Universidad de Salamanca, 1977

LISTERMAN, Randall W.: "La commedia dell'arte: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda". Centro virtual Cervantes

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid 1977

Revista de Historia Moderna. Enseñanza y vida académica en la España Moderna

RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española. Vol. 3:* Bruce W. WARDROPPER, *Siglos de Oro: Barroco.* Editorial crítica, Barcelona 1983

ZINGARELLI, *Vocabulario della lengua italiana*

Notas

[1] Aguador: persona que tiene por oficio llevar o vender agua

[2] Hijodalgo: Alcalde de hijosdalgo-El de la sala de hijosdalgos que había en las chancillerías de Valladolid y Granada, en la cual se conocía de los pleitos de hidalguía y de los agravios que se hacían a los hidalgos en lo tocante a sus exenciones y privilegios. Era juez togado. / El ordinario que se nombraba cada año por el estado de hijosdalgo en los pueblos en que los oficios concejiles se dividían entre nobles e individuos del estado llano.

[3] Condestable: El que antiguamente obtenía y ejercía la primera dignidad de la milicia.

[4] Ganapán: Hombre que se gana la vida llevando recados o transportando bultos de un punto a otro.

[5] Maestrescuela: Dignidad de algunas iglesias catedrales, a cuyo cargo estaba antiguamente enseñar las ciencias eclesiásticas. En algunas universidades, cancelario para dar los grados.

[6] No hemos encontrado ninguna referencia a esta palabra ni en italiano ni en español.

[7] Oidor: Ministro togado que en las audiencias del reino oía y sentenciaba las causas y pleitos

[8] Juez Pesquisidor.

[9] Racionero: Prebendado que tenía razón en una iglesia, catedral o colegial

[10] La provisión de cátedras se hacía por votos de estudiantes, tras la competencia entre dos o más pretendientes que demostraran su valía ante los estudiantes. También aquí se seguían las tradiciones boloñesas: Es frecuente encontrar en el *Diario* la expresión *lesse d'Oppositione* que se refiere a este acto académico y al que asiste asiduamente Da Sommaia

[11] Alcorza: Pasta muy blanca de azúcar y almidón, con la cual se suelen cubrir varios géneros de dulces y se hacen diversas piezas o figurillas /Dulce cubierto con esa pasta.

[12] Dulce seco de calabaza /Cascos de calabaza en miel o arrope.

[13] Diacitrón: cidra confitada

[14] Cuartillo: cuarta parte de un real

[15] Manteo: capa larga con cuello, que llevan los eclesiásticos sobre la sotana, y en otro tiempo usaron los estudiantes

[16] Aposento: Cada una de las piezas pequeñas de los antiguos teatros, equivalentes a las que ahora se llaman palcos.

LA FATALE ALTERNATIVA: IL DISSIDIO TRA ARTE E VITA IN DIANA E LA TUDA DI LUIGI PIRANDELLO

Luca Bani
Universidad de Bérgamo

1. INTRODUZIONE

Giacomo Debenedetti, nelle pagine iniziali dei quaderni che andranno a formare il monumentale *Romanzo del Novecento* e citando lo storico dell'arte tedesco Werner Haftmann, definisce i progressi della scienza, della tecnologia e, di conseguenza, della cultura del XX secolo come "un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo" (Debenedetti, 1998: 3-4) postulando con ciò un radicale cambiamento della realtà umana nel Novecento e riconoscendo anche all'arte, e nella fattispecie alla letteratura, uno sforzo gnoseologico non indifferente per adeguarsi ad interpretare questa nuova realtà. Un altro osservatore e critico attentissimo dei mutamenti che investono l'uomo d'oggi, Friedrich Nietzsche (1979:180), sostiene che la vita e la realtà contemporanee non sono più contraddistinte da quel nucleo esistenziale, omogeneo e organico che conosciamo col nome di totalità. Il dissolversi della totalità dell'individuo in un fascio disordinato di pulsioni e di sentimenti che disarticolano la personalità, ha come elemento collaterale di causa ed effetto la morte del grande stile nell'accezione postulata da Lukács (1972: 268_269), ossia di quella particolare attitudine artistica che consiste, anzi consisteva, nella "capacità della poesia di ridurre il mondo all'essenziale e di dominare la proliferazione del molteplice in una laconica unità di significato" (Magris, 1984: 4). L'abdicazione di un io assoluto, che impone al soggetto una visione omogenea della realtà, determina nella pratica una progressiva separazione tra arte e vita, in quanto la prima non riesce più ad includere nel proprio arco visuale una sintesi rappresentativa e soddisfacente della seconda. Tentare di restaurare il grande stile significa tradire la vita, così come si presenta all'uomo di oggi, attraverso il mantenimento di una forma oramai esausta. Tuttavia, anche la nuova arte, ovvero quel sistema di "coordinate" e di "giudizio" a cui fa riferimento Debenedetti, arranca vistosamente nel tentativo di dominare una realtà rivelatasi incontrollabile e spesso finisce per ucciderla proprio nella misura in cui, rappresentandola, vuole anche dominarla. La percezione di questa profonda e dolorosa separazione, di questa dissonanza stridente che divide con un taglio netto due emisferi creati per compenetrarsi armoniosamente, è presente e viva in molti scrittori dell'Ottocento e del Novecento e spesso prende la forma di una lotta senza esclusione di colpi che preclude qualsiasi mediazione e che si estrinseca nella scelta irrevocabile tra l'arte e la vita, tra la realtà dell'astratta bellezza e quella della quotidianità meschina e compromissoria. Ed è proprio questa una delle caratteristiche che pian piano andranno a svilupparsi nella coscienza degli autori di questo periodo e, di conseguenza, nei drammi

dei loro personaggi/artisti o aspiranti tali: la vita non riesce più ad apparire attraente, ad emanare quell'alone di epicità che, nell'era della defunta totalità, la rendeva meritevole di essere vissuta. La quotidianità diventa insopportabile per l'anima dell'artista e la fuga una necessità al suo spirito. Ma una fuga verso dove? Il mondo dell'arte si trasforma allora in una realtà a parte, in un rifugio dove isolarsi in egotistica e sdegnosa separazione cercando, attraverso l'opera creata, di accedere a una vita nuova, che sia monda dalle brutture di quella che si è appena lasciata. Parallelamente a questo, un altro elemento sembra stagliarsi con chiarezza nell'orizzonte del personaggio contemporaneo. Come sì è infranta la totalità che armonizzava l'arte e la vita, così anche il rapporto tra uomo e donna si spezza irrimediabilmente. Il personaggio femminile, ora, assurge ad ostacolo tra l'uomo e il suo ideale, ad elemento di traviamento e corruzione che trascina verso la vita bassa, corporea e istintuale ammantata di sensualità.[1] Il vero problema, però, non è tanto quello di rinunciare alla donna, al suo canto da sirena che ottunde la volontà dell'artista e lusinga i suoi sensi, bensì il fatto che essa rimanga sempre e comunque la fonte primaria d'ispirazione a cui attingere per la propria creatività, l'essere a cui rubare quel fondamentale alito di vita, senza il quale qualsiasi opera d'arte diventa pura accademia. Ecco, allora, negli autori e nei testi che vengono presentati in questo saggio, affastellarsi i termini di un dissidio ormai insanabile che, partendo da Balzac, si ritrovano pressoché inalterati in *Diana e la Tuda* di Luigi Pirandello, un'opera anomala per lo scrittore agrigentino in quanto postula una precisa variante tematica nel panorama della sua produzione artistica e si pone come segno di un frattura difficilmente ricomponibile.

2. LA RICERCA DELL'ASSOLUTO IN BALZAC E HAWTHORNE.

Sintomo di un disagio sempre più concreto e allarmante, nel corso dell'Ottocento la percezione della vita, quella vera fatta di sentimenti e di pulsioni, di fisicità e passione, quella che lo scultore o il pittore si trovano spesso davanti incarnata nella personalità irrequieta di una modella, sembra non riuscire più a rientrare nel cono visivo della rappresentazione artistica. La frenesia di voler catturare il segreto dell'anima vivente porta talvolta l'artista ad allontanarsi sempre di più dalla realtà, in una sorta di sonnambolica corsa nel deserto che, di miraggio in miraggio, lo allontana inesorabilmente dall'origine della propria ispirazione. In qualche caso l'artista arriva addirittura alla distruzione della vita stessa, che viene trasmessa all'opera d'arte estirpandola dalla sua fonte primaria, la modella, e privandola di una delle sue caratteristiche principali, la mutevolezza costante e continua, per cristallizzarla nella forma rappresentata, ossia in una sorta di algida sospensione, di eternità magari sublime, ma fredda e morta.

Già Balzac, nel racconto *Le chef-d'ouvre inconnu* (1832),[2] tematizza il distacco dalla realtà di un artista completamente concentrato nell'inseguire l'ideale assoluto della riproduzione della vita, ideale che si trasforma in pensiero maniacale per poi mutarsi ulteriormente in desiderio di sempre maggiore perfezione della rappresentazione e, di conseguenza, in eterna e frustrante insoddisfazione. In una Parigi astratta del primo Seicento il pittore Frenhofer cerca l'opera d'arte assoluta, quella dove si riesca a trasfondere il soffio che Dio alitò su Adamo dopo la sua creazione, e da dieci anni sta lavorando al misterioso ritratto della cortigiana Catherine Lescault, intitolato la *Belle Noiseuse*, nel quale cerca di riprodurre questo effetto senza tuttavia essere mai

soddisfatto del risultato. L'ossessione di Frenhofer è presentata da Balzac fin dalle prime pagine del testo, dove, in una scena con altri due personaggi - il giovane aspirante pittore Nicolas Poussin e il suo mentore François Porbus -, il protagonista illustra in un lungo monologo la sua idea di creazione artistica, intesa come frutto di precise scelte artistiche, nette e decise nel modo e nella forma della rappresentazione, "onde ottenere quell'unità che simula una delle condizioni della vita", perché "la missione dell'arte non è copiare la vita, ma esprimerla" (Balzac, 1983: 30-31). I modelli di riferimento di Frenhofer sono Tiziano e Raffaello (Balzac, 1983: 34). I maestri del Rinascimento italiano che soli sono riusciti a catturare nei loro dipinti quella luce esaltante che emana dai loro modelli. Frenhofer, invece, pur essendo un grande maestro, non ha ancora raggiunto la perfezione agognata e la sua opera più importante, la *Belle Noiseuse* appunto, non è ancora compiuta, perché il pittore non riesce a trovare la donna perfetta a cui ispirarsi. Il desiderio di carpire almeno un'immagine del lavoro nascosto di Frenhofer induce Poussin e Porbus a offrire al maestro la fidanzata del primo, la bella Gillette, come modella per il suo dipinto e qui entra nella vicenda quel binomio oppositivo che diventerà una costante, aperta a molteplici soluzioni narrative, nella trattazione del tema. L'artista che rincorre la vita, per catturarne lo spirito da trasmettere alla sua opera, è spesso disposto a sacrificarla nella malcapitata che sceglie come fonte della sua arte. La donna, grazie anche agli attributi connessi alla maternità, è immagine di una vitalità piena e tanto più potente quanto inconsapevole di se stessa. Essa genera la vita, mentre l'uomo può solo tentare di imitarla con la riproduzione di un simulacro di quest'ultima, cioè attraverso l'arte. Da ciò deriva la 'naturale' ostilità che i personaggi femminili dei testi qui trattati sentono nei confronti di un mondo considerato di stretta pertinenza maschile come quello della creazione artistica. Il pensiero di Gillette a questo proposito è semplice e chiarissimo: "Se desideri che posi ancora per te come l'altro giorno - riprese lei con aria un po' imbronciata - non acconsentirò mai più: in quei momenti i tuoi occhi non mi dicono più niente. Tu non pensi più a me" (Balzac, 1983: 49). La donna diventa uno strumento nelle mani dell'artista, il quale, approfittando dell'amore di cui è fatto oggetto, la conduce subdolamente ad immolarsi per la sua gloria e per il fine supremo dell'arte. Anche Gillette, infine, finisce in questa rete e si piega al desiderio del suo amante di trasformarla in oggetto di scambio con Frenhofer, ma è consapevole che la forzatura a cui è costretta significa la morte del sentimento e la fine della sua relazione con Poussin (Balzac, 1983: 50-52). Come sostiene Geno Pampaloni, la sconfortante mancanza di gelosia di Poussin nell'esporre la propria fidanzata allo sguardo di un estraneo vuol dire che in lui l'amore dell'arte sovrasta ampliamente quello per la donna. Mostrare il corpo di Gillette, infatti, va ben al di là dell'ostentazione pubblica di una nudità che dovrebbe rimanere di esclusiva pertinenza dell'intimità tra i due amanti; significa piuttosto rivelare la fonte e l'origine di un'anima appassionata che si è donata in maniera esclusiva; significa, infine, tradire un assoluto, quello dell'amore, e pretendere da esso un sacrificio in nome di un altro assoluto, quello dell'arte, che provocherà al primo una ferita mortale (Balzac, 1983: 16). A questo proposito si dimostra uomo e amante decisamente migliore Frenhofer. Il vecchio maestro, sentita l'offerta di Poussin e Porbus che gli propongono Gillette come modella per poter spiare la famosa e segreta *Belle Noiseuse*, oppone ai due un netto rifiuto, perché considera la sua opera alla stessa stregua di un essere vivente, di una donna, di una sposa. Per il vecchio

maestro l'opera d'arte che ha creato possiede un'anima che la rende più vitale della vita stessa, superando e surclassando quest'ultima per la consistenza della propria realtà (Balzac, 1983: 56-58). Tuttavia, una volta vista Gillette, Frenhofer riconosce la bellezza perfetta della ragazza, capisce di aver trovato la modella che disperatamente e senza successo cerca da anni e finisce per accettare la proposta di Poussin e Porbus. Questo rapido cambiamento conduce in breve al *climax* della vicenda. Il vecchio maestro fa entrare Gillette e i suoi accompagnatori nel suo studio segreto, confronta brevemente la ragazza con la figura del dipinto, dà pochi veloci ritocchi alla *Belle Noiseuse* e invita trionfante gli amici ad ammirare l'opera finalmente compiuta, a respirarne il profondo e intenso realismo, a contemplare l'immagine che si è fatta donna. Lo sbigottimento e la rabbia di Poussin e Porbus esplodono potenti di fronte ad una tela dove non c'è assolutamente nulla, se non un groviglio intricato e delirante di colori. Frenhofer è pazzo, la sua mente è completamente oscurata da un'immagine ideale e assoluta che non esiste, o meglio, che non esiste più, perché forse un tempo il vecchio pittore era riuscito a crearla, a sbozzarla dai colori confusi e inerti della sua tavolozza: un piede di donna, divino nelle sue fattezze delicate e realissime, emerge dal muro di pittura in un angolo estremo della tela (Balzac, 1983: 65). La pietà per il vecchio maestro stringe ora il cuore degli altri personaggi e prevale l'intensa partecipazione emotiva verso un delirio che ha prima creato e poi distrutto un'opera d'arte probabilmente stupenda, nella quale veramente lo spirito vitale si effondeva con un realismo e una potenza tali da porsi in effettiva concorrenza con la vita vera. Anche Frenhofer, infine, si accorge di ciò che realmente gli sta di fronte sulla tela, ed ecco che esplodono la disperazione più nera e lo sconforto più profondo - "«Niente! Niente! E ci ho lavorato dieci anni!»" (Ivi, 68). - e, conseguenza di questi, anche la pazzia sembra ritornare, ma ora ben più grave e definitiva di quella precedente (Ivi, 68). Per il vecchio maestro la morale della vicenda è l'impotenza dell'arte nei confronti della vita, perché la prima viene tradita dall'amore troppo grande per la seconda, viene coperta "sotto una muraglia di pittura" (Ivi, 65) a causa dal desiderio troppo vivo di coglierne il fremito. A che scopo, allora, conservare delle opere d'arte ingannevoli e imperfette, per quale motivo mantenere in vita un artista, vista la futilità della sua ricerca: il protagonista brucia le sue opere e si suicida. L'assoluto dell'arte, in un racconto dove l'autore esprime un forte gusto romantico per le passioni spinte all'estremo, è qui rappresentato dalla vita che l'artista cerca invano di trasmettere alla tela, "con la sua bellezza, il suo palpito, il suo imponderabile, il suo irripetibile mistero. [...] «Vita» è dunque la parola tematica del racconto" (Ivi, 11-12).

Non diversamente da Balzac, Hawthorne, nel racconto *The Artist of the Beautiful* (1844) descrive la vocazione esclusiva e maniacale di un orologiaio, Owen Warland, in cui si possono riscontrare con maggior forze le caratteristiche di un artista piuttosto che quelle di un semplice artigiano dedito a un lavoro indubbiamente di precisione, ma pur sempre meccanico (Hawthorne, 1994: 346). Warland, nella sua *recherche* che lo rende simile a un poeta, a un pittore o a uno scultore, persegue una forma assoluta del Bello, un'idea da materializzare in una creazione in cui si esprima la pienezza della vita e che sia scevra da qualsiasi risvolto utilitaristico meccanico (Hawthorne, 1994: 35). La brutalità della realtà quotidiana è rappresentata nel racconto dai pregiudizi che circondano i tentativi dell'orologiaio di giungere alla realizzazione del Bello ed è impersonata da tre personaggi: Peter Hovenden, ex orologiaio e maestro di Warland,

sua figlia Annie, musa ispiratrice e capricciosa di cui il protagonista è segretamente innamorato, e il futuro marito di quest'ultima, Robert Danforth, fabbro del paese e metafora della forza cieca e inconsapevole della vita meccanico (Hawthorne, 1994: 349). L'ostilità nei confronti di Warland arriva fino al punto di imputargli il tentativo di scoprire qualcosa che solo un pazzo potrebbe pensare di trovare: il Moto Perpetuo meccanico (Hawthorne, 1994: 348), sintomo questo del fastidio e della diffidenza che la stralunata figura dell'orologiaio fa nascere nel cuore e nella mente di chi lo osserva. I termini del contrasto tra arte e vita, dunque, sono qui traslitterati nella dicotomia tra vita naturale e vita ideale. La ricerca del Bello Assoluto deve attingere bensì alla vita, ma nelle sue forme più eteree e delicate e Warland, come qualsiasi vero artista, non può limitarsi alla contemplazione interiore di questo suo ideale, ma deve materializzarlo, in una sorta di coazione a creare che ineluttabilmente conduce verso la sofferenza e il dolore, causati sia dalle difficoltà del processo artistico sia dalla già citata diffidenza degli altri uomini meccanico (Hawthorne, 1994: 354). Le fatiche di Warland per creare il congegno che esprima il suo concetto di Bello, congegno la cui natura rimane celata fino alla fine del racconto, vengono più volte frustrate dall'intromissione invasiva e petulante degli altri personaggi, eppure ogni volta, dopo lunghe pause di desolato sconforto, l'artista orologiaio riprende in mano il proprio destino e ricomincia la strada faticosa dei suoi sogni e della sua ispirazione, quella strada che lo porta a considerare "cosa fattibile, in un certo senso, spiritualizzare un meccanismo e unire alla nuova specie di vita e di movimento così prodotta una bellezza che mirasse a quell'ideale che la Natura si è proposta di esprimere in tutte le sue creature, ma non si è mai messa d'impegno a realizzare" meccanico (Hawthorne, 1994: 362). Finalmente, dopo tanti tentativi frustrati, il miracolo della creazione si realizza nella forma di una piccola farfalla meccanica, mostrata con orgoglio dal protagonista a coloro che, ora sbalorditi, non hanno mai avuto fiducia nella sua missione. La farfalla di Warland è una vera e propria opera d'arte, un capolavoro che di artificiale non ha proprio nulla, perché è più viva e delicata delle farfalle reali a cui l'artista si è ispirato per mutuarne lo spirito e, infine, perché anche il suo creatore le ha donato la propria la linfa vitale meccanico (Hawthorne, 1994: 368). Ma lo scontro tra arte e vita, ovvero tra ideale e reale, non sopporta tregue o sospensioni di sorta. Come per la *Belle Noiseuse* del racconto di Balzac l'immagine della vita idealizzata e della sua bellezza si riduce ad un frammento, il piede che spunta sotto il groviglio di colori che ricopre la tela, così per Warland la conquista del Bello si riduce ad un momento che, pur nella sua eternità, si rivela effimero: il figlio di Annie e Robert finisce per distruggere la delicata creazione in cui il protagonista ha profuso il suo spirito e tutta la sua capacità di effondere la bellezza meccanico (Hawthorne, 1994: 371-372). Diversamente da Frenhofer, tuttavia, Warland sopravvive alla perdita del simulacro nel quale è custodito il proprio ideale artistico: per lui, infatti, la conquista dell'ideale vale molto di più della sua materializzazione meccanico (Hawthorne, 1994: 372-373) e la realizzazione dell'artista va al di là della persistenza della sua opera. In questo racconto il confronto tra arte e vita sembra pendere a favore della prima, ma è solo un'apparenza ingannevole, che nasconde una realtà ben diversa. Il Bello a cui tende Warland attraverso la creazione artistica è in realtà una sterile parodia della vita, perché tende a cristallizzare in una forma incompleta e idealizzata solo una parte di essa, l'eterea delicatezza della farfalla, escludendone un'altra altrettanto importante,

altrettanto viva e reale: quella rappresentata dalla forza che fluisce libera e indomita. L'artista, Frenhofer o Warland, vive immerso nel "gelido specchio della propria egotistica insularità" meccanico (Hawthorne, 1994: XVIII) e non vuole accorgersi di ciò che gli succede intorno, delle persone che lo circondano e, in alcuni casi, lo amano profondamente, pronte perfino al sacrificio di sé per assecondare i suoi desideri. Dopo Frenhofer e Warland, l'ambiziosa indifferenza dell'artista si spingerà fino al tradimento e all'omicidio.

2.2 La rappresentazione del sacrificio: Poe, Tarchetti, D'Annunzio e Ibsen.

Nello *Chef-d'ouvre inconnu* Gillette riesce a salvare la propria vita, perdendo tuttavia la stima e l'amore verso Poussin a causa della sua dedizione assoluta nei confronti dell'arte e della gloria. La personificazione del contrasto tra la donna/vita e l'uomo/arte è però solo accennata in questo testo, tutto incentrato sulla figura dell'artista, e, tuttavia, prefigura i termini di un confronto che in molti autori assumerà toni ben più tragici. È il caso di una novella di Poe, intitolata *The Oval Portrait* (1842),[3] che, come del resto tutta la narrativa dello scrittore americano, ebbe una discreta fortuna in Europa[4] e secondo alcuni critici arrivò addirittura ad influenzare Oscar Wilde nella composizione di *The Picture of Dorian Gray* (Baldini, 2002: XVIII). Nel racconto di Poe l'io narrante, ricoverato d'emergenza dal servitore, a causa di una brutta ferita, nelle stanze di un castello abbandonato degli Appennini, scopre e rievoca la drammatica storia di una giovane donna e del marito artista. Il protagonista, per distrarsi dall'insonnia causata dal dolore della ferita, cerca rifugio nella contemplazione dei numerosi quadri che tappezzano la stanza e nella lettura di un volumetto, trovato sul guanciale del letto dove è adagiato, che dei dipinti propone una sommaria descrizione, una veloce valutazione e, soprattutto, la storia. L'attenzione si concentra subito sul ritratto di una giovinetta, dal quale emanano un'intensa inquietudine e mestizia sicuramente non dovute, come afferma l'io narrante, alle caratteristiche estrinseche dell'opera, alla tecnica con cui questa è stata composta, né alla bellezza subito evidente del soggetto rappresentato (Poe, 1983: 450). Dopo quasi un'ora di intensa contemplazione, finalmente ecco l'illuminazione che consente di scoprire il segreto del misterioso ritratto: la vita, il senso perfetto ed assoluto di vita e di realtà che proviene dal volto della giovane, dall'espressione dei suoi occhi, dalla piega delle sue labbra. La conferma dell'esattezza di questa intuizione viene data al protagonista dal libello che fa da guida ai quadri, nel quale la storia della composizione del ritratto ovale è resa con tratto sintetico ed efficace: la giovinetta si innamora del pittore e lo sposa, ma costui ha già votato il suo cuore all'arte - di cui la donna è gelosa perché le sottrae l'amante -, ed usa la bellezza radiosa della moglie solo come fonte d'ispirazione per ritrarla. Lo spirito vitale della giovane passa pian piano nel dipinto e il pittore non si accorge minimamente del deperimento della sposa, mentre quest'ultima si sacrifica silenziosamente fino alla morte e per amore, soggiacendo all'ambizione e al volere del consorte. Da un lato, dunque, abbiamo una giovane donna che non approva l'arte del marito, perché la sente in concorrenza con il proprio amore, e che, tuttavia, vi si sottomette; dall'altro, invece, c'è un artista accecato dalla propria missione e sordo ai richiami del sentimento, un uomo che non si accorge del sacrificio che sta chiedendo alla donna che lo ama o vi rimane indifferente, perché l'unica cosa che gli interessa è di infondere la vita nella propria opera. (Poe, 1983: 451-452). L'atmosfera di onirica ambiguità che caratterizza

il racconto - il narratore è gravemente ferito e quindi i suoi sensi poco affidabili; la veglia forzata del protagonista è inframmezzata da lunghi momenti di abbandono ad occhi chiusi che assumono i connotati della temporanea perdita di coscienza, mentre in una prima versione del racconto, intitolata *Life in Death*, il protagonista arriva addirittura a sostenere di aver assunto dell'oppio[5] - mette il lettore di fronte alla possibilità o meno di credere alla vicenda narrata, ma in ogni caso postula con estrema energia la tragica e ineludibile contiguità di arte, bellezza, creatività e morte. Soprattutto, con Poe ci troviamo di fronte ad una variazione del tema del dissidio tra arte e vita che risulterà molto importante in seguito (Levin, 1980: 155), perché, contrariamente a quanto già visto in Balzac e a quanto si verificherà in Ibsen e in Pirandello, introduce il sacrificio e la morte della modella al posto di quello dell'artista. Quest'ultimo non paga più in prima persona lo scotto della propria ricerca artistica, come nel caso di Frenhofer, ma, più semplicemente, immola alla propria arte e al proprio desiderio di gloria la vita di un altro essere umano, di colei che, in quanto donna, è la rappresentante suprema della vita. La diade oppositiva donna/arte diviene un sistema di vasi comunicanti grazie ai quali la linfa della prima finisce sempre con l'essere trasmessa alla seconda, con le conseguenze devastanti che si possono immaginare. L'Assoluto di Balzac si trasforma in Poe nel Bello Supremo, al quale l'artista si dedica con dedizione assoluta e indifferente alle sofferenze che ne derivano. Compiaciuto sacerdote dell'unica bellezza ritenuta possibile, quella artistica, l'uomo si trasforma in novello vampiro che sugge la propria creatività e il trionfo della propria arte direttamente dalle vene pulsanti di vita della donna, relegata dalla misoginia di Poe al ruolo secondario di agnello sacrificale.[6]

La distanza dell'artista dalla vita è ben delineata e descritta da Tarchetti in uno delle novelle della raccolta *L'amore nell'arte*, intitolato *Lorenzo Alviati* (1869) (Trachetti, 1992 y 1967). Il protagonista di questa vicenda, un musicista, "elevandosi a investigare il destino umano" (Tarchetti, 1992: 13), ha completamente perso il contatto con la realtà, che considera bassa, volgare, deludente e meritevole solo del più profondo disprezzo, isolando la propria anima dal resto del mondo e dalla "vita che le si agita d'attorno" (Ibidem). L'unica legge di Lorenzo Alviati è l'arte; nulla può ormai scalfire la sua convinzione che la vita del mondo non abbia alcuna importanza e che solo oltre la morte l'artista potrà realizzare l'ideale supremo che lo guida. A dimostrazione di ciò, ancora una volta, interviene lo scontro con l'universo femminile. Il protagonista vive una storia d'amore con Regina, una ragazza bella e giovane che nell'economia del racconto rappresenta l'amore "normale" di Lorenzo, l'àncora di salvezza che la vita sembra gettargli per recuperarlo a sé. Lorenzo, invece, usa questa opportunità in modo strumentale, per confutare la vita e per dimostrarne la debolezza, la finitezza e l'eccessiva fisicità. L'amore, soprattutto quando è incarnato da una donna, è nulla rispetto all'altezza e alla possanza dello spirito dell'arte e del sentimento ad essa rivolto. Ancora una volta, arte e vita sembrano essere incompatibili e mentre la seconda è il regno incontrastato della donna, la prima diventa il rifugio dell'uomo/artista, strenuo avversario della voluttà e del piacere usati come strumenti della procreazione (Ivi, 15) La vita sembra al musicista sempre insufficiente a rendere quell'ideale che egli si è creato, a restituirgli quel desiderio di sublime e meraviglioso a cui attingere per l'estasi del Bello (Ivi, 17) proprio come al protagonista del racconto di Hawthorne non è sufficiente la contemplazione delle farfalle vere e reali, ma deve realizzarne una che le

sublimi tutte, in un delirio creativo che si ammanta di invidia per le naturali possibilità generative della donna. Questa assurge allora, in un'ottica di pura concorrenza creatrice, al ruolo di nemica dell'arte e di negazione della stessa (Ivi, 22) e da ciò deriva il morboso attaccamento di Lorenzo per il secondo personaggio femminile della vicenda, Adalgisa. Attaccamento intriso di necrofilia, perché il protagonista non riesce ad amare Adalgisa nel momento in cui è sana e vitale, ma solo quando la distruzione della malattia e della morte la conducono alla consunzione finale e definitiva, spiritualizzandola e abolendo la sua fisicità: "Non vi ha dubbio - afferma Lorenzo - che gli artisti siano uomini infermi, creature malate, esseri incompleti, i quali perciò appunto dovranno sempre sottrarsi alle norme comuni della vita" (Ivi, 28). L'unico amore possibile che un artista può provare nei confronti di un essere vivente, sostiene l'Alviati, si manifesta nel momento in cui quest'ultimo inizia il suo viaggio verso la dissoluzione finale, in una spirale di presunta sublimazione che considera degno di un tale sentimento unicamente ciò che è astratto, perché solo in questo caso dalla corporalità può trasparire ed emergere la sua essenza spirituale, la sua bellezza e la sua bontà, mentre "tutto il resto è sogno, è illusione, è voluttà d'un istante. Se l'amore debb'essere infinito e gli uomini tutti amano cose finite, gli artisti sono i soli uomini che amano" (Ivi, 13). La pazzia di Lorenzo esplode assumendo i connotati dello stato patologico. I momenti d'estasi che il protagonista non è mai riuscito ad ottenere dall'amore con una donna viva, li raggiunge ora di fronte al cadavere di Adalgisa, considerato elemento più vivo, perché ormai spiritualizzato, della vita stessa (Ivi, 35). . Anche per Lorenzo, come per Warland, la materia inerte diventa più importante di quella in cui spira l'alito vitale, perché l'artista può, come Dio fece con Adamo, infonderle parte del proprio spirito. L'egotistico delirio di onnipotenza di Lorenzo non può che sfociare in un epilogo tragico che, ancora una volta, ribadisce l'esclusione dell'artista dalla vita vera: "E fu a Firenze che [Lorenzo] vide la Venere dei Medici, e che lo stesso sentimento che lo aveva fatto invogliare di una fanciulla morta, gli destò nell'anima una passione ancora più ardente, ancora più inesplicabile per quel tipo perfettissimo della bellezza femminile" (Ivi, 39).

Un'immagine dell'artista al di là del bene e del male, avvinto da quel manto di superomismo che lo pone al disopra di tutto e di tutti, si ritrova nella tragedia di D'Annunzio intitolata *La Gioconda* (1899).[7] Ambientata tra Firenze e quella marina pisana di Bocca d'Arno che diventerà lo spazio privilegiato delle liriche di *Alcyone*, la vicenda dello scultore Lucio Settala è incentrata non tanto sulla rappresentazione del contrasto tra arte e vita, quanto piuttosto sulla radicale affermazione del proprio diritto a realizzare se stesso a discapito di qualsiasi divieto morale, ovvero, come spesso capita in D'Annunzio, sulla giustificazione del piacere in nome di un'eroica visione dell'arte. Esiste bensì uno scontro tra mondo dell'arte e quello della vita quotidiana, nella fattispecie quella matrimoniale, ma il contrasto è qui personificato da due donne e, quindi, si leva dal modello incontrato nei testi finora presentati e incentrati sulla diade uomo/artista vs. donna/vita. Curiosamente, infatti, lo scultore superuomo non sembra poi tanto sicuro di sé, anzi nell'antefatto tenta di risolvere col suicidio il dilemma in cui si dibatte, mentre la lotta feroce e dura per il possesso della sua anima si combatte in realtà tra Silvia Settala, la consorte, e Gioconda Dianti, modella, musa e amante. Il tema del triangolo amoroso, dunque, che vede da un lato la moglie, forte e tragica custode dei valori della vita familiare e dell'amore tranquillo e pacato inserito all'interno

del matrimonio, mentre dall'altro l'amante, fonte ispiratrice dell'arte del protagonista e custode del suo studio, febbricitante concentrato di passioni e di sensazioni forti, estreme, ma vitali alla sopravvivenza del superuomo. Gioconda è metafora di un amore oscuro e distruttivo, mentre Silvia lo è di un amore buono e luminoso, più noioso del primo probabilmente, ma sicuramente vitale ed entrambe amano con un sentimento sincero lo stesso uomo. Ancora una volta, tuttavia, è la dimensione della vita quotidiana ad essere sacrificata in nome di un ideale artistico alto, puro ed assoluto e la vera protagonista di questa vicenda è la vittima che sull'altare di questo ideale viene immolato: Silvia Settala. A lei, infatti, viene imposto il sacrificio rappresentato dalla perdita del marito, che sceglie di abbandonarla per la modella/amante, e, beffa estrema e crudele, dalla mutilazione delle bellissime mani, perse nel tentativo disperato di salvare la statua capolavoro di Lucio che Gioconda, credutasi abbandonata, vuole distruggere. Una vicenda tragica di perdita e amore frustrato, questa dell'autore pescarese, che nella costruzione dei personaggi riprende in parte modelli già incontrati sia nella sua prosa sia nella sua drammaturgia.[8] È importante notare, però, come anche in questa tragedia l'accento sia posto sul totale dono di sé che la donna, sia essa moglie o amante, musa o modella, fa all'uomo artista. Se è vero, infatti, che Silvia ha immolato le proprie mani nel tentativo di salvare l'opera suprema del marito, è altrettanto vero che quest'ultima non sarebbe mai esistita se Gioconda non l'avesse nutrita con il proprio sangue e il proprio spirito: "Gioconda Dianti, (*parlando con Silvia Settala*): «E quella statua che è mia, che m'appartiene, ch'egli ha fatta con la vita che ha spremuta da me a stilla a stilla, quella statua che è mia... ebbene, io la spezzerò, l'abbatterò!»" (DÁnnunzio, 1910: 169).

Coevo alla tragedia dannunziana è anche l'ultimo dramma di Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo* (1899)[9], nel quale sembrano concentrarsi tutti gli elementi finora isolati nei testi precedenti. Considerata come una specie di riassunto di tutte le polarità dialettiche che percorrono la produzione ibseniana, nell'opera in questione troviamo la figura dell'artista, uno scultore di nome Rubek, alla disperata ricerca dell'assoluto in cui ricreare la vita nella forma del Bello (cfr. Frenhofer, Warland, il pittore di Poe, Settala), che per far ciò si sottrae alla vita e all'amore (cfr. Warland, Alviati), o almeno a quello rappresentato dall'unione coniugale (cfr. Settala), per poter sfruttare liberamente una donna da cui trarre non solo l'ispirazione, ma la linfa che darà vita all'opera d'arte, sottraendola contemporaneamente alla modella (cfr. il pittore di Poe, Settala). Ad espiazione finale di tutto ciò, l'artista andrà volontariamente incontro alla morte (cfr. Frenhofer), insieme alla modella, in una sorta di immolazione finale che ha la doppia funzione di ripagare finalmente la donna per l'esclusivo dono di sé e di immergersi in una dimensione altra, quella della morte, che sola può garantire il dominio assoluto dell'ideale artistico (Magris cit, 89; cfr. Alviati). Riflessa su uno sfondo autobiografico di bilancio esistenziale, l'autore morirà nel 1906, incentrato proprio sul rapporto tra arte e vita e che riprende il dilemma di molti dei suoi personaggi (Perrelli, 1988: 134) - i protagonisti di Ibsen scelgono spesso il lavoro o la carriera, se borghesi, o l'arte, se artisti, ma quasi mai la vita[10] - la vicenda di Rubek è la rappresentazione del dramma di un uomo che ha speso tutta la sua arte per la creazione di una scultura chiamata *Il giorno della resurrezione*. Un capolavoro riconosciuto in tutto il mondo, ma che allo scultore è costato l'isterilirsi della sua vena creatrice (Ibsen, 1959, 1121-1122), mentre la ragazza

che ha fatto da modella all'opera, Irene, si è chiusa in una sorta di apatia vegetativa simile alla morte. La fine di Rubek come artista coincide con l'arrivo del successo dovuto al suo capolavoro e con la sparizione di Irene che, svuotata dal suo ruolo di modella e delusa dall'indifferenza di Rubek nei suoi confronti, lo abbandona al suo destino. Ancora una volta, l'amore, espressione potente della vita, e l'arte sono inconciliabili: la scelta dell'una preclude la possibilità dell'altro. Lo sfruttamento del corpo femminile non assume in questo dramma valenze sessuali, non in maniera palese almeno, perché Rubek non vuole danneggiare il velo di alta idealità che deve ammantare la sua opera d'arte. La cosa più importante è la missione dell'artista, mentre tutto il resto non esiste, neppure l'evidenza di una fisicità che si offre all'uomo nelle forme nude di una modella (Alonge, 1983:198). Come afferma Benedetto Croce: "Rubek [...] ha visto nella donna nient'altro che le linee per la sua scultura, non pensando che quelle linee chiudevano un essere di carne e di sangue, una creatura che amava in lui l'uomo, la quale, respinta o non curata, si è consumata di passione e sopravvive come spettro" (Croce, 1923:295). Il contrasto tra arte e vita ha in questo dramma una doppia metaforizzazione. Da un lato, infatti, è rappresentato dalla diade Rubek/Irene, mentre dall'altro dall'opposizione tra questa copia e quella formata da altri due personaggi: Maja, la giovane moglie di Rubek sposata, o forse sarebbe meglio dire 'comprata2 (Alone, 1983: 204) dopo che quest'ultimo è giunto al successo internazionale, e Ulfheim, il violento e sanguigno cacciatore d'orsi che con la sua forza affascina la moglie dello scultore e l'avvince a sé in una radicale scelta di vita. Il personaggio di Irene, a sua volta, ha la duplice funzione di incarnare l'amore rifiutato da Rubek, la vita rubata da quest'ultimo per infonderla nella sua opera, e la completa dedizione, fino al sacrificio, alla missione dell'artista, alla sua gloria, un po' sul modello della Gioconda dannunziana. Nel personaggio di Rubek si concentra il senso di colpa di un'artista ormai giunto sul limitare dell'esistenza, che rimpiange la dimensione a cui ha scelto di rinunciare e si rimprovera di non essere stato in grado di trovare una possibile mediazione tra i due poli opposti: l'arte e la vita. Incontrare casualmente Irene, dopo lunghi anni di travaglio interiore, mette Rubek di fronte alle proprie responsabilità infondendogli un'ormai inutile ansia di riscatto che assume la forma della purificazione e che sfocia nel sacrificio finale. Rubek e Irene sono ormai solo dei pallidi spettri di se stessi e la donna assume il ruolo di nemesi vendicativa che trascina il protagonista, nell'ascensione alla vetta dove saranno travolti da una valanga, verso la morte, unica condizione che ormai può esprimere efficacemente l'essenza esistenziale dello scultore. La spazialità allusiva di Ibsen, la coppia Rubek/Irene che trova la morte ascendendo sulla montagne mentre Maja e Ulfheim vanno incontro alla vita discendendo da essa verso la costa, richiama il dualismo oppositivo tra l'eterea astrattezza dell'arte, che guarda all'aldilà come unico stato di vera e sublime purezza, e la bassa fisicità dell'esistenza.

3. IL CONCETTO DI ARTE E IL FLUSSO DELLA VITA IN PIRANDELLO

Considerare Pirandello[11] come uno dei massimi interpreti del Decadentismo, al fianco di Pascoli, D'Annunzio e Svevo, è un doveroso omaggio alla sensibilità dello scrittore agrigentino, tutta protesa ad analizzare i sintomi del profondo disagio che avvolge l'anima dell'uomo contemporaneo, smarrito nella contemplazione del caos che

lo circonda e dell'irriducibilità di questo caos a un denominatore comune portatore di una sia pur minima parvenza di significato. Tra i segni che caratterizzano l'appartenenza di Pirandello al Decadentismo si vogliono qui richiamare sia il voler dare ai propri personaggi un significato simbolico, in modo tale da farli apparire come paradigmi efficaci di tesi specifiche, sia quella certa forma di estetismo che si esplica nella pervicace identificazione della vita con l'arte, al punto che diventa difficile capire se sia più reale la creazione artistica, la realtà creata, o la vita vera, la realtà sensibile, ovvero se non siano entrambe ugualmente false e frutto di un'illusione. In Pirandello, tuttavia, l'arte finisce quasi sempre col prevalere sulla vita, perché è ritenuta la più nobile delle attività dell'uomo, quella che può servirgli da faro, da stella polare nel difficile percorso dell'esistenza verso la dimensione dell'ideale puro e perfetto. Per Pirandello è la vita che deve rifarsi all'arte, guardare ad essa per cercare di nobilitarsi. Concetto, quest'ultimo, direttamente mutuato dalla sensibilità romantica perpetuatasi nel Decadentismo e secondo la quale, ci ricorda Mario Praz, "è la Natura a imitare l'Arte, e non viceversa" (Praz, 1996: 24). Da ciò si deduce come l'estetismo pirandelliano abbia una consistente premessa morale e sia completamente scevro da quella forma di superomismo che, invece, caratterizza l'atteggiamento di D'Annunzio e di altri decadenti che a quest'ultimo si richiamano. Pirandello esalta il ruolo e la missione dell'artista in quanto creatore di vera vita, contrapposta a quella quotidiana che, nel suo continuo e incessante cambiamento, finisce per non avere alcuna qualità essenziale che la qualifichi e la definisca. La creazione artistica, invece, sia essa personaggio, scultura o figura dipinta, ha una sua intrinseca e immutabile personalità, che le conferisce coerenza e logica, perché l'artista ha fissato il flusso della vita in un momento significativo, donandogli certezza ed eternità. Il dramma del mondo contemporaneo non consiste tanto nella scoperta dell'esistenza del caos, quanto nella perdita della capacità di armonizzarsi con esso attraverso la totalità, ossia attraverso quell'attitudine che conferisce allo spirito umano una sostanziale unità nella molteplicità e che si esprime artisticamente con lo stile epico a cui ho già fatto cenno. Postulata l'impossibilità dell'arte contemporanea di dominare il caos, per Pirandello questa rimane, tuttavia, la soluzione per antonomasia al dramma della vita. Non valgono strumenti compromissorie come accettare supinamente l'esistenza quale è o accontentarsi di assumere una maschera, scelta da noi o imposta dagli altri poco importa, che ci protegga dalla sofferenza il più a lungo possibile. Il dramma della vita, sosterrà l'ultimo Pirandello, si può contrastare solo ritornando ai miti, tra cui l'arte, su cui sono incentrati alcuni dei lavori teatrali scritti tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.[12] Se già nel saggio *Arte e scienza* (1908) (Pirandello, 1994:17-45) Pirandello accenna all'idea, ostentatamente e polemicamente anticrociana, che l'arte è creazione della forma e non intuizione del contenuto, questo concetto viene poi ripreso con maggior forza in alcuni passi del coevo *L'umorismo*, nei quali l'autore ribadisce che "l'arte in genere astrae e concreta, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica" (Pirandello, 1986:165). Mentre 'cogliere' e 'astrarre' pongono l'accento sulla preliminare fase riflessiva dell'atto artistico, 'concretare' e 'rappresentare' evidenziano la forza con cui Pirandello esprime non solo l'idea della forma, ma la stringente necessità di questa idea:

"La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che

si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte queste nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti. E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? - ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo? Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere*. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata" (Ivi,159-169).

In Pirandello l'artista ha il compito di fermare con la sua opera l'ininterrotto trascorrere che percorre la scalinata dell'esistenza, fissandolo in un gesto duraturo, capace di sfidare le angustie del tempo finito e mortale. Questo artista non si distacca dalla vita o dagli altri uomini, ma, attraverso un'arte fatta di nobiltà e sacrificio, di partecipazione e di quella pietà che informa di sé il meccanismo dell'umorismo, vive con pienezza la realtà umana. (Munafò, 1982:79). Un primo esempio della profonda compenetrazione che per Pirandello deve esistere tra arte e vita lo si può trovare nella novella *Il pipistrello* (1920).[13] Una compagnia teatrale viene interrotta tutte le sere, durante le prove, dalla comparsa di un pipistrello, che, attratto dalle luci del palcoscenico, svolazza sulle teste dei recitanti, terrorizzando in modo particolare Gàstina, la prima attrice. La situazione diviene insostenibile nel momento in cui Gàstina implora l'autore della commedia, Faustino Perres, di modificarne alcune parti - spegnere i lumi, ad esempio, e far recitare alcune scene come se si svolgessero nella penombra della notte - per evitare che l'intrusione del molesto volatile la terrorizzi al punto di guastare la sua interpretazione. Perres rifiuta recisamente e da ciò nasce un interessante dibattito sulla sostanza delle due realtà, quella artistica e quella sensibile:

"«No, no, dico proprio sul serio! Perché, scusate, Perres: volete dare veramente, con la vostra commedia, una perfetta illusione di realtà?» «Illusione? No. Perché dice

illusione, signorina? L'arte crea veramente una realtà» «Ah, sta bene. E allora io vi dico che l'arte la crea, e il pipistrello la distrugge». «Come! Perché?» «Perché sì. Ponete il caso che, nella realtà della vita, in una stanza dove si stia svolgendo di sera un conflitto familiare, tra marito e moglie, tra una madre e una figlia, che so! o un conflitto d'interessi o d'altro, entri per caso un pipistrello. Bene: che si fa? Vi assicuro io, che per un momento il conflitto s'interrompe per via di quel pipistrello che è entrato; o si spenge il lume, o si va in un'altra stanza, o qualcuno anche va a prendere un bastone, monta su una seggiola e cerca di colpirlo per abbatterlo a terra; e gli altri allora, credete a me, si scordano lì per lì del conflitto e accorrono tutti a guardare, sorridenti e con schifo, come quella odiosissima bestia sia fatta». «Già! Ma questo nella vita ordinaria!» obiettò con un sorriso smorto sulle labbra, il povero Faustino Perres. «Nella mia opera d'arte, signorina, il pipistrello, io, non ce l'ho messo». «Voi non ce l'avete messo; ma se lui ci si ficca?» «Bisogna non farne caso!» «E vi sembra naturale? V'assicuro io, io che debbo vivere nella vostra commedia la parte di Livia, che questo non è naturale; perché Livia, lo so io, lo so io meglio di voi, che paura ha dei pipistrelli!»" (Pirandello, 1994, 226).

Secondo Gàstina, dunque, la realtà sensibile, il pipistrello, irrompe con baldanzosa prepotenza nella realtà creata, la commedia, che l'autore lo voglia o no; bisogna accettare questo dato di fatto e tentare d'integrare le due realtà l'una nell'altra, fondendole il più armoniosamente possibile. Perres, al contrario, rifiuta questa soluzione compromissoria, non vede altra realtà che quella da lui creata e vivente nella vicenda e nelle battute della sua commedia. Più cieco del pipistrello che tenta di distruggere la sua opera d'arte, l'autore sfiora il parossismo dell'assurdità negando l'evidenza:

"«E allora vi rispondo che siete matta», disse il Perres alzandosi. «Dovrebbe far parte della realtà che ho creato io, quel pipistrello, perché io potessi tenerne conto e farne tener conto ai personaggi della mia commedia; dovrebbe essere un pipistrello finto e non vero, insomma! Perché non può, così, incidentalmente, da un momento all'altro, un elemento della realtà casuale introdursi nella realtà creata, essenziale, dell'opera d'arte». «E se ci s'introduce?» «Ma non è vero! Non può! Non s'introduce mica nella mia commedia, quel pipistrello, ma sul palcoscenico dove voi recitate»" (Ivi, 228).

La conclusione della novella, tuttavia, dà ragione alla prima attrice e le due realtà, quella dell'arte e quella della vita, finiscono per coincidere sul palcoscenico, durante la prima della commedia, regalando a Perres un insperato e sostanzialmente immeritato successo. Gàstina, sentendo arrivarle il pipistrello sul volto durante la recitazione, sviene veramente nel mezzo di una scena durante la quale anche uno svenimento finto avrebbe funzionato bene e il pubblico, non accorgendosi della realtà dell'incidente, le tributa un grande applauso per l'efficacia dell'interpretazione (Ivi, 230-231). Solo Perres, ostinandosi nella sua caparbia convinzione che l'unica realtà vera rimane quella dell'opera d'arte, non accetta alcuna possibile mediazione e, pur di non includere nel proprio copione l'intrusione di un elemento estraneo, ritira la commedia, incapace di accettare il palcoscenico come luogo di interferenza e commistione tra vita e arte. Questo punto chiave della poetica pirandelliana è presente anche nella commedia *Sei*

personaggi in cerca d'autore (1921)e, ancora prima, in tutta una serie di racconti[14], tra i quali il più rappresentativo ed incisivo è forse *La tragedia di un personaggio*, che della *pièce* teatrale sono i naturali precursori tematici. Una delle caratteristiche principali dell'opera di Pirandello, infatti, è quella sorta di intercomunicabilità attiva non solo tra un testo e l'altro, ma anche tra i diversi generi. Tutta l'opera dello scrittore agrigentino è come "un vasto terreno su cui scorrono continui canali d'irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da acquazzoni filosofici o pensieri polemici, temi insistenti e «concetti» che rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra, a volte con le stesse parole". (Macchia,1987: 480). L'idea espressa da Pirandello nella *Tragedia di un personaggio*[15] è che i protagonisti di una qualsiasi opera non devono essere considerati come entità fittizie, bensì come esseri vivi e veri al pari delle persone reali che assistono ai loro drammi o leggono le loro avventure, ribadendo così indirettamente l'identità di arte e vita. Anzi, un qualsiasi personaggio gode di un naturale vantaggio rispetto al lettore, allo spettatore e finanche all'autore che lo crea, perché mentre questi sono mortali, il primo vivrà in eterno. Rivolgendosi all'autore che gli ha dato udienza, il personaggio del dottor Fileno afferma recisamente:

"Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale di una donna. Chi nasce personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più. Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità" (Pirandello, 821)

Concetti, questi, che verranno ripresi nella medesima forma e con identiche parole nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Rivolgendosi al Capocomico, infatti, il Padre afferma:

"Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, lo strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità" (Pirandello, vol II, 683).

Rispetto agli esseri umani, dunque, il personaggio non solo gode di un particolare statuto che lo preserva dall'oblio, ma può contare su una particolare solidità identitaria

che è preclusa all'uomo: il personaggio sa chi è, sempre e comunque, perché il ruolo in cui è fissato gli conferisce un'unità, una totalità si potrebbe dire, che il fluire della vita nega all'individuo in carne ed ossa. È ancora il Padre che si fa portavoce di questo assunto:

"Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non essere «nessuno»" (Ivi, 741).

Il rapporto tra arte e vita e il problema dello 'statuto' del personaggio, che di codesto rapporto rappresenta l'incarnazione, sono dunque al centro anche dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).[16] Come ricorda Giacomo Debenedetti, Pirandello, sottotitolando quest'opera con la qualifica di "commedia da fare", più che inaugurare un genere letterario nuovo ne determina la mancanza di forma, che "nel momento di chiudersi, di raggiungere i suoi equilibri tradizionali, si distrugge di fronte ai diritti, alle istanze della vita che travalica le rigidità della forma" (Debenedetti, cit, 257). Nella *Prefazione* (Debenedetti, cit, 257) al testo della commedia Pirandello ribadisce lo stretto connubio tra l'artista e i "germi della vita" che, nelle sue mani e grazie a quella 'servetta' che si chiama fantasia, vengono innalzati ad una realtà nuova, superiore e altrettanto vitale della "volubile realtà quotidiana". Forse per la prima volta, però, viene posto con maggior enfasi l'accento su un'implicita differenza tra le due realtà compresenti sul palcoscenico; differenza che risulta evidente dalla tragica situazione in particolare di due dei protagonisti di *Sei personaggi in cerca d'autore*: il Padre e la Figliastra. Se la vita e l'arte partecipano della stessa natura e la seconda ha sempre avuto, fin qui, il merito di fissare degli attimi sublimi della prima rendendoli immortali, è altresì vero che la staticità della forma artistica eterna non solo la bellezza nella purezza delle forme, bensì anche la sofferenza che, nella fattispecie, assume le sembianze rispettivamente del rimorso e della vendetta.[17] Il rapporto tra arte e vita, dunque, rivela anche aspetti drammatici, che si estrinsecano nella coazione a rivivere situazioni dolorose ammantate, è vero, di un supremo alone di bellezza tragica, insidiata dalla volgarità del Capocomico e dei suoi attori, ma anche destinate a non risolversi mai, a non venire lenite dal passare del tempo e dal flusso incessante dell'esistenza, in una sorta di staticità che rimanda alla condizione dei peccatori di Dante, illustrata da Virgilio in *Inferno* VI, 94-115, eternamente fissati nella loro condizione dopo il Giudizio universale. La forma, dunque, non consiste solamente in una vittoria sulla morte, ma anche in una condizione di dannazione:

"Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma. Il pianto di questa natura fissata è l'irreparabile, continuo invecchiare del nostro corpo. Il pianto della Madre è allo stesso modo passivo e perpetuo. Mostrato attraverso tre facce, invalorato in tre drammi diversi e contemporanei, quell'immanente conflitto trova così nella commedia la sua più compiuta espressione. E di più, la Madre dichiara anche il particolare valore della forma artistica: forma che non comprende e non uccide la sua vita, e che la vita non consuma, in quel suo grido al Capocomico. Se il Padre

e la Figliastra riattaccassero centomila volte di seguito la loro scena, sempre, al punto fissato, all'attimo, in cui la vita dell'opera d'arte dev'essere espressa con quel suo grido, sempre esso risonerebbe: inalterato e inalterabile nella sua forma, ma non come una ripetizione meccanica, non come un ritorno obbligato da necessità esteriori, ma bensì, ogni volta, vivo e come nuovo, nato improvviso così per sempre: imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile. [...] Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma" (Ivi, 663-334).

Assunto, quest'ultimo, drammaticamente confermato dalle parole della Madre:

"No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finito, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. [...] E questa (*indicherà la Figliastra*) signore, se n'è sfuggita, è scappata via da me e s'è perduta, perduta... Se ora io me la vedo qua è ancora per questo, solo per questo, sempre, sempre, per rinnovarmi sempre, vivo e presente, lo strazio che ho sofferto per lei!" (Ivi, 735).

In un'atmosfera tesa, piena di sofferenza e di dialoghi serrati e cupi su cui incombe costantemente il peso della colpa e l'ostacolo dell'incomprensione, si consuma la tragica vicenda dei Personaggi. Ammantata di un onirico velo di irrealtà che avvolge gli attori e il Capocomico, increduli e sbigottiti di fronte al dramma che si sta svolgendo davanti ai loro occhi, la commedia si chiude sul grido disperato del Padre che, ancora una volta, impone all'arte lo statuto della vita: "Ma che finzione! Realtà, realtà, signori,! Realtà!" (Ivi, 757).

3.1 L'anomalia di *Diana e la Tuda*.

La tipologia di teatro che maggiormente si avvicina al lavoro drammaturgico di Pirandello è quella che risponde all'etica del grottesco (Lugagni, 1970: 57) mitigata dalla *pietas* teorizzata nell'*Umorismo*, e che cronologicamente e culturalmente si pone alla base di un'effettiva rivoluzione della scena italiana, nel senso di uno svecchiamento e di un superamento della tradizione verista e borghese recepita, assimilata e successivamente smantellata. La rappresentazione dei dissidi familiari, ad esempio, prima di Pirandello veniva sfumata dal perbenismo e dall'etica borghesi, mentre grazie soprattutto all'opera dell'autore agrigentino comincia a subire una profonda revisione critica che l'adegua alla mutata temperie storica, letteraria e psicologica e che si realizza proprio attraverso l'utilizzo del 'grottesco' nella direzione di un umorismo corrosivo e amaro. A cavallo degli anni Trenta del Novecento, inizia per Pirandello l'avventura di quel teatro dei miti a cui si è già fatto cenno: il mito sociale, il mito religioso, il mito dell'arte, tutti nati durante la lunga elaborazione dei *Giganti della montagna* - unico dramma che l'autore non riesce a completare prima della morte e che lo accompagnerà, come un fantasma, durante gli ultimi anni di vita e di vicende artistiche (Guglielminetti, 1999: 1214, vol VIII) - e indirizzati, secondo quanto sostiene Giovanni Macchia, al superamento dell'umorismo attraverso l'eliminazione di "ogni posizione critica inerente all'espressione drammatica".[18] In questi anni Pirandello agisce all'interno della Compagnia del Teatro d'Arte di cui è direttore, impresario e organizzatore al tempo stesso e, nella stagione

1926-27 mette in scena, tra gli altri, il suo nuovo dramma *Diana e la Tuda*, rappresentato in prima assoluta a Zurigo[19] il 20 novembre del 1926 e come prima italiana a Milano il 14 gennaio del 1927 (Tinterri, 61-62). Al teatro dei miti, dunque, appartiene anche quest'ultima opera, che non solo è ritagliato appositamente sulla figura e sullo stile interpretativo di Marta Abba[20], ma nella quale l'influsso dell'attrice si insinua profondo attraverso una revisione del testo condivisa e sollecitata dallo stesso Pirandello. Se la critica, infatti, sembra concorde nell'affermare che "è soprattutto con l'arrivo di Marta Abba che il teatro di Pirandello trova la sua interprete ufficiale" (Vicentini, 1993: 168) e che *Diana e la Tuda* è il primo lavoro scritto dall'autore agrigentino per la giovane musa/attrice, è oramai altrettanto assodato il ruolo di quest'ultima nella stesura dell'opera, testimoniato da un intenso rapporto epistolare.[21] Il tema centrale di questo dramma 'manieristico', che lascia intravedere una precisa ascendenza proprio nella *Gioconda* di D'Annunzio (Borsellino, 111-114), è indubbiamente l'arte, vista però, per la prima volta,[22] in una accezione totalmente negativa rispetto alla vita. Dopo l'enunciazione della supremazia dell'arte come portatrice di senso e di immortalità all'uomo (*L'umorismo*) e dopo l'affermazione che l'arte, in quanto forma, può eternare oltre alla bellezza anche quel dolore che solo lo scorrere mortale della vita potrebbe avvolgere nell'oblio e nella pace (*Sei personaggi in cerca d'autore*), ecco ora un'immagine affatto nuova per Pirandello: l'arte immobilizza la vita, la nega cercando di asservirla a sé, tentando di fissarla in una scultura, in una figura dipinta o in un personaggio e arrivando, con ciò, a ucciderla (Pollini, 188-189). Il messaggio dell'autore è talmente dichiarato, evidente e concentrato nella profonda carica simbolica dei diversi personaggi, da indurre molti dei critici che all'epoca assistettero alla prima italiana del dramma a parlare senza remore di 'filosofia' di derivazione tilgheriana o addirittura di 'metafisica' pirandelliana e 'metafisica' dell'opera,[23] mentre Filippo Tommaso Marinetti arriverà a definire Pirandello un commediografo dotato della "potenza tipicamente futurista di simultaneità che fa straripare il dramma fuori dal palcoscenico senza limiti di tempo e di spazio".[24] Nello studio romano di un giovane scultore, Sirio Dossi, si svolge il dramma dello sfruttamento dell'anima vitale di una donna, Tuda, nella più completa indifferenza per i suoi sentimenti e a tutto vantaggio di un'opera artistica, una statua di Diana, che anche in questo caso dovrebbe assumere i connotati del capolavoro grazie alla linfa che pian piano comincia a scorrerle dentro e che viene lentamente sottratta, con modalità quasi vampiresche, alla povera modella. Tuda viene descritta da Pirandello, nelle indicazioni di scena, come "Giovanissima e di meravigliosa bellezza. Capelli fulvi, ricciuti, pettinati alla greca. La bocca ha spesso un atteggiamento doloroso, come se la vita di solito le desse una sdegnosa amarezza; ma se ride, ha subito una grazia luminosa, che sembra rischiari e avvivi ogni cosa" (Pirandello, III, 593-594). La vita, in Tuda, non è dunque un flusso cieco e puramente istintuale, perché è sottoposta ad una consapevolezza cosciente e critica che necessariamente ne mette in luce anche gli aspetti dolorosi. Ciò non toglie, tuttavia, che la "sdegnosa amarezza" non riesce a ottundere o a scalfire l'energia e la gioia che dalla vita stessa scaturiscono con pienezza assoluta attraverso il corpo della modella. Nel dramma, a sostenere le ragioni di quest'ultima e a far la parte dell'artista pentito che ha distrutto tutte le sue opere, mortifere e sterili forme, per votarsi alla religione della vita, è inserito il personaggio di Nono Giuncano, vecchio scultore e maestro di Sirio Dossi che ora fa di tutto per cercare di convincere

il suo ex allievo dell'intrinseca capacità distruttiva dell'arte. Paladino di Tuda, dunque, e forse anche innamorato segretamente della ragazza (Ivi, 634-635) ma soprattutto sostenitore della supremazia della vita, quasi novello Ulfheim di ibseniana memoria, Giuncano combatte con Dossi una singolar tenzone che attraversa tutto il dramma. Fin dal primo atto, infatti, accorre in aiuto alla modella che, costretta a posare per troppo tempo, geme e si lamenta dell'indifferente crudeltà dello scultore:

"Giuncano: Uccidila, uccidila: starà fermissima! Sirio: T'è nata adesso che non lavori più tutta codesta considerazione per le modelle?" (Ivi, 592).

Giuncano cerca di trasmettere a Sirio la sua passione per la vita, cerca di distoglierlo da un'arte di cui non riesce più a vedere la ragione, se non nella morte che dissemina intorno a sé. Parlando con Sirio e riferendosi alla sua possibilità di vivere di rendita, afferma il vecchio scultore:

"Giuncano: Coi tuoi denari... [...] Vorrei che ne profittassi! [...] E li buttassi tu in faccia agli altri: a coloro che fanno le statue per vivere - perché non ne facessero più. Sirio: Sei proprio impazzito! Giuncano: (*subito con forza, alzandosi*) Ah sì, e ne ringrazio Dio, se vuoi saperlo! Questa mattina, ah, li ho qua ancora come una vampa negli occhi, su ai Parioli, tutti quei papaveri, la gioja... Sirio: (*stonato*) Che dici? Giuncano: Non la volevano dare a nessuno - chi li vedeva lassù? - l'avevano, l'avevano per sé, la gioja d'avvampare al sole, così in tanti insieme, e il silenzio, su quel loro rosso scarlatto, pareva stupore, stupore. Sirio: (*stordito*) I papaveri? Giuncano: Perché ora vedo! Da che sono impazzito, come tu dici. Sapessi quante cose che prima non vedevo" (Ivi, 592-593).

La furia vitale di Giuncano si manifesta ripetutamente attraverso un forte impulso distruttivo e si riversa non solo sulle opere uscite dalle sue mani, ma anche sulla Diana di Sirio Dossi (Ivi, 594-595), per allargarsi, in una sorta di delirio universale, a tutte le opere d'arte del mondo. Alla pazzia devastatrice di Giuncano, tuttavia, si contrappone quella altrettanto cieca e furiosa di Dossi. Questi è totalmente assorbito dal proprio lavoro, dalla propria impresa artistica che cattura e indirizza ogni energia del suo corpo e della sua mente, rendendolo cieco e sordo verso tutto quanto lo circonda:

"Tuda: (*a Giuncano*) Lo guardi! Ha il coraggio di dire ch'è impazzito lei! Sta impazzendo lui per quella sua statua! Lo guardi! Lo guardi!" (Ivi, 596).

E la pazzia di Dossi sembra essere davvero incontenibile. Come per Giuncano l'adesione alla vita coincide con un totale e radicale rifiuto dell'arte, così in Dossi si verifica l'identico fenomeno, solo perfettamente speculare al primo. Il giovane scultore, infatti, detesta la vita comune, quotidiana, normale, perché la trova ignobile e indegna di essere vissuta, così come trova intollerabili gli esseri umani e insopportabile la loro vicinanza: "Quelle facce sguajate, quei corpi scomposti da prendere a calci e abbattere - ah, quelli sì - a martellate" (Ivi, 595). L'avversione di Dossi per la vita arriva fino al punto di lasciare intendere che, compiuta la sua opera, non potrà esistere per lui altro

futuro se non quello della morte, quasi a rimarcare che il compimento dell'arte non può coincidere con l'affermazione solenne e suprema della vita, ma solo con la rinuncia a questa (Ivi, 597). Quello del protagonista è un vero e proprio rifiuto dell'esistenza e del suo fluire, cieco e inarrestabile:

"Sirio: No cara: perché anzi stare a parlare con te, con lui; sopportare la vostra vista... Tuda: Grazie! Io me ne voglio andare, mi trattieni tu! Sirio: Ma dico anche quella degli altri, di tutte le cose, ciò che lui chiama 'vivere' (*a Giuncano, con foga*) che cosa? Viaggiare, come fa adesso mio fratello? Giocare, amar donne, una bella casa, amici, vestir bene, sentire i soliti discorsi, far le solite cose? Vivere per vivere? Giuncano: Sì, sì, e senza nemmeno saper di vivere. Sirio: Già, come le bestie" (Ivi, 597).

L'unica certezza esistente per Dossi è la forma, nella quale racchiudere l'essenza distillata di una bellezza altrimenti difficilmente rintracciabile e visibile in una vita soverchiata dalla volgarità più assoluta. Mentre per Giuncano, al contrario, è proprio la forma il Moloc da combattere e abbattere, perché in essa viene bloccato e ucciso lo scorrere del caldo fluido dell'esistenza:

"Tuda: Dorme, Maestro? Giuncano: Fumo. Ti vedo nell'ombra. Tuda: Sono bella? Giuncano: Sì, cara. Tuda: Come morta? Sirio (*con un urlo*) Ferma! Tuda: Eh, dice morta... Giuncano: Appunto perché ti vuole ferma cosi" (Ivi, 600-601).

E ancora, mentre Tuda ha cominciato a muoversi scomposta, in preda a un riso convulso che l'ha presa per il nervosismo che le trasmette lo scontro serrato tra Giuncano e Dossi per l'imperioso e crudele atteggiamento di quest'ultimo:

"Giuncano: Fanne ora una statua! Tutta un fremito continuo di vita: ogni attimo un'altra! Sirio: Già! E se non la fermi in un gesto in cui consista, che è? Nulla. Tuda: Come, come? Io nulla? Giuncano: Vita, vita! Sirio: Che passa. Giuncano: Appunto! Sirio: Oggi non più quella di jeri, domani non più questa d'oggi: ogni attimo un'altra: tante! Io la faccio una: quella (*indica di là, la statua*) per sempre! Tuda: Grazie! Una statua. Giuncano: Una, e per sempre, che non si muove più? Sirio: È l'ufficio dell'arte. Giuncano: (*subito, forte*) E della morte: che farà anche di te, come di me, una statua: su un letto o per terra, quando vi giacerai, stecchito. Tuda: (*quasi cantando e ballando*) Viva: occhi bocca braccia dita gambe, guarda, le muovo, le muovo e questa è carne, senti: calda! Sirio: Ma che centri tu, come sei viva? Dev'esser lei, la statua: non tu. Marmo: la sua materia: non la tua carne. Tuda: E perché hai bisogno di me allora? Sirio: Perché mi servi. Servi a me. Non a lei" (Ivi, 602-603).

In realtà, l'ultima frase di Dossi afferma contemporaneamente una verità e una menzogna. È vero che Tuda gli serve, perché rappresenta l'*humus* adatto a fecondare l'ispirazione creatrice da cui deve nascere l'opera immortale, la Diana scolpita, ma è altresì vero che la modella serve anche alla statua come fonte primaria e irrinunciabile di linfa e di vita a cui attingere a piene mani. Alla fine del primo atto, l'irrequietezza di Tuda e il fatto che non voglia posare in esclusiva per Dossi, in quanto lavora anche

per altri scultori, vengono ovviati dal protagonista grazie a una risoluzione imperiosa e drastica nella sua semplicità: se Tuda acconsente, la sposerà, la renderà sua moglie, ma a condizione, ovviamente, che il matrimonio non venga consumato. Dossi, infatti, ha già un'altra amante, Sara Mendel, alla quale, in ogni caso, non viene destinata una quota maggiore di amore o di attenzioni rispetto a quelle riservate a Tuda. Come il professor Rubek di Ibsen, tenace assertore della sublimazione e negatore degli istinti sessuali (Alone, 1995: 71). Dossi è ugualmente indifferente tanto verso la modella quanto verso l'amante, tutto preso com'è dal compimento della sua opera, e il personaggio della Mendel ha la duplice funzione di amplificare l'atteggiamento dello scultore e di esasperare la tensione emotiva di Tuda, che se finisce per accettare la proposta di Dossi lo fa seguendo un duplice e istintivo sentimento di rivalsa e di redenzione. Il corpo di Tuda, così come quello dell'Irene di Ibsen o quello della giovane sposa di Poe, dovrà servire solo come modello all'opera nascente, rimarrà intangibile all'amore e, di conseguenza, reso sterile, non acceso a quella missione precipua che la natura gli ha affidato: la vita e la procreazione. Una Tuda oramai divenuta la moglie dello scultore Dossi, e quindi anche di sua assoluta, piena e legittima proprietà, apre il secondo atto con un'insistita sottolineatura della progressiva consunzione di cui sembra essere vittima dal giorno del matrimonio. Ma ancora una volta interviene Giuncano a tentare di salvarla, rendendola consapevole dell'errore che ha commesso sotto l'impulso della rabbia, dell'insensato istinto a vendicarsi di Dossi sposandolo per rovinarlo e, forse, anche dell'inconscia speranza di trarlo finalmente a sé con questo gesto che ufficializza un ruolo, uno *status*, in realtà completamente falso e fittizio. Tuda capisce che l'unico vero modo per prevalere contro un uomo che le sta rubando la vita e le nega l'amore, è quello di tradirlo professionalmente, ossia di tornare a offrire il suo corpo ad un altro artista che da esso possa trarre un'opera d'arte: "Tuda (*riflettendo fosca*) Già. Perché questo sarebbe, difatti, l'unico tradimento che io potrei fargli. Sara: Sicuro: da modella. Non potendo tradirlo come moglie".[25] Con sempre maggior forza, l'impeto vitale di Tuda e la pazzia vitalistica del vecchio Giuncano si incontrano in un intreccio dirompente, venato per la prima dalla rabbia di un sacrificio imposto e inutile, che sembra sbattere contro la cieca noncuranza di un individuo perso nella rincorsa del suo ideale di fissità e di morte, mentre per il secondo è ammantato dalla malinconia di un vecchio che si accorgere del trascorrere del tempo e dell'esistenza, quando ormai è troppo tardi per rincorrerla, viverla, assaporarla. Da questa percezione deriva a Giuncano il suo attuale impulso al movimento, la sua ostilità assoluta per lo stato di quiete postulato dalla staticità della forma artistica:

"Giuncano: Era finita per me, la vita, da tanto tempo: non m'importava più di nulla. Vuoto; spento. L'avevo spesa tutta - pazzo - a fare statue! Perché ti figuri che le abbia spezzate, fracassate, io? Tuda: Ah, per questo? Giuncano: Quando me le vidi davanti - là, immobili, perfette - e di fronte ad esse vidi il mio corpo in cui la vita riprendeva a muoversi, logoro vecchio... Quest'orrore della forma. [...] Tuda: La vita? Giuncano: Chiamala vita! Bambina, tu ti movevi di più, guizzavi, ora un po' meno, e sempre meno, sempre meno, finché, hai creduto di vivere? Hai finito di morire! Tuda: È vero. Ma allora fin che si può... Giuncano: Muoversi, non fermarsi mai, non fissarsi in nessun sentimento..." (ivi, 638-639).

L'epilogo di *Diana e la Tuda* ha i connotati della tragedia e il conflitto tra arte e vita si risolve non con il prevalere di una delle due sull'altra, bensì nella sconfitta di entrambe. Dossi non riuscirà a portare a compimento la sua opera d'arte, perché ucciso da un Giuncano reso furioso dalla perfidia del giovane mentre questo, a sua volta, sta minacciando di morte la modella che tenta di avventarsi contro la scultura, in un parossismo autodistruttivo, per tentare di fondersi con lei, per darle anche quell'ultimo soffio di vita che lo scultore ha così insistentemente tentato di sottrarle. Il grido di Tuda è disperato e potente nel descrive l'ingiustizia a cui è stata sottoposta da Dossi:

"Tuda: Guarda! Guardala bene! Guardale gli occhi! Gli occhi! E ora guarda qua i miei, vedi! Vedi! Sono i miei, là, questi, come me li stai vedendo ora, da pazza, e così, perché me li hanno fatti diventare loro così, da pazza, tutti e due! (*indica Sirio e Sara*) Ti pare che ci sia amore in questi occhi? Di' di'? [...] Odio c'è, odio, per il supplizio che m'hanno dato loro due! Non li aveva lei (*indica la statua*) prima, questi occhi - erano altri, i suoi occhi! Lui me li ha presi e glieli ha dati: guardala. E quella mano là che tocca il fianco, la vedi? Era aperta, prima, quella mano! Vedi, ora? Chiusa, serrata, a pugno. Me l'hanno fatta chiudere, serrare loro così, per resistere al supplizio - e la statua, vedi, anche lei - l'aveva aperta: ha dovuto chiuderla! Gliel'ho veduta chiudere! Non ha potuto farne a meno! Non è più quella che lui voleva fare! Sono io ora là, capisci? Io" (Ivi, 654).

La malizia di Dossi viene illuminata dalla rivelazione di Tuda. Lo scultore non solo ha voluto rubarle l'anima per donarla alla sua opera, ma ha manovrato perché quest'anima esprimesse un'aura ancora più potente e luminosa in quanto intrisa di sofferenza. Sposare la ragazza non è stata un'azione dettata unicamente dal desiderio di averla tutta per sé come modella, bensì dal calcolo freddo e cinico di mettere le due donne, Tuda e Sara, l'una contro l'altra per far emergere nella prima il dolore, la frustrazione e la rabbia derivanti da uno scontro insensato, da cui nessuna delle due poteva uscire vincitrice. Tuda è stata usata, è stata trasformata in oggetto pronto ad essere sacrificato in nome dell'arte, ma anche Sara si scopre improvvisamente mutata da amante in mero strumento, utile solo come grimaldello ai sentimenti più vivi, veri e cocenti della modella:

"Tuda: (*con impeto, luminosa*) No, signora, no! Non di questo, non di questo s'è approfittato lui, non lo credete! S'è approfittato di voi, come di me, per la sua statua, di quanto voi m'avete fatto soffrire (credevo per gelosia; ora so ch'è stata cattiveria), perché giovava alla sua statua! (*Scorgendo Sirio che, sorridendo, fa cenno di sì*) Ecco, vedete? Dice di sì; sorride e dice di sì! Giuncano: Non ridere, non ridere, sai! Non seguitare a cimentare in questo momento! Sirio: Ma va' là, che cimentare! Rido perché mi piace moltissimo che lei l'abbia capito così bene. Giuncano: La tortura a cui l'hai messa? Sirio: Ma no! Ch'io non stavo qua come un gonzo a far la ridicola figura di un uomo conteso da due donne (*E ride di nuovo*)" (Ivi, 656).

Un piano diabolico, dunque, quello di Dossi, che consiste non solo nel voler sottrarre la vita alla carne e allo spirito di una donna, come si è visto fare agli artisti

rappresentati da Poe e Ibsen, bensì anche nel martoriare questo essere vivente per farlo assurgere a un grado maggiore di realismo e per conferirgli una bellezza unica, sublime, derivata da un sentimento potente da trasferire, poi, nella propria opera d'arte, in quella Diana che dovrebbe immortalare l'esistenza al suo massimo livello, nel suo afflato più divino. La statua di Dossi non verrà mai terminata, travolta dal fallimento esistenziale più che dalla morte del suo fattore; ma da questo delitto incompiuto non uscirà vincitrice e trionfante la vita. Giuncano, il vecchio scultore che ha distrutto tutte le sue opere per inseguire l'ultimo riflesso di vitalità che gli resta, e che si incarna nel personaggio di Tuda, finisce in realtà per sopprimere la vita uccidendo Dossi. Tuda, che di questo omicidio è la causa prima, rimane anche lei oramai svuotata di qualsiasi fluido, di qualsiasi linfa che le consenta di ricominciare. Ridotta come la Irma di Ibsen, fantasma di una donna gonfio di livore ed amarezza, a Tuda non resta che chiudere il dramma urlando a tutti la propria misera condizione: "Io che ora sono così: niente... più niente..." (Ivi, 661). L'arte non salva la vita, sembra dire Pirandello, smentendo se stesso e la concezione artistica elaborata nel corso di tutta una vita. Per una volta, una volta soltanto, il senso più profondo dell'esistenza sembra rivelarsi proprio nella sua inconsistenza, nel suo trascorrere inconsapevole a se stessa e indifferente ad ogni tentativo di conferirle un significato qualsiasi. Come afferma Sara Mendel, in un momento d'inconscia sincerità che ne lascia trasparire l'intima sofferenza, "bisognerebbe che la vita fosse invece come una piuma. Ma sì! Mantenere l'anima continuamente come in uno stato di fusione; per non farla rapprendere, irrigidire. Ci vuole fuoco, caro Maestro. Se dentro di voi il fornellino è spento? Se la morte viene e ci soffia su?" (Ivi, 645).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALONGE, R., *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Napoli, Guida, 1983.
ALONGE, R., *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995.
ALONGE, R., *Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello*, in *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 18/20 aprile 1985, a c. di Alonge, R., Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 11-23.
AMORUSO, V., *Introduzione*, in Hawthorne, N., *Opere scelte*, cit., pp. XI-XXXIX.
ANDREOLI, A., e Lorenzini, N., *Bibliografia*, in D'Annunzio, G., *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1998, 2 voll., II, pp. 1451-1469.
BACCHELLI, R., "Diana e la Tuda. Tre atti di Luigi Pirandello", in *La Fiera Letteraria*, 23 gennaio 1927, p. 5.
BACIGALUPO, M., *Poe in Italy*, in *Poe abroad. Influence, Reputation, Affinities*, ed. by Vines, L. D., Iowa City, University of Iowa, 1999, pp. 62-74.
BALDINI, G., *Introduzione*, in Poe, E. A., *Racconti*, Milano, Garzanti, 2002, pp. V-XXXII.
BALZAC, H. de, *Il capolavoro sconosciuto*, prefazione di Pampaloni, G., Firenze, Passigli, 1983.
BARBINA, A., *Bibliografia della critica pirandelliana (1889-1961)*, Firenze, Le Monnier, 1967.
BIANCHI, R., "Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville", in *Studi Americani*, 18 (1972), pp. 111-149.
AA.VV., *Bibliografia pirandelliana. Atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello. 1937-1995*, a c. di Tardino, L., Agrigento, Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello", 1996.
BISICCHIA, A., *D'Annunzio e il teatro*, Milano, Mursia, 1991.
BORSELLINO, N., *Il teatro: le forme*, in Id., *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1983,

pp. 79-86.
BORSELLINO, N., *Il "Teatro d'arte": creazione e impresa*, in Id., *Ritratto di Pirandello*, cit., pp. 111-114.
CORSINOVI, G., "Suggestioni dell'Espressionismo tedesco nel teatro di Pirandello", in *Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, a. IX, n. 34 (novembre 1986), pp. 23-39.
COSTANZO, M., *Note ai testi e varianti*, in *Novelle per un anno*, a c. di Costanzo, M., premessa di Macchia, G., Milano, Mondadori, 1985-1990, 3 voll. in 6 t., I.2, pp. 1051-1583.
CROCE, B., *Ibsen*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, pp. 291-306.
D'AMICO, A., *Note ai testi e varianti*, in *Maschere nude*, a c. di D'Amico, A., premessa di Macchia, G., Milano, Mondadori, 1986-2004, 3 voll., II, pp. 867-1332.
D'AMICO, A., *Notizia*, in Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, in *Maschere nude*, cit., II, pp. 621-650.
D'ANNUNZIO, G., *Il trionfo della morte*, a cura di M. G. Calducci, Milano, Mondadori, 1995.
D'ANNUNZIO, G ., *L'innocente*, in Id., *Prose di romanzi*, cit., I, pp. 359-635.
D'ANNUNZIO, G., *La città morta*, Milano, Mondadori, 1996.
D'ANNUNZIO, G., *La Gioconda. Tragedia*, Milano, Treves, 1910.
DEBENEDETTI, G., *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Montale, E., Milano, Garzanti, 1998.
ERMILLI, M., "Rassegna di studi su Pirandello (1978-1991)", in *Lettere italiane*, a. XLIV, fasc. 2 (1992), pp. 310-339.
FERRONI, G., *Luigi Pirandello*, in *I classici italiani nella storia della critica*, a c. di Binni, W., Firenze, La Nuova Italia, 1977, vol. III.

GHIDETTI, E., *Introduzione*, in Tarchetti, I. U., *Tutte le opere*, a c. di Ghidetti, E., Cappelli, Bologna, 1967, 2 voll., I, pp. 5-61.
GUGLIELMINETTI, M., e Ioli, G., *Luigi Pirandello*, in *Tra l'Otto e il Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1999, 14 voll., VIII, pp. 1179-11241.
HAWTHORNE, N., *L'artista del bello*, in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 342-373.
HYNEMAN, E. K., *Edgar Allan Poe. An Annotated Bibliography of Books and Articles in English. 1827-1973*, Boston, 1974.
IBSEN, H., *Quando noi morti ci destiamo*, in Id., *Drammi*, con diciassette riproduzioni di opere grafiche di Munch, E., trad. di Rho, A., intr. di Antonicelli, F., Torino, Einaudi, 1959, 2 voll., II, pp. 1113-1180.
ISGRO, G., *D'Annunzio et la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.
LEVI, E., "Note di teatro. Diana e la Tuda", in *Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte*, a. VII, n. 1-2 (15 gennaio -15 febbraio 1927), pp. 67-71.
LEVIN, H., *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*, Athens, Ohio University Press, 1989.
LEVINE, S., (ed. by), *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, an annotated edition, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990.
LISTA, G., *La drammaturgia futurista e il "cerebralismo funambolico" di Pirandello*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a c. di Scrivano, E., Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985, pp. 143-162.
LO VECCHIO MONTI, M., *Bibliografia di Pirandello*, Milano, Mondadori, 1937.
LUGNANI, L., *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
LUKÁCS, G., *Teoria del romanzo*, in *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972.

MACCHIA, G., *Fantasmi, miti, miracoli*, in Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 123-128.
MACCHIA, G., *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Cecchi, E., e SAPEGNO, N., Milano, Garzanti, 1987, 9 voll. in 10 t., IX.1, *Il Novecento*, pp. 475-542.
MAGRIS, C., *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3-31.
MAGRIS, C., *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, in *L'anello di Clarisse*, cit., pp. 86-119.
MARINETTI, F. T., "Le prime teatrali: «Diana e la Tuda»", in *L'impero*, 12 marzo 1927, p. 3
MCFARLANE, J., (ed. by), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
MEDA, A., *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993.
MUNAFÒ, G., *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana*, Firenze, Le Monnier, 1982.
NIETZSCHE, F., *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979.
Nordby Gretlund, J., - Herion-Sarafidis, E., - Skei, H. H., *Poe in Scandinavia*, in *Poe abroad*, cit., pp. 31-37.
PAMPALONI, G., *Prefazione*, in Balzac, H. de, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., pp. 7-18.
PEEPLES, S., *Edgar Allan Poe Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1998.
PERRELLI, F., *Introduzione a Ibsen*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 134.
PIRANDELLO, L., *Arte e scienza*, in Id., *Arte e scienza*, intr. di Costa, S., Milano, Mondadori, 1994, pp. 17-45.
PIRANDELLO, L., *Diana e la tuda*, in *Maschere nude*, cit., III, pp. 589-661.
PIRANDELLO, L., *Il pipistrello*, in *Scialle nero*, in *Novelle per un anno*, cit., I.1, pp. 223-233.
PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986, p. 165.
PIRANDELLO, L., *La tragedia d'un personaggio*, in *Novelle per un anno*, cit., I.1, pp. 816-824.
PIRANDELLO, L., *Lettere a Marta Abba*, a c. di Ortolani, B., Milano, Mondadori, 1995.
PIRANDELLO, L., *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., II, pp. 653-667.
PIRANDELLO, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., II, pp. 651-758.
POE, E. A., *Il ritratto ovale*, in Id., *I racconti*, Torino, Einaudi, 1983, 3 voll., II (1841-1843), pp. 448-452.
PRAGA, M., "Dénise Marette - Diana e la Tuda - Diana de Lys", in *L'illustrazione italiana*, a. LIV, n. 4 (23 gennaio 1927), pp. 65-67.
PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, intr. di Colaiacomo, P., con un saggio di Orlando, F., Firenze, Sansoni, 1996.
PULLINI, G., *Pirandello e la commedia borghese 1920-1940*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, cit., pp. 163-195.
PUPPA, P., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari, Laterza, 1993.
SAVINIO, A., *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1979.
TARCHETTI, I. U., *Lorenzo Alviati*, in Id., *L'amore nell'arte. Racconti musicali*, Firenze, Passigli, 1992.
TELLINI, G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
TINTERRI, A., *Autori italiani e stranieri nelle scelte di Pirandello capocomico (1925-1928)*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, cit., pp. 61-77.
TRIPPI, N., *Il teatro pirandelliano nella Svizzera tedesca negli anni Venti e Trenta*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, cit., pp. 353-357.
VALERI, C., "Vent'anni di bibliografia (1960-1980)", in *Rivista di studi pirandelliani*, a. III, n. 6 (giugno-settembre 1980), pp. 48-72.
VICENTINI, C., *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 168.

Notas

[1] Si pensi, solo per citare un esempio, al rapporto morboso di attrazione e repulsione che lega Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*. Cfr. D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte*, a cura di M. G. Calducci, Milano, Mondadori, 1995.

[2] Balzac, H. de, *Il capolavoro sconosciuto*, prefazione di Pampaloni, G., Firenze, Passigli, 1983. Nel piano della *Comédie humaine* del 1845 il racconto è contenuto al n. 111 degli *Études philosophiques*.

[3] Poe, E. A., *Il ritratto ovale*, in Id., *I racconti*, Torino, Einaudi, 1983, 3 voll., II (1841-1843), pp. 448-452. Per la bibliografia su Poe cfr. Hyneman, E. K., *Edgar Allan Poe. An Annotated Bibliography of Books and Articles in English. 1827-1973*, Boston, 1974.

[4] È possibile, quindi, che anche Ibsen e Pirandello lo avessero presente nella stesura rispettivamente di *Quando Noi morti ci destiamo* e di *Diana e la Tuda*. Sulla diffusione di Poe in Scandinavia cfr. Nordby Gretlund, J., - Herion-Sarafidis, E., - Skei, H. H., *Poe in Scandinavia*, in *Poe abroad. Influence, Reputation, Affinities*, ed. by Vines, L. D., Iowa City, University of Iowa, 1999, pp. 31-37. Sulla diffusione di Poe in Italia sull'onda dei giudizi positivi che ne diedero Baudelaire e Mallarmé cfr. Bacigalupo, M., *Poe in Italy*, in ivi, pp. 62-74. La prima traduzione italiana del ritratto ovale è del 1869 con *Le storie incredibili* tradotte da Baccio Emanuele Manieri.

[5] Cfr. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, an annotated edition edited by Levine, S., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, pp. 62-63.

[6] Su questo argomento cfr. Peeples, S., *Edgar Allan Poe Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1998, pp. 90-92.

[7] D'Annunzio, G., *La Gioconda. Tragedia*, Milano, Treves, 1910. Per un'ampia e aggiornata bibliografia dannunziana cfr. *Bibliografia*, a c. di Andreoli, A., e Lorenzini, N., in D'Annunzio, G., *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1998, 2 voll., II, pp. 1451-1469. Sul teatro di D'Annunzio cfr. Bisicchia, A., *D'Annunzio e il teatro*, Milano, Mursia, 1991; Isgrò, G., *D'Annunzio et la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993; Meda, A., *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993.

[8] Si pensa soprattutto alla Giuliana dell'*Innocente* e all'Anna del dramma *La città morta*. Cfr. D'Annunzio, G., *L'innocente*, in Id., *Prose di romanzi*, cit., I, pp. 359-635; Id., *La città morta*, Milano, Mondadori, 1996.

[9] Ibsen, H., *Quando noi morti ci destiamo*, in Id., *Drammi*, con diciassette riproduzioni di opere grafiche di Munch, E., trad. di Rho, A., intr. di Antonicelli, F., Torino, Einaudi, 1959, 2 voll., II, pp. 1113-1180. Per una bibliografia generale su Ibsen cfr. *The Cambridge Companion to Ibsen*, ed. by McFarlane, J., Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Per una biografia intensa e originale del drammaturgo norvegese cfr. Savinio, A., *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1979. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta a puntate sul periodico *Film*, nn. 20, 22, 24 26, 28, 30 dal 15 maggio al 24 luglio 1943.

[10] Sulla tipologia dei personaggi maschili, siano essi borghesi o artisti, in Ibsen cfr. Alonge, R., *Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello*, in *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 18/20 aprile 1985, a c. di Alonge, R., Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 11-23.

[11] Per la bibliografia pirandelliana cfr. Lo Vecchio Monti, M., *Bibliografia di Pirandello*, Milano, Mondadori, 1937; Barbina, A., *Bibliografia della critica pirandelliana (1889-1961)*, Firenze, Le Monnier, 1967; Ferroni, G., *Luigi Pirandello*, in *I classici italiani nella storia della critica*, a c. di Binni, W., Firenze, La Nuova Italia, 1977, vol. III; Valeri, C., "Vent'anni di bibliografia (1960-1980)", in *Rivista di studi pirandelliani*, a. III, n. 6 (giugno-settembre 1980), pp. 48-72; Ermilli, M., "Rassegna di studi su Pirandello (1978-1991)", in *Lettere italiane*, a. XLIV, fasc. 2 (1992), pp. 310-339; *Bibliografia pirandelliana. Atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello. 1937-1995*, a c. di Tardino, L., Agrigento, Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello",

1996.

[12] Si pensa a *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929) e *I giganti della montagna* (1933).

[13] Il racconto uscì sul periodico *La lettura* nel gennaio 1920. In volume fu raccolto per la prima volta nella sezione intitolata *Scialle nero* delle *Novelle per un anno*, pubblicate dalla casa editrice fiorentina Bemporad nel 1922. Cfr. Costanzo, M., *Note ai testi e varianti*, in *Novelle per un anno*, a c. di Costanzo, M., premessa di Macchia, G., Milano, Mondadori, 1985-1990, 3 voll. in 6 t., I.2, p. 1183.

[14] Cfr. le novelle *Quand'ero matto* (1902), *Personaggi* (1906) e *Colloqui coi personaggi* (1915). Sulle ricorrenze del tema del personaggio in Pirandello cfr. D'Amico, A., *Notizia*, in Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, in *Maschere nude*, a c. di D'Amico, A., premessa di Macchia, G., Milano, Mondadori, 1986-2004, 3 voll., II, pp. 621-623.

[15] Racconto pubblicato sul *Corriere della Sera* il 19 ottobre 1911. Successivamente in volume ne *La Trappola*, Milano, Treves, 1915. Cfr. Costanzo, M., *Note ai testi e varianti*, cit., p. 1461.

[16] Sui temi principali dei *Sei personaggi in cerca d'autore* cfr. D'Amico, A., *Notizia*, cit., II, p. 625. La prima edizione del testo è del 1921 per i tipi della casa editrice fiorentina Bemporad.

[17] Cfr. ivi, pp. 657-658 e soprattutto Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., II, p. 678. In queste note di scena l'autore dichiara la tipologia e il significato delle maschere che dovranno essere applicate sui volti dei singoli Personaggi: rimorso per il Padre; vendetta per la Figliastra; sdegno per il Figlio; dolore per la Madre.

[18] Macchia, G., *Luigi Pirandello*, cit., p. 528. Sul teatro dei miti di Pirandello come aspirazione a una teatralità non più 'umoristica', quanto piuttosto 'tragica' cfr. anche Macchia, G., *Fantasmi, miti, miracoli*, in Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 123-128. Sul progressivo passaggio di Pirandello dalla narrativa al teatro cfr. Borsellino, N., *Il teatro: le forme*, in Id., *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 79-86.

[19] Sulla ricezione del teatro pirandelliano nella Confederazione Elvetica e, in particolare, nei cantoni di lingua tedesca cfr. Trippi, N. *Il teatro pirandelliano nella Svizzera tedesca negli anni Venti e Trenta*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a c. di Scrivano, E., Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985, pp. 353-357. Per quanto riguarda i rapporti di Pirandello con il mondo tedesco, sia come presenza sia come influssi culturali e stilistici cfr. Corsinovi, G., "Suggestioni dell'Espressionismo tedesco nel teatro di Pirandello", in *Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, a. IX, n. 34 (novembre 1986), pp. 23-39. In modo particolare Corsinovi sottolinea come "il rilevamento di presenze espressionistiche nelle opere [di Pirandello] che maturano nell'arco cronologico dal '20 al '34, a livello di temi, stilemi espressivi e scenici, con significative incidenze anche in ambito lessicale e sintattico (per esempio l'uso intensificato dei vocaboli astratti, di periodi strutturati per sequenze nominali e organizzati su forme esclamative) risulta piuttosto agevole e si può estendere a molti testi" e porta come esempio, tra gli altri, anche *Diana e la Tuda*, evidenziando come la didascalia di apertura di questo dramma sia giocata sul contrasto, tipicamente espressionistico, di bianco e nero: i muri bianchi e altissimi vs. le tende nere; il tappeto e i mobili neri vs. una tela bianca enorme che pende in mezzo alla scena appesa sulla parete di fondo. Cfr. ivi, p. 35 e Pirandello, L., *Diana e la tuda*, in *Maschere nude*, cit., III, p. 591.

[20] Sul rapporto tra Luigi Pirandello e Marta Abba si veda in modo particolare Puppa, P., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari, Laterza, 1993.

[21] Cfr. Vicentini, p. 159. Ecco alcuni stralci delle lettere in questione indirizzate da Pirandello a Marta Abba: "Per la facoltà che possiedo in sommo grado, di astrarmi da tutte le miserie della vita, ho potuto - pure in questi giorni di grande tempesta - rileggere *Diana e la Tuda* e rifare più drammaticamente e, credo, ormai in modo perfetto, tutta la seconda metà del III Atto. Io ho atteso finora la tua impressione, secondo la promessa che mi avevi fatto, di rileggere il lavoro a mente riposata. Attendo ancora, con molta ansia", (lettera del 5 agosto 1926); "Ho aspettato e

aspetto ancora, la tua impressione su *Diana e la Tuda*. Ma vorrei che tu leggessi il terzo atto, com'è ora. A ogni modo la tua impressione sui primi due atti mi servirebbe sempre", (lettera del 10 agosto 1926). In Pirandello, L., *Lettere a Marta Abba*, a c. di Ortolani, B., Milano, Mondadori, 1995, rispettivamente lettere n. 260805, pp. 13-14 e n. 260810, pp. 15-16.

[22] Ma non per l'ultima, come testimonia il dramma dell'attrice protagonista di *Trovarsi* (1932) e quello dello scrittore in *Quando si è qualcuno* (1933).

[23] Cfr., ad esempio, Praga, M., "Dénise Marette - Diana e la Tuda - Diana de Lys", in *L'illustrazione italiana*, a. LIV, n. 4 (23 gennaio 1927), pp. 65-67; Levi, E., "Note di teatro. Diana e la Tuda", in *Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte*, a. VII, n. 1-2 (15 gennaio -15 febbraio 1927), pp. 67-71. Ma si veda anche la lucida recensione che dell'opera fa Riccardo Bacchelli, che pur sottolineando l'impianto profondamente simbolico del testo, ne evidenzia pure l'intensa partecipazione sentimentale ed emotiva. Cfr. Bacchelli, R., "Diana e la Tuda. Tre atti di Luigi Pirandello", in *La Fiera Letteraria*, 23 gennaio 1927, p. 5.

[24] Cfr. Marinetti, F. T., "Le prime teatrali: «Diana e la Tuda»", in *L'impero*, 12 marzo 1927, p. 3 e Lista, G., *La drammaturgia futurista e il "cerebralismo funambolico" di Pirandello*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, cit., p. 145.

[25] Pirandello, Diana e la tuda, p. 632 e cfr. anche il resoconto che Sara Mendel fa a Giuncano dell'irruzione di Sirio Dossi nello studio del pittore, Caravani, a cui Tuda si è offerta di fare da modella per un dipinto che dovrebbe avere come soggetto, guarda caso, ancora una volta proprio Diana. Dossi non sopporta questo tradimento estremo: distrugge il quadro, sfida a duello Caravani e lo sfregia con una sciabolata sul volto, ivi, pp. 648-649.

LEONARDO BRUNI IN SPAGNA, FRA POLITICA E TRADIZIONE TESTUALE

Lorenzo Bartoli
Universidad Autónoma de Madrid

La figura di Leonardo Bruni è tornata ad acquisire, nell'ultimo decennio, una centralità indiscutibile negli studi sul primo umanesimo italiano. Accanto alla dimensione critica del traduttore, dell'umanista civile, dello storico- così appropriatamente raccolta dal Viti (1998) nella sua editio dell'opera bruniana – ad imporsi è la presenza culturale del Bruni, ovvero la diffusione dei suoi scritti, come hanno dimostrato le ricerche, coordinate dalla Gualdo Rosa (1993), sul suo epistolario, nonché, da ultimo, il magnifico *Repertorium brunianum* di James Hankins (1997). Come osserva appunto Hankins, dallo studio dei più di tremila codici che ci hanno trasmesso l'opera bruniana, l'Aretino emerge "as a figure of extraordinary celebrity, known in everey corner of Europe from Hungary to England. He was beyond doubt the most famous figure in the high literary tradition of the Renaissance between Petrarch and Erasmus. His works were to be found in the library of every prince and every gentleman in Europe. No Florentine palazzo library was complete without a copy of Bruni's *History of Florence*.. For the notarial class, Bruni was a great cultural hero; the pattern for what it meant to be a literatus in the new fashion. [...] Many of his works were translated into the vernacular, and in some cases they were made more popular in the volgare than in the original Latin. His works were quoted, excerpted, plagiarized, anthologized and made into models of style" (Hankins 1997, XX-XXI).

Il rinnovato vigore degli studi bruniani, e particolarmente in seno alla critica del testo, ha interessato anche l'ambito iberico. In effetti, agli studi complessivi di Rico (1993), Yndurain (1993) e Gomez Moreno (1994), ed al lavoro di Milagros Villar Rubio (1993) sui codici petrarcheschi (di grande interesse anche per il Bruni), si è accompagnato un'importante sforzo editoriale, volto a dare alle stampe alcune delle traduzioni castigliane di opere dell'Aretino, contenute in vari manoscritti quattrocenteschi: dalla traduzione del *Omelia* di San Basilio, di cui si occupò Jeremy Lawrence (1991); alla *Novella di Seleuco*, del ms. 5727 della BNM, la cui edizione filologica fu da me curata nel 1992 (Bartoli 1992); allo studio di Victoria Campo circa l'*Oratio in Hypocritas*, contenuta in versione castigliana nel manoscritto 3666 della BNM, nonché nel 10212 che appartenne a Iñigo López de Mendoza (Campo 1997); e finalmente alla recente edizione a cura di Jiménez San Cristòbal (2002) della seconda versione castigliana dell'*Isagogicon Moralis Disciplinae*, contenuta nell'edizione a stampa delle epistole senechiana, segnalata da Gonzalez-Rolán e Saquero Suárez-Somonte (1999), a cui dobbiamo anche un importante studio, con edizione, della cosiddetta *Controversia Alphonsiana*, ovvero la disputa del Bruni con Alonso de Cartagena circa la traduzione dell'*Etica Nicomachea* (Gonzalez-Rolán et al., 2000).

Nel presente studio, vorrei offrire due tasselli complementari, rispetto al contesto filologico degli studi bruniani in Spagna, ovvero: da un lato, i dati complessivi, attualmente disponibili, relativi alla diffusione manoscritta delle traduzioni castigliane e catalane di opere bruniane nel Quattrocento; dall'altro, alcune riflessioni filologiche e storico-culturali circa la traduzione castigliana delle *Vite di Dante e del Petrarca*, recentemente pubblicata, con uno studio di corredo, a cura di Mazzocchi e Pintacuda (Mazzocchi-Pintacuda, 2001).

Il regesto dei manoscritti contenenti traduzioni castigliane o catalane di opere di Leonardo Bruni (o di opere da lui tradotto dal greco in latino), offre i seguenti dati archivistici:

1. Aristotele, (pseudo-), *Economica* (Traduzione latina e commentario)
Traduzioni catalane:
El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, d III 2, cc. 92v-115r, trad. di Martín de Viciana, Sec. XVI.
Bibl.: Antolín, I, 463; Pagden 1975, 293n., Hankins, 375, p. 33.
Traduzioni castigliane:
Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, San Romàn 2 ms. 39, cc. 85v-97v.
Bibl. *Iter* IV, 517; Thiermann 1993, 28, Hankins, 1331, p. 98.
Madrid, BNM, 1204 (E 217), cc. 201r-221r, Sec. XVIII.
Bibl.: Paz Remolar, IV, 85; *Iter* IV, 544, Hankins, 1333, p. 98.
Madrid, BNM, 10296 (Ii 19), cc. 213r-230v, anonimo.
Bibl.: Schiff, 31-32., Hankins, Addenda: 1362bis, p. 231.

2. Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Traduzione latina)
Traduzioni castigliane:
Lisbona, Biblioteca Nacional, Geral 2038, trad. di Carlos de Viana, *a*. 1468.
Bibl.: Pagden 1975, 303n.; *Iter* IV, 463, Hankins, 1185, p. 86.
Londra, British Library, Add. 21120, cc. 11r-235v, trad. di Carlos de Viana, Sicilia? *a*. 1458/9, *scr*. Gabriel Altadella, Armi Aragonesi.
Bibl.: *IMBL* II, 154; *Iter* IV, 107; Watson, *BL*, 58, no. 239, Hankins, 1208, p. 88.
Madrid, BNM, 6984 (S 253), cc. 14v-335r, trad. di Carlos de Viana, glossato.
Bibl.: Paz Remolar XI, 307; *Iter* IV, 553, Hankins, 1346, p. 99.
Madrid, Biblioteca de Palacio, 2990 (2 M 10), trad. di Carlos de Viana.
Bibl.: Pagden 1975, 303n.; *Iter* IV, 585, Hankins, 1372, p. 101.
Madrid, Biblioteca de Palacio, *olim* 2 H 7, trad. di Carlos de Viana, perduto.
Bibl.: Pagden 1975, 303n.; *Iter* IV, 585, Hankins, 1373, p. 101.

3. Basilius Caesiriensis, *Epistula ad adolescentes*
Traduzioni castigliane:
Paris, Bibliothèque Nationale, esp. 458, 65r-69v, trad. di Pedro Dìaz de Toledo, *poss*. Iñigo López de Mendoza, *a*. 1455.
Bibl.: Schiff 1905, 340; *Iter* III, 300, Hankins, 1899, p. 139.

4. *De bello italico adversus Gothos*
Traduzioni castigliane:
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 997, trad. per Iñigo López de Mendoza, sec. XVI, umanistica.
Bibl.: *Iter* IV, 486; Hankins, 39, p. 5.
El Escorial, RBSL, d III 6, cc. 107, trad. per Iñigo López de Mendoza.
Bibl. Miguélez II, 9-10; Zarco Cuevas I, 115, Hankins, 376, p. 33.
Madrid, BRAH, Fondo General 9/5647 (26-2-D-37), 12r-179r, trad. per Iñigo López de Mendoza, *a*. 1755, copiato da Francisco Xavier de Santiago.
Bibl.: *Iter* IV, 515, Hankins, 1329, p. 98.
Madrid, BNM, 7562 (V 353), 15v-130r, trad. per Iñigo López de Mendoza, *a*. 1460.
Bibl.: Schiff 1905, 358; Paz Remolar XII, 123; *Iter* IV, 531, Hankins, 1348, p. 99.
Madrid, BNM, 10192 (Ii 11), cc. 124, trad. per Iñigo López de Mendoza.
Bibl.: Schiff 1905, 357; *Iter* IV, 568, Hankins, 1360, p. 100.
Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo, MS 313, cc. 5v-92v, trad. per Iñigo López de mendoza, sec. XVI.
Bibl.: Artigas, 374; Artigas-Sánchez Reyes, 408, Hankins, 2305, p. 169.

5. *De militia*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 2496 (X 250), cc. 56v-76r, trad. di Pedro de la Panda, sec. XVII.
Bibl.: Schiff 1905, 115; Paz Remolar VIII, 14, Hankins, 1335, p. 98-99.
Madrid, BNM, 5732 (Q 36), cc. 53r-73r, trad. di Pedro de la Panda, sec. XVIII.
Bibl.: Schiff 1905, 115; Paz Remolar IX, 9; *Iter* IV, 550, Hankins, 1342, p. 99.
Madrid, BNM, 10212, cc. 1r-17r, trad. anon, libraria spagnola, scritto per Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana..
Bibl.: Schiff 1905, 361; Domínguez-Bordona I, 300, no. 742; Pagden 1975, 294n.; Luiso 1980, *ad indicem*; *Iter* IV, 568; *Censimento* I, 194-195 , Hankins, 1362, p.100.
Disperso: Madrid, Biblioteca particular de Don Francisco de Úhagon, s.n., cc. 19r-34v, sec. XV (anteriormente presso la Biblioteca Colombina di Sevilla).
Bibl.: Schiff 1905, 112-118, Hankins, 3160, p. 228.

6. *De primo bello punico libri IV*
Traduzioni catalane:
Barcelona, Biblioteca Universitaria y Provincial, cod. 85 (F 274), cc. 71, trad. di Francesc Alegre, *a.* 1472, umanistica.
Bibl.: Miquel Rosell I, I, 100-101; *Iter* IV, 493; Villar, 214n., Hankins, 42, p. 5.
New York City, Hispanic Society of America, HC 387/4327, cc. 72, trad. di

Francesc Alegré.
Bibl.: Faulhaber, 428-29, no. 438; *Iter* V, 321; Hankins 1991b, no. 89, Hankins, 1740, p. 126.
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 8822 (X 114; M 40), 2v-93r, trad. basta sulla versione italiana di Pier Candido Decembrio.
Bibl.: *Iter* IV, 559, Hankins, 1354, p. 100.

7. *Epistulae familiares*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 10212 (Ii 13), Ep. VII.2 cc. 17v-18v; VII.6 cc. 19r-20r; IV.22 36r-40r; VI.1 47r-51v, libraria spagnola, scritto per Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.
Bibl.: Schiff 1905, 361; Domínguez-Bordona I, 300, no. 742; Pagden 1975, 294n.; Luiso 1980, *ad indicem*; *Iter* IV, 568; *Censimento* I, 194-195 , Hankins, 1362, p.100.
Salamanca, Biblioteca Universitaria, cod. 2168 (Palacio 2628; VII Y 1), Ep. VII.2 cc. 104r-v; VII.6, cc. 105r-v, varie mani, sec. XVI-XVII.
Bibl.: *Censimento* I, 198-99, Hankins, 2274, p. 167.

8. *Isagogicon moralis disciplinae*
Traduzioni castigliane:

Madrid, BNM, 10212 (Ii 13), 20r-35v, libraria spagnola, scritto per Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.
Bibl.: Schiff 1905, 361; Domínguez-Bordona I, 300, no. 742; Pagden 1975, 294n.; Luiso 1980, *ad indicem*; *Iter* IV, 568; *Censimento* I, 194-195 , Hankins, 1362, p.100.

9. *Novella di Antioco, re di Siria*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 5727 (R 243), 1r-14v, S. XV.
Bibl.: Paz Remolar XI, 8; *Iter* IV, 550; Villar, 181n.

10. *Oratio in hypocritas*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 3666 (M 56), cc. 48r-53r, scr. Gundisalvus Cordubensis.
Bibl. Paz Remolar X, 149; *Iter* IV, 547, Hankins, 1338, p. 99.
Madrid, BNM, 10212 (Ii 13), 40r-47r, libraria spagnola, scritto per Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.
Bibl.: Schiff 1905, 361; Domínguez-Bordona I, 300, no. 742; Pagden 1975, 294n.; Luiso 1980, *ad indicem*; *Iter* IV, 568; *Censimento* I, 194-195 , Hankins, 1362, p.100.

11. *Orationes tres Homeri in triplice genere dicendi*
Traduzioni castigliane:

Londra, BL, Add. 21245, 50v-57r, trad. anonima.
Bibl.: *Iter* IV, 107; Thierman 1993, 26-28, Hankins, 1209, p. 88.
Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, San Romàn 2 ms. 39, cc. 102r-108r.
Bibl. *Iter* IV, 517; Thiermann 1993, 28, Hankins, 1331, p. 98.

11. Plato, *Phaedo* (traduzione latina)
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 7806, cc. 45r-91r, trad. sp. di Pedro Díaz de Toledo, sec. XVI.
Bibl.: Paz Remolar XII, 175; *Iter* IV, 554; Villar, 148, Hankins, 1351, p. 100.
Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo, MS 36, cc. 4v-111r, trad. di Pedro Díaz.
Bibl.: Artigas, 66; Artigas-Sánchez Reyes, 71, Hankins, 2303, p. 169.
Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo, MS 37, cc. 6v-83v, trad. di Pedro Díaz.
Bibl.: Artigas, 68; Artigas-Sánchez Reyes, 73, Hankins, 2304, p. 169.
Salamanca, Biblioteca Universitaria, cod. 2614 (Palacio 2028; VII H 3), 6r-85v, trad. di Pedro Díaz de Toledo
Bibl.: *Iter*, IV 607.

12. *Vita Aristotelis*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 10171 (Ii 8), cc. 1r-24v, poss. Iñigo López de Mendoza.
Bibl.: Schiff 1905, 359; *Iter* IV, 538; Villar, 179, Hankins, 1359, p. 100.

13. *Vite di Dante e del Petrarca*
Traduzioni castigliane:
Madrid, BNM, 10171 (Ii 8), cc. 25r-62v, poss. Iñigo López de Mendoza.
Bibl.: Schiff 1905, 359; *Iter* IV, 538; Villar, 179, Hankins, 1359, p. 100.

14. Senofonte, *Tyrannus (Hiero)*
Traduzioni castigliane:
Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, San Romàn 2 ms. 39, cc. 65r-76v, trad. nonima basata su una versione italiana di P. C. Decembrio.
Bibl. *Iter* IV, 517; Thiermann 1993, 28, Hankins, 1331, p. 98.

Da questo elenco di traduzioni in castigliano ed in catalano delle opere bruniane, durante il Quattrocento, emergono due dati fondamentali. Il primo riguarda l'ampiezza del repertorio bruniano che si diffonde in Spagna: si tratta di un totale di 38 manoscritti, contenenti 14 scritti bruniani: opere storiche (*De primo bello punico*; *De bello Gothico*); opere morali (*Isagogicon*); opere politiche (*De militia*); opere letterarie (*Novella di Antioco*); opere biografiche (*Vita Aristotelis*; *Vite di Dante e del Petrarca*); traduzioni (da Omero, Aristotele, Platone, Senofonte, San Basilio); lettere (*Epp. VI, 1 VII,2 e VII, 6*). Il secondo, riguarda viceversa i destinatari o i promotori di queste traduzioni: da questo punto di vista va risaltato il ruolo svolto da Iñigo López de Mendoza, Marchese di

Santillana, al quale si ricollegano, direttamente o indirettamente, ben 13 manoscritti, relativi alle seguenti opere del Bruni: Basilius Caesiriensis, *Epistula ad adolescentes*; *De bello italico adversus Gothos*; *De militia* ; *Epistulae familiares*; *Isagogicon moralis disciplinae*; *Novella di Antioco, re di Siria*; *Oratio in hypocritas*; *Vita Aristotelis*; *Vite di Dante e del Petrarca*. Complessivamente, dunque, la diffusione dell'opera bruniana in Spagna in traduzioni catalane e castigliane fu straordinaria sia dal punto di vista quantitativo, sia da quello qualitativo, nel senso che interessò direttamente le sfere più influenti del sistema politico-culturale castigliano ed aragonese del secolo XV, da Juan II a Alfonso V, da Alonso de Cartagena, al Marchese di Santillana. In effetti, dai

Nel contesto di tale fenomeno, assumono particolare rilievo le traduzioni castigliane di alcune opere di Leonardo Bruni, conservateci nel ms. 10171 della BNM che, come già segnalava Mario Schiff (1905), appartenne al proprio Iñigo López de Mendoza. Offro, di seguito, la descrizione del manoscritto:

M1: Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10171, cartaceo, cc. 114; mm. 195 x 140; filigrana Briquet 3.527 (carro) (Briquet 1907). Scrittura gotica, di corpo grande ("grosse", Schiff), databile alla metà del secolo XV, disposta in una sola colonna; spazi bianchi per le capitali; ogni carta è composta da 19 linee (cc. 1-50) o 18 linee (cc. 51-114). Consta di un sistema di rubriche, iniziali e finali, che separano i quattro testi che compongono il manoscritto: c. 1: "Comiença el prologo de Leonardo de Aretino [sic] al cardenal de Santa Cruz sobre la vida de Aristotiles"; c. 2: "Comiença la vida de Aristotiles"; c. 24: "Feneçe la vida de Aristotelis. Deo graçias"; c. 25: "Comiença el libro de la vida, e estudios, e costumbres de Dante e de miçer Francisco Petrarca, poetas muy claros, conpuesta en nuestros dias por miçer Leonardo de Areçio, chançiller de Florencia"; c. 49v: "Siguese la vida de miçer Françisco Petrarca conpuesta por el suso dicho miçer Leonardo"; c. 62v: "Comiença la conparaçion de Gayo Jullio Cesar, enperador maximo, e de Alexandre magno, rey de Maçedonia, ordenada al muy illustre señor don Felipe Maria, duque de Milan, e conte de Pauia e Angiera, e señor de Genova, por Pedro Candido, con el su juyzio de consuno, e tornafda de italiano en castellano vulgar al muy magnifico señor Yñigo Lopez de Mendoça, señor de la Vega etc., por Martin de Auila, su escudero"; c. 89v: "Feneçe la conparaçion de Cayo Jullio Cesar maximo e de Alexandre magno, fijo del rey Felipe de Macedonia, ordenada por Pedro Candido con el su juyzio de consuno, bien auenturadamente"; c. 90: "Este es un tractado en el qual se contiene la designaçion de los officios de Roma, e los nombres de los officiales de aquella, a que e sobre que era cada uno dellos deputado, e que es lo que denotaua el nombre de cada un offiçio de aquellos. El qual tractado se muestra aver sido copilado a un principe por alguno que pareçe deserale seruir, el qual se llama David, doctor en utroque jure, e siguese primeramente un breuezillo prologo por el tal copilador fecho al prinçipe"; c. 114v: "Feneçe el conpendio de los officiales de la cibdat de Roma conpuesto muy omillmente por David, famoso e sotil doctor en utroque jure. A Dios graçias, amen".

Contenuto: I. Leonardo Bruni, *Vita Aristotelis*, inc., c. 1: "[Q]uanto singulares e altos beneffiçios el filosofo Aristotiles"; inc., c. 2: "[E]l filosofo Aristotiles fue natural de"; expl., c. 24v: "muy buenos e muy aprovados". II. Leonardo Bruni, *Le vite di Dante*

e del Petrarca, inc., c. 25: "[A]uiendo en aquestos dias puesto fin a una obra assaz luenga me vino apetito de"; expl., c. 49: "como el boluer de las ruedas"; *Idem,* inc., c. 49v: "[F]rançisco Petrarca, omne de grande ingenio"; expl., c. 62: "assi al que la meresçe como al que no es mereçedor". III. Pier Candido Decembrio, *Comparación de Cayo Julio César y de Alejandro*, inc., c. 62v: "[S]erenissimo prinçipe, yo creo que entre muchas singulares e alegres"; expl., c. 89v: "bien quistos e enamorados. Feneçe.". IV. David, *Officialium urbis Romae compendium*, inc., c. 90 : "[A] ti, magniffico prinçipe, que por tu alteza real has de dar regla"; expl., c. 114v: "çerca de las cosas mundanas por que via succçeden. Feneçe".

Bisognerà inoltre aggiungere che, come già argomentai in un precedente articolo (Bartoli 1992), anche la traduzione castigliana della *Novella di Seleuco* (ms. 5727 della BNM) doveva probabilmente appartenere a questo codice.

Particolarmente significativa risulta la traduzione delle *Vita di Dante e del Petrarca*, intanto perché elaborata a stretto giro cronologico rispetto alla stesura dell'originale (le *Vite* sono del 1436; la novella, probabilmente, del 1437; e mi sembra che si possa considerare plausibile stabilire l'anno della morte del Santillana, il 1454, come *terminus ante quem* per la stesura della versione castigliana); quindi, perché l'originale del Bruni era scritto, eccezionalmente per l'Aretino, in italiano e non in latino; e finalmente per la rilevanza politico-culturale legata alle *Vite* bruniane nel contesto dello svolgersi delle vicende umanistiche in epoca conciliare, sia dal punto di vista strettamente critico-letterario, che da quello politico. In effetti, l'importanza delle *Vite* bruniane risiede certamente nell'aver affermato l'eccezionalità di Dante e del Petrarca nell'ambito della storia lettreraria toscana ed italiana; ma anche nella forte politicizzazione di entrambi, ovvero nell'averne vincolato le esperienze letterarie al destino civile della Repubblica fiorentina, giacché, come conclude il proprio Bruni nel Prologo, "la notiçia et la fama de aquestos dos poetas yo la reputo pertenesçer grandemente ala gloria de la nuestra çibdad" (c. 26r). Cosí, se di Dante si sottolinea, in aperta polemica col Boccaccio, l'impegno civile e dunque la dimensione pubblica dell'uomo e dell'intellettuale; del Petrarca, non cita il Bruni neppure un testo ("El Petrarca [...] conpuso muchas obras en prosa et en uersos, los quales non conuiene recontar ca son manifiestos et notos manifiestos et notos", 57r), preferendo insistere sul cursus honorum dello scrittore, ovvero, nuovamente, sulla sua dimensione civile. Le *Vite*, cioè, costituiscono uno dei documenti più vivi e più attuali della politica culturale quattrocentesca fiorentina; e la traduzione castigliana rappresenta il primissimo diffondersi di quei valori in Spagna.

Da questo punto di vista, non mi pare sia stato sufficientemente notato come la posizione linguistica difesa dal Bruni, a proposito dello scrivere in greco o latino e lo scrivere in volgare c. 45r), sia da ricollegare alla polemica che proprio in quegli anni, fra il 1436 ed il 1439, impegnava il Bruni con Alonso de Cartagena, attorno alla traduzione dell'*Etica* di Aristotele (e sulla quale abbiamo un ottimo volume a cura di González Rolán et alii, 2000); come, cioè, il legame fra greco, latino e volgare non vada tanto inteso nel senso di una generica parità, diciamo così, di prestigio culturale fra le lingue, quanto piuttosto nell'ambito della dialettica circa i rapporti fra il greco ed il latino, in una prospettiva inizialmente di carattere precisamente traduttologica. Si chiarisce, così, come la preoccupazione del Bruni, nella Vita di Dante, come nella novella di Seluco,

come nella Disputa contro Alonso de Cartagena - ossia in tutti ii testi scritti subito dopo il rientro di Cosimo de' Medici a Firenze nel 1434 - sia in fondo sempre la stessa, ovvero l'esigenza di centrare il proprio privilegio culturale e linguistico nei confronti dei suoi avverasari sul terreno molto specifico della conoscenza linguistica, e culturale del greco. Si veda ciò che Bruni scrive, nella Vita di Dante a proposito di tale questione:

Et perché della qualità de' poeti abbiam detto, diremo ora del nome, per lo quale ancora si comprenderà la sustantia. Con tutto che queste sono cose che mal si possano dire in vulgare idioma, pure m'ingegnerò di darle ad intendere, perché, al parer mio, questi nostri poeti moderni non hanno bene intese; ne è maraviglia, *essendo ignari della ling-ua greca* [...] Ora questa la verità certa et assoluta del nome et dell'effetto de' poeti: lo scrivere in istile litterato o vulgare non ha a fare al fatto, né altra differenza è se non come scrivere in greco, o in Latino. Ciascuna lingua ha sua perfetione et suo suono et suo parlare limato e scientifico [Bruni-Viti, 549 e 550; miei i corsivi].

Si tratta di un passo notissimo, ma spesso giudicato in modo affrettato e soprattutto decontestualizzato; il cui significato emerge con maggiore chiarezza, se confrontiamo il giudizio linguistico della Vita di Dante con quanto il Bruni affermava, proprio in quegli anni, in numerosissimi passi della Controversia alphonsiana, come il seguente, contenuto nell'epistola VII.4 del 15 ottobre 1436 ed indirizzata al Pizzolpasso, con la quale il Bruni liquida, dal suo punto di vista, qualsivoglia osservazione polemica del Cartagena:

Et Graecorum quidem linguam ipse, ut diximus, se ignorare fatetur; de latina uero, ut de pace sua dixerim, absurdissima sentit. Putat enim non Graeca modo, uerum etiam, ut ipse appellat, Gallica quaedam et Germanica et Hispanica uocabula in Latinam oratione esse adminiscenda; alioquin linguam ipsam Latinam inopem atque defectiuam putat. Recte suadebam iuris peritio, ut in suo studio uersatur [...] Quid enim est aliud, quam barbara simul et Latina et Graeca in unum confundere et chaos, ut ita dixerim, litterarum moliri? [González Rolán et Al. 2000, 280].

Al di là dell'attacco più specifico al Cartagena, vertente sulla sua cultura strettamente giuridica, il Bruni riprende, nella Controversia, esattamente gli stessi argomenti utilizzati nella Vita di Dante, ovvero: la conoscenza del greco, che concede a lui, umanista, una posizione di incontestabile privilegio nei confronti dei suoi oppositori, che invece non conoscono la lingua greca; il criterio, anch'esso tipicamente bruniano, di autonomia scientifica di ciascuna lingua, contro la commistione delle lingue che caratterizza la cultura – barbara e medievale - del Cartagena.

Non mi pare si tratti di questione di poco conto. Innanzitutto, perché ci consente di precisare il senso della polemica linguistica, e dunque dell'interpretazione complessiva, sia della Vita di Dante, che della Controversia alphonsiana. In gioco, per il Bruni, non vi è affatto una generica difesa, o addirittura esaltazione, del volgare nei confronti delle lingue classiche (secondo una interpretazione palesemente anti-storica del Bruni, sulla quale già richiamava alla moderazione, in un noto intervento, il Dionisotti, giacché – come osservava il grande storico della nostra cultura umanistica

- seppure è vero che "grande è l'importanza della vita di Dante del Bruni anche per la storia della lingua", tuttavia, " su questo punto la cautela del giudizio storico non sarà mai troppa. Perché al solito i moderni studiosi tradiscono la smania di seppellire il latino anzi tempo", Dionisotti 1965, 352). Piuttosto, ciò che interessa argomentare al Bruni è la possibilità di tradurre, perfettamente ed esaustivamente, ciascun concetto in ciascuna lingua, senza ricorrere a quelle mezze traduzioni che appunto caratterizzavano la pratica medievale e che comportavano una mescolanza, per il Bruni oscena, di vocaboli greci, se non volgari, in un tessuto latino.

Il greco, dunque, in primo luogo; e poi l'autonomia delle lingue che consente una perfetta permutabilità di un mondo in un altro. Sono concetti centrali per il progetto culturale del Bruni in quegli anni critici dopo il rientro di Cosimo de' Medici a Firenze, che infatti ritornano anche nella coeva novella di Seleuco, che significativamente ritroviamo tradotta, accanto alle Vite di Dante e del Petrarca nel ms. 10171. Ma sono appunto concetti che rimandano ad una specifica politica culturale della cancelleria fiorentina, diretta dal Bruni, negli anni decisivi di preparazione del Concilio fiorentino. Voglio dire, cioè, che le istanze culturali del recupero linguistico del greco, ed il suo affiancamento al latino e quindi al volgare, così come traspare da tutte le opere sulle quali ci siamo soffermati, scritte dal Bruni fra il 1436 ed il 1439, ovvero in particolare dalla Vita di Dante e del Petrarca, dalle lettere al Pizzolpasso in polemica con il Cartagena, dalla novella di Seleuco; ciò che si deve tener conto, in filigrana, è il lavoro politico del Bruni cancelliere, mirato a tessere la rete di rapporti, internazionali, che facessero di Firenze la sede più qualificata per lo svolgimento del Concilio che doveva sancire il rincontro fra mondo greco e mondo latino. Non per nulla, i rapporti o meglio la polemica con il Cartagena non prende avvio all'altezza del primo scritto del Bruni sulla traduzione dell'Etica di Aristotele, che risale al 1430, ma bensì all'altezza del 1436, allorché Cartagene è inviato, da Juan II, come Obispo de Burgos, al Concilio di Basilea. La polemica fra Bruni e Cartagena non verte tanto sullo scontro, generico, fra umanesimo e medioevo; quanto piuttosto fra due posizioni rivali nel seno della politica internazionale che si stava sviluppando attorno al Concilio. Così come la Vita di Dante, dunque, appare vincolata a fortissime ragioni di politica interna fiorentina, e specificamente alla delicatissima questione degli esiliati fiorentini (Bartoli, in stampa); così la sua traduzione castigliana, nonché la coeva polemica con il Cartagena, appaiono legate a temi di politica internazionale di grande sensibilità.

L'importanza della traduzione delle *Vite*, dunque, va ben aldilà del semplice dato bibliografico, investendo, a mio modo di intendere, in primo luogo, il centro dei rapporti politici internazionali in epoca medicea e conciliare. Ma aldilà delle considerazioni ideologiche circa il testo bruniano e le sue traduzioni, si cui mi sono voluto soffermare trattandosi di questione a cui si è prestata poca o nulla attenzione in ambito filologico, l'interesse del manoscritto 10171 risiede anche nel suo valore strettamente documentaristico. Non solo, infatti, il testo castigliano metteva a disposizione del lettore spagnolo due immagini articolate del Dante e del Petrarca; ma introduceva, anche, in Castiglia una tradizione interpretativa, tanto poetica quanto linguistica, di grande spessore ed estremamente aggiornata. Si tenga anche presente che le *Vite* costituiscono uno dei primi documenti castigliani in cui trovano esplicita menzione numerose opere e autori della tradizione letteraria italiana (che poi

troveranno ampio spazio nella *Carta al Condestable* di Santillana), a cominciare dal riferimento al *Decameron* di Giovanni Boccaccio ("me pareçio qu'el nuestro Uocaçio, dulçissimo et suauissimo onbre, escriuiesse assí la uida et costunbres de un tanto alto poeta commo si ouiesse de escriuir el *Filocolo*, o el *Filostrato* o la *Fiameta*. Porque todo es lleno de amores et de sospiros et de feruientes lagrimas, commo si el omme naçiesse en este mundo solamente por fallarese en aquellas diez jornadas morosas, en las quales fueron recontadas las *Cient nouelas* de dueñas enamoradas et de mançebos galanes", c. 25v), con cui si apre polemicamente la *Vita di Dante* del Bruni; riferimento, aggiungo, clamorosamente omesso in un recente volume sulla *Recepción de Boccaccio en España (*Hernandez Esteban 2001).

Al valore storico-culturale dell'opera bruniana, la versione castigliana aggiunge naturalmente anche un valore strettamente linguistico, come documento della prosa castigliana quattrocentesca; e nonostante l'anonimato del traduttore, difficilmente identificabile con Pedro Martinez de Avila che firma la traduzione della *Comparación* di Decembrio, consecutiva al testo bruniano nel manoscritto madrileno. Un'analisi sistematica del tessuto linguistico della traduzione è stata, d'altra parte, offerta in un recente lavoro di studio ed edizione del manoscritto madrileno (Mazzocchi-Pintacuda, 2001); ma la coerenza complessiva della lingua del traduttore appare indiscutibile, ed anzi alcuni tratti specifici si potranno pur anticipare, primo fra tutti il possibile hapax *cibdadino* (a fronte dell'attestatissimo *cibdadano*, registrato nel nostro testo in un'unica occorrenza a carta 35v), che potrebbe forse fornire qualche lume sull'identità del traduttore, e che in virtù della sua forma italianizzante (da *cittadino*) potrebbe far pensare ad una traduzione eseguita in Italia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Cataloghi e Inventari di manoscritti:
Antolìn, G. (1910-23), *Catàlogo de los Còdices Latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid.
Artigas, M. (1930), *Catàlogo de los Manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander.
Artigas, M., Sánchez Reyes, E. (1957), *Catàlogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1: Manuscritos*, Santander.
Briquet, C. M. (1907), *Les filigranes*, Paris, IV voll.
Gualdo Rosa, L. (1993), *Censimento dei codici dell'Epistolario di Leonardo Bruni. I: Manoscritti delle biblioteche non italiane*, Roma.
Hankins, J. (1997), *Repertorium Brunianum. A Critical Guide to the Writings of Leonardo Bruni. 1. Handlist of Manuscripts*, Roma.
Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries, (1963-1992), Paul Oskar Kristeller ed., London-Leiden.
Miguélez, C. (1925), *Catálogo de los codices Españoles de la Biblioteca del Escorial*, Madrid.
Miquel Rosell, C. J. (1958-1969), *Inventário general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Barcelona.
Paz Remolar, R. et al. (1953-1988), *Inventário general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
Villar, M. (1995), *Códices Petrarquescos en España*, Padova.
Watson, A. G. (1979), *Catalogueof dated and datable manuscripts ca. 700-1600 in the Department od Manuscripts in the British Library*, Londra.
Zarco Cuevas, J. (1924-1929), *Catàlogo de los Manuscritos Castellanos de la Real Biblioteca de El*

Escorial, Madrid.
B. Studi:
Bartoli, L. (1992), "Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della novella di Seleuco" *Atalaya*, 3, 177-196.
Idem, (in stampa) ""La lingua pur va dove il dente duole": le *Vite di Dante e del Petrarca* e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni" *Esperienze Letterarie*.
Campo, V. (1997), "Algunas consideraciones sobre la traducción castellana del *Contra Hipócritas* de Leonardo Bruni", *Actas de VI Congreso Internacional de la Asociaición Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de Septiembre de 1995)*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, T. I, 413-22.
Dionisotti, C. (1965), "Dante nel Quattrocento", *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, 333-378.
Gomez Moreno, A. (1994), *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid.
Gonzàlez Rolàn, T., Saquero Suárez-Somonte, P. (1999), "Apuntes sobre dos versiones castellanas cuatrocentistas (manuscrita e impresa) del *Isagogicon moralis disiplinae* del humanista italiano Leonardo Bruni", *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, 483-94.
Gonzàlez Rolàn, T., Moreno Hernàndez, A. e Saquero Suárez-Somonte, P. (2000), *Humanismo y Teorìa de la Traducciòn en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Ediciòn y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid.
Hernández Esteban, M. Ed. (2001), *La recepción de Boccaccio en España*, Actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de octubre de 2000), *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid.
Jiménez San Cristóbal, M. (2002), "La versiòn castellana del *Isagogicon moralis disciplinae* de Leonardo Bruni conservada en el incunable 1.704 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Cuadernos de Filologìa Clàsica. Estudios latinos*, 22/1, 87-175.
Lawrence, J. N. H. (1991), "La Traduction espagnole du *De libris gentilium legendis* de Saint Basile, dédiée au Marquis de Santillane (Paris, BN Ms esp. 458)", *Atalaya*, 1, 81-116.
Mazzocchi, G., Pintacuda, P. (2001 ?), "La versione castigliana quattrocentesca delle *Vite di Dante e del Petrarca* di Leonardo Bruni", in *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano ed umanesimo europeo*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, ???, pp. 439-4 89.
Pagden, A. (1975), "The Diffusion of Aristotle's Moral Philosophy in Spain, ca. 1400-ca. 1600", *Traditio*, 31, 287-313.
Rico, C. (1993), *El sueño del humanismo*, Madrid.
Schiff, M. (1905), *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris.
Thiermann, P. (1993), Die "Orationes Homeri" des Leonardo Bruni Aretino. Kritische Edition der lateinschen und kastilianischen Übersetzung mit Prolegomena und Kommentar, Leiden-London.
Viti, P. Ed. (1998), *Opere di Leonardo Bruni Aretino*, Torino.
Yndurain, D. (1994), *Humanismo y Renacimiento en Espana*, Madrid, p. 473

EL AJUAR EN EL SIGLO XV[1]

Mª José Bertomeu
Universidad de Valencia

¿Qué aspecto tenían las habitaciones de una casa noble en el siglo XV? ¿Qué componía el paramento de las estancias? Todos tenemos en la cabeza imágenes, sobre todo a través del cine, de cómo era la decoración de las camas o de las paredes en la Edad Media. Nos proponemos ahora realizar un breve recorrido por las piezas básicas que componían esa imagen del ajuar de una casa a partir del inventario de los bienes del duque de Calabria[2], para luego ofrecer un glosario con los términos utilizados en italiano, español y catalán.

A través de ese inventario podemos observar las piezas esenciales que componían el ajuar. Según el inventario el paramento completo de una habitación se componía fundamentalmente de piezas que servían para organizar la cama, además de diferentes piezas utilizadas para cubrir el suelo, las paredes así como las puertas y ventanas.

Si comenzamos desde la parte externa podemos observar que la cama se componía en primer lugar de una pieza que servía para cubrir el armazón de la cama desde arriba. Según su forma recibía tres nombres: dosel (*dossiero*), *cielo di letto* o baldaquín (*baldacchino* o *sproviero*). El baldaquín tenía la forma de una tienda de campaña y colgaba del techo sujetándose en los cuatro postes que formaban el rectángulo del armazón de la cama. Recibe su nombre precisamente por su semejanza con un pabellón o una tienda[3]. Los baldaquines que encontramos en el inventario miden entre 3'5 y 4 metros. Además, el baldaquín podía estar completado por unas piezas llamadas capiteles (*capitello*) colocadas en la parte superior de los postes a los que iba atado el dosel.

El cielo de la cama (*cielo di letto)* era una pieza similar al baldaquín pero más pequeña y que no cubría del todo el armazón sino que abarcaba sólo la parte de la cabeza hasta mitad del torso, de ahí que los que encontramos en el inventario sean mucho más pequeños y midan entre 2'5 y 3 metros.

Por último, el dosel (*dossiero*) sí cubría toda la cama pero no colgaba del techo sino que se amoldaba al armazón a ras de los postes, por esto tenía una forma rectangular y medía unos 3 metros de ancho por unos 5'5 o 6 metros de largo.

Además de estas piezas, encontramos otras que podían servir para cubrir el armazón externo de la cama: el *capoletto* (cabezal), el *costato di letto* (lateral) y la *spalliera* (espalda).

El 'lateral' se colocaba, como su nombre indica, en las partes laterales de la cama a modo de cortinas que aislaban completamente el interior de la vista exterior. En el inventario constan sólo dos piezas usadas específicamente como *costato di letto* y miden ambas unos 3 metros de ancho por 4 de largo.

Sin embargo, el *costato* era en su forma muy similar al *capoletto* o 'cabezal', que era una pieza que se colocaba en la parte de la cama en donde se apoyaba la cabeza. No

sólo la forma sino también las medidas eran similares a las del 'lateral', lo que explica que haya piezas que se usen indistintamente como uno u otro; de hecho en uno de los registros la persona que realizó el inventario explica:

[46] Et primo una cortina de taffeta carmosino la quale serve per cappolletto et costato, guarnita tutta de recamo de oro et argento e seta delle imprese sforcesche, cioè, scopette, nuvoli, monti e cipressi e cani. Alto caduta palmi 11 ½, largo palmi 18 ½, foderata de tela rossa. Notato allo imballaturo a foglio 248, partita 2ª.[4] (*Inventario*, f. 20*v*)

La *spalliera* o espalda se utilizaba para delimitar verticalmente la parte de los pies de la cama[5], aunque también se llamaba así a la pieza que se usaba, colocada horizontalmente en las paredes, como un tapiz.

Por último, existía también un elemento llamado *pendente* o *tovagliola* (colgadura) que se colocaba sobre el *cielo di letto* o el *dosel* de manera perpendicular a modo de adorno. Las colgaduras tenían una forma rectangular y eran muy estrechas y largas. Las que encontramos en el inventario varían mucho en las medidas del largo entre los 3 metros y los 6 pero pudiendo llegar incluso a los 8 o los 9 metros de largo. El ancho sin embargo, es casi siempre el mismo: unos 30 centímetros.

Esto por lo que respecta al armazón. En el interior, la cama se adornaba básicamente con dos objetos que eran el *coperturo di letto* o *coltra* (cubierta o colcha) y los cojines (*cuscini*).

El *coperturo di letto* era una pieza de tela que servía, como su nombre indica, para cubrir la cama, similar a lo que nosotros usamos hoy en día como colcha o cubrecama; fijándonos en las medidas es de suponer que las camas eran más o menos como las de matrimonio actuales, pues las colchas medían entre 3'5 metros de ancho por 4'5 de largo aproximadamente, aunque en el inventario encontramos *Coltre doppie*, piezas dobles que medían hasta 12 metros de largo por 2 o tres metros de ancho.

Los cojines son una pieza curiosa. En el inventario se registran muchos, unos 20, y todos son casi exactamente iguales, ligeramente rectangulares de 60cm de largo por 50cm de ancho. Algunos de las mismas telas y con los mismos adornos que los juegos que componen el ajuar, pero otros de adornos distintos, muy elaborados y con multitud de ornamentos. Se adornaban con 4 botones, uno en cada esquina, que podían ser en forma de pera (*fatti a piri*) o redondos (*tondi*) y adornados con borlas (*fiocchi*) de oro y seda carmesí. En el inventario encontramos cuatro cojines hechos con una tela a bandas de oro y plata y con las armas del duque de Calabria – que es uno de los juegos básicos en el paramento del inventario – pero encontramos también 4 cojines de terciopelo negro, 5 de brocado rizado de oro sobre seda carmesí adornada con flores; uno de terciopelo blanco con una banda en la orilla rodeándolo de seda blanca y oro; y otro de damasco negro y gris decorado en la orilla alrededor con trenzas de seda negra y gris, éste un poco más grande que los otros y cuadrado, de 60cm por 60cm.

Debemos tener en cuenta que el inventario no da noticia de los muebles sino sólo de los objetos que se utilizaban para decorarlos o completarlos, por eso todo lo que encontramos referido al paramento de una habitación tiene que ver sólo con los muebles que llevaban piezas de tela, y no encontramos arcones, sillas u oto tipo de

mobiliario.

Lo que sí encontramos es la tela que se usaba para el asiento, el *sediale* (*sedile*) o asiento, era una confección usada para cubrir los asientos en toda su longitud. Las que hay en el inventario miden unos 5 metros de largo por unos 3 metros de ancho, y ambas son de tela de oro y plata a listas, una de 8 y otra de 9 listas, 4 de oro y 4 de plata, unidas con pequeñas bandas de terciopelo carmesí de unos 5 centímetros cada una y forradas, una con tela verde y leonada - de color similar al del león - y, la otra, de una tela a listas también pero de varios colores, en este caso, verdes, negras y grises. Como tendremos ocasión de ver un poco más adelante, la decoración de las telas no tiene nada que ver con la nuestra, y está caracterizada por una gran mezcla de colores, adornos y telas distintas, de gran ostentación.

Entre los objetos que vestían una habitación, a parte de los de la cama, encontramos diferentes tipos de piezas que servían para adornar las paredes, el suelo, las puertas, las ventanas e incluso para separar una estancia en zonas.

Así tenemos las llamadas *trabacche* cuya definición literal es "baracca o tenda di riparo" [6]. Se trataría pues de una especie de cortina usada tanto para las puertas y las ventanas como colgadas del techo para separar una habitación en partes, de ahí que, según el inventario, llevasen aberturas. El inventario no registra las medidas pero debían de ser bastante grandes pues sí explica que llevaban como adorno colgaduras (*tovagliola* o *pendente)* como las que hemos visto anteriormente.

Además de estos objetos, en el inventario encontramos diversos tipos de paños o piezas de tela cuyo uso era variado. Por ejemplo el *baracano* (barragán) que era una "Tela ordinària, de pèl de camell, atapeïda i impermeable, molt semblant al camellot, especialment emprada per a fer robes d'abric."[7]. El barragán era muy usado como pieza de abrigo y también para tapar la luz, precisamente por sus propiedades impermeables y su resistencia[8]. Tenían una forma rectangular y medían aproximadamente 3 metros de largo por 75 centímetros de ancho. En el inventario son muy numerosos pues se registran unos 30.

Al igual que el barragán, la toca (*tocca*) era una pieza de tela, en este caso tejida de oro y plata que tenía diferentes usos - para cubrir la cabeza de las mujeres o como una especie de manto, puede que a modo de bata de estar en casa para los hombres -, y también se registran muchas en el inventario, en este caso 17. Se usaban solas pero también unidas varias para formar una pieza mayor. Por lo que respecta a las dimensiones, se trata también de paños rectangulares muy estrechos que varían entre los 5 o 6 metros de largo por medio metro o 60 centímetros de ancho, y los 10 u 11 metros de largo.

El inventario del ajuar se completa con un catálogo de diversas confecciones (*cortine* o *panni*) utilizadas para adoptar la función de cualquiera de los objetos que hemos estado repasando hasta el momento, pero también para decorar las paredes. Las confecciones eran sobre todo de tafetán de diversos colores, amarillo, rojo, verde, celeste, blanco y negro, y tenían medidas muy diversas, dependiendo del uso que fuera a dárseles. Las hay más o menos cuadradas de unos 2'5 por 2'5 metros y con el escudo de armas del duque de Calabria o el escudo real de Aragón; pero también las hay más grandes de 3'5 por 3'5 metros e incluso rectangulares de 6 por 3'5 metros.

En cuanto a los *panni*, eran de damasco con el escudo de armas de Aragón,

forrado de tela verde o de terciopelo verde con las armas del duque de Calabria y forrado de tela negra. Todos decorados con diferentes tipos de adornos como los llamados *zagarelle* que imitan a una soga alrededor del paño de oro y plata; o el festón (*festone*) que era un adorno de hojas y flores; y también con *tremolanti* que eran unos adornos finos que sobresalían y temblaban con el movimiento.

Para terminar con las piezas que podían formar parte del ajuar de una estancia queremos fijarnos en las alfombras (*tappetti* o *catife*). Al igual que hoy en día se trata de una pieza utilizada en toda la casa incluidas las habitaciones y así aparece en el inventario como parte de la decoración de las estancias pues en algunas se especifica tal uso. Por ejemplo:

[6] Più una catifa de lana nova in dui pezi per paramento de camera per terra con una meza rota per ciascuno pezo che accompagnati insieme fanno el roto compito. Longo ciascuno pezo palmi 17 e largo palmi 6. Signato tutti dui: Paulo 197. Notata allo imballaturo a foglio 352, partita prima (*Inventario*, f. 57*v*)

En el ejemplo podemos observar también las medidas; en este caso unos 4 metros de larga por 1'5 metros de ancha. Sin embargo no detalla la decoración y es el único caso porque el inventario suele prestar bastante atención a este aspecto; de hecho, registra la tela, casi siempre "lana fina moresca" (*Inventario*, f. 57*r*) de colores vivos rojos, verdes, naranjas, etc., y con cenefas rodeando la orilla, con motivos de flores y lazos e incluso plumas y flechas.

Hasta este momento hemos seguido en la explicación la distribución del inventario que va desde los objetos con uso concreto a las piezas que podían tener diferentes usos. En cuanto a los juegos la distribución del inventario es la misma. Comienza por los juegos más completos y lujosos para terminar con las piezas sueltas e incluso con algunas remendadas.

Se pueden distinguir hasta 10 juegos distintos de paramentos atendiendo a la tela, los colores y la decoración utilizada. Como hemos indicado el inventario comienza registrando los juegos más completos y lujosos. El primero es una tela que combina bandas de oro y plata unidas con otras pequeñas listas de terciopelo carmesí de unos 5 centímetros y forrada de tela a veces verde y leonada, otras verde, negra y gris y otras verde y celeste. Este juego lo forman dos asientos, un *capoletto*, un *costato di letto*, dos cojines, y una *spalliera.* El número de bandas alternas podía variar entre 8 (4 de oro y 4 de plata), 9 (4 de oro y 5 de plata) o 6 por cada parte en el caso de los cojines. Además, el juego completaba su decoración con bandas de seda de oro de 1'5 centímetros aproximadamente. Veamos un ejemplo de la descripción:

[3] E più un'altra cortina de otto ferse, 4 de tela de oro e 4 de argento, guarnita de ditte fasce de velluto carmosino, quale serve per dosiero e a ·llato della cortina che serve per spallera e fornita de frange de seta carmosina e oro filato. Larga doi dita in circa et quanto tene el dosiero è fornito de frange larghe de ditta seta e oro circa mezo palmo. Largo ditto dosiero palmi 11, de caduta palmi 22, compriso con lo cielo del dosiero foderato de tela verde e celestre. Signato: Paulo 11. Notato alo imballaturo a foglio 249, partita 3ª. (*Inventario…*, f. 16*r*).

Otro de los paramentos más importantes estaba hecho también con la misma tela a franjas de oro y plata pero además llevaba el escudo del duque de Calabria en el centro y estaba forrado de tela roja. En este caso tenemos un *coperturo de letto*, un *cielo de letto*, un *capoletto* - que además llevaba franjas de adorno de doradas y rojas de 1'5cm -, dos *pendenti* y dos cojines.

[5] Et più un altro pezo [che] serve per capoletto de ditta tela de oro e argento con le ditte arme ducale foderato de tela rossa, guarnito ali lati de frange strette uno dito, de oro filato e seta carmosina. Largo palmi 10 ½, longo palmi 15. Signato: Paulo 2. Notato alo imballaturo a foglio 86. (*Inventario*,f. 16*v*).

La tela de oro y plata con las armas del duque de Calabria podía ir además combinada con una invención llamada *sforzesca* compuesta según el inventario de "scopette, nuvoli, monti e cipressi e cani" (*Inventario...*, f. 20*v*, asiento [46]) bordados sobre tafetán carmesí forrado de tela roja en una confección que podía servir de *capoletto* y de *costato*, en un cielo de cama y en una colcha. Este juego completa su decoración con una 'falda', es decir un trozo de tela en la orilla de la pieza que era donde estaba el escudo ducal realizada en "broccato piano sopra seta verde et in mezo del ditto vellico è uno scuto racamato de oro et argento et seta" (*Inventario...*, f. 20*v*, asientos [46], [47] y [48]). El mismo bordado *sforzesco* lo encontramos también en una pieza suelta, una cubierta de raso carmesí y forrada de tela roja (*Inventario*... f. 23*r*, asiento [73]).

El escudo del duque de Calabria no era el único que vemos en el inventario pues otro paramento llevaba el escudo Real de Aragón sobre tela de damasco, forrado de tela verde y con un adorno en forma de cordón (*zagarelle*) de hilo blanco y rojo alrededor como una "fortificatione", en palabras del inventario. En este caso hallamos diez *panni* distribuidos entre un cielo de cama, una colgadura, un cojín - aunque en este caso el damasco es negro y gris - y varias piezas cuyo uso no especifica el inventario.

El escudo Real de Aragón aparece en otro juego con ocho barras alternas de raso carmesí y gris (*berrettino*), con otro bordado en medio de franjas de oro y las letras "LE" sobre el escudo ducal, forrado de tela roja. En este caso el inventario registra un *capoletto* y una *spalliera* (*tornaletto*).

Como se puede observar los decorados que predominan son los formados con barras, hemos visto las que alternan oro y plata y rojo y gris, pero también hay un juego que, de acuerdo con los colores de Aragón alterna las barras amarillas y rojas – 9, 12, 20 y 27 barras según los tamaños – en este caso en tafetán, forrado de tela verde. Además de una espaldera, el inventario registra seis confecciones cuyo uso no especifica pero que por las medidas parecen decoraciones de pared.

De tafetán encontramos diversas piezas sueltas de varios colores. Dos colchas (*coltra*) de tafetán blanco; una espaldera y una confección a bandas blancas y negras; y otra espalda a bandas blancas y rojas forrada de tela roja.

Entre las piezas sueltas que no completan un juego entero encontramos también cuatro colgaduras de cama de terciopelo verde con franjas de seda verde y oro hilado de unos 5 centímetros cada una.

Sin duda las piezas sueltas que más abundan son los cojines, pues además de los que forman parte de los juegos, como hemos visto anteriormente, hay una gran variedad

de motivos y decoraciones. En el inventario están divididos entre los de brocado, los de brocado rizado y los *comuni*. El brocado era una tela de gran lujo pues se trataba de seda "con oro o plata, de modo que el metal forme en el haz flores o dibujos briscados" (DRAE). En los cojines el brocado podía estar sobre seda carmesí con adornos de oro con formas de flores, troncos, etc., y con cuatro botones que pueden ser redondos (*tondi*) o con forma de pera adornados con borlas de oro y seda también carmesí; también los encontramos sobre terciopelo negro aunque con los mismos adornos, botones y borlas.

Entre los llamados comunes hallamos dos de "raso morisco lavorato a modo de broccatello de seda bianca et oro et argento" *(Inventario...*f. 24*r*, asiento [81]). y con cenefas de raso negro bordadas y con una especie de cordoncillos adamascados de seda blanca y negra y bandas de tafetán verde, forrados de tela roja; otro de terciopelo blanco con botones redondos y rodeado de seda blanca y dorada; por último unos de damasco negro y gris decorado en el borde con trenzas de seda negra y gris.

Los tejidos son siempre muy lujosos, los colores muy vivos y las decoraciones recargadas, no debemos olvidar que se trata de los bienes de un noble.

Hemos pretendido solamente ofrecer un breve recorrido por las piezas y las decoraciones básicas que podían componer el ajuar, es decir, el paramento de una habitación en el siglo XV, por supuesto, no es un panorama completo pero ayuda a conocer mejor la vida cotidiana, en su grado más íntimo, de la época.

A continuación ofrecemos un breve glosario con los términos principales en italiano y los términos correspondientes en castellano y catalán.

GLOSARIO

Baldacchino (Sproviero)	Baldaquín	Baldaquí.
Baracano	Barragán	Barragà
Capoletto	Cabezal o cabecera	Capçalera
Tappeto	Alfombra	Catifa
Cielo de letto	Cielo de cama	Cel de llit, cobricel o sobrecel
Coltra	Colcha	Conxa
Coperturo de letto	Cubierta de cama o cubrecama	Cobrellit
Cortina (it.act. Tenda)	Cortina	Cortina
Cossini (it.act. Cuscino)	Cojín	Coixí
Costato de letto	Lateral	Costat de llit
Dossiero	Dosel	Dosser
Panno	Paño	Pany
Pendente	Colgadura	Domàs o damàs
Sediale (it.act. Sedile)	Asiento	Seient
Spalliera (Tornaletto)	Espaldera	Espatllera
Tocca	Toca	Toca
Tovaglia	Mantel	Tovalla

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Manuscritos

Valencia. Biblioteca Universitaria de Valencia (BUV).

Inventario del Duca di Calabria. Ms. 947.

Obras de Consulta

ALCOVER, Antoni Maria, *Diccionari català-valencià-balear*: *inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals... / obra iniciada per Antoni Maria Alcover; redactat per Antoni Mª Alcover i Fracesc de B. Moll*, Palma de Mallorca, Moll, 1993.

BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionari della lingua italiana*, Torino, Unione Tip. Editrice Torinese (UTET), 1970-1999.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Real Academia Española, Gredos, 1984.

Diccionario de la Lengua española, Madrid, Real Academia Española, Espasa-Calpe, 2003 (Versión en CD-Rom).

Gran Diccionari de la Llengua Catalana, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003.

PIANIGIANI, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Polaris, 1993 (1ª ed. 1907)

SABATINI, Francesco y Vittorio COLETTI, *DISC: Dizionario Italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1997

Notas

[1] La redacción de esta comunicación ha sido posible gracias a la Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador que me concedió la Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Direcció General d'Universitats i Investigació) en 2004 con la referencia CTBPRB/2004/199.

[2] *Inventario del Duca di Calabria*. Ms. 947 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

[3] Según el *Dizionario Italiano Sabattini-Coletti* (DISC) el *baldacchino* era un "Tettuccio ornamentale in stoffa finemente lavorata, sostenuto da quattro o più aste, fisse o mobili" que se usaba para las camas pero también para los altares, etc.

[4]Agradezco especialmente a Mª Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz y a Júlia Benavent la trascripción de este fragmento que pertenece al trabajo de edición del manuscrito del inventario que están llevando a cabo. De ahora en adelante, citaré el inventario de manera abreviada, como en el ejemplo, junto con el folio y el asiento al que refiere la cita.

[5] Según el DISC "Ciascuna delle sponde verticali che delimitano il letto da capo e da piedi". En realidad la definición del diccionario es muy similar en el caso de la *spalliera* y del *capoletto*; para esta última dice el DISC "Testa o piedi del letto, anche parete su cui poggia la testiera. Drappo, arazzo dietro il letto".

[6] Según el DISC. Según Ottorino Pianigiani en su *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Polaris, 1993 (1ª ed. 1907) "ricovero fatto o coperto di tavole; indi. padiglione da campo; da guerra; Tenda orientale, cioè delle cortine alte e distese".

[7] *Gran diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003.

[8] Alcover, Antoni Maria, *Diccionari català-valencià-balear*: *inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals... / obra iniciada per Antoni Maria Alcover; redactat per Antoni Mª Alcover i Fracesc de B. Moll.*, Palma de Mallorca, Moll, 1993.

CÍTARA ARGENTANDO PLUMAS: EL GONGORISMO EN LAS NOVELAS EXEMPLARES Y PRODIGIOSAS HISTORIAS DE JUAN DE PIÑA

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

Junichiro Tanizaki, con palabras sin retórica, reflexionaba sobre la belleza del jade: "piedra extrañamente turbia que atesora fulgores breves y perezosos en lo más recóndito de su masa, como si se hubiese coagulado un aire varias veces centenario" (1994: 29). ¿Por qué lo pulió si carece del colorido del rubí? Guarda un fulgor gongorino, irradiado por aluviones cenagosos, depositados lentamente[1]. No es que tenga una prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre he preferido los reflejos profundos, casi velados, al oro superficial y gélido; un brillo, exceso de claridad lo llaman, que sugiere los efectos irresistibles del tiempo. Luz tenue, hecha de sombra exterior y apariencia incierta, que conserva apenas su último soplo de vida. Esa claridad culta, o más bien la penumbra, vale por todos los adornos.

No siempre la novela está diseñada para ser leída en corte luminosa. Juan de Piña, caballero bien discreto y curioso en varios géneros de letras, había visto fábulas italianas "tan colegas, tan sin artificio, que en toda fábrica de sus imaginaciones no hubo hallado ninguna que lo pareciese, que discursos de viajes, tener o no tener salud, dineros o compañía, poco importaba al lector, un sermón en cada novela, una sangrienta, otra imposible, no le pareció cosa digna del corrector. Novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias que deleiten y enseñen, sin condenar a las historias a desmembrar sus anales, era lo que no había hallado y lo que deseaba" (1987: 229)[2]. Su epílogo del "intento de las siete aposiciones y epítetos de las desdichas de esta vida por historias", con el que da fin a las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624), prueba que algunos textos narrativos piden ser adivinados en medio de una luz difusa que, por instantes, va revelando uno u otro detalle, de tal modo que el suntuoso decorado, ya oculto en la sombra, aviva resonancias inexpresables. La superficie encierra, y así lo ejemplifica este olvidado conquense, una hoguera difusa, como de sueño, una concordancia profunda entre los tonos.

Nunca se ha estudiado el influjo de Góngora sobre la narrativa barroca. Quizá porque no legó obras de ficción en prosa. Mi artículo, fundado sobre detalles, silba un consejo de José Ares. Es preciso saber a qué nos referimos, sin vaguedades ni fantasías, cuando se alude a la difusión espacial y temporal de la recepción culta, la calidad y cantidad de sus discípulos, grupos o variantes. El río y otros afluentes, largos de talle, no podremos navegarlo "barajando los mismos nombres de siempre o fijándonos sólo en las grandes figuras, en los segundones cultos; es preciso acudir también a las de tercero y cuarto rango, esos pequeños amanuenses del Parnaso" (1961: 283).

Los rayos de luz, si hablamos de un novelista poco aplaudido, de un capítulo decapitado por los manuales, proceden del lector. Como delgados hilos de agua que

corren sobre las esteras para formar una selva nueva. Uno aquí, otro allá, teñidos de homenaje, parodia léxica o giro solitario. Se propagan inciertos, centelleantes, tejiendo sobre la trama de la noche un damasco con dibujos dorados. Ahí es donde Góngora demostró ser genial: a ese universo de sombras noveleras, cortas, que ha sido creado para delimitar un espacio preceptivo vacío, si exceptuamos los pinceles de Lugo y Dávila[3], supo conferirle una cualidad superior a la de cualquier fresco en prosa[4].

No es de extrañar que Sánchez Robayna (1993: 169) observara que "la huella de don Luis en la narrativa "no ha sido, que sepamos, objeto de un estudio particular hasta hoy. Establecer un panorama de las obras de ficción, tan sólo en el marco de la prosa del siglo XVII, habría de ser considerablemente amplio"[5]. Quien esto firma puede dar fe de ello pues, en *Lenguas de Templado Fuego*: *el Gongorismo en la Narrativa del Siglo XVII*, fatigué el horizonte de Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán, José Camerino, Tirso de Molina, Lope de Vega, Francisco Bernardo de Quirós, Mariana de Carvajal, Liñán y Verdugo, Castro y Añaya, Polo de Medina y Sanz de Castillo[6]. Sin embargo, desde que Emilio Cotarelo (1906: VII) logró recuperar la novela del Seiscientos, denunciando que "en algunos la precipitación con que escribían, y en otros el deseo de hacerlo mejor, les hizo caer en los vicios del culteranismo o del conceptismo", la crítica se afana por exiliar del canon a las plumas "no cervantinas".

Cuando abordaba la imagen bifronte que tienen del cordobés, ya como parodia, ya como hipotexto base, me sorprendió la virulencia de los filólogos hacia Piña. Lo excluí entonces de la tesis a la espera de un tapiz más florido, que esbozo hoy y trenzaré en otro bastidor de pronta publicación. Miguel Herrero-García (1930: 140) valora, incluyendo la prosa y el teatro, que "ningún poeta español vio sus versos tan difundidos". Cayetano Rosell (1851: IX), a mediados del XIX, aprobaba un gongorismo que "pudo gustar a lectores y autores", e incluso se instauró como forma habitual de habla, pero condena las "frases conceptuosas, períodos enmarañados, violentas trasposiciones y metáforas altisonantes: extravagancias del mal gusto, desvaríos del atrevimiento"[7]. Fernández de Navarrete (1854: XXIX-XXX) no tardaría en añadir:

"la prosa poética con su sintaxis traslocada, sus epítetos y relumbrones disimulaba muchos defectos. Y es singular anomalía que estos libros, de tal naturaleza que podían ser escritos con más sencillez y menor afectación que los demás, se escribiesen en una prosa enrevesada y con un hipérbaton que no tolera la índole de nuestra lengua".

Edwin B. Place (1926: 51-87) recaló en Piña para argüir que "afecta sobremanera el estilo culto, aunque era gran amigo de Lope de Vega". Su intimidad con el Fénix menguaba la velocidad del dardo, olvidando, no obstante, que sería necesario leer toda la novela barroca -hasta 1700- para dibujar un retrato fiable. Caroline Bourland (1927: 21-22) ocultó a los gongorinos bajo el sol de Cervantes y denunciaba similares "motas", sin reparar, más allá de sus cuantiosos aciertos, en que, insisto, la *novella* tuvo que crear su poética *in progress*, paralela -y simultánea- a la propia fábula[8]:

"the abuse of comparison and metaphor are faults frequently found in the novelist who followed him, even in the works of a so competent man as Castillo Solórzano, an author who many times showed himself capable of clear and simple expression, and

who was sufficiently alive to the absurdities of "cultismo" to satirize it at length in one of his novellas. Among the short story writers of the time, Lope de Vega is one of those least affected by the new vogue. Few traces of gongorism are to be found in his stories and several passages he speaks slightingly of that style of writing".

La estocada definitiva será una gentileza de González de Amezúa. Su discurso de ingreso en la Real Academia, "Formación y elementos de la novela cortesana" (1929) (1951: 277-278), que tantas sugerencias vendimió, bautizando el propio género, presenta un claroscuro: terminaba con la "breve vida" alrededor de 1635, en plena juventud. Los culpables tienen nombre propio: Luis de Góngora y Juan de Piña:

"Lo que causó grave e incurable daño a la novela cortesana, infiltrando en ella gérmenes que la hacen estéril durante cerca de dos siglos, fue la espantosa corrupción, el general contagio culterano, que a su lenguaje, como a las demás muestras del ingenio español, corroe desde el siglo XVII. Todos los más reprobables vicios de dicción van cayendo día tras día sobre nuestros novelistas estragando sus producciones. Metáforas absurdas, de transposiciones violentas, de estilo, en fin, oscurísimo, crespo y depravado, se hallarán por doquier en las novelas de Piña, abortos de una estética novelística degenerada y de insufrible".

También Ludwig Pfandl (1933: 404) negó el pan y la sal a todo lo que oliera a cultismo: "un monumento de mal gusto hubiera dicho Menéndez y Pelayo, y en esta forma resumiremos también nuestro juicio sobre estas últimas excrecencias, de un período de la novela clásica". Joaquín del Val (1949: XLV-LXXX) fue más lejos, enjuiciándolo como causa última de la ruina peninsular: "oscurece su lenguaje con extrañas metáforas, alegorías y excesivas alusiones mitológicas". Por fortuna, Giovanna Formichi (1973: 5-105), con ciertos lunares que detalla Begoña Ripoll (1991: 24), nos iluminó para sentenciar: "literariamente vecino a la corriente culterana de Góngora, introduce las teorías del *Libro de la erudición poética* de Carrillo Sotomayor. Es un *diletante* en el amplio sentido de la palabra".

La novela corta murió por "exceso de técnica". Evangelina Rodríguez (1979: 47) inspiraba un giro copernicano que no ha sido muy atendido: el criterio de sublimación estética. Su brújula me guía desde el año 2001, más aún cuando Isabel Colón (2001: 17-18), y lo mostraré con ejemplos precisos -incluso recónditos- de las *Novelas exemplares*, sostuvo que mientras Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano y Zayas se muestran contrarios a lo complejo, "Piña defendió un estilo culto, gongorizante, afirmando incluso ¡que ya murió el terreno de las Novelas!, en una referencia críptica a la prohibición. [...] A la polémica gongorina o la teatral de los Siglos de Oro se debe añadir la de la novela corta. Intervinieron en ella los propios novelistas, en ocasiones criticándose entre sí, o cambiando de opinión, así como otros escritores".

Defiendo su estudio por tres motivos: 1) durante el lustro en que Piña escribe (1624-1629) la recepción de las *Soledades* disfruta su apogeo, con textos que analizaron Jammes (1994: 607-719) y Joaquín Roses (1994); 2) la novela tenía que hacerse eco, citando los documentos epistolares, apologéticos, exámenes o pareceres; 3) cuando se publican las obras del conquense que, es cierto, no son fáciles de leer pero tampoco

más tediosas que muchos capítulos del *Deleitar aprovechando*, apenas conocíamos los modelos de Eslava, Salas Barbadillo, Cervantes y Lope. Por tanto, una plumilla temprana, coetánea de Solórzano, cuyos textos se dilatan desde 1625 a 1649, Pérez de Montalbán, que imprime los *Sucesos y prodigios de amor* en 1624, el Bachiller B. Mateo Velázquez y su *Filósofo de aldea* (1626), Polo de Medina, los *Cigarrales* tirsistas o las famosas *Novelas a Marcia Leonarda* (1621: 1624), no pudo ser la única culpable, y menos aún en la juventud novelera, de los "virus" o "abortos" que depravan el idioma.

Piña ha formado parte del grupo de autores desdichados de la vida, poetas de medias rotas, "desnudos árboles del no piadoso invierno, que sin tener clavo de una cinta, ni pluma que les quiten, las infaman con más envidia que ocasión, no mirando los robos que hacen a los doctos ingenios del oro, perlas y diamantes" (Piña 1987: 226). Dos dueñas, sitas en períodos gemológicos diversos, han rescatado la finura de sus obras. Ambas citaban el gongorismo desde sierras pioneras y, a la luz de la plata bibliográfica que recibió don Luis, provisorias. Según Encarnación García de Dini (1987: 14), "otorga a su quehacer literario dos huellas personalísimas: en la vertiente temática, su novedad consiste en una refocalización de aspectos preexistentes que se habían ido socializando en sus funciones actanciales; en la vertiente formal, su novedad se centró en la estructura de la expresión: para "maravillar" y "asombrar" a su destinatario se sirve de un estilo culterano y lo encuadra dentro de un estilo gongorino". Criterio que Formichi (1967: 150-152) había dictado en una síntesis donde se ocupaba de subrayar los rasgos más "característicos" de su culteranismo: el abuso de la elipsis, la omisión de verbos y preposiciones, que a veces se sustituyen con otras más breves y genéricas, uso excesivo de adjetivos, abundancia metafórica, escasas hipérboles y una sorprendente ausencia de latinismos.

Tallaré un cabujón nuevo pues, a pesar de sus escollos, la colección no exige titanes. Todo lo contrario. Es más, algunos de los rasgos que Formichi enumera con tanta facilidad no los he hallado. Propongo un lienzo que refleje los débitos concretos del racionero. Limando varias gotas, Escila y Caribdis para la hispanista, ya ampliadas por mi cañamazo en prensa. Tabla flamenca, acaso díptico, donde razono que, si bien Piña "mezcla y entrecruza en su prosa numerosas figuras retóricas y citas, especialmente gongorinas" (García de Dini 1987: 18)[9], como era lógico en un fiel ejemplo de la "corrente dell'edonismo puro secentesco" (Formichi 1967: 101), despreocupado de la función pedagógica que pudieran tener sus relatos, e interesado únicamente por la creación de formas nuevas y maravillosas, sus modelos narrativos fueron Cervantes, Góngora, Marino y las *Novelas a Marcia Leonarda*[10].

Hablamos de "un diletante nel vero senso della parola" pero su prosa no se limita "a prendere solo gli elementi esteriori, per quanto con straordinaria grazia e raffinateza" (Formichi 1967: 104 y 120). Recordemos las palabras con que saludé esta comunicación. Piña no utilizaba los estilemas cultos de forma gratuita. Se rebela contra las novelas italianas sin artificio porque Boccaccio, Straparola y Salernitano habían elegido, mucho antes que don Luis, la "docta oscuridad". En las *Varias fortunas* apura, siguiendo de cerca el *Libro de la erudición poética* (1611), que "no se hizo para los cansados..., sino para los estudiosos... Muchos librillos hay de risa, regocijo y entretenimiento, vadeables, comunes y fáciles, en que no tendrá desvelo su mala intención en lo culto..." (Piña 1627: fol. 8r)[11]. Pronto formuló un criterio que parecía

negar tanto la afirmación inicial como esta última y que, sin embargo, he registrado como un guiño burlesco a *Il Novellino* (1475) de Massucio Salernitano, caracterizado, allá en el siglo XV, por la oscuridad:

"yo tomo su libro, voy leyendo la fábula, escurece el asunto, hace piedra de lo culto, dilátale con digresiones enigmáticas; hállome cansado de mi ejercicio, quiero leer y no trabajar, entretenerme y no cuidar desvelos, ... sólo deseo aflojar la cuerda al arco, deleitarme un poco. ¿De qué sirven laberintos y oscuridades?" (Piña: 1627: fol. 53v).

Salernitano había liderado una ofensiva contra el "fiorentin volgare" -no ya lengua romance sino, peyorativamente, vulgar-, discutiendo su posición hegemónica[12]. En el prefacio a la ilustrísima "Ippolita D'Aragona" pondera la "facundia de su ornatísimo idioma y la excelencia de su peregrino ingenio" (Salernitano 1940: 3). Mayor interés tiene el prólogo a "Ferrando D'Aragona" (Exordio a la primera novela), donde acomodaba el estilo tanto al latín como -y es significativo- al romance:

"e in elegante prosa e in verso digno, e latino e materno, in laude, gloria et perpetua fama di tua serenísima maiestá, che mi persuado che'l mio rusticano stile ti parrá appresso di quelli non altramente che la negra machia in mezo del candido armellino" (Salernitano 1940: 7).

Será difícil fijar los límites para una prosa digna. ¿Cultivó *Il Novellino* las reglas de la elegancia o, por el contrario, eligió un "rústico estilo"? En líneas generales impera la autoexigencia. Lo sorprendemos a menudo con "l'arco teso, mordendo, reproverando el *suo* scrivere" (Salernitano 1940: 40), fuente directa para el homenaje de Piña. Ambicionaba la lira de Orfeo y la elocuencia de Mercurio. No así el "vil canto de un ciego dirigido al vulgo" (Salernitano 1940: 41). Por eso, en la *novella* IV, dirigida a Angelo Caracciolo, los frailes y religiosos "hanno con nuovo idioma trovata stranna lingua" (Salernitano 1940: 50). Oculta hasta la segunda parte -*novella* XV- el que, a mi juicio, es su canon poético: el proemio para Antonio de Bolonia Panormirta:

"Pur rimembrandoni lo averti talvolta visto pigliar non piccolo piacere degli inordinati disvarioni e grosso parlar de' volgari, e per quello porre da canto le digne e *ornatissime scritture*, come quel che nissuno *alto e retorico stile* a te, novello Apolline, non solo ammirativo non sarebbe, ma nuovo piacer nullo ne prenderesti" (Salernitano 1940: 137).

Señala Wolfram Krömer (1979: 103) que "Boccaccio se convierte, para la crítica italiana, en el gran representante de un arte que sólo busca lo bello y que permanece indiferente ante el contenido, un arte en el que se proponen temas antiguos en una selección y formas estéticas nuevas, pero no profundizadas o revisadas". Si la novela corta, desde los pródromos, pasando por Straparola, Grazzini, Salernitano o Piccolomini, no tenía que escribirse, al menos no necesariamente, en un estilo coloquial, podemos legitimar la opción culta de Piña. Y no sólo con razones cervantinas, como rastreó Formichi, sino gongorinas y aun teóricas. La lectura atenta del prólogo al olvidado "libro-manual-colección" de Lugo y Dávila confirma que tampoco el *Teatro popular*

apuesta por un lenguaje sencillo:

"Cuanto al adorno, he procurado romper la lengua en varias frases; ejecutando cuanto abraza la Retórica y la Oratoria, los Tropos, las Figuras, así de las sentencias como de las palabras, con la variedad de estilos que enseñan Cicerón, Quintiliano y los demás autores. [...] Cuanto a la elocución que debe guardarse os remito al 3° de los *Retóricos*, de Aristóteles, y a sus comentadores Alejandro Aphrodisio, Pedro Victorio, Alejandro Piccolomini, y, en sus prosas, al Cardenal Pedro Bembo, donde hallaréis el modo de formar las sentencias y los períodos; y cuanto al formar las figuras, en Cicerón, Quintiliano, Cipriano y otros muchos" (Lugo y Dávila 1907: 15 y 24).

Bosquejo ahora el gongorismo desde la órbita del hipotexto. Leamos unas sabias palabras de Walter Pabst (1972: 134-135) a propósito de lo que fue la evolución de la novela en el tránsito del latín al romance:

"Según la doctrina de los humanistas del "Quattrocento", la verdadera elocuencia sólo era propia del latín. Pero éste -según la misma doctrina- no podía ni debía ser el lenguaje de las novelas cortas, porque era demasiado noble para los temas frívolos y banales que hubiese debido incorporar en sí en caso de hacerlo así. *La Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, el *Liber facetiarum* de Poggio y otras colecciones de agudezas aparecidas en los años subsiguientes, demuestran desde luego que también el latín era capaz de expresión novelística, e inversamente, que lo novelístico podía adquirir troquel latino. Pero las frecuentes invectivas de los *novellieri* contra las *sottigliezze*, y su modestia, que no siempre era sólo afectada, así como su consciente deseo de sencillez, no pueden explicarse solo por este antagonismo entre novelas cortas y elocuencia, entre narraciones en la lengua popular y poesía culta en ropaje latino".

Luego ambas tradiciones, italiana y española, admiten e incluso aconsejan de modo preceptivo los valores de la oscuridad. Reconozco que los estilemas proliferan en Piña con menor ímpetu que en otros autores -Castillo Solórzano, José Camerino- pero revelan un tipo de lectura creativa. Recepción notable que justiprecia la huella, indeleble, que Góngora grabó en todos los géneros del Seiscientos:

JUAN DE PIÑA: *NOVELAS EXEMPLARES Y PRODIGIOSAS HISTORIAS*	**HIPOTEXTOS GONGORINOS Y PERIGONGORINOS**
1.- "*Venda tiene Cupido en la vista cuando no quiere ver desdichas lastimosas*, deseos sin esperanzas; a disculpar osadías *fingió lo ciego*, y a excusa de no mirar lo que hace, que en un dios fuera culpa sin pena, como en lo ingrato" (I,35)[13].	"Ciego que apuntas y atinas, / caduco dios, y rapaz, / vendado que me has vendido / y niño mayor de edad: / por el alma de tu madre, / que murió siendo inmortal, / de invidia de mi señora, / que no me persigas más. / Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz" (1580, vv. 1-10)

2.- "Oyó, que en oyendo el amor no hay *venda*, *arco*, *aljaba*, *ni flechas*; vio la belleza de Leonor, no ciego, *lince sutil*; amó no sólo amor sino tirano, en quien residían dulzuras y amores, como en el sol rayos y luces" (I, 35).

-"Entre las ramas del, que más se lava / en el arroyo, mirto levantado, / *carcaj de cristal hizo*, *si no aljaba*, / su blanco pecho, de un arpón dorado;" (*Polifemo*, 1612, vv. 241-244).
-"Acis, aun más de aquello que dispensa / la brújula del sueño vigilante, / alterada la ninfa esté, o suspensa, / Argos es siempre atento a su semblante, / *lince penetrador de lo que piensa*, / cíñalo bronce o múrelo diamante, / que en sus paladïones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego" (*Polifemo*, 1621, vv. 289-296).

3.- "Matías, Príncipe de Hungría, *perseguía las fieras*, *fatigaba los montes*, asperezas y selvas, que a descuidos de vistas lograban silencio, interrumpido y dado el pie por el famoso Príncipe, *único imitador en la caza* de la siempre imagen de los ejércitos, *sangrientas batallas* y dudosas victorias, dignas de triunfos" (I, 36).

-"Ahora que de luz tu Niebla doras, / escucha, al son de la zampoña mía, / si ya los muros no te ven De Huelva, / *peinar el viento*, *fatigar la selva*" (*Polifemo*, 1612, vv. 5-8)[14].
-"¡Oh tú, que, de venablos impedido, / muros de abeto, almenas de diamante, / bates los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo, / donde el cuerno, del eco repetido, / *fieras te expone que*, *al teñido suelo*, / muertas, / pidiendo términos disformes, espumoso coral le dan al Tormes!: / arrima a un fresno el fresno, cuyo acero, / *sangre sudando*, / en tiempo hará breve / purpurear la nieve" (*Soledad* I, 1613, vv. 5-15)
-"de la robusta caza, las riberas / del Sil te vieron *fatigar las fieras*" ("Moriste en plumas no, en prudencia cano", 1614, vv. 41-42).

4.- "No temió *licencia del pincel*, *imán divino* sintió acreditando secretos naturales hasta el de Clicie en giros de mariposa" (I, 37).

-"*El bello imán*, *el ídolo dormido*, / que acero sigue, idólatra venera" (*Polifemo*, 1612, vv. 197-198).
-"como la ninfa bella, compitiendo / con el garzón dormido, en cortesía, / no solo para, mas, el dulce estruendo / del lento arroyo, enmudecer querría. / A pesar luego de las ramas, viendo / colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con *el pincel que le clavó su pecho*" (*Polifemo*, 1612, vv. 265-272).

5.- "*Los abrazos* (*bien lazos*) que me dio entre amorosas lágrimas tiernas, pudiera decir, mercedes, favores y beneficios; muchos principios di a la historia, tal gusto recibía el Duque, tal amor tenía a Tristán. Determinó casarle con Madama Blanca, su sobrina, hija de su hermano mayor muerto" (I, 38).

-"Mas, cristalinos pámpanos sus brazos, / amor la implica, si el temor la anuda, / al infelice olmo que pedazos / la segur de los celos hará, aguda" (*Polifemo*, 1612, vv. 353-356).
-"De los nudos, con esto, más suaves, / los dulces dos amantes desatados," (*Polifemo*, 1612, vv. 473-474).

6.- "El sueño era débil, las holandas, campo de pluma; bordaduras y brocados sentían desprecio" (I, 40).	-"Coronad el deseo / de gloria, en recordando: / sea el lecho de batalla campo blando" ("¡Qué de invidiosos montes levantados", 1600, vv. 52-54). -"bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma" (*Soledad* I, 1613, vv. 1090-1091)[15].
7.- "Y respondió el sueño: "No se quita la vida a un príncipe, que marido (no decayendo a merecimientos de lo que ama) satisface ofensa, y *sería dichosa la muerte*, *vista la deseada gloria*: que así lo encarecen *los amantes*, de que se *fulminaron los poetas más deudores de sus conceptos* a las musas que a las escuelas" (I, 44).	Alusión velada a Góngora y el cierre del *Polifemo* con presencia explícita del verbo "fulminar": "Viendo el fiero jayán con paso mudo / correr al mar la fugitiva nieve / (que a tanta vista el líbico desnudo / registra el campo de su adarga breve) y al garzón viendo, cuantas mover pudo / celoso trueno antiguas hayas mueve: / tal, antes que la opaca nube rompa, previene, rayo, *fulminante* trompa" (vv. 481-488).
8.- "Fuese; quedé en el puesto aguardando si Julia abría la ventana del alba (mire Vuestra excelencia cómo la obedezco). Abrió con la hermosura que las rosas al amanecer, que los claveles a la primera luz" (I, 47).	-Romance "Cuando la rosada Aurora" (1603). -Romance "A un tiempo dejaba el sol" (1605). -Ambos son textos burlescos.
9.- "Quiso tener celos Blanca (si las blancas los tienen), pasaron en dulce conversación lo que tardó el sol de la vida a la muerte, que imita lo viviente del hombre del oriente al ocaso, en los *desbocados espumosos de oro y fuego*, que no saben parar, que es el *mayor defeto en el más ligero y veloz andaluz*" (I, 50).	-"tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma" (*Polifemo*, 1612, 13-14). -"Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba" (*Polifem*o, 1612, 337-338).
10.- "El océano inmenso de los otros mares, lo que Júpiter de los planetas, *el criador de las ballenas y focas* a dulces consonancias de las Sirenas, el que de circunferencia sin igual tiene enteras las no rompidas olas; el Mediterráneo, que en su ferocidad y dos naturalezas intrépidas, despreciadoras las unas de las otras, ofendidas aguas, se encuentran en desafío marítimo, *encrespándose plateadas y espumosas que presumiendo volver soberbia a las estrellas*, las hacen *árbitros* de su ferocidad...: esto es un hombre celoso" (II, 59).	-"Riscos que aun igualara mal volando / veloz, intrépida ala, / menos cansado que confuso, escala. / Vencida al fin *la cumbre*, / *del mar siempre sonante*, / de la muda campaña / *árbitro* e inexpugnable muro" (*Soledad* I, 1613, vv. 49-55). -Fauna marina exótica: "Torpe la más veloz, marino toro, / torpe, mas toro al fin, que, el mar violado / de la púrpura viendo de sus venas, / bufando mide el campo de las ondas / con la animosa cuerda, que prolija / al hierro sigue que en la foca huye" (*Soledad* II, 1614, 427-432)
11.- "Teodoro le recibió como de la primera ausencia, con brazos de vid en árbol frutífero" (II, 63).	-Literatura emblemática[16]. -"Mas, cristalinos pámpanos sus brazos, / amor la implica, si el temor la anuda, / al infelice olmo" (*Polifemo*, 1612, vv. 353-355).

12.- "Críeme algún tiempo en la sinigual Sevilla con uno de los grandes caballeros, historiador famoso, por quien los Tácitos, Livios y Valerios no admiran máximos. Después en las plazas de Orán soldado viejo en pocos lustros, asistiendo a su invencible general, castigo del África ya temerosa, vine a Jerez" (II, 66).	-Retruécano con el nombre de Valerio Máximo. -Romance "Entre los sueltos caballos" (1585). -Romance "Servía en Orán al rey" (1587).
13.- "El general [...], cansado de fatigar los montes y perseguir las fieras en continuas y peligrosas cazas, tesón que admiran vasallos del profeta infame, por cuya tierra adentro a largas correrías y entradas, busca, vence, cautiva y ahuyenta" (II, 73).	"*peinar el viento*, *fatigar la selva*" (*Polifemo*, 1612, vv. 7-8)
14.- "Quien tuviera más atención a lo que anima se la formara, que no son éstas de las que dijo el sutil poeta: Previno bien la hija de la espuma A batallas de amor, campos de pluma" (II, 73).	*Soledad* I, 1613, vv. 1090-1091.
15.- "como el atropellado presuroso tiempo, se le cayeron al mozuelo de las manos el frío y el papel, que vio salamandria de lo más encendido y fogoso del feroz elemento" (II, 75).	"Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiendo el can del cielo estaba" (*Polifemo*, 1612, vv. 185-186).
16.- "Esto sucedió a un caballero ciego en tener celos, lince en penetrar, discreto en serlo con su mujer, por quien no se pudo decir: Que no hay con su mujer hombre discreto" (II, 80).	"lince penetrador de lo que piensa" (*Polifemo*, 1612, v. 293).
17.- "La discreta Feliciana, por quien se dijo ni hermosa por no avisada, escolástica en muchas ciencias, versada en los poetas latinos, estimadora de las *Transformaciones* del sutil Ovidio, y en el *De Tristibus* de admiración, hija de padres generosos, pretensores en mil y quinientas, a treinta mil ducados en cada un año, era de don Juan Bernardo y doña Manuela, hija y heredera única, nacida entre los celestiales ingenios de Madrid, que sin maestro penetró por influencia benévola sutilezas y declaración de las obscuridades de Aristóteles y Justo Lipsio, ignoradas de sus maestros; sabía las sentencias de Séneca, diversas epístolas de Cicerón, y las esencias de la oratoria. Sus padres la adoraban, que un solo heredero por última esperanza los tenía en desvelo, pisando espinas y brasas, Polifemos de una sola estrella" (III, 81).	Mujer erudita y comparación polifémica.

18.- "Aquí se valió la *corcilla herida*, buscando la fuente de los cristales que apagan los ardores, si no imitan las forjas, por no decir fraguas" (III, 83-84).	-Canción de 1582, pieza corta, a mitad de camino entre la égloga y el epigrama, protagonizada por una ninfa huidiza: "Corcilla temerosa". -*Soledad* I (vv. 1012-1019) -*Soledad* I (vv. 1041-1046): "No el polvo desparece / el campo, que no pisan alas hierba; / es el más torpe una herida cierva, / el más tardo la vista desvanece, / y, siguiendo al más lento, / cojea el pensamiento" -El motivo se remontaba a Ovidio (*Met*. XIII, vv. 806-807) Garcilaso (*Égl*. II, vv. 720-722) o la *Égloga Venatoria* de Herrera (vv. 1620-1622). Véanse asimismo los epígrafes que Jorge Guillén (2002) dedica al motivo cinegético: "Corcilla" (pp. 105-106), "Monterías" (pp. 107-108), "La huida" (pp. 109-110), "Historia. Ópera" (pp. 111-112).
19.- "Los disimulados miraban hacia dentro donde se debían de ver, temiendo el basilisco de la cuidadosa centinela, que la *grulla veladora* no suelta la piedra para no dormir" (III, 86).	-Contaminación paronímica de lo conceptos "voladora-veladora-velera" a imitación de don Luis: "los piélagos del aire libre algunas / volantes no galeras, / sino grullas veleras" (*Soledad* I, 1613, vv. 604-606).
20.- "Dividía a los amantes una pared, que oidora, y hecha criba, fue testigo de sus quejas y amores, a lo de Tisbe y Píramo, aunque el fin no fue tan sangriento, porque el caballero sabía menos de fábulas y alegorías que de amores y regalos" (IV, 96).	*Fábula de Píramo y Tisbe* (1618): "La ciudad de Babilonia". Influjo sólo tangencial.
21.- "Decíale que si había un Polifemo de una estrella, había un Argos que tenía ciento, y que la luna por no ser única quería parecer a las tres en una: luna en el cielo, Diana en la tierra, y en el infierno Proserpina" (IV, 97).	Alusión tangencial al *Polifemo*: "de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero" (vv. 51-52).
22.- "Respondióle muy falso Alfonso, riéndose don Diego, como los *arroyuelos pedregosos murmurantes*, que no tenía perdidas las esperanzas, y que hacía las diligencias, y las había de proseguir, y suficientes señas y satisfacción" (IV, 103)	-"Arroyos de mi huerta lisonjeros / (¿lisonjeros? Mal dije, que sois claros): / Dios me saque de aquí y me deje veros. / Si corréis sordos, no quiero hablaros, / mejor es que corráis murmuradores, / que llevo muchas cosas que contaros") ("Mal haya el que en señores idolatra", 1609, vv. 4-9). -Letrilla dialogada de 1612 "Contra un privado": "Hijo de una pobre fuente, / nieto de una dura peña, / a dos pasos los desdeña / tu mal nacida corriente; / si tu ambición lo consiente, / ¿en qué imaginas, me di? / Murmura, y sea de ti, / pues que sabes murmurar".

23.- "Temía ya el capitán la visión del alférez, como la *garza* que remontada al cielo, no teme *cuantos neblíes desprecian pihuelas y capirotes*, y en saliendo, el que la ha de matar de la mano del cazador, comienza a quejarse en gritos" (V, 120).	*Soledad* II: "el *neblí* que, relámpago su pluma, / rayo su garra, su ignorado nido / o lo esconde el Olimpo, o densa es nube / que pisa, cuando sube / *tras la garza*, argentada el pie de espuma; / el sacre, las del noto alas vestido, / [...] / el girifalte, escándalo bizarro / del aire, honor robusto de Gelanda, / si bien jayán de cuanto rapaz vuela, / corvo acero su pie, flaca *pihuela*" (vv. 745-756).
24.- "Cuatro veces había iluminado el padre el mar de las luces del velloncino de oro a los peces de plata; cuatro la fugitiva de sus resplandores aborrecida y amada, voló a recoger *las sombras y nocturnas aves*. Los *cárabos*, *lechuzas*, *buhos y cornejas huyeron veloces a las cavernas ciegas y escuras que habitan esperanzas de nuevo ser*" (V, 122).	"Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro, / la caverna profunda, que a la peña; / caliginoso lecho, el seno obscuro / ser, de la negra noche, nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves" (*Polifemo*, 1612, vv. 33-40).
25.- "Fadrique [...] llegó a donde fue recibido de Camila con mucho donaire y gracia, que donde hay amor importa poco hermano a la muerte: todo lo desprecia, todo lo ofende el dios ciego fingido, *por no ver los pies que deshacen la rueda*" (VII, 209).	"No a la Soberbia está aquí la Mentira / dorándole los pies, en cuanto gira / la esfera de sus plumas" (*Soledad* I, 1613, vv. 129-131).
26.- "mas en llegando a ver al que ilumina cielos, estrellas y la divina hermana, llorosos y deslumbrados quedan los vadeables a no penetrar linces secretas esencias, que el sol imita ríos sin navíos en claros nacimientos" (Epílogo, 221).	"lince penetrador de lo que piensa" (*Polifemo*, 1612, v. 293).
27.- "el que mira, que no le oye quien le penetraba lince, adorando semblante casi apacible, que juzgó favor" (Epílogo, 227).	"lince penetrador de lo que piensa" (*Polifemo*, 1612, v. 293).

Cuando en *El matemático dichoso* Fadrique envía un papel a Camila, que cambiará finalmente por otro, sabe muy bien que el gongorismo supera el simple adorno. Piña ha leído, y creo haberlo demostrado, la obra del cordobés. Celebró sus versos, ya fueran los más tempranos (1580), ya el *Polifemo* y las *Soledades*. Por ello confesaba:

"El uno, sucesor en la dichosa patria de Séneca y Lucano, si demás gentiles espíritus, de obras en délficos alientos, que admiran divinas y como en el mar, espejo de los cielos, atentas y engreídas las supremas luces, que dar nombres de soledades a una parte, fénix de sus excelencias y maravillas, era sutileza de su divino ingenio, secreto reservado, como de Aristóteles, a sola su inteligencia, y proseguía, quien más solo que el sol, y alumbra enriqueciendo cuanto mira" (Piña 1987: 213).

En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Ampliar el desván de ese palacio llamado "novela", oscurecer sus paredes, hundir en la noche lo que resulta

demasiado visible. Piña estudió a Góngora con tino, y aun dejando para otra ocasión el zurcido de las redes isotópicas, su menudeo porcentual, la supuesta dificultad del ornato más hermético -correlaciones, metáforas, cronografías, *laus urbis*, zeugmas- y las *autorictates*, que no siempre son verdaderas, las *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, discretas en mi alcoba, orgullosas frente a la oposición de los Zoilos, quieren que sus letras sean estrellas, no con esperanza de mayor compañía; esta parece la causa de su retiro, pues, como el beso de alguna dama, provisto de no sé cuántos velos de seda, habitaban en la luna y no se podían alcanzar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARES MONTES, J., "Del otoño del Gongorismo: Agustín de Salazar y Torres", *Revista de Filología Española*, XLIV, 3-4, 1961, pp. 283-321.

BOCCACCIO, G., *El Decamerón* / *La elegía de doña Fiammeta*, introducción de Michelangelo Picone, traducción y anotación de Pilar Gómez, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

BONILLA CEREZO, R., *Lenguas de templado fuego*. *El Gongorismo en la Narrativa del Siglo XVII*. Tesis doctoral inédita defendida en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Córdoba, 2005.

BOURLAND, C. B., *The short story in Spain in the seventeeth century* (*with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*), Northampton, Smith College, 1927. Reimpresión de la editorial Burt Franklin, New York, 1973.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, L., *Libro de la erudición poética*, edición de Angelina Costa, Sevilla, Alfar, 1987.

COLÓN CALDERÓN, I., *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones de El Laberinto, 2001.

COTARELO Y MORI, E., "Prólogo" a Francisco de LUGO Y DÁVILA, *Teatro popular* (*novelas*), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid, 1906, vol. I, pp. V-XXIV.

COTARELO Y MORI, E., "Prólogo" a Juan de Piña, *Casos prodigiosos y Cueva encantada* (1628), Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid, Viuda de Rico, 1907.

DEL VAL, J., "La novela española en el siglo XVII", *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Editorial Vergara, 1949, reimpresión de 1968, pp. XLV-LXXX.

EGIDO, A., "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte", *Homenaje a Quevedo*, II, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 213-232.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E., "Bosquejo histórico de la novela española", *Novelistas posteriores a Cervantes*, Biblioteca General de Autores Españoles, Madrid, Real Academia Española, 1854, vol. XXXIII, pp. V-C. Reimpresión de 1950.

FERNÁNDEZ, A. R., "Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por Giusseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editores, 1982, vol. I, pp. 437-443.

FONQUERNE, Y. R., "Quelques documents inédits sur Juan de Piña et sa famille", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasilien*, *Caravelle*, 27, 1976.

FORMICHI, G., "Le *Novelas Exemplares y Prodigiosas Historias* di Juan de Piña", *Lavori della Sezione Fiorentina del Grupo Ispanistico C.N.R.*, Serie I, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Magistero-Istituto Hispánico, Casa Editrice D'Anna, 1967, pp. 99-163.

FORMICHI, G., "Saggio sulla bibliografía critica della novela spagnola seicentesca", *Lavori Ispanistici*, Serie III, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1973, pp. 5-105.

GARCÍA DE DINI, E., "Introducción" a Juan de Piña, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*,

Verona, Università degli Studi di Pisa. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1987, pp. 5-26.
GARCÍA DE DINI, E., "Juan de Piña, escribano de oficio y poeta por afición", *Miscelánea Filológico-Letteraria*, I, 1980, pp. 99-116.
GÓNGORA, L. de., *Canciones y otros poemas en arte mayor*, edición de José María Micó, Barcelona, Espasa Calpe, 1990.
GÓNGORA, L. de., *Obras completas*. *Poemas de autoría segura*. *Poemas de autenticidad probable*, edición de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., "Formación y elementos de la novela cortesana (1929)", *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, vol. I, pp. 194-279.
GUILLÉN, J., *Notas para una edición comentada de Góngora*, edición notas y acotaciones: Antonio Piedra y Juan Bravo; prólogo: José María Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
HERRERO-GARCÍA, M., *Estimaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Voluntad, 1930.
JAMMES, R., "La polémica de las *Soledades*" (1613-1666), Apéndice II a su edición de Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719.
JONES, R. O., "Cervantes y la ficción novelesca posterior", *Historia de la literatura española*, T. II, *Siglo de Oro*: *prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974, cap. 8, pp. 251-278.
KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963.
KRÖMER, W., *Formas de la narrativa breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Berlín, Erich Schmidt, Verlag, 1973. Traducción española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979.
LACARRA, M. J., "Pervivencia y transmisión del cuento medieval en la Edad de Oro", *La edición de textos*. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editadas por Pablo Jauralde Pou, Dolores Nogueras y Alfonso Rey, London, Tamesis Book, 1990, pp. 261-269.
LUGO Y DÁVILA, F., *Teatro popular*, con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, Tomo I, 1906.
PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. *Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972. Traducción de *Novellentheorie und Novellendichtung*. *Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heildelberg, C. Winter, 1953.
PFANDL, L., "La novela corta", *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pp. 330-405.
PIÑA, J. de., *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1625), edición, introducción y notas de Encarnación García de Dini, Verona, Università degli Studi di Pisa. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1987.
PIÑA, J. de., *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627.
PIÑA, J. de., *Casos prodigiosos y Cueva encantada*, Madrid, Imprenta del Reino, 1628.
PIÑA, J. de., *Segunda parte de los casos prodigiosos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1629.
PIÑA, J. de., *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.
PLACE, E. B., *Manual elemental de novelística española*. *Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro* (*con tablas cronológicas descriptivas de novelística desde los principios hasta 1700*), Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
POGGI, G., "Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina", *Codici della trasgressività in area ispanici*. *Atti del Convengo di Verona*, Università degli Studi di Padova-Verona, 1980, pp. 117-128.

POGGIOLI, R., "Poetics and Metrics", *Comparative Literatures*, North Carolina, Chapell Hill, 1959, I, pp. 192-204.
RABELL, C. P., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novelas'*, Londres, Tamesis Books, 1992.
RIPOLL, B., *La novela barroca. Catálogo Bio-Bibliográfico* (*1620-1700*), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991.
RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.
ROSELL, C., "Noticia crítico-bibliográfica", *Novelistas posteriores a Cervantes*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Real Academia Española, 1851, vol. XVIII, pp. V-XIV. Reimpresión de 1946.
ROSES LOZANO, J., *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londres-Madrid, Tamesis Book, 1994.
SALERNITANO, M., *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Gius. Laterza et figli, 1940.
SAMONÀ, C., "Poesia, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope" (1964), *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti Editore, 1990, pp. 109-187.
SÁNCHEZ ROBAYNA, A., "Góngora y la novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo", *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 169-189.
SÁNCHEZ, A., "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila", *Anales Cervantinos*, XXI, 1982, pp. 1-17.
SPIEKER, J., "La novela ejemplar: "delectare-prodesse", *Iberorromania*, 2, 1975, pp. 33-68.
TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, Biblioteca de Ensayo Siruela, 1994.
TERRACINI, L., "Camas de batalla gongorinas", *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, edición de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, I, pp. 525-533.
VILANOVA, A., *Las fuentes y los temas del Polifemo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, 2 vols.

Notas

[1] En un soneto de 1611 escribía don Luis (2000: 321): "No de fino diamante, o rubí ardiente, / luces brillando aquel, este centellas, / crespo volumen vio de plumas bellas / nacer la gala más vistosamente, / que obscura el vuelo, y con razón doliente, / de la perla católica que sellas, / a besar te levantas las estrellas, / melancólica aguja, si luciente".

[2] La bibliografía más completa sobre su vida puede hallarse en la edición de los *Casos prodigiosos y Cueva encantada* (1628) que firmó Emilio Cotarelo y Mori (1907), Madrid, Viuda de Rico, 1907, Giovanna Formichi (1967: 101-115) y, sobre todo, Encarnación García de Dini (1980: 99-116) e Yves R. Fonquerne (1976). Piña murió el 9 de julio de 1643 habiendo publicado cinco obras: 1) *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, Madrid, Juan González, 1624; 2) *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627, donde prescindió curiosamente del estilo alambicado y gongorino que dominaba su primera colección y que despertó tanta polémica; 3) *Casos prodigiosos y Cueva encantada*, Madrid, Imprenta del Reino, 1628, su obra más conocida; 4) *Segunda parte de los casos prodigiosos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1629; 5) *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636. La colección de la que me ocupo, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, está formada por siete historias: *La duquesa de Normandía*, *El celoso desengañado*, *Los amantes sin terceros*, *El casado por amor*, *El engaño en la verdad*, *Amar por exemplo* y *El matemático dichoso*. Cuando enumero los hipotextos gongorinos cito correlativa y numéricamente. Es decir: "Novela I", "Novela IV", etc.

[3] En 1622 publicó el *Teatro popular*, colección de novelas, falta de edición anotada, donde expuso problemas preceptivos en la línea que para la Italia renacentista habían fundado Bonciani y

Malatesta. Si releemos los pasajes de Lugo y Dávila (1906: 21-22) se aprecian pocas novedades: "Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio), deseo que Delio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quiénes sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, y qué preceptos se deben guardar, y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces". Audaz planteamiento que se frustra por seguir el modelo de Aristóteles. Cercenó su propia búsqueda de una interpretación que transforme las reglas narrativas del Barroco. Analizaba dos propiedades, de lo más clásico, que, en mi opinión, no definen por sí solas la novela corta: a) la necesidad de un decoro lingüístico-social; y b) los únicos patrones boccaccianos: la *Fiammeta*, y el *Decamerón*. El último aspecto ya lo he discutido y el primero invalidaría la gongorina ruptura del *decorum*. Pero éste se quebró desde el momento en que alguien hizo hablar a un pastor como un poeta: "Y de toda esta doctrina lo que se saca es que se debe imitar cada persona que se introduce en la novela con el decoro y propiedad que le pertenece, hablando el sabio como sabio, el ignorante como el ignorante, el viejo como el viejo, el mozo como el mozo, sin exceder los límites de su talento y acomodándose al corriente de sus frases y palabras" (Lugo y Dávila 1906: 25-26). Además, en última instancia, y si queremos seguir su postura, exenta de cualquier crítica hacia los términos "sabio" e "ignorante", parece lógico que cuando estos autores, hijos de la fuente gongorina, introduzcan un personaje-poeta culto, éste hable "como poeta culto". Lo exige su decoro, acomodándose a los hipérbatos, cultismos y metáforas de las frases y palabras. Alberto Sánchez (1982: 1-17) se ha ocupado de la novela IV, *De la hermanía*, en relación con *Rinconete y Cortadillo*, y dedica algunas líneas al análisis de un prólogo que califica como "doctrinal y renacentista donde tres amigos -Celio, Fabio y Montano- se reúnen en el jardín del primero para discurrir de teoría literaria a partir de manoseados preceptos horacianos" (p. 140).

[4] Ángel Raimundo Fernández (1982: 437-443) declaró que la narrativa barroca era considerada, sin merecerlo, una "fenómeno vulgar, acaso una banalización escapista". Robert Owen Jones (1974: 251-278) lo expresó en términos similares. Su labor pone de manifiesto la necesidad de leer todos los autores y obras para establecer, con conocimiento de causa, en qué medida coadyuvan a la configuración cultural y literaria no sólo de la época en que se escriben sino también de las posteriores. De todos los cortesanos muy pocos han visto la luz en ediciones modernas y anotadas (Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Eslava, Pérez de Montalbán, Mariana de Carvajal y María de Zayas). El pronóstico de María Jesús Lacarra (1990: 264) también se cumple para estas novelas: "los lectores de los siglos XVI y XVII tenían al alcance de la mano un amplio caudal de cuentos procedentes de la Edad Media. Pero, ¿con qué instrumentos cuenta el crítico actual para abordar esta tradición narrativa? Si olvidamos, por el momento, los libros que han sido objeto de modernas ediciones, caso de *El Conde Lucanor*, el *Libro del Caballero Zífar* o *El Corbacho*, ¿qué ocurre con los restantes?".

[5] Carmelo Samonà (1990: 115-120) había adelantado que "costituirà un'indicazione altrettanto valida quando può esserlo, ad esempio, certo sentenziare che viene alla prosa del tempo da una casistica religiosa di cui si è perduta nel testo narrativo, l'originario ricordo. [...] Lo studioso si imbatterà a un certo punto in una forma diversa di adesioni o di dipendenza: avvertirà unadistinzione netta fra la partecipazione attiva nella scelta dell'immagine cultista, fra un "paraíso" che è ancora effettivamente, "cerrado para muchos", e il dissolvimento di questa coscienza gelosa della poetica in una forma di imitazione inerte, non di rado persino grossolana. [...] In molti casi dunque l'impersonalità di certi cultismi si deve non tanto a una veloce assimilazione di gongorismo, quanto all'incontro fra un primo impulso culterano e una lenta e graduale divulgazione di forme già cinquecentesche"

[6] Rafael Bonilla Cerezo (2005) (tesis doctoral inédita). En este trabajo, en curso de publicación, el lector hallará un repaso exhaustivo de todos los juicios críticos hacia la novela corta y cortesano-gongorina, con oportunas matizaciones, cuando lo he creído necesario, desde 1850 a 2004. Véanse

las páginas que consagré a las teorías de Laspéras, Julia Barella, Ángel Raimundo Fernández, Joseph Spieker, Etiemble, Willard F. King, Sklovkski, Pilar Palomo, Pabst, Krömer y una larga serie de críticos que, por motivos de espacio, he debido omitir aquí.

[7] Joseph Spieker (1975: 41-42) afirmaría con más prudencia que "igual que el poeta barroco intenta con sus metáforas chocar y deleitar fundiendo imágenes aparentemente incongruas que más profundamente analizadas resultan verdaderamente armoniosas, del mismo modo le corresponde al *novelliere* combinar dos elementos aparentemente contradictorios: lo admirable con la verosimilitud".

[8] Según Willard F. King (1963: 110-111), "aun cuando se considere que en la segunda mitad del siglo XVII se da un notable incremento de la artificiosidad e ingeniosidad a costa del arte y del ingenio, o aun cuando se esté convencido de que la unidad orgánica de la novela se ve perjudicada o destruida por interpolaciones y digresiones, hay que reconocer que los prosistas del siglo XVII fueron innovadores sin norte ni guía, y que a lo largo de un siglo una fuerte corriente de la teoría literaria sostuvo que una obra en prosa novelística no era digna de elogios si no contenía digresiones". Renato Poggioli (1959: 192-204) piensa que, frente a las "poéticas escritas" de Pinciano, Cascales, Robortelo, etc., coexistían una amalgama de afirmaciones vertidas por los propios autores en sus obras, sin un modelo preciso. Tal vez la lectura sistemática de todas estas afirmaciones alumbraría una poética de la novela en España bien distinta a la que hoy conocemos. En palabras de Carmen P. Rabell (1992: 3), Lope no hacía otra cosa que "mostrar la imposibilidad de ajustar dicho género a ninguna regla. Sus raíces son medievales y, por lo tanto, no se trata de un género reducible a preceptos escriturales".

[9] Cito los dos ejemplos que aduce García de Dini (1987: 18-19) y que reaparecerán obviamente en mi cuadro final: 1) el verso final de la *Soledad* primera en *La Duquesa de Normandía*; 2) una contraposición de Góngora que Gracián alabará en su *Agudeza y arte de ingenio*, calificándola de "grande... decir entre todas": "Muchos siglos de hermosura / en pocos años edad" ↔"había en esta corte (mas ¿qué non hay en ella?) una dama por quien se dijo que quien tiene pocos años, no tiene hermosura poca".

[10] Hasta aquí las hipótesis que considero verosímiles e incluso probables: que la novela corta, aun de origen italiano desde Boccaccio y Salernitano, puede ser oscura e incluso erudita, según tradición que Piña hereda de Góngora cierto, pero también de sus orígenes transalpinos; que Cervantes proporcionó una serie de temática e hilos discursivos que teje con suma habilidad. En última instancia, si consideramos la técnica narrativa, el diálogo con un interlocutor ausente, mudo y femenino, toma como referencia la maestría de Lope en las *Novelas a Marcia Leonarda*.

[11] Luis Carrillo y Sotomayor (1987: 55) ensanchó los contornos relativos al 'vulgo' para fijar las exigencias de quienes se aventuraban en la hermenéutica, hasta unos límites infranqueables para los doctos. He aquí lo que desvía sutilmente a Carrillo de los que proponen la necesidad de un "lenguaje poético". Porque lo que en realidad propugna es una Poesía que ofrezca dificultad no sólo para los ignorantes -ellos no la entenderán-, sino para aquellos que sí "conocen letras": "Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo. Más entendieron, más intentaron, más alcanzaron: Dígalo el lírico: odi prophanum vulgus et arceo: "Odio el vulgo profano y me aparto". Razones han sido éstas bien naturales, no necesitadas de autoridad ninguna".

[12] Massuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Bari. Gius. Laterza et figli, 1940. Recuerdo el estudio de Boccaccio (1999: VIII, 9) sobre los niveles lingüísticos en la "retórica de Buffalmacco". Aporta una conjetura, ignorada por la crítica, acerca del *fiorentin* de la época. Escuchemos las réplicas cultísonas de Bruno: "veríais allí a la señora de los barbáricos, la reina de los vascos, la mujer del sultán, la emperatriz de Osbech, la charlánfora de Norruca, la sernistante de Berlinzonia y la astuciertra de Narsia (p. 611); "Dijo Bruno: Por cierto que con vos perderían las cítaras de saína, tan ortogóticamente recancanilláis" (p. 613). La clave está en la mediación de

Buffalmacco: "Por todas partes se ven a sus barones, como Tamañín de la Puerta, don Boñiga, Mango de la Escoba, Diarrea y otros, los cuales creo que son conocidos vuestros, pero ahora no os acordáis. [...] El médico que había nacido y crecido en Bolonia, no entendía los vocablos de éstos por lo que con aquello de la mujer se tuvo por contento" (p. 618). Propuesta microtextual -y sugerente- que muestra el ascenso de un *fiorentin volgare* en convivencia con los más acendrados, y ya paródicos, cultismos. Algún investigador debiera profundizar en este fenómeno afín a Italia y España.

[13] Indico en números romanos la novela de la colección. Los números arábigos se refieren a la página donde se halla el texto. Cuando cito la obra de Góngora dato el año y los versos de las respectivas composiciones.

[14] Este calco disfruta de una larga tradición. El magnífico trabajo de Antonio Vilanova (1957: 195-204) peinó el término *fatigar* en Virgilio, Silio Itálico, Garcilaso de la Vega (*Égloga* II), *El Pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, Marcial, la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla, la *Égloga venatoria* de Herrera o el *Monserrate* de Cristóbal de Virués.

[15] No olvido, pues, el ensayo de un metro de "Qué de invidiosos montes levantados" (1600), ejemplo único de "imitación de diversos", como anota José María Micó (1990: 84-91) en su edición de las canciones gongorinas: "sea el lecho de batalla campo blando" (v. 54). Lore Terracini (1996: 525-533) y Giulia Poggi (1980: 117-128) analizaron con esmero cada uno de los episodios en los que don Luis desarrolla el tópico del encuentro sexual como guerra y batalla, desde los matices positivos de Ovidio ("militat", "castra", "bella"), Tibulo ("ludit", "proelia") y Catulo ("dulcia nocturnae...vestigia rixae") a los negativos de Juvenal ("lites", "iurgia")

[16] El tema del olmo y la vid -o la hiedra- está en relación con la unión marital y ha sido uno de los *topos* más fecundos a lo largo de la historia literaria de Occidente, a tal punto que el investigador Demetz ha perfilado su historia desde Catulo a Heinrich von Kleist, demostrando su vitalidad al margen de los estilos más variados. Recientemente le ha dado actualidad española y hondura la profesora Aurora Egido (1982: 213-232). Véanse asimismo los emblemas 159 y 160 de Alciato: "*Amicitia etiam post mortem durans*" y "*Mutuum auxilium*".

LA ROPA DE CASA Y EL ASEO PERSONAL EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Miriam Bucuré
Universidad de Valencia

A partir del estudio de los enseres de un noble del siglo XVI, trataremos de aproximarnos al conocimiento de los objetos que, en los siglos XV y XVI, constituían la ropa de casa y con qué otros se acicalaban los nobles en su aseo personal. Analizaremos objetos que llegaron a Valencia procedentes de Ferrara en el año 1527, aunque no sería apropiado decir que se trataba de objetos de hechura italiana, pues sabemos que gran parte de ellos pertenecían a la corte aragonesa de Nápoles. Junto a los nuevos enseres, como la ropa íntima o de cama, los había también del siglo anterior, recibidos presumiblemente en herencia. Es evidente que sábanas, manteles o espejos, peines no cambian con el paso de los siglos.

Del *Inventario del Duca di Calabria,* manuscrito 947 de la Biblioteca Universitaria de Valencia, cuya descripción aparecerá en la edición que del inventario preparan María Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz y Júlia Benavent, analizaremos el material que se encuentra en dos apartados de dicho inventario: el primero, *Inventario de robbe bianche* (hoy, en italiano *biancheria*, que no es necesariamente de color blanco), y el segundo, *Robbe comuni.* En la primera lista está la ropa de casa, y hallamos no sólo mantas, sábanas, toallas, manteles, servilletas; sino también peinadores, pañuelos, estolas para la liturgia, prendas íntimas como camisas, camisolas y gorros para dormir. En la segunda lista, como *Robbe comuni* encontramos varias piezas de telas de diferente calidad y textura. A continuación se hallan inventariados jubones y diferentes tipos de gorros y sombreros. En este apartado también encontramos flecos, lazos, borlas; artículos de marfil, de jaspe, de alabastro, de cristal; joyas, perfumeros, espejos y relicarios. Como vemos *Robbe comuni*, concebido como miscelánea, reúne objetos que no tienen relación entre sí.

En la descripción de dichos objetos, también se especifica si han sido usados (podría ser el caso de los objetos heredados) o si, por el contrario, se trata de material nuevo (por ejemplo, todo aquello que podría formar parte del ajuar). Dado que solamente hemos encontrado una camisa pequeña rasgada, un peinador roído por ratones y un vaso de cristal roto en seis pedazos, concluimos que el estado de conservación de todos estos objetos en el momento de ser inventariados es, por lo general, muy bueno.

Una última observación antes de analizar el material catalogado en los dos apartados. El sistema de medición utilizado entonces era muy diferente del sistema métrico decimal que usamos hoy en día[1]. Entonces, para realizar las mediciones se tomaba como referencia las partes del cuerpo: brazos, manos, pies, dedos, cabeza, el cuerpo mismo. Imaginamos que tal parámetro de medición traía aparejado ciertos problemas dado que no existen dos personas iguales y, por ende, los resultados obtenidos serían diferentes cada vez. Muchas de las ciudades italianas, ya en el siglo XV habían establecido criterios propios, utilizando valores únicos de medición dentro de la ciudad. No sabemos a ciencia cierta a cuánto

equivalía un *braccio* en Ferrara (*braza ferrarese*), parámetro en que se basan los encargados de elaborar el inventario, pero sabemos que un *braccio* en Bolonia medía 64 centímetros; en Venecia, cm. 68.3 y en Milán, cm. 59.5. El *Dizionario della Lingua Italiana De Mauro* define el término *braccio* de la siguiente manera: "unità di misura di lunghezza, pari a 60 cm. circa, usata in alcune zone dell'Italia centro-settentrionale prima dell'adozione del sistema metrico decimale.-[2] El término equivalente en castellano sería "codo", medida de longitud que indica la distancia entre el codo y la extremidad de la mano.

Analicemos ahora el contenido del inventario referente a la ropa de casa.

MANTELES Y SERVILLETAS (*MESALI E SERVIETTI*)

En el inventario figuran manteles nuevos y usados. Las medidas de los manteles usados son relativamente homogéneas. Todos ellos, nueve en total, miden aproximadamente 7 codos de Ferrara, a excepción de uno, cuyo largo es de 6 codos; por lo que inferimos que la mesa o la tabla utilizada con regularidad medía aproximadamente 3 metros. Son sólo dos los manteles que constan como nuevos y miden 13 ½ codos. Asimismo hallamos dos piezas de tela de mantel de aproximadamente 21 codos y un retal de 4 codos.

El tejido, en todos los casos, se define como real, regio, imperial y fino. Existen, además, dos diseños diferentes en la trama: ramas diminutas (*opera de rama minuta*) y lirios (*opera a gigli*).

A continuación, se encuentran inventariadas treinta servilletas (*servietti*) de las cuales, doce son nuevas. Seis de ellas, labradas al estilo damasceno (*de opera alla domaschina*). El término *servietta*, hoy en italiano *salvietta,* proviene directamente de la palabra francesa: *serviette.*

Telas (*Tele*)

Siguen diferentes tipos de telas, por ejemplo una pieza de tela de hilo de color, gruesa y basta denominada bocací (*boccasina*), tres piezas de telas de *borgasse* y, por último, varias piezas de bombasí con arabescos (*bambacina turchesca*) de diferente calidad y medidas. El bombasí o fustán es una tela gruesa de algodón, con pelo por una de sus caras.

Junto a las telas hallamos dos túnicas para la liturgia o roquetes (*rocchetti de cardinale*) de lienzo de Reims. El roquete o sobrepelliz es una túnica de lienzo blanca, con mangas muy anchas que llevan sobre la sotana los eclesiásticos. El ranzal o lienzo de Reims (*renso*) es una tela antigua de hilo. Su nombre deriva de Reims, ciudad francesa de donde provenía. Se utilizaba para confeccionar ropa interior fina, como camisas, amitos, manteles de altar.

Camisas (*Camise*)

Las camisas inventariadas son treinta y dos en total y están divididas en cuatro grupos: camisas finas trabajadas, camisas al estilo húngaro, camisas pequeñas de tela de Holanda y camisas en tafetán negro.

Debido a la variedad de elementos ornamentales que poseen casi todas las camisas no creemos que fueran utilizadas como prendas de cama, sino como prenda interior.

Las primeras (*camise sottile lavorate*) son las más trabajadas y, por ende, las más vistosas. Tres de ellas, por ejemplo, están bordadas con seda negra y adornadas de cordones negros con hilo de oro; otras poseen botones de oro hilado y están bordadas en

las orillas de las mangas y una, abierta delante posee un corbatín de seda de color carmesí (*virgula de seta carmosina*). En la Edad Media el *carmesí* designaba un tejido de seda que generalmente era de color rojo, pero también los había de otros colores. Con el tiempo el término ha pasado a indicar el color de un tejido y ha perdido la referencia a la calidad de la tela.

Dos de las tres camisas de estilo húngaro (*camise alla ungaresca*) se podían anudar al cuello gracias a un lazo (*capizo*) de seda multicolor y oro hilado. Una de ellas poseía cuatro pequeños botones perlados en cada manga. La tercera camisa simplemente poseía un cordoncito de hilo dorado como único elemento decorativo.

De las diecisiete camisas pequeñas, tres son de tela de Holanda, trabajadas con hilo blanco. Cinco son de lienzo de Cambray, dos de ellas trabajadas en oro y seda de varios colores. Las restantes carecen de elementos ornamentales. El lienzo de Cambray (*Cambraia*) es un tejido finísimo de lino, del grupo del ranzal o del lienzo de Holanda (*renso* u *olanda*) con los que se confeccionaban la ropa interior, camisas, sábanas, etc. Deriva su nombre, como el de *holanda* mencionado, del lugar de origen.

Junto a las dos únicas camisas de tafetán negro bordadas con hilo dorado, hallamos lazos y peinadores. Los lazos (*capizi*, en italiano actual *cappio*), en oro y seda, se utilizaban con probabilidad para adornar cuellos y mangas en la confección de otras camisas.

El peinador (*pettenaturo*) era una manteleta que se anudaba al cuello utilizada por las mujeres para protegerse la vestimenta mientras se peinaban. Excepto el peinador roído por los ratones y uno catalogado como viejo, los once restantes están finamente trabajados y en buenas condiciones. Uno posee broches o armillas en oro (*ciappe de oro*), sobre los que se han diseñado las letras *F* y *M* con esmaltes en color blanco y negro. Dos peinadores están decorados con seis cintas (*sei ferse*) de las que penden colgantes plateados y esmaltados de varios colores. Un pequeño peinador posee flecos en hilo dorado y plateado en los bordes. Algunos son de lienzo de Cambray; otros, de tela de Holanda.

Toallas (*Tovaglie*)

Las toallas se presentan en dos grupos: *tovaglie de più sorte* y *tovaglie de Cambraia.* La más larga mide 3 codos y el ancho en todas oscila entre 1 y 1 ½ codo. Son veintiocho toallas en total, de las cuales diez son de tela de Holanda, dos de bocací y las restantes de lienzo de Cambray. Las hay bordadas en oro y plata, trabajadas con seda blanca, con adornos en calicó celeste y con flecos en las extremidades en seda de color blanco, negro, verde, dorado y plateado. Cinco toallas de Holanda y nueve de Cambray constan como viejas.

Sábanas, almohadones y cofias (*Lenzoli, cossinere* y *scuffie*)

El tejido de las sábanas es el mismo empleado para las toallas. Las sábanas están simplemente trabajadas en hilo blanco, a excepción de una adornada con colgantes dorados.

Junto a las sábanas se encuentra el pabellón de una cama, en ranzal a listas, adornado con flecos de seda negra.

Quince son los cojines inventariados, algunos adornados de cordoncillos de seda en color celeste, rojo y blanco, otros trabajados con seda blanca y negra al estilo morisco y dos, bordados en seda negra. Todos son de tela de Holanda o de lienzo de Cambray.

Hay, además diecisiete cofias y dos gorros de cama. Exceptuando los dos gorros de cama, que son de bocací, los restantes son de tela morisca (*tocca moresca*), tafetán y tela de

Holanda, y de colores fuertes como el morado, carmesí, amarillo y negro. Se denominaba *tocca moresca* o *tocca turchesca* a telas de extensión considerables, trabajadas con motivos geométricos y de vivos colores.

Pañuelos (*moccaturi*) y *manuette de notte*

En el inventario hay doce pañuelos trabajados en seda negra, cinco de los cuales, se catalogan como nuevos. El *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (*Battaglia*) define *moccaturo* como vocablo dialectal antiguo. Este término se utilizaba en Calabria, Sicilia y en la zona de Nápoles. En catalán *mocador.* En español mocador, moquero o mocadero, términos que no se utilizan en la actualidad.

Junto a los pañuelos encontramos cuatro *manuette de notte* y tres faldas. Las faldas o capas magnas son hábitos religiosos, que "se ponían los obispos para asistir a algunas celebraciones litúrgicas y actos capitulares" (DRAE). Las tres son de bombasí doble, confeccionadas a modo de sayo.

De las cuatro *manuette de notte*[3] dos son de bombasí y dos, de tela. No se especifica de qué tipo de tela se trata. En la Edad Media la tela podía estar fabricada con lino, algodón o hilo. A partir del siglo XVIII cambia el significado de la palabra tela. Según el *Diccionario de Autoridades*, tela es cualquier obra tejida de lana, seda, lino y otras materias. Tal es la acepción vigente en la actualidad.

Los últimos artículos inventariados en *Robbe bianche* son fajas y estolas para la liturgia. Algunas fajas son de seda con arabescos, de colores fuertes; otras, listadas en seda roja, azul y verde o verde, azul y blanca. Anteriormente se hallan catalogadas las estolas. Las hay con adornos en oro, en seda carmesí, con colgantes esmaltados, con flecos, listadas en verde, rojo y blanco; en rojo y azul, etc. Las medidas fluctúan entre los cuatro y los dos codos de largo y son de tela de Holanda, de lienzo de Cambray, de *tela de argento* y de damasco blanco.

Las *telas de argento y de oro* son conocidas también como brocado. El término castellano procede del italiano *broccato.* Según el DRAE es una "tela de seda entretejida con oro o plata, de modo que el metal forme en el haz flores o dibujos briscados". En el siglo XVI, como en el anterior, era considerado tejido de gran lujo y se pagaban por él grandes cantidades de dinero. Generalmente este tejido era importado de Florencia. Según Clemencín[4], los Reyes Católicos se vieron obligados a publicar una serie de pragmáticas en las que se prohibía la importación de tejidos o confecciones de brocado, a excepción de los destinados a vestimenta religiosa. Durante el siglo XV era frecuente que los reyes y condestables acostumbraran a obsequiar brocados con el objeto de poner de manifiesto su poderío social y económico. Se utilizaba el brocado para confeccionar paramentos de capilla, de habitaciones, cubiertas, casullas, etc. Los había de varios colores, con adornos que resaltaban la calidad del tejido. Con el brocado rizado (*broccato rizo*) se confeccionaban capas pluviales, tunicelas, planetas, estolas, etc.

El damasco es una tela fuerte de seda o lana y con dibujos formados con el tejido (DRAE). Además de ser utilizada para confeccionar planetas, palios de altar, estolas; se usaba también como forro del terciopelo de las cubiertas de libros.

Material de cama

Bajo *Robbe comuni,* entre las piezas de telas que podrían ser utilizadas para la confección de colchas, cojines, cortinas, paramentos de cama, se especifica un trozo de tafetán carmesí que podría "*esser stato tela de coltra de letto"* y un retal de manta cardada.

Hay también dos cielos de cama; de tafetán blanco, con colgantes, uno; de seda al estilo morisco, a listas azul turquí y blancas con flecos, el otro.

Junto a los cielos hallamos una tira (*scia*) vieja de terciopelo negro, y cuerdas y cordones para la elaboración de pabellones de cama. Los hay en seda azache roja y amarilla y en seda de mayor calidad de varios colores.

Respecto al material utilizado para el aseo personal, encontramos catalogadas muy pocas cosas. Son espejos, perfumeros y peines y se hallan como *Robbe comuni.*

Espejos (*Specchi*)

Entre los artículos de jaspe encontramos una pieza de diaspro plana y redonda enmarcada en madera esculpida, que se utilizaba como espejo por ambos lados. Según de *Diccionario de Autoridades*, el diaspro puede ser de diferentes colores "cerúleo salpicado de puntos roxos (...), verde, entretexido de venas sanguíneas, ahumado u color de humo, purpúreo de venas amarillas y cerúleas". Es de suponer, que la piedra utilizada como espejo era la ahumada.

Los tres espejos restantes son de acero. Uno es redondo y está enmarcado en madera de nogal. El marco de otro, es también de madera, pero dorada y está tallado el escudo de armas reales de Aragón. De este último se cataloga, además, su escuche de cuero. Ambos miden ⅓ de codo. El tercer espejo es más grande que los anteriores y se encuentra enmarcado en un tabernáculo de madera dorada con el escudo de armas ducales de Calabria. Es rectangular y mide ⅔ de codo de largo por ½ codo de ancho.

Desde el siglo XIII se aplicaba una hoja de estaño o de plomo tras un cristal[5]. El mismo Dante decía que "specchio è vetro terminato con biombo" en el *Convivio*, 3. En los documentos venecianos del siglo XIII se encuentra a menudo la voz *speglarius*; en 1317 en Murano había un maestro alemán "qui vitrum a speculis laborare sciebat". Enseguida pasó esta técnica a Flandes y a Alemania. A principios del siglo XVI, los muraneses Andrea e Domenico dal Gallo lograron que resurgiera en Italia, especialmente en Venecia. La primera fábrica francesa de espejos data de 1665.

Por eso no había una gran difusión de espejos. En el siglo XVII aún se encuentran espejos de acero en algunos inventarios. La materia prima preferida era el acero, pero también los había de estaño, de encina lustrada, de vidrio teñido de oscuro por una de sus partes, de plata, de marfil e incluso de oro. Los espejos se llamaban también *bambola* en Siena y en la diócesis de Pistoia. Hasta el siglo XVIII no abundaron los grandes espejos, como los conocemos hoy.

Peines (*Petteni*)

Sólo se hallan inventariados dos peines de marfil de mujer.

Perfumes (*Profumi – Perfumi*)

Con toda probabilidad el perfume, - del latín *per fumum,* a través del humo -, nace en el momento en el que se descubre que al quemar determinadas maderas o resinas, éstas desprenden aromas agradables. En la edad Media se creía que los buenos olores poseían virtudes curativas, a tal punto que los ricos llevaban encima bolas perfumadas hechas con resinas aromáticas o con ámbar. En el Renacimiento, Venecia y Florencia eran consideradas las capitales del perfume.

En el *Inventario del Duca di Calabria* encontramos no sólo la materia con la que se hacía el perfume, sino también un estuche, perfumeros y en algunos casos el bálsamo dentro.

Se hallan dos trozos de benjuí (*bongioino – bongivino*) y tres trozos de palo de aloe (*aloe ligno*). El benjuí (*Styrax benzoin*) es un árbol que alcanza los diez metros de altura. De él se extrae una resina muy aromática, suave al gusto y transparente. Es muy variado el uso que se hacía del benjuí. Según *El perfecto licorista…*, con esta resina se preparaba una pomada para quitar las pecas de la cara y "hermosear y mantener fresca la piel"[6]. Se utilizaba también, junto al clavo, a la nuez moscada y a la goma arábiga en la preparación de un elixir para quitar el mal aliento[7]. Pero, al igual que el palo de aloe, se lo utilizaba fundamentalmente, en la elaboración de pastillas aromáticas para quemar. Estas pastillas, al arder, emanaban un aroma muy agradable. En un mortero se reducía a polvo un poco de benjuí, de cascarilla, de carbón vegetal y de nitro; a lo que se le añadía un poco de goma arábiga hasta formar una pasta. Con ella se preparaban pequeños conos y se los dejaba secar. Cuando se deseaba perfumar las estancias se encendía una pastilla, siempre sobre una superficie de piedra dado que, al arder, se producían varias chispas.

El palo de aloe, es una madera muy resinosa y amarga. Según el *Diccionario de Autoridades, "*es semejante al olivo pero más corpulento. Su cuerpo es de color obscuro y nudoso. Es mui fragante el olor que da su madera quemada". En la actualidad se emplea en ebanistería y en la elaboración de sahumerios.

Hay también una caja de cobre, al estilo morisco, que contiene tres pequeños frascos de cristal con bálsamo dentro; un pequeño frasco de plomo; un perfumero de cobre con su capa y un recipiente de hierro tallado al estilo damasceno que se utilizaba para colocar agua de colonia.

Junto a estos artículos hallamos dos bolas de hierro, también talladas al estilo damasceno, que servían para perfumar las camas.

A través de este recorrido por el *Inventario del Duca di Calabria* hemos querido ilustrar el modo en que los nobles, en los siglos XV y XVI, vestían y perfumaban sus estancias y cómo cuidaban ellos de su cuerpo.

Para finalizar incluimos un glosario con la terminología relativa a la ropa de casa y a los objetos de aseo personal utilizada en el *Inventario…* junto al correspondiente término castellano y catalán.

GLOSARIO

Italiano (*Inventario…*)	**Castellano**	**Català**
Alla domaschina	Al estilo damasceno	A l'estil damasquí
Alla moresca	Al estilo morisco	A l'estil morisc
Alla ungaresca	Al estilo húngaro	A l'estil hongarès
Ampollina de vetro – de piumbo	Ampolleta de cristal – de plomo	Ampolleta de vidre – de plom
Argento filato	Plata hilada – hilo de plata	Fil d'argent
Avolio	Marfil	Vori
Bambacina	Bombasí	Bombasí
Barretta de notte	Gorro de noche	Barret de dormir
Bavella	Seda azache	Seda
Boccasina	Bocací	Bocací
Bongioino – bongivino	Benjuí	Benjuí

Braza	Codo	Colze
Camisa – cammisa	Camisa	Camisa
Cappetella	Capitel	Capitell
Capizo	Lazo	Llaç
Ciappa	Broche	Afiblall
Cielo de letto	Cielo de cama	Cel de llit
Cinta – centa	Faja	Faixa
Coltra	Colcha	Vànova
Corda	Cuerda	Corda
Cordone – cordune	Cordón	Cordó
Cosetura	Costura	Costura
Cossino – cossinere	Almohadón - cojín	Coixí
Cottonina	Calicó	Calicó
Cristallo	Cristal	Cristall
Damasco	Damasco	Domàs
Diaspro	Jaspe	Jaspi
Falda	Capa magna	Falda
Fersa	Cinta	Cinta
Frangetta	Fleco	Serrell
Lenzolo	Sábana	Llençol
Manta cardata	Manta cardada	Manta cardada
Manuetta de notte		
Mesale	Mantel	Tovalla
Moccaturo	Pañuelo	Mocador
Oro filato	Oro hilado – hilo de oro	Fil d'or
Pettenaturo	Peinador	Pentinador
Pettene	Peine	Pinta
Peza	Pieza	Peça
Perfumo – profumo	Perfume	Perfum
Rocchetto	Roquete	Roquet
Scatola de ramo	Caja de cobre	Caixa de coure
Scia	Tira	Tira
Scuffia	Cofia	Còfia
Servietta	Servilleta	Tovalló
Seta	Seda	Seda
Stola	Estola	Estola
Sproviere	Dosel	Dosser
Taffetà	Tafetán	Tafetà
Tela de Cambraia	Lienzo de Cambray	Tela de Cambrai
Tela de Olanda	Tela de Holanda	Tela de Holanda
Tocca turchesca – Tocca moresca	Tela al estilo turco – Tela morisca	Tela a l'estil turc – Tela morisca
Tovaglia	Toalla	Eixugamà
Tremulante	Colgante	colgadura
Velluto	Terciopelo	Vellut
Virgula	Corbatín	Corbatí
Zagarella	Cinta	Cinta

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuente

Biblioteca de la Universidad de Valencia, *Inventario del Duca di Calabria* (ms. 947)

Bibliografía de consulta

ALCOVER, Antoni Maria, Diccionari català-valencià-balear: *inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals... / obra iniciada per Antoni Maria Alcover; redactat per Antoni Mª Alcover i Fracesc de B. Moll*, Palma de Mallorca, Moll, 1993.

BATTAGLIA, Salvatore**,** *Grande Dizionario della Lingua Italiana,* Torino, Unione Tip. Editrice Torinese, 1970-1999

CENTRO ESPAÑOL DE METROLOGÍA**:** Pesas y medidas españolas antiguas. Patrones del Siglo XIX anteriores al sistema métrico, Madrid, 1999.

CLEMENCÍN, Diego, "Elogio de la Reina Católica Doña Isabel" en *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Madrid, VI, 1821.

DE MAURO, Tullio, *Il Dizionario della Lingua Italiana,* Torino, Paravia ed., 2000.

El Perfecto Licorista o arte de destilar y componer aguardientes y licores, con el Manual del perfumista, Reprod. de la ed.: Madrid, 1833.

FLEMMING, Ernest, *Historia del Tejido. Ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XIX, incluyéndose el Extremo Oriente y Perú*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili S.A., 1958.

Gran diccionari de la llengua catalana, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Universidad de Granada, 1989.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español* (2ª ed.) Vols. I-II*,* Madrid, Editorial Gredos, 1998.

PIANIGIANI, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Polaris, 1993 (1ª ed. 1907)

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades,* (Ed. facsimil. Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro, 1726), Vols. I-II-III, Madrid, Editorial Gredos, 1984.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española* (21ª ed.), Vols. I-II, Madrid, Espasa Calpe ed., 1992.

SABATINI, Francesco y COLETTI, Vittorio, *DISC: Dizionario Italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1997.

Notas

[1] Según el Centro Español de Metrología, Víctor Manuel II de Saboya instaura el nuevo sistema métrico en la Italia unificada en 1871. Con anterioridad había sido adoptado por el Ducado de Módena en 1849. Cfr. Centro Español de Metrología, *Pesas y medidas españolas antiguas. Patrones del Siglo XIX anteriores al sistema métrico,* Madrid, 1999, p. 22.

[2] No debemos confundir el término *braccio,* pl. *braccia* con la acepción castellana de "braza". Según el *Diccionario de la Real Academia* braza significa: "Medida de longitud, generalmente usada en la Marina y equivalente a 2 varas o 1,6718 m."

[3] No hemos podido precisar, dado que son escasos los datos que ofrece el inventario, cuál era el uso que se le daba a las *manuette de notte.*

[4] Clemencín, Diego: "Elogio de la Reina Católica Doña Isabel" in: *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Madrid, VI, 1821.

[5] Cfr. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*. París, 1865-1874.

[6]Cfr. *El Perfecto Licorista o arte de destilar y componer aguardientes y licores, con el Manual del perfumista,* Reprod. de la ed.: Madrid, 1833, p. 13.

[7] *Ibídem.* pp. 187-188.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA STORIA DELLE GRAMMATICHE BILINGUI PER ISPANOFONI: STRUTTURA COMPOSITA E INCONGRUENZE

Benedict Buono
Universidad de Santiago de Compostela

E' da qualche anno che mi sto occupando della storia delle grammatiche bilingui per ispanofoni e sono sempre più convinto che tale ricerca non sia fine a se stessa, ma sia uno strumento fondamentale per giustificare le numerose incongruenze, instabilità e peculiarità ancor oggi presenti nella didattica del sistema grammaticale italiano. In un contributo degli anni '90 sul modello di italiano proposto agli studenti stranieri, Antonella Benucci osservava che (il grassetto è mio):

> il ritardo con cui sono iniziati in Italia gli studi di sociolinguistica e la mancanza sia di un raccordo fra glottodidattica e discipline linguistiche che di studi preparatori sui fenomeni morfologici e sintattici, insieme ai caratteri della storia italiana e al fenomeno dell'ampiezza della gamma di varietà (che più caratterizza l'italiano contemporaneo), hanno reso problematica la scelta del modello di lingua da proporre per l'insegnamento. Tutto ciò ha influito direttamente sulle grammatiche scolastiche di L1 che fino a pochi anni fa erano l'espressione di una educazione "monolingue" e "monofunzionale" (Benucci, 1994:166)

Per capire la vera vocazione delle grammatiche italiane per stranieri bisogna forse tornare alle radici, in modo tale da comprenderne il sistema di formazione e i motivi che ne stimolarono la produzione. Ha sottolineato Borello, a proposito della didattica dell'italiano nel Cinquecento, che «lo scopo dello studio linguistico, che non mutò per secoli, era quello di rendere lo studente capace di cavarsela nelle normali situazioni della vita quotidiana, nei rapporti sociali, negli affari» (Borello, 1996: 12). Negli ultimi anni Francesco Bruni ha messo l'accento sulla natura intrinseca dell'italiano, che ha definito 'lingua senza impero', 'lingua debole', pur mettendone in rilievo l'importanza non solo come lingua letteraria ma anche come strumento della comunicazione burocratico-amministrativa a livello internazionale[1]. Dunque, se oggi l'italiano si studia fondamentalmente per motivi di carattere culturale, non si può negare che nei secoli passati sia stato insegnato anche in vista di scambi commerciali e trattative politiche.

Poteva comunque la grammatica tradizionale italiana essere compatibile con questo orientamento pratico? E' stato più volte sottolineato che il capostipite della secolare tradizione grammaticale italiana, le *Prose* del Bembo appunto, era assolutamente inadatto all'insegnamento. Le opere teoriche sulla lingua, soprattutto le *Prose*, non si prestavano a un impiego agevole da parte di scolari e autodidatti, fatto che spinse alcuni autori a semplificare le *Prose*, estrapolando le parti strettamente grammaticali e

trasformandole in una grammatica di consultazione. E' questo il caso della *Grammatica volgare* (1537) di Alberto Accarisio, che, nel progettare un *curriculum* per gli studiosi di cose volgari, ripropone la sequenza delle fasi della scuola latina: prima i rudimenti grammaticali ridotti a schemi memorizzabili, a cui ha provveduto egli stesso, poi una più distesa trattazione grammaticale (Bembo) seguita dagli altri autori (Boccaccio, Petrarca, Dante e gli altri); tutto ciò per una padronanza letteraria e retorica della lingua, da conseguire anche attraverso l'analisi metrica e la lettura delle belle sentenze, che entravano, come è noto, anche nel bagaglio culturale offerto dalla scuola latina.

Eppure se sfogliamo una qualsiasi grammatica bilingue italiano-spagnolo, dei secoli passati ci accorgeremo che non si esaurisce in una semplice trattazione fonomorfologica della lingua italiana. Prendo come esempio l'opera di Pedro Tomasi, di cui mi sono più volte occupato, e che mi sembra particolarmente rappresentativa di questo genere di trattati: un Primo Trattato, dedicato esclusivamente alla grammatica; un Secondo Trattato con un piccolo repertorio lessicale, dei dialoghi e dei formulari per scrivere lettere (Tomassi, 1789).

Quali sono dunque le altre produzioni linguistiche che possono aver contribuito alla natura composita delle grammatiche per stranieri, gli ispanofoni in particolare? A questo proposito, sarei propenso a indicare alcuni modelli diffusi sia a livello internazionale che nazionale.

Per quanto riguarda i dizionari metodici, la prima opera di riferimento imprescindibile è costituita dal cosiddetto *Introito e Porta* (Rossebastiano, 1971) meglio nota come *Vocabolario italiano-teutonico*. Fa da capostipite ad una fruttuosa serie di manuali metodici per lo studio delle lingue straniere, che del dizionario, come lo intendiamo noi moderni, non ha ancora nulla: è ordinata infatti secondo i canoni dei vocabolari medievali, cioè per argomenti, rispettando l'ordine dei valori (dalle voci che si riferiscono a Dio a quelle di tipo temporale). Proprio a Venezia, dove più fruttiferi erano i traffici commerciali con l'area germanica, viene pubblicata, nel 1477 per i tipi di Adam de Rottwil, la *princeps* del volume che, da dizionario bilingue italiano-tedesco, si trasformò in multilingue, offrendo, oltre alle primitive, versioni in latino, greco, francese, spagnolo, inglese, fiammingo, boemo, ungherese. Dopo il proemio iniziale, illustrativo degli scopi del dizionario[2], troviamo alcune regole in italiano per la pronuncia del tedesco ed in tedesco per la pronuncia dell'italiano. Compare poi, prima in italiano, poi in tedesco, l'elenco dei capitoli dell'opera. Ha inizio quindi il dizionario vero e proprio, che risulta suddiviso in due parti: la prima di cinquantacinque capitoli, composti da vocaboli raggruppati per argomento, la seconda in nove, rappresentati in parte da serie di brevi dialoghi, in parte da voci classificate quanto mai vagamente, secondo alcune delle parti del discorso. E' da sottolineare, inoltre, che l'italiano usato è fortemente caratterizzato in senso dialettale, soprattutto nei campi semantici di tipo pratico (*el zerdin, fruterol, serpento, formigaro*, ecc.).

Di qualche decennio posteriore è invece l'altro basilare manuale plurilingue europeo: i *Colloquia* di Noël de Berlaimont. La *princeps* è del 1530, ed è originariamente bilingue neerlandese-francese, mentre la lingua italiana compare per la prima volta nel 1558 a Lovanio, per i tipi di B. De Grave, in un'edizione quadrilingue (francese, latino, italiano e spagnolo). Proprio ad Anversa, infatti, nel sec. XVI operava una nutrita comunità mercantile italiana, composta in primo luogo da fiorentini, genovesi

e lucchesi (De Berlaimont, 1996). Anche in questo caso l'opera si trasformò in multilingue, offrendo, oltre alle originarie, latino, francese, fiammingo, tedesco, spagnolo, italiano, inglese, portoghese. Il manuale, nella versione primitiva, conteneva tre dialoghi, dei modelli di lettere (familiari, commerciali, ecc.), un glossario, regole di pronuncia e alcune preghiere. Nell'introduzione, inoltre, si chiarisce quali sono i motivi che spingerebbero a studiare le lingue: o per «negotio», o perché si «prati[c]hi in Corte» o si «seguiti la guerra» o «si faccia viaggio». I *Colloquia,* nati in un primo momento anche come testo scolastico, finirono però per sviluppare la loro funzione di supporto per commercianti e viaggiatori: ne sia prova l'aumento dei tre originari dialoghi d'argomento pratico a sette (Gallina 1959: 80).

In tutti e due i casi, si tratta di opere che ebbero una diffusione internazionale e furono gli strumenti privilegiati nell'apprendimento del latino e delle lingue europee, compreso l'italiano, a partire dalla loro pubblicazione.

Meno conosciuta e studiata è invece un'altra tipologia di manuale che ebbe grande importanza nell'insegnamento dell'italiano a livello nazionale, e che condivide numerosi aspetti dei suoi illustri colleghi europei: mi riferisco alla produzione nota sotto il nome di *Babuino*. Ci stiamo per addentrare nelle nebbiose vie dell'alfabetizzazione elementare dell'Italia pretridentina. Per il nuovo pubblico che all'inizio del '500 si accostava con curiosità alle pagine scritte, i libri scolastici per imparare a leggere in latino non erano certamente allettanti anche se si vendevano in piazza il giorno di mercato. Fra gli opuscoli, fogli volanti e libri c'era invece un abbecedario diverso, che ebbe grande successo: il *Babuino*[3]. Si trattava di un testo scolastico scritto in italiano: le parole di spiegazione, le sillabe, l'elenco dei nomi sono in italiano e fanno riferimento alla lingua parlata. Era dunque destinato a una scuola che insegnava a compitare sillabe e leggere in italiano prima di affrontare i testi delle preghiere latine. L'unico *Babuino* oggi conservato (e la loro rarità è una prova del loro grande successo) ha il seguente contenuto: tavola alfabetica senza *signum crucis*; definizioni ed elenco delle vocali e consonanti; repertorio delle principali abbreviazioni; tutte le possibili combinazioni sillabiche; elenco dei principali nomi di uomini e donne, città e gentilizi; testo latino di *Pater, Ave* e *Salve Regina* (Lucchi, 1978: 609-610). Fu proprio il *Babuino*, insieme alla *Santacroce* e al *Salterio* ("psalterio picolo" o "da putti" come si diceva a Venezia, "saltero da fanciulli" o "salteruzzo" a Firenze), ad avere conseguenze determinanti nel processo di alfabetizzazione dell'Italia, oltre a un allargamento dell'istruzione ai gruppi sociali che ne erano stati prima estromessi.

Nelle grammatiche italiane per ispanofoni l'estesa trattazione grammaticale non è comune a nessuno dei manuali precedentemente analizzati. Qui è evidente il peso della tradizione che prende forma nell'ossequio ai canoni bembiani di rispetto della lingua letteraria. Anche nell'identificazione delle origini dell'italiano riecheggiano le parole del cardinale veneziano: la nostra lingua sarebbe nata da una macchia originaria, la contaminazione del latino ad opera delle tribù germaniche dopo lo sfacelo dell'impero romano d'occidente. Come si dice nella grammatica del Tomasi, nel capitolo intitolato "Origen de la lengua italiana", infatti: « [...] quando los Bárbaros estuvieron largo tiempo en Italia, para tener estos una recíproca correspondencia con los naturales de ella, es verosímil que pronunciasen bárbaramente las palabras latinas; y al contrario, los Italianos profiriesen algunas palabras bárbaras latinamente; por lo que sucedió que la

mexcla de hablarse ambos Idiomas produxo una tercera especie de Lengua» (p. 17)[4]. Si riprende il *topos* più diffuso della trattatistica grammaticale italiana: la cosiddetta «teoria della catastrofe», che come ha detto Marazzini, trasferiva in àmbito classico la medievale contaminazione linguistica babelica (Marassini, 1989: 17-45).

Ho già parlato altrove della parte strettamente fonomorfologica delle grammatiche per ispanofoni (Buono, in stampa). L'idea generale che se ne può trarre è che, nonostante il loro orientamento pratico, non riuscono a svincolarsi dal peso della tradizione. Pur avendo abbandonato gli esempi d'autore, infatti, si mantiene inalterata la tendenza di fondo a uno dei tratti peculiari della storia grammaticale italiana: l'«ammissibilità dell'allotropia», una consuetudine che, nata con le *Regole* del Fortunio, avrebbe successivamente acquisito sistematicità con le *Prose* divenendo una «allotropia ragionata e dicotomizzata: una voce s'accorda armonicamente all'uso poetico, l'altra all'uso prosastico» (Patota, 1993: 107). Inoltre si riscontra un altro dei tratti caratteristici della trattatistica grammaticale italiana: la tendenza a censurare le varianti fonomorfologiche non accolte nel Cinquecento e considerate pertanto come «familiari» o «popolari». Dovremo attendere fino al Settecento perché le grammatiche per ispanofoni le accolgano, seppur timidamente. Vorrei soffermarmi sui casi più evidenti. Si prenda, ad esempio, l'opposizione *lui/lei - egli/ella*. La tradizione censoria nei confronti delle forme oblique del pronome personale si mantenne massiccia e ininterrotta per secoli: dal Cinque al Settecento il giudizio di condanna è tassativo. Tale atteggiamento è condiviso da *Il paragone della lingua toscana e castigliana* (1560) di Giovanni Mario Alessandro, in cui si dice che l'uso degli obliqui come soggetto «si fugge da tutti buoni scrittori» (80v). L'uso orale/informale degli obliqui è ribadito da Tomasi, mentre per *lui*/*lei* preceduti dalla preposizione *di*, come variante del possessivo, viene semplicemente registrato, senza esprimere un giudizio negativo in merito. Altro esempio di doppione controverso - e tradizionalmente censurato - è quello della 1ª pers. sing. dell'impf. in *-o*/*-a*, il «più venerabile degli argenteismi affermatisi nell'italiano in tempi relativamente recenti» (Alberti, 1996: LXVII). Tomasi presenta le due forme alla stessa stregua ed entrambi gli usi sono ammessi: *io amava o amavo* (p. 108); *io leggeva o leggevo* (p. 128); *io sentiva o sentivo* (133). Altro caso di doppione morfologico, sul quale però non si esercitò alcuna censura grammaticale, è quello della 3ª pers. sing. dell'impf. *-eva/-ea, -iva/-ia*. In Tomasi riscontriamo solo la forma piena con labiodentale: *egli temeva* (p. 122), *egli sentiva* (p. 133), ecc. Un veloce esame della secentesca *Gramatica Spagnuola e italiana* del fiorentino Lorenzo Franciosini ci rivela una parte grammaticale molto più concisa rispetto a quella del Tomasi, con un drastico annullamento dei doppioni morfologici tradizionalmente censurati o no. In tutti i casi analizzati precedentemente, la scelta sembra essere univoca: *egli/ella*; *io aveva; colui teneva*, ecc.

Come è stato sottolineato precedentemente, la dettagliata trattazione grammaticale presente nei testi per ispanofoni non faceva parte del bagaglio mutuato dagli altri manuali europei, né da quelli in uso per l'alfabetizzazione popolare nazionale. Poteva quindi attenersi ai dettami delle grammatiche monolingui tradizionali, ispirati alla lingua letteraria degli autori trecenteschi. Diverso è invece l'atteggiamento all'interno dei repertori lessicali. Uno degli esempi più evidenti è rappresentato di nuovo dal «Catálogo de Nombres más necesarios para hablar el Italiano», contenuto nella *Nueva y completa Gramática Italiana* di Tomasi. Qui, infatti, si è più aperti agli influssi

vernacoli dell'autore. La frequenza delle voci locali - come è da sospettare - aumenta in modo considerevole quando si tratta di realtà appartenenti all'ambito quotidiano, alla gastronomia o ai mestieri. In alcuni casi la voce locale accompagna, precedendola o seguendola, quella toscana:

Mammana, ó Levatrice	comadre (p. 263)
Mento, ó barbozzo	barba (p. 264)
Mammelle, ó zinne	tetas (ivi)
Capezzolo, ó caporello delle mammelle	pezón de las tetas (ivi)
Pila, Pignata, ó pentola	caldero (p. 2270)

Alcune entrate corrispondono alla sola voce dialettale locale o sovramunicipale:

Figliano, ó figliana del battesimo, ó cresima	ahijado por el bautismo (p. 263)
Mignano	callejoncito, ó balconcito (p. 270)
Garofolato	mechado (p. 271)
Marignani	berenjenas (p.273)
Brugnole, ó brugnoncine	cascabelillos (p. 274)

Nella maggior parte dei casi si tratta, comunque, di voci presenti nel toscano ma registrate con fonetica dialettale, come nel caso di:

Scrivania con calamaro	escribanía con tintero (p. 267)
Renghiera, loggia, ó balcone	balcón (ivi)
Scabelletti	sitiales (ivi)
Fittuccie	cintas (p. 268)
Credenzoni con scanzie dentro per riporre i piatti	armarios gra*n*des con vasares para guardar platos (p. 268-269)
Cucchiari	cucharas (p. 269)
cucchiaroni	cucharones (ivi)
Zolfaroli, ó zolfanelli	pajuelas (ivi)
Mortaro, ó mortajo	almirez (p. 270)
Caldaro, ó caldajo	caldero gra*n*de (ivi)
Immondezzaro	basurero (ivi)
Granaro	granero (ivi)
Zuccaro	azúcar (p. 271)
Cappari	alcaparras (p. 272)
Marsapane	mazapán (p. 274)
Borsellino, ó borzacchino de' calzoni	bolsillo (ivi)
Pizzicaria	tienda de carne y pescad*o* salad*o* (p. 277)
Notaro	notario, ó escribano (ivi)
Macellaro	carnicero (ivi)
Fornaro	panadero (ivi)

Libraro	librero (ivi)
Calzolaro	carpintero (ivi)
Semplicista, ó erbarolo	arbolario (ivi)
Sellaro, ó guarnizioniere	guarnicionero (p. 278)

Troviamo dunque il mantenimento del nesso atono *-ar-*; l'evoluzione di -RI- intervocalico a *-r-*; mancanza di anafonesi; il passaggio di *-ns-* / *-rs-* a *-nz-* / *-rz-* (e relativi ipercorrettismi, come in *marsapane*); la mancanza di dittongamento di *o* aperta. Tra gli ipercorrettismi sottolineiamo *fittuccine* e *scabelletti*, invece di *fettuccine* e *sgabelletti*, tratti che indicano una tendenza alla mancata chiusura della *e* pretonica e alla lenizione dell'occlusiva sorda *c*. Confrontando il lessico del Tomasi con quello del Franciosini, ci renderemo conto che in quest'ultimo vengono accolte solo le forme fiorentine, a parte qualche forma con fonetica dialettale, di certo attribuibile allo stampatore.

Ugualmente significativi, per il loro distacco dalla tradizione letteraria, sono i dialoghi contenuti in alcune di queste grammatiche, come nei *Diálogos apazibles* di Lorenzo Franciosini[5]. Ne emerge una lingua particolarmente espressiva, consona alla tradizione ribobolaia e linguaiola, che la trattatistica sulla lingua italiana aveva potuto recuperare solo alla fine del Cinquecento con Benedetto Varchi. Il confronto fra spagnolo e italiano permette così di vivacizzare il monolinguismo della parte grammaticale, sottolineandone le differenze e aggiungendo nuove espressioni, come, ad esempio, nel *Dialogo Secondo*, quando la battuta del Mercante «siempre en las tardanças ay peligro, y vale más páxaro en mano, que buytre volando» viene così glossata: «*Questo proverbio si dice volgarmente in Italiano così. E' meglio un tien tieni, che cento piglia piglia. E quell'altro,* en la tardança, ay peligro; *diciamo così: L'indugio piglia vizio*» (Franciosini, 1760: p. 263).

La struttura composita delle prime grammatiche italiane per ispanofoni nasce dall'intreccio di tradizioni profondamente diverse: da una parte la grammatica italiana di stampo normativo-letterario, dall'altra i manuali plurilingui o scolastici di tipo pratico. Le incongruenze interne tra la parte grammaticale e quella del lessico o dei dialoghi si dovranno pertanto attribuire proprio a questi opposti fini didattici: da una parte il modello prestigioso del classicismo italiano, dall'altra la lingua effettivamente usata nella comunicazione quotidiana. Una situazione che si sarebbe risolta solo in un passato molto recente, con la ridefinizione dello standard e l'accoglimento di strutture cassate nei secoli precedenti.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista, *«Grammatichetta» e altri scritti sul volgare*, a cura di PATOTA, Giuseppe, Roma, Salerno Editrice, 1996.

BENUCCI, Antonella, *L'italiano nelle grammatiche italiane per stranieri*, in GIACALONE RAMAT, Anna / VEDOVELLI, Massimo (a cura di), *Italiano lingua seconda / lingua straniera. Atti del XXVI congresso della SLI*, Roma, Bulzoni, 1994.

BORELLO, Enrico, *600 anni di insegnamento delle lingue: storia della glottodidattica*, Chieri, Titiesse, 1996,

BRUNI, Francesco, *Una lingua senza impero: l'italiano. Prolusione letta il 6 novembre 2000 per l'inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001*, Venezia, Università C' Foscari, 2001. BRUNI,

Francesco, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 202.
BUONO, B., *Allotropia e allomorfia nella storia delle grammatiche italiane per ispanofoni*, in *Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad Internacional de lingüística funcional. Santiago de Compostela, 20-26 de setiembre de 2004*, in fase di stampa.
DE BERLAIMONT, Nöel, *Colloquia et Dictionariolum octo linguarum*, a cura di R. Rizza, Viareggio, Baroni Editore,1996.
GALLINA, Anna Maria, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959.
LUCCHI, Piero, "La Santacroce, il Salterio e il Babuino: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa", in *Quaderni storici*, XXXVIII (1978).
MARAZZINI C., *La 'teoria della catastrofe' nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, in ID., *Storia e coscienza della lingua in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989.
PATOTA, Giuseppe, *I percorsi grammaticali*, in SERIANNI, Luca / TRIFONE, Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana. Vol. I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993.
ROSSEBASTIANO, Alda (a cura di), *"Introito e Porta", vocabolario italiano-tedesco*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1971.
TOMASI, Pedro, *Nueva y completa gramática italiana explicada en español*, Madrid: en la Imprenta Real, Segunda Impresión, 1789.

Notas

[1] BRUNI, Francesco, *Una lingua senza impero: l'italiano. Prolusione letta il 6 novembre 2000 per l'inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001*, Venezia, Università C' Foscari, 2001. All'incirca i due terzi dei documenti giunti fino a noi degli uffici consolari di Francia e Inghilterra, aperti a Tunisi e a Tripoli fra XVI e XVIII secolo, sono in italiano, e riguardano questioni commerciali; trattati di pace franco-tunisini, franco-turchi e turco-russi della stessa epoca vengono ugualmente redatti in italiano, cfr. ID., *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 202.

[2] «Questo libro el quale si chiama Introito e Porta de quele che voleno imparare a co*m*prender todescho a latino cioè taliano, el quale è utilissimo per quele che vadeno a pratichando per el mundo el sia todescho o taliano», p.1.

[3] Il nome deriverebbe dal fatto che sulla copertina si trovava un'immagine di una scimmia o sarebbe piuttosto di origine onomatopeica (come *babbeo, babbione, babbo,* ecc.). Secondo altri deriverebbe invece dall'*incipit* stesso, dalle prime sillabe da compitare: *ba, be, bi, bo, bu*, popolarmente e scherzosamente ricollegato al nome della scimmia.

[4] In questa e altre citazioni tratte dalle grammatiche bilingui analizzate mantengo la grafia dell'originale, limitandomi solo ad aggiungere gli accenti secondo l'uso moderno.

[5] Pur essendo nati come opera a sé stante (1626), furono successivamente pubblicati insieme alla *Grammatica spagnuola e italiana* (1624) e al *Nomenclator* (1626), come nell'edizione da me consultata, pubblicata a Venezia nel 1769 per i tipi del Baglioni.

CLÁSICOS ITALIANOS EN EL SIGLO XX. PARA UNA HISTORIA DE LA FORTUNA CONTEMPORÁNEA DE FRANCESCO PETRARCA EN ÁMBITO HISPÁNICO

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

I.

Es un hecho que la traducción literaria resulta un factor determinante en todo proceso de recepción de una literatura extranjera en el sistema literario de otro país. En dicho proceso intervienen, como es sabido, múltiples factores, que comprenden desde la intervención personal del traductor, hasta otras intervenciones no siempre evidentes, pero igualmente determinantes, que dependen de la institución literaria, así como otros aspectos sociológicos de varia índole.

En esta comunicación abordaremos las cuestiones que se plantean en la revisión contemporánea de autores medievales considerados clásicos del repertorio universal. Estudiaremos su utilización como referencia obligada en la tradición cultural de Occidente, y la revisión del mundo medieval que se realiza en época contemporánea a partir de la recepción de sus obras desde diferentes lecturas y con diferentes propósitos. En esta ocasión, nos centraremos en autores de la tradición italiana, abundantemente releídos y traducidos en nuestro país. Más concretamente, estudiaremos la presencia de la obra de Francesco Petrarca en España en época contemporánea, aprovechando la ocasión del séptimo centenario de su nacimiento.

La presente comunicación se inscribe en la sección 6 de los núcleos temáticos propuestos para el congreso ("Recepción en España de obras italianas: influencias y traducciones").

II.

La recepción de los clásicos, antiguos o universales, hoy en día, y en concreto de Petrarca, que es el objeto de nuestro estudio aquí, no pasa tanto por una muestra de petrarquismo, sino que obedece, por un lado, a una operación carácter hermenéutico donde lo que se pretende es actualizar el diálogo constante con la tradición. Es decir, surge de una concepción de la literatura como proyectualidad incesante, revisión temática y lingüística, evidentemente en relación a una reivindicación de la renovación constante, de la conflictualidad, que se traduce en el predominio del significante, en la proliferación de la variación formal y del artificio, en última instancia, en un discurso no sólo carente de univocidad, sino incluso de referente, fruto de una negación del sujeto en su disgregación y metamorfosis perpetua, tanto como del objeto, disuelto en una realidad fragmentaria y percibida siempre en su fragmentariedad. Por el otro, obedece a una operación de reactualización de un clásico del repertorio universal, repropuesto, una vez más y desde nuevas perspectivas de lectura, en época contemporánea.

Ahora bien, este proceso de revisión/exhumación, presente en toda recepción de los clásicos (antiguos o universales) adquiere siempre y en cualquier caso una dimensión referencial, contextual. Cuenta con una clara historicidad, a menudo motivada por la instrumentalización a la que la lectura somete, en último término, el autor (en nuestro caso, Petrarca). Es, por tanto, una operación retórica, un análisis y revisión proyectuales del pasado desde la óptica del presente o de la contemporaneidad, en el contexto en el que se produce. Un discurso crítico que no oculta su dimensión trascendente, en fin, en la medida en que la conciencia de la historicidad de todo discurso cultural nos reconduce a la conciencia de nuestra propia historicidad, en una operación que implica al lector/traductor, en uno u otro sentido, como ha implicado a los que nos precedieron y hallaron en Petrarca, en otras épocas, un pretexto para expresarse desde la afinidad o el rechazo.

La perspectiva histórica en los estudios de recepción es, en cualquier caso, inevitable, tanto si nos situamos en la posición de una estética de la recepción como la formula de Jauss, o bien el marco de una teoría del acto comunicativo, como la hallamos en Gumbrecht. Igualmente, tanto si intentamos rehacer el discurso del autor o bien el del lector, es decir, las condiciones de recepción, nos resulta imprescindible la documentación histórica, orientada a reconstruir el contexto real que determina las condiciones de comprensión/recepción/producción en cada momento, así como las leyes que marcan el proceso de cambio de horizonte de expectativas y, por tanto, la historia de la recepción. Lo cual nos marca como objetivo, en un primer momento, descubrir el código estético, personal, colectivo, operante en un sistema literario, cultural, condicionado histórica y socialmente, y la continuidad en la evolución de tales condiciones de comprensión. Un estudio de esta naturaleza tiende, por tanto, a la exhaustividad, en la medida que el *corpus* analizado tiende a determinar los resultados obtenidos. La descripción válida del fenómeno de recepción exige, necesariamente, una contextualización precisa y lo más global posible, donde se ve comprometida, más allá de la historia literaria, incluso la historia general, social, cultural, lingüística… En este sentido, será necesario analizar no sólo lo que tradicionalmente entendemos como "fuente", "préstamo", ya sea temático, formal o lingüístico. En este proceso en el que lectura y escritura se muestran estrechamente interrelacionadas, tan importante es el texto como el paratexto que lo circunda: es decir, habrá que considerar no sólo la obra de creación estrictamente, sino también la correspondencia, los artículos publicados en la prensa del momento, las conferencias, periódicos, libros de memorias, testimonios, etc. Se trata de reconstruir las condiciones de recepción, el horizonte de expectativas de Jauss, que permiten, en un determinado momento y por parte de unos lectores concretos, connotados siempre histórica y socialmente, valorar/interpretar/utilizar un texto, ampliando, por esta vía, la posición hermenéutica de una mera identificación descontextualizada de/de l(os) lector(es) con el texto. Desde el momento que la experiencia estética no es atemporal, como apuntábamos, sólo nos será accesible desde la comprensión de su condicionamiento histórico, entendida en un sentido amplio.

Por tanto, en este orden de estudios tendremos que analizar de qué modo un texto llena las expectativas del/de los diferente(s) momento(s) en los que se produce su recepción en una determinada literatura acogida. Desde este punto de vista, comprender será, al fin y al cabo, descifrar de qué es respuesta un texto, cuál de sus potencialidades

significativas se actualizan y adquieren sentido en su dimensión referencial: es decir, hay que hallar de qué es pretexto en este caso el conjunto de la obra de Petrarca, en un proceso de recepción que es muy distante en el tiempo y que hay que inscribir necesariamente en las coordenadas de una larga historia de la recepción del autor italiano, nacional e internacional, que la precede y condición; unas condiciones que se hallan mediatizadas, además, en nuestro caso, por el contexto concreto de la segunda mitad del siglo XX en España. Eso significa hallar de qué se presenta, en cada caso, como respuesta válida la invocación a Petrarca, ya se trate o no de la traducción de su obra, en el arco de tiempo comprendido desde la Transición hasta la actualidad, que nos hemos fijado como campo de estudio. Ahora bien, las expectativas que habrá que considerar son de orden diferente: no sólo históricas y sociales, sino también biográficas (desde el momento que tratamos con lectores/traductores concretos), formales (lo cual nos conduce a consideraciones lingüísticas, estilísticas, tanto como genéricas –en la medida en que el género condiciona a la vez producción y recepción, y cumple, así pues, una función epistemológica–.[1]

Sin duda el método, en la formulación de Jauss, nos acaba conduciendo a un proceso en el que la operación interpretativa –la actividad traductiva, por tanto, en la medida en la que el traductor es en última instancia un lector–, queda cifrada como fusión de horizontes. Es decir, se leemos/traduce siempre condicionado por el presente, y el texto interesa en gran medida en la que hace accesible una situación contemporánea. Es, por tanto, una operación retórica que se sustenta en una lectura crítica del texto de origen. Resulta bastante evidente, desde este punto, la base hermenéutica del método en Jauss, así como en otras críticos de esta misma corriente,[2] orientada a identificar en el lector/traductor un coautor, una participación activa en la lectura/traducción, por tanto, de carácter sin embargo dialógico, que se pone de manifiesto desde el momento en el que el lector/traductor acoge o recoge el texto original, lo subraya total o parcialmente, lo desarrolla, acepta sus soluciones formales, compositivas, temáticas, lingüísticas, estilísticas, lo parodia, o bien sencillamente (y este aspecto es tan importante y revelador como los otros) lo niega, y hasta lo ignora.[3] En gran medida, así pues, el estudio de la recepción se orienta a la reconstrucción del discurso del receptor/traductor en sus rasgos pertinentes, y apunta, efectivamente, a mostrar la intencionalidad de todo acto productivo/reproductivo (que comprende también la traducción).

El aspecto de provocación estética implícita en los presupuestos de Jauss establece la validez de una obra en la distancia estética existente entre el autor y el lector/traductor. Desde este punto de vista, uno descubre bajo las formulaciones de Jauss una poética de la innovación, es decir, una poética vanguardista. La recepción, tal como él la entiende, se orientaría tan sólo a mostrar los cambios de horizonte más que a reconstruir un momento histórico, y la continuidad, desde el momento que niega el concepto clásico de tradición. Aspiraría, por tanto, a desplegar las potencialidades significativas de un texto, nunca visto como portador de significado unívoco a lo largo de la historia, y se orientaría a ver de qué modo cada generación (y sería preciso aquí añadir cada estrato social) "reescribe" (al interpretar/traducir) el texto original de acuerdo con su circunstancia histórica (entendida en un sentido amplio que comprende la historia literaria).

Ahora bien, desde nuestro punto de vista, el estudio de la recepción de debería

mover en una doble dirección, entre originalidad y productividad. Es decir, nos interesa considerar tanto el valor de provocación, determinado por un cambio de horizonte, como la continuidad o reactualización de soluciones anteriores a lo largo de la historia. Todo ello significa que nos tendremos que situar en una perspectiva que contemple a la vez la contextualización (por tanto, criterios de pertinencia, es decir, la atención a la intencionalidad del discurso desde el punto de vista productivo/reproductivo en el momento de recepción analizado, y en momentos sucesivos), y la redefinición (lo cual nos conduce a establecer el paradigma cultural, literario, con el cual el texto resultante (por tanto, también la traducción) dialoga, así como, en último término, las aspiraciones que esta reactualización del texto original ha satisfecho, o bien provocado, negado, decepcionado… Nuestra tarea como historiadores de la recepción –y esto ya se apuntaba por parte de Jauss– no es mostrar la validez de la operación hermenéutica, es decir, la validez de la apropiación del pasado desde el presente, la viabilidad de una reflexividad especular con respecto al texto original, sino analizar el cambio, connotado histórica y socialmente, en las condiciones de interpretación/valoración de dicho texto, y el efecto producido por él (la obra de Petrarca) en la interrelación entre recepción y producción (entre traducción y escritura) en la literatura de acogida.

Al analizar la recepción de un autor clásico (antiguo o universal) cabe considerar una serie de aspectos que por falta de espacio sólo dejaremos apuntados, como invitación a la reflexión, puertas abiertas todos ellos a futuras reflexiones y estudios en curso.

En primer lugar, y derivado de lo que anteriormente apuntábamos, la oportunidad de analizar qué ha motivado una nueva traducción de un autor que cuenta ya muy a menudo con una larga presencia en la literatura de acogida, en tanto que clásico de todos los tiempos. Por ejemplo, ¿la traducción contemporánea de Petrarca comprende todas sus obras o una parte de ellas? ¿Suscita un *revival* de petrarquismo? Y si es así, ¿en qué sentido se produce, y cómo se presenta con respecto al petrarquismo de otras épocas anteriores?

En segundo lugar, en la traducción de los clásicos un aspecto fundamental es el estudio de los criterios de traducción. Es decir, el análisis de aspectos formales (por ejemplo, la traducción en verso o en prosa de una obra escrita originalmente en verso), de procesos de simplificación, reducción, eliminación (de personajes o episodios secundarios de la trama, en el caso de la narración, por ejemplo), explicación o ampliación…, el tratamiento de los aspectos retóricos del original. Todo ello nos permitirá elucidar, por un lado, la relación que se establece entre esta traducción y las que la han precedido en la historia de la traducción de una determinada obra, ubicándola históricamente. Y, por otro, nos permitirá establecer si nos hallamos ante una traducción centrada en los contenidos, pero alejada de toda dimensión literaria (traducción *ad verbum*), o, por el contrario, ante una traducción entendida como reescritura (traducción *ad sensum*); nos mostrará, también, la traducción como un resumen del original (traducción para el público infantil), una paráfrasis o una parodia del mismo, etc.

En tercer lugar, hay que preguntarse ¿qué la ha motivado, y qué colocación recibe, en el sistema de la literatura de acogida, la nueva traducción, con respecto a otras anteriores y hasta contemporáneas? Este aspecto comprende consideraciones de la sociología de la literatura, tanto como de los estudios sistémicos, que muy a menudo se revelan importantísimas en el análisis de una(s) traducción o traducciones. Por ejemplo,

¿cómo se presenta la nueva traducción? Y, si ya se había traducido anteriormente, ¿qué cambios substanciales presenta esta nueva actualización de la obra u obras de Petrarca. ¿A qué público se dirige? ¿Cómo se relaciona con la producción literaria de la época en la que se inscribe? Es decir, ¿se convierte en un posible modelo en el repertorio de acogida, en substitución del original (en nuestro caso, de la obra de Petrarca en italiano)? ¿Adquiere capacidad generativa, es decir, da lugar a innovaciones en la literatura de acogida, por ejemplo a la aparición de un nuevo género o subgénero, a nuevas aportaciones estilísticas que se actualizan a partir de la traducción, etc.? En este sentido, resulta fundamental estudiar la importancia de la traducción (de ciertas traducciones, o de la labor traductiva de algunos escritores/traductores) en la formación de nuevas tendencias en la literatura de acogida. La traducción como punto de inflexión en el estudio de recepción de un autor es clave en algunos casos, también al tratarse de la traducción de los clásicos, antiguos o universales. En este sentido, cabe considerar, no en menor medida, no sólo la traducción, sino también lo que se conoce más bien como adaptación (incluida la adaptación cinematográfica, llegado el caso, que se inscribe en la traducción intersemiótica). El estudio de las adaptaciones (incluso las paráfrasis o también las parodias) y de su papel desempeñado en el desarrollo literario de la literatura de acogida resulta fundamental en muchos casos al analizar la recepción de los clásicos. En todo estudio de la adaptación o adaptaciones habrá que hacer necesariamente consideraciones de carácter histórico. A menudo se habla de "actualización", o "localización", incluso de "hispanización" de una determinada obra o autor. Pero lo que resulta importante es mostrar, en cada caso, el grado de originalidad (incluso de manipulación) que se percibe en dicho proceso de adaptación, y el carácter de diálogo entre culturas en el que toda adaptación se inscribe. A este respecto, cabe considerar en qué aspectos el proceso de traducción de un autor clásico altera sus condiciones iniciales. ¿Qué se actualiza –semánticamente, formalmente, ideológicamente– del texto original y qué se silencia? ¿Qué se persigue al hacerlo?

Un elemento interesante a este respecto, vinculado a las posiciones críticas postestructuralistas, nos remite a la revisión de la relación entre original y traducción, es decir, a un cambio estatutario de la traducción con respecto al original, que supera su tradicional posición subalterna y secundaria. Dichas consideraciones resultan clave en el estudio actual de la traducción de los clásicos, pues subvierten la relación establecida con respecto a la tradición literaria, arrojando nueva luz sobre toda operación traductiva contemporánea con respecto a los autores del repertorio clásico universal. En este sentido, cabe preguntarse, ¿de qué modo leen a Petrarca los lectores contemporáneos? ¿Cómo se interpreta? ¿Leen la traducción como un *comentario* de l'original?

III.

En la historia de la traducción de las obras de Francesco Petrarca en ámbito hispánico desde la Transición destaca, como era previsible, la obra poética, y más concretamente su *Canzoniere*[4], que cuenta con varias ediciones y rediciones. No siempre se publicó bajo el mismo título como *Cancionero*, puesto que en algunas ocasiones aparece como *Los sonetos del cancionero* (1981, 1998), *Sonetos y canciones* (1983, 1992), o incluso como *Veinte sonetos amorosos de Petrarca* (1980), no sin un sutil deje nerudiano con el que el editor, Francisco Rivas de Madrid, se ha complacido en su día

al presentar la edición. Sin embargo, la primera muestra que hallamos en esos años es la traducción de dicha obra presentada como *Rimas en vida y muerte de Petrarca*, editadas junto a otra muestra de obra poética del italiano, es decir los *Triunfos,* en traducción de E. Garcés y H. de Hoces, volumen que la Editorial Aguilar de Madrid lanzó al mercado ya en la temprana fecha de 1963 en su Colección Crisol, recuperando una edición muy anterior de la obra poética de Petrarca[5]. Bastantes años más tarde, en 1974 para ser exactos, y esta vez en compañía no ya de otra obra de la producción literaria de Petrarca, sino de *La Divina comedia* de Dante Alighieri, se editaron de nuevo los poemas del *Canzoniere* bajo el mismo título, aunque esta vez en traducción de Manuel Aranda Sanjuán y Manuel Carrión Gútiez para la editorial Carroggio, como parte 8 de las *Obras completas* de su Biblioteca cultural Carroggio (una edición muy cuidada, en piel, propia de un clásico de la literatura universal de todos los tiempos, que es como se presentó al autor). Unos años antes (en 1968) se publicó, esta vez como *Cancionero*, por parte de la Editorial Magisterio español de Madrid, una edición en rústica de la misma obra dentro de su Colección de Novelas y cuentos, sin mención del traductor, con introducción y notas de Antonio Prieto. Cabe recordar, asimismo, la edición de *El Cancionero* que publicó la editorial Altaya de Barcelona en dos volúmenes dentro de su colección "Clásicos de la literatura universal", nº 53-54. En aquella ocasión, los traductores fueron Jacobo Cortines, Javier Franco y Neus Gali. Esta edición de 1996 contaba, además, con presentación de Gianfranco Contini y Nicholas Mann.

Con todo, los años 80 del siglo pasado parecen ser determinantes en la historia de la recepción de Petrarca entre nosotros, pues es entonces cuando empiezan a proliferar las ediciones de su obra poética principalmente. *Los sonetos del cancionero*, que mencionábamos arriba, en traducción de Atilio Pentimalli, corresponden precisamente al 1981. La Editorial Bosch de Barcelona, responsable de dicha edición, tuvo un importante papel por entonces, no sólo en la difusión de la obra de Petrarca sino de muchos otros autores del repertorio universal, gracias a su célebre colección Erasmo que editaba en rústica, y por un precio asequible, los textos bilingües de los autores seleccionados del repertorio universal. Y por lo que se refiere a la selección, era muy significativo que escogieran, para la ocasión, los sonetos de Petrarca, habida cuenta que siempre suscitaron mucho más interés en ámbito catalán, ya desde principios del siglo XX.[6] La misma edición, y naturalmente a cargo del mismo traductor, se verá retomada bastantes años más tarde, en 1998, por Ediciones Orbis de Barcelona en su Colección Grandes poetas, nº 28, cuando Bosch derivó hacia otro campo en la edición, más concretamente hacia las ediciones de carácter jurídico, en las que hoy en día en un nombre de referencia. Con todo, la traducción de Atilio Pentimalli reaparece en 1992, esta vez bajo el título de *Cancionero*, editada por Ediciones 29 de Sant Cugat del Vallés, en su Colección Ucieza. Y, años más tarde, bajo el mismo título, pero en una edición en cartoné de RBA Coleccionables de Barcelona, en 2002.

Los años 80 verán también la aparición de otras traducciones de la misma obra que han constituido verdaderos hitos en su historia de la traducción. Hacemos referencia a la que Ángel Crespo presentó en 1983. De ella nos constan dos ediciones: a) la de bolsillo de la Editorial Bruguera, publicada en rústica en su colección "Libro clásico. Serie Mayor, nº 2", como *Cancionero*; y b) la de Ediciones Orbis también de Barcelona, en su Biblioteca de Clásicos Universales, nº 57, presentada como *Sonetos y canciones* en

1983. La misma, según nos consta, que se edita bajo el mismo título por la Editorial Origen de Barcelona en su "Colección Historia de la literatura" (1992), y que es obra de Ángel Crespo. La primera que mencionábamos, se verá editada de nuevo, siempre con el mismo título y a cargo del mismo traductor, por otras editoriales, a saber: a) en 1988 por Ediciones B, en rústica, para la colección "Libro clásico"; 2) en 1995 por Alianza editorial en su colección "Libro de bolsillo, nº 1765", también en rústica; 3) en 1998 para Círculo de lectores, en tela, edición de distribución restringida, como sabemos, pero importante para evaluar el índice de difusión de una obra; y, por último, en 2003, esta vez presentada como *Cancionero, sonetos y canciones* (evidentemente, en una fusión de ambos títulos hallados precedentemente), publicada por Planeta-De Agostini en cartoné, dentro de las la colección "Grandes Obras de la literatura universal en miniatura", nº 24. Se trata, sin lugar a dudas, de la traducción de la obra poética de Petrarca que ha gozado de más aceptación y ha tenido una mayor difusión en ámbito hispano.

Sin embargo, como ya dijimos, no es la única que se produjo en la historia reciente de la traducción de la producción petrarquesca. Ya mencionamos la de Atilio Pentimalli, que la precede y cuya persistencia se prolonga en el tiempo igualmente hasta fechas recientes. Por otra parte, cabe citar también la traducción de Enrique Garcés, presentada con el título habitual, es decir, como *Cancionero,* en 1985 por Editorial Planeta de Barcelona, en una edición prestigiosa, es decir dentro de la colección "Clásicos Universales Planeta", nº 101, que contó con Antonio Prieto como editor literario, y que unos años más tarde (1996) se vio retomada, esta vez editada por Planeta-De Agostini, del mismo grupo editorial, en una edición en cartoné dentro de la colección "Obras maestras del milenio", nº 56. Con todo, como hemos visto más arriba, la misma editorial optará por la traducción de Ángel Crespo cuando reproponga al público esta obra recientemente, en 2003, es decir, a las puertas de la celebración del centenario del autor.

Por lo que se refiere a las otras tres traducciones de la obra poética de Petrarca que nos ocupa, una de ellas, la del Colegio de Abogados de Madrid, editada en 1997 por Torre de Goyanes de Madrid en su nº 6 de la "Biblioteca Leyes y Letras", recordaremos que tampoco menciona el traductor. Constituye, sin lugar a dudas, una edición de escasa difusión. No así la segunda, editada en rústica por Espasa-Calpe (Pozuelo de Alarcón) en la muy célebre "Colección Nueva Austral, nº 42" (edición de bolsillo, pero de amplia difusión, como sabemos), presentada como *Cancionero: sonetos y canciones*, que también es obra de Ángel Crespo. Y, por lo que se refiere a la selección presentada como *Veinte sonetos amorosos de Petrarca*, recordaremos que corresponde a la traducción realizada por Jacobo Cortines (el mismo que se ocupó también, y por los mismos años, de la traducción de otras obras poéticas de Petrarca junto con M. Carrera Díaz), editada en rústica por Francisco Rivas de Madrid en 1980, edición puntual, que no tuvo una historia dilatada entre nosotros.

El *Canzoniere* ha tenido también en esta etapa una brevísima y puntual recepción en catalán, que corresponde a una selección editada en 2003 por Edicions Proa de Barcelona de una traducción muy anterior en el tiempo, obra de Miquel Desclot, por lo que cabe hablar de una simple recuperación puntual de un clásico universal, sin más alcance en la historia de la recepción del autor en ámbito catalán. Así se presentó, de

hecho, dentro de la colección "Clássics Universals Proa, nº 8" bajo el título *Cançoner: tria de sonets* (selección de R. Arquès).

¿Qué podemos decir del resto de la producción de Petrarca en estos años? La verdad es que muy poco. En 1978 se presentó en rústica y en tela por las Ediciones Alfaguara de Madrid, el volumen I de las *Obras* en prosa de Petrarca, en traducción de Francisco Rico, editada como el número 11 de los "Clásicos Alfaguara". Al margen de dicha edición que no se completó, por lo que nos consta, una obra de Petrarca que suscitó sin duda interés en estos años fueron los *Trionfi,* publicados conjuntamente con las *Rimas* en 1963, como dijimos, en la traducción de E. Garcés y H. de Hoces por Aguilar, del Grupo Santillana de Madrid. Ya anteriormente, para ser exactos en 1961, la Editorial Iberia de Barcelona había publicado una miscelánea bajo el título *Los triunfos y otros escritos*, en traducción de Flor Robles Villafranca (Colección "Obras maestras"). Frente a estas dos muestras, ambas de los años 60, como puede observarse, surge a principios de los 80, momento que ya vimos también relevante en lo concerniente al *Canzoniere,* la traducción de los *Triunfos* a cargo de Jacobo Cortines y M. Carrera Díaz, edición que la Editora Nacional presentó en sus "Clásicos para una Biblioteca Contemporánea", y que recientemente se ha visto recuperada en 2003 por Ediciones Cátedra de Madrid, en la colección "Letras Universales", nº 345, en edición de Guido Capelli. Al margen de lo que acabamos de mencionar, cabe citar, en primer lugar, tan sólo la del editor valenciano Vicent García Editores (en colaboración con la Biblioteca Nacional), quien presenta en 1996 sus *Trionfi*, edición facsimilar, reproducción del facsímil existente en la Biblioteca Nacional, presentada en la "Colección de Incunables y libros Antiguos". Y, en segundo lugar, *El Triumpho de amor" de Petrarca traducido por Alvar Gómez*, edición parcial, como se puede comprobar, presentada por Roxana Cristina Recio, y publicada en PPU de Barcelona (y por lo mismo, hay que suponer que de escasa distribución).

En lo concerniente a *De los remedios contra próspera adversa fortuna* hay que esperar a la última década del siglo XX. Concretamente a la edición que se publica por parte del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia en 1992, sin mención del traductor, retomada en 1995 en microfichas por la misma universidad. Lo mismo cabe decir del volumen *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio...*, editado en castellano, sin mención del traductor, por la misma universidad en 1993. Al igual que la edición en castellano, editada en microfichas bajo el título *Francisci Petrarchae… Opera que extant omnia…* en 1995; o bien la edición en italiano, igualmente en microfichas, que la misma Universidad de Valencia presenta en 1998 como *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo riscampato con le figure a i tromphi, et con piu in varii ivoghi agginte*. Naturalmente, no son ediciones relevantes para el estudio de la recepción del autor en nuestros tiempos. No así la traducción de José Mª Micó, presentada bajo el título *La medida del hombre: remedios contra la buena y la mala suerte*, publicada por Ediciones Península de Barcelona en 1999.

Y ya para concluir, la única edición que se podría considerar derivada de la celebración del séptimo centenario del nacimiento del autor, es la edición catalana del *Secretum*, recientemente publicada por Quaderns Crema de Barcelona en 2004, en traducción del latín de Xavier Riu i Camps, en la Colección "Mínima menor, nº 93". Sin duda era una obra que faltaba en el repertorio catalán, como también en el español.

Pero cabría esperar alguna edición de mayor calado en ocasión de la celebración del centenario, algo que, sin embargo, no ha ocurrido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *From Work to Text*, en Josué V. HARARI (ed): *Textual Strategies. Perspectives in PostStructuralist Criticism*. Londres, Methuen & Co. Ltd., 1979.
CAMPS, A. *Traduzione o riscrittura: i classici italiani in epoca contemporanea. Per una rilettura di Petrarca*, UNAM, México (en prensa).
CAMPS, A. *Fernando Maristany, intérprete de Petrarca*, en CAMPS, A., HURTLEY, J. & MOYA, A. *Traducción, (sub)versión, transcreación*, Barcelona, PPU, 2005.
ISER, W. *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, en Robert C. HOLUB, *Teoria della ricezione*,Turín, Einaudi, 1989, pp. 43-69.
JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
ROTHER, Arnold. *Le role du lecteur dans la critique allemande contemporaine*, «Littérature», 32, 1978.
STEMPEL, Wolf Dieter. *Aspects génériques de la récéption*, "Poétique", 39 : pp. 353-362.

Notas

[1] Una vez más, el género se ve tratado en Jauss desde un punto de vista que se inscribe exclusivamente en el ámbito de la investigación intraliteraria, dejando de lado toda connotación ideológica. Véanse las observaciones de Wolf Dieter STEMPEL: *Aspects génériques de la récéption*, "Poétique", 39: 353-362.

[2] En este sentido, véase el análisis de la derivación de la estética de la recepción de la hermenéutica de Gadamer en la introducción de Paul de Man a Hans Robert JAUSS: *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982; así como, en lo referente a las posiciones de Wofgang Iser, Arnold ROTHER: *Le role du lecteur dans la critique allemande contemporaine*, "Littérature" (1978) 32: 96-109; y especialmente W. ISER: *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, en HOLUB, Robert C. *Teoria della ricezione*, Einaudi, Turín 1989, 43-69.

[3] No es preciso insistir en la importancia que tienen las "lagunas" en la historia de la recepción de un autor o de una determinada literatura: tan significativo resulta constatar que un autor u obra consta en el repertorio de la literatura de acogida como comprobar que autores y obras están clamorosamente ausentes, ya sea a lo largo del tiempo o en un determinado período de su historia.

[4] La traducción de la obra de Petrarca se ha inclinado siempre mucho más hacia su obra poética. Queremos recordar aquí la edición bilingüe, en italiano y castellano, *Francisco Petrarca*, en traducción y prólogo del catalán J. Farran y Mayoral, editada en Barcelona por Ediciones Yunque en 1940, en la Colección "Poesía en la mano", nº 14, dedicado a los "Poetas italianos". Asimismo, la de *Poesías*, en traducción de Ramón Sangenís, acompañada de un prólogo del mismo traductor, que se presentó en Barcelona en 1954 por el editor Faura.

[5] Cabe recordar que Enrique Garcés es citado ya por Cervantes en el *Canto de Calíope*. No sólo tradujo a Petrarca, sino a Camoens en el siglo XVI.

[6] No es el momento ni el lugar de insistir sobre este punto, al cual que me he referido en múltiples ocasiones en el pasado, al tratar también sobre traducción e historia de la traducción. Véase CAMPS, A. *Traduzione o riscrittura: i classici italiani nell'epoca contemporanea. Per una rilettura di Petrarca*, UNAM, México (en prensa); CAMPS, A. *Fernando Maristany, intérprete de Petrarca*, en CAMPS, A., HURTLEY, J. & MOYA, A. *Traducción, (sub)versión, transcreación*, PPU, Barcelona 2005.

LA CASTITA' DI LUCREZIA D'ALAGNO NEI COMPONIMENTI QUATTROCENTESCHI DEI POETI ALFONSINI

Luigi Cannoni

1.ACCENNO INTRODUTTIVO.

Intorno al 1448, a leggere i documenti che avanzano della corte aragonese, si avverte (e forse anche i contemporanei cominciarono solo allora generalmente ad avvertire) che qualcosa di nuovo era entrato nella vita del conquistatore di Napoli, del re Alfonso d'Aragona. Qualcosa di radioso e affascinante, di dolce e di voluttuoso, che s'insinua dappertutto, e determina il mutato costume del sovrano, e si mostra chiaro nelle sue predilezioni per certe dimore campestri e solitarie, nelle sue sollecitudini verso varî componenti di una medesima famiglia. Si sente, insomma, a molti segni, l'efficacia dominatrice di una donna. (Croce, 1948: 87).

Così Croce descrive il cambio che genera l'entrata nella vita di Alfonso il Magnanimo di una giovane fanciulla, Lucrezia, figlia di messer Cola, appartenente alla nobile famiglia amalfitana dei d'Alagno, i cui possedimenti si concentravano nel seggio napoletano di Nido e a Torre del Greco (Croce, 1948: 87-91)[1]. Di lei e della sua primaverile bellezza si invaghì il sovrano, che non era certo un marito fedele[2]: il suo successore nel regno napoletano, Ferrante, era figlio, appunto, di una relazione illegittima extra-coniugale. Questa sagace e diplomatica ragazza[3], non ancora ventenne ma già molto matura, venne amata e coccolata da Alfonso e si distinse, oltre che per le doti fisiche e morali elogiate da tutti, per la sua ambizione, tant'è che suscitò un enorme clamore il suo viaggio a Roma nel 1457 per richiedere al papa Callisto III l'annullamento del matrimonio fra Alfonso e la consorte Maria, regina reggente nei territori aragonesi. Ad ogni modo, come dimostrano alcune affermazioni, presso la corte napoletana era considerata come la regina vera e propria:

Li suoi vestimenti erano risplendenti con gemme, perle ed oro di gran valuta; solo la corona li tolleva el nome di regina, ma ogni altro apparato v'era copioso, le rivisitazioni fatte a lei, simiglianti no a regina, ma a ogni imperadrice.[4]

Adesso il fatto di essere colei che effettivamente deteneva il potere, in quanto teneva in scacco amoroso il re, faceva sì che fosse l'interlocutore preferito di tutti coloro che avessero necessità di favori:

Chi voleva arcuna gracia da lo re andava a madamma Lucrecia, [...].[5]

Questo fattore determinante creò i presupposti per la sua glorificazione poetica: a questo si devono aggiungere due elementi da non considerare secondari, ovverosia la bellezza primaverile di Lucrezia e la chiassosa castità dei suoi amori con Alfonso. Perciò, i poeti di differente provenienza che circolavano a corte, attratti dai lauti guadagni del mecenatismo alfonsino, ognuno nel proprio idioma (latino, italiano volgare, catalano e castigliano), iniziarono a omaggiare in versi Lucrezia d'Alagno, al fine di assicurarsi la gratitudine monarchica. Si venne così a formare un *corpus* di liriche eccezionale, primo,

per il suo peculiare attributo quadrilinguistico e, secondo, per essere lo specchio della situazione poetica nel regno aragonese a metà Quattrocento.

Purtroppo, la ristrettezza spaziale impostaci da ovvie e giuste norme di pubblicazione ci impedisce di fornire un quadro di ampio respiro della situazione poetica. Ci limiteremo, perciò, muovendoci nel contesto di questo *cancionero* quadrilingue[6], a ingrandire un elemento minore ma, al contempo, interessante per la differente e opposta visione del tema che ci offre una scelta di versi. Tratteremo, dunque, della castità di Lucrezia d'Alagno sottoposta al giudizio e alla focalizzazione espressi dai poeti che la inneggiavano. Dato che il tema della castità di Lucrezia divideva la società napoletana, offrendo motivo di commenti, dicerie e racconti[7], riflettendosi nelle liriche e occupando fisicamente una non piccola parte in esse, ci è sembrato doveroso dedicargli attenzione filologica. Sicuramente, il tema del quadrilinguismo della corte alfonsina offre vari elementi di riflessione, ma, dato che la lente del nostro microscopio non è in grado di abbracciarli tutti, incluso perché una buona parte sono già stati illustrati per esteso e con acume da importanti studiosi -su tutti, citiamo José Carlos Rovira e Benedetto Croce -, abbiamo optato per occuparci di una mera curiosità che esca dagli schemi metodologici delle analisi teoriche. Detto ciò, per non dilungarmi inutilmente in noiose introduzioni, addentriamoci nella nostra analisi.

2. "CA SI SOY DE VOS AMANTE / DE VUESTRA BELDAT ME VIENE"[8]: LA BELLEZZA DI LUCREZIA.

Quando Alfonso iniziò a frequentare Lucrezia, quest'ultima aveva la florida età di circa 18 o 19 anni. Tuttavia, non era altro che una ragazzina, se si compara la sua età con i 50 anni, abbondantemente sorpassati dell'ormai maturo re[9]. Tralasciando questioni di anagrafe leziosamente statistiche, Alfonso non si innamorò solo della sua bellezza, bensì anche delle altre sue qualità. Ma leggiamo questo racconto:

Regnando in riposo e tranquillo stato la Sacra Maestà di Re Alfonso d'Aragona, andando a suo diporto per la sua vaga città di Napoli, accadde, come cosa disposta dalle influenze superne, che una nobile damisella, sospinta da volubile volontà, presentito lo strepito delli cavalli, con alquante sue compagne trascorse alle finestre per vedere. Dove la Maestà del Re alzando gli occhi, quelli in un medesimo tempo si contemplarono nella luce della damisella. Lo splendore della quale parve alla Maestà sua che li raggi delli suoi lustranti penetrassero per insino al core, quasi tutto intenebrato di melodia, non interlassando però el sguardo d'essa, [che] ognora era più grato gli era. E così, infiammato e trafitto dal colpo di Cupido, se ne ritornò allo real palagio, e, chiamato un suo caro confidente, di subito mandò e intervenne [colui] di chi era figliuola questa nobile damisella (Croce,1948: 90).

Inizia così, se affidabile è questa cronaca del tempo, la relazione rumoreggiata fra Alfonso e Lucrezia: un vero e proprio colpo di fulmine. In un caso come questo -un lampo d'amore, *pardon*, un amore-lampo, un amore a prima vista, quasi letterario -, forse il re restò impressionato dalle capacità oratorie della giovane, dal suo bel parlare? Forse dai suoi modi raffinati e galanti? Forse dalla sua bontà e dalla sua intelligenza? Forse dalle sue qualità morali o caratteriali? O forse la giovane partenopea riuscì *in primis* a conquistare il cuore del Magnanimo grazie alle sue superlative doti di bellezza fisica? Postulato sotto questa prospettiva, non sembrano che ci siano dubbi. Tuttavia, cercheremo di ragionare attorno a una futile domanda: Lucrezia era davvero così avvenente da lasciare incantato l'osservatore?

Tutti i poeti alfonsini cantavano le sue qualità in termini molto lusinghieri; d'altronde non conveniva loro ignorarla. Questo ci fa porre un nuovo interrogativo. Se Lucrezia veniva descritta seguendo canoni estetici di matrice petrarchista, allora, erano questi determinati canoni che (cor)rispondevano, cioè si adattavano, alla ragazza e non viceversa? Sostanzialmente, potremmo applicare questa riflessione a qualsiasi musa ispiratrice di artisti, poeti e letterati. Sembra -in effetti lo è - una domanda banale, ma ce la siamo posta in quanto, in una poesia di Perot Joan, viene trattato l'argomento dell'autenticità di coloro che cantano la bellezza. Ecco il passo a cui mi riferisco:

Molts trobadors han scrit
En llahor de moltas donas
Dels quals en part han ver dit
E en altra magor ffingit / [...]. (Rovira, 1990: 21-24).

I versi del poeta catalano dedicati a Lucrezia fanno sorgere il seguente interrogativo -che potrebbe essere generalizzato -: è proprio vera la bellezza, omaggiata dai poeti, di Lucrezia d'Alagno oppure è una bellezza falsa e falsificata, esclusivamente letteraria, resa aulica solo dal bisogno e dalla necessità di ottenere un favore reale che solo lei, grazie all'influenza ammaliatrice che esercitava su Alfonso, poteva ottenere[10]?

Impossibile rispondere quando ci addentriamo in un argomento così poco oggettivo quale è la bellezza: ci asteniamo dal compiere suicide e inutili indagini in nome dell'oggettività. Rimettiamo l'argomento ai gusti soggettivi e personali. Per far ciò siamo andati in cerca di un riscontro visivo, un'immagine scultorea o dipinta di Lucrezia. Purtroppo, di lei non abbiamo nessun ritratto ufficiale[11]. Abbiamo, però, una possibile rappresentazione scolpita, forse l'unica pervenuta fino a noi. Croce ipotizza che questa si trovi nell'Arco di Trionfo di Castel Nuovo a Napoli, fatto costruire dal Magnanimo per commemorare la conquista della città (Croce 1948: 98). Nel bassorilievo posto sopra l'arco, che rappresenta l'entrata di Alfonso nella città vinta, davanti al carro su cui viene portato il conquistatore, si staglia una dolce effigie femminile. Considerata il simbolo della mitologica sirena Partenope, l'immagine "dalle labbra carnose, dal profilo classico" (Ibidem.) si caratterizza per la sua bellezza delicata, discreta, quasi nascosta fra la disordinata turba dei musici festanti e la perfezione simmetrica dei focosi cavalli che trascinano il celebrato carro trionfale. Non possiamo verificare che l'ipotesi crociana sia fondata (Idem.): nel frattempo, in attesa di nuovi contributi illuminanti, fantastichiamo, con quei grandi occhi cristallizzati, con quello sguardo meduseo, rivolto verso la città e l'ignoto, in grado di pietrificare colui che la contempla in virtù della sua semplice e disarmante dolcezza.

3. L'ESALTAZIONE POETICA DELLA CASTITÀ DI LUCREZIA.

3.1. L'epitaffio.

NOSCERE SI QUAERIS QUAE SIM LUCRECIA NOMEN
PATRIA PARTHENOPE DULCIS ET ILLA FUIT
CUNCTA HABUI EXPLEVIQUE ANIMUM SINE LABE PUDORIS
VITA FUIT ROMAE MORTUAQUE HIC IACEO (Croce, 1948: 115).

Ecco i presunti versi che, probabilmente, vennero scolpiti sulla tomba di Lucrezia d'Alagno posta, secondo la tradizione, nella chiesa della Minerva in Roma (Filangeri, 1886; 114-115). Parliamo di presunti versi in quanto Filangieri ebbe forti perplessità

riguardo l'esistenza dell'epigrafe che, a suo dire, "a memoria d'uomo, non fu vista giammai"[12]. In completo contrasto, si pose Croce, basandosi sugli interventi di Giuseppe Zippel ed Ettore Bernich (Croce 1948: 114-115; Pasolini1917:687-688). Nelle due versioni diametralmente opposte, l'unico dato concreto che riscontriamo è la povertà di dati e prove a nostra disposizione, visto che la lapide è andata perduta (Croce 1948: 115). In mancanza, dunque, di nuovi riferimenti o scoperte che facciano luce sul tema, non possiamo far altro che fidarci del lavoro crociano. Consapevoli della sua possibile inesistenza e della situazione aleatoria che si viene a creare, tenendo in considerazione il fatto che un epitaffio composto *post mortem* non è propriamente una lirica come le altre, procederemo con circospezione nel nostro cammino analitico.

Il terzo verso racchiude l'importante cardine semantico di cui siamo alla ricerca: Lucrezia esalò l'ultimo respiro, cito, "sine labe pudoris" (Ibidem.). È forse -con le dovute cautele - il caso più esemplare, fra quelli che abbiamo in poesia, che rimarcano la castità della ragazza, proprio perché, essendo un testo brevissimo, è imprescindibile inserirvi le informazioni basilari per tralasciare il superfluo ed esaltarne la figura. Addirittura non si parla nemmeno della sua famosa e giovanile bellezza o della sua storia d'amore con Alfonso, tanto per citare due esempi palesi. È per questa ragione che insistiamo sull'importanza della citazione. Se trovassimo la stessa in una poesia di ampio respiro, probabilmente non gli daremmo tutto questo peso. Ma, dato che si tratta di una poesia di soli quattro versi, non possiamo far a meno di ripetere mentalmente quel "sine labe pudoris" (Ibidem.) come una reiterata cantilena. Tuttavia, siamo di fronte a un genere, quello delle iscrizioni funerarie, che stabilisce nell'essenzialità la caratteristica fondamentale e che non può permettersi di dilungarsi in lunghe iperboli e melliflui giri di parole, come accade con le poesie di Angelo Galli o Pere Torroella. Dunque, l'epitaffio della casta Lucrezia, corrispondendo a queste particolarità strutturali, con la sola citazione degli aspetti salienti del personaggio, è -facendo un parallelo inversamente proporzionale - come un lungo encomio.

3.2. Le apologie *cancioneriles*.

3.2.1. Tre poesie anonime del Canzoniere di Herberay des Essarts.

Nel Canzoniere navarro di Herberay des Essarts troviamo alcuni componimenti che ci interessano particolarmente. Sono tre poesie in totale, manoscritte una di seguito all'altra, la XXV, XXVI e XXVII comprese fra i ff. v. 38 e r. 42, tutte e tre anonime. Delle tre, solo la prima, che è anche la più estesa in lunghezza, riporta una rubrica esplicitamente riferita a Lucrezia; il contenuto è estremamente encomiastico. Le altre due, invece, nettamente più brevi, si caratterizzano per l'insistenza sul tema della castità lucreziana. Procediamo con ordine andando a vedere la prima "Pues ya que tan sola una"[13]. Collegata al tema della castità, lo abborda in maniera ampia e ragionata pur rimanendo legata alla tipificazione del genere elegiaco. Sebbene sia un encomio a Lucrezia, colpisce la reiterazione con cui viene innalzata la figura del sovrano, che, rientrando letteralmente nei canoni dell'*amor cortés*, si trova a dover amare, a sottomettersi per amore e a resistere alla tentazione del desiderio. Essendo l'unico che può amarla per nobiltà di casta e sentimenti[14], i versi invitano il lettore e Lucrezia a considerare l'erculeo e incredibile sforzo fatto da Alfonso per rendersi degno del suo amore. Sottomettendosi -cioè la più ragguardevole delle sue imprese -, Alfonso è visto come il migliore degli amanti. Addirittura, il re aragonese supera Macías -l'amante prototipico quattrocentesco - non per l'espressione dei propri sentimenti, bensì "por usar de continençia" (Aubrun, 1951: 50) Come possiamo apprezzare, tutto ruota attorno alla

sincera e sovrumana autoimposizione del blocco delle passioni amorose:

Ca resistir al desseo
anque raez nos parezca
obra es que non la leo
ni la vi ni aun la creo
qu'en amores acaezca. / [...]
[Alfonso, n.d.r.] al desseo resistio
e a vos se soiuzgo
sin demostranças fengidas. (Ibidem, vv.26-30 y 33-35))

Alfonso prova, perciò, per Lucrezia un amore puro, profondo, nobile e onesto, che rientra pienamente nella tematica *cancioneril*. E Lucrezia? Comparata con "Lucrecia la romana" e "Dido l'affricana"[15], suicide oltraggiate, Lucrezia si distingue per la sua pudica posizione nei confronti dell'amore, grosso modo simmetrica a quella di Alfonso. La seguente strofa encomiastica vale molto più di tante spiegazioni:

Que vos mostrays con sabieza
bien amando e biuiendo
mucho mayor fortaleza
qu'ellas con su gran aspreza
nos mostraron en moriendo,
qu'el resistir el amor
e a [h]un tan gran poder
trascendente al honor
de qualquiere otro loor
ni mundano mereçer (Aubrun, cit, vv.91-100)

In pratica, la prolungata astinenza sessuale faceva acquisire onore, gloria e merito a colei che la praticava[16]. Anzi, il fatto di raggiungere "la fortitud con prudençia" (Aubrun, cit p.51, v.90) -pregi tipicamente *cancioneriles* - la rende superiore a qualsiasi altra donna: *ergo*, appare naturale e logico che Lucrezia debba essere lodata, nonostante, iperbole nell'iperbole, sia impossibile da lodare (Ibidem, 101-124).

Passiamo alle altre due poesie. "Quantos en vos paran mientes" è una breve composizione incentrata sulla fortezza morale di Lucrezia[17]. I versi 5-8 sono il fulcro della poesia:

Ca en querer e querida
ser d'un Rey tan excellente
s'admira toda la gente
no ser vos adquerida, / [...]. (Ivi, p.52).

Ebbene, Lucrezia ama ed è amata, ma non si concede al piacere carnale della lussuria[18]. Grazie alla sua fortezza, l'istinto sessuale, che pure è a portata di mano, non tange la fanciulla, come se fosse fatta solo di spirito. Infatti, come possono le pulsioni nuocere la carne se la carne è inesistente? Il testo ci suggerisce questa -forse - stramba interpretazione in quanto Lucrezia viene fotografata priva di corpo terrestre. Ci stiamo riferendo alla totale omissione di quello che veniva lungamente encomiato in altre sedi: la sua bellezza. È vero che Carvajal affermava "es tanta vuestra beldat / que non se puede escrevir" (Carvajal, 1960: 73, vv .9-10). ma in "Quantos en vos paran mientes" siamo di fronte a una deliberata lacuna voluta solo per fini encomiastici.

Stesso scopo ma scelta di espressione differente, lo troviamo nella terza poesia del Canzoniere di Herberay des Essarts. Se in "Quantos en vos paran mientes" non veniva menzionata la bellezza della giovane, in "Do mora mucha beldat", invece, il procedimento inverso è la forma usata dall'anonimo nella sua tessitura di elogi. La citazione della straordinaria bellezza di Lucrezia è un modo di rimarcare ed esaltare i suoi pregi costumati:

Do mora mucha beldat
e amor la encareçe
muy atarde acaesçe
conseruarse castedat. (Aubrun, cit,p.52, vv1-4).

In sostanza, il messaggio si concentra in questa prima strofa. Lucrezia mostra tutta la sua saggezza nel non farsi travolgere dall'impeto delle passioni, anteponendo la sua onestà. È presente e forte l'encomio della bellezza, ma a questo si affianca -e lo supera - l'encomio per la sua fortezza nell'osservanza del voto di castità. A differenza di "Dama de tan buen semblante" di Juan de Tapia, poesia in cui l'amore non toccava una Lucrezia tirannica e crudele (Rovira cit, pp.199-200), in "Do mora mucha beldat" l'amore fomentato dalla bellezza è fondamentale nel contesto globale per la comprensione della poesia, ma va soggiogato ai doveri morali di continenza imposti dall'ideologia religiosa cattolica e dai canoni *cancioneriles*.

3.2.2. Carvajal e la prova della purezza.

Confuso spesso con Alfonso V a causa di rubriche bugiarde, nelle quali appariva il sovrano quale redattore delle poesie (Aubrun cit, pp. LXXVII-LXXIX), Carvajal, "el autor que totaliza, en el *Cancionero de Estúñiga*, mayor número de poemas" (Salvador Miguel, 1977: 57)., si distingue, per quanto ci riguarda, per un componimento eptasillabico dedicato a "Lucrecia d'Alaño en la mejor hedat de su belleza" (Carvajal, cit., p.73). Di questa opera di singolare fattura non ci occuperemo delle ricercate iperboli che con delicatezza e ingegno sussurrano le lodi della giovane. Quel che ci incuriosisce è piuttosto la quarta strofa:

Sola vos por don precioso
merecistes ser aquella:
sentar en el temeroso
sitio ardiente, peligroso
por la más casta donzella,
porque virgen, non temiendo
el furor de grandes flamas,
mas ellas de vos fuyendo
e vos muy leda sintiendo,
como entre flores e ramas (Ivi, p. 74, vv. 31-40.).

Ai versi 33-34 compare un "temeroso / sitio ardiente, peligroso" (*Ibidem*, vv. 33-34). Investigando, scopriamo che, oltre ad una interessante interpretazione araldica, Emma Scoles caldeggia una ulteriore ipotesi che ben si adatta all'oggetto del nostro studio (Ivi, pp. 77-78.). Nel ciclo arturiano, si menziona una temibile prova della purezza: quella del Seggio Periglioso. Detto seggio magico, che, nella Tavola Rotonda, si trovava accanto allo scranno di Lancillotto, era proibito a qualunque cavaliere: gli increduli e/o gli audaci che avrebbero intentato sedervisi, sarebbero stati avvolti da fiamme punitive ed inceneriti

istantaneamente (Alvar, 1988: 269). Solamente un cavaliere, il Cavaliere Eletto, poteva riuscire nella proibitiva impresa. Chi era, dunque, il Cavaliere Eletto? Galaaz, figlio di Lancillotto, colui che, assieme a Perceval e Bohort, portarono a termine la lunga *queste* del Santo Graal. Il particolare che più fa al caso nostro di questo cavaliere senza macchia, in cui confluivano tutti i pregi fisici e morali, del corpo e dell'anima, era quella della verginità e, di conseguenza, della castità, requisito basico per accomodarsi sul Seggio Periglioso (Ivi, pp.125.126). Alla luce di quanto esposto, appare chiara e quasi ovvia la somiglianza di Lucrezia con Galaaz, gli unici, scelti da Dio per la loro integrità, a uscire indenni da una prova, quella della purezza, sia d'anima che di corpo, che nessuno è in grado di superare.

4. IN CONTROTENDENZA: FILELFO E L'INVITO AL *CARPE DIEM* AMOROSO.

Lasciate per ultime a causa della loro atipicità, le due creazioni della piuma di Francesco Filelfo potrebbero possedere un legame fra loro. Sappiamo che Filelfo decise di recarsi, nel 1453, a Napoli per omaggiare il re Alfonso, al quale aveva dedicato le sue *Satire* (Arnaldi et alii, 1964: 118). Adesso, in una delle due poesie di cui ci occuperemo, "Aenice distuleras nimium mihi, Davale, gratas", ode dedicata alla musa Euterpe di cui possediamo il testo integrale (Ivi, pp. 86-95), troviamo alcuni riferimenti al viaggio prossimo venturo[19]. Ma, soprattutto, Filelfo richiede a Íñigo d'Ávalos -nobile spagnolo a cui è indirizzata la composizione - sicurezza per questo viaggio. O meglio, la garanzia che avrà una felice accoglienza nel luogo di arrivo. Questa petizione è motivata dal fatto che il poeta ha paura delle ire di Lucrezia d'Alagno[20]. Perciò, appare logico domandarsi quali sono le ragioni che spingono la giovane a essere in collera. Ecco la risposta:

Verum nosse velim qua fronte Lucretia nostros
diva sales tulerit: riserit, an tumuit? / [...]
[...]. Num doluit casta puella sales? (*Ibidem*, vv. 19-20 e 28).

Filelfo è preocuppato di sapere se i suoi *sales*, ovvero i suoi scherzi poetici, hanno offeso Lucrezia. Secondo Gualdo Rosa, il poeta fa riferimento ai versi di un'altra ode scritta anteriormente, in cui parlava degli amori fra Lucrezia e Alfonso utilizzando una terminologia piuttosto insolente e assai provocante (Ivi, p. 89, n.20). Purtroppo non siamo in possesso del testo dell'ode sopra citata. Tuttavia, vorremmo proporre, nel marco delle poesie dedicate a Lucrezia, una preziosa testimonianza in latino, scritta dallo stesso Filelfo, apportata da Croce con la collaborazione di Campodonico:

Dic age quam facilem sese Lucretia prestet,
diva puellarum, Regis ad obsequium.
Nam sunt qui referant nondum pia vota precesque
regale animum flectere virgineum.
Ast alii contra fulvas penetrasse sagittas
pectus et ad roseum virginis isse femur;
et quod vulnus erat fellis prius instar amari,
nunc ipso factum nectare dulce magis...[21]

Si tratta di un frammento dell'epistola "Scire velim, Matthaee, quibus nunc militat armis Inclitus Alfonsus", che Filelfo diresse a Matteo Malferit. Non siamo in grado di affermare che i pochi versi pubblicati da Croce possano essere quei *sales* che Filelfo teme abbiano offeso Lucrezia. Nondimeno, vorremmo sottolineare che, analizzando

l'argomento dell'estratto, propendiamo verso un moderato ottimismo. Addirittura, potremmo ipotizzare di trovarci di fronte ad un altro testo che manifesti l'audacità dei mormorii di corte e delle chiacchiere del tempo.

Andiamo ad occuparci del testo. Nei primi versi dell'epistola al Malferit, una duplice inclinazione spinge Lucrezia, amante degli ossequi e delle attenzioni altolocate, verso Alfonso e Alfonso, sovrano attratto e sottomesso dalla verginità/castità della ragazza, verso Lucrezia. Naturale conseguenza di ciò è la trasformazione dell'iniziale recidivo magnetismo in un inebriante abbandono alla dolcezza dei sensi. Come per gli dei della mitologia greca, il nettare e l'ambrosia costituivano il cibo e la bevanda dell'immortalità e dell'eterna giovinezza, così per Alfonso e Lucrezia il loro amore diventa il "nectare dulce magis" (Croce, 1942:168, I) di cui si nutrono e godono. Quest'ultimo verso non sembrerebbe offensivo, ma quel dolce nettare non designa un amore spirituale, bensì un amore carnale, risultato dell'attrazione di due corpi. Questa esegesi è suggerita, sicuramente influenzata, dal passaggio centrale del frammento dove il poeta poggia volutamente l'accento su un distico molto spinto -presentato come un'altra versione delle tante dicerie circolanti -, in cui l'attenzione di Alfonso è metaforizzata in frecce che letteralmente penetravano e svestivano la bella Lucrezia facendola diventare un mero e desiderato oggetto sessuale. Lo ripropongo:

Ast alii contra fulvas penetrasse sagittas
pectus et ad roseum virginis isse femur; / [...] (Ibidem)

Giudica bene Rovira il frammento quando osserva che lo dovrà isolare dal resto delle altre poesie "en cuanto contradice las líneas habituales de interpretación del motivo"[22]. Alla luce di quanto esposto, ritornando all'ode dedicata ad Euterpe, apparirebbe logica la diffidenza poetica di Filelfo nel mettersi in viaggio alla volta di Napoli, confermando, dunque, il legame fra le due poesie latine. I versi 29-30 focalizzano maggiormente le nostre attenzioni. Con un espressivo vocativo, Filelfo si rivolge direttamente a Lucrezia, senza l'intermediazione del potente amico Íñigo d'Ávalos:

At quid te tanto, divina Lucretia, regi
vel cessisse doles, vel placuisse negas? (Arnaldi, p. 80)

Con una serie di domande-esempio che riprendono storie classico-pagane e temi mitologici, l'autore umanistico rompe con la platonicità -sostenuta da poesie e storie[23] - degli amori fra Lucrezia e Alfonso. Anzi, invita la giovane a togliersi di dosso i pudori che la frenavano, in breve, a disinibirsi e a concedersi al sovrano[24]. Un sovrano, che la aspetta inequivocabilmente in una posa guerresca, lasciva metafora del membro maschile, al quale, senza vergogna, Lucrezia dovrebbe controbattere con le sue armi:

Si rex arma tibi, quibus est hastatus, in ictum
intendat, quid non obvia taela pares?[25]

Ci troviamo di fronte ad una palese metafora sessuale che mai più ci capiterà di ritrovare nell'ambito delle liriche a Lucrezia: in tal senso, Filelfo si discosta anni luce da tutti gli altri poeti alfonsini. E andando avanti con la nostra lettura noteremo che la sua irriverenza continua a ingigantirsi, passo dopo passo[26]. Guardiamo cosa consiglia alla fanciulla:

Ah, si nosse queas quaenam fluit inde voluptas
poeniteat tanta continuisse mora (Ivi, p.90, vv.55-56).

Di certo, lo sfacciato invito a concedersi alla passione erotica conferma, in primo

luogo, l'ipotesi della verginità della giovane all'oscuro dei piaceri della carne e, in secondo, l'ipotesi della forte attrazione di Alfonso verso la giovane vergine in quanto vergine.

Nuovamente Filelfo va in controtendenza. Singolare la sua accanita difesa degli amori liberi senza il peso dei vincoli ecclesiastici, nonché la contemporanea critica del matrimonio. La sua poetica *ratiocinatio*, che si dilunga attraverso numerosi aneddoti prototipici, fa in modo di esaltare la voluttà dell'amore, in quanto libidinoso e armonico piacere fine a sé stesso, e di umiliare le conseguenze negative del matrimonio sorte dalle isteriche responsabilità del ruolo ingrato che deve giocare la moglie nella vita quotidiana - portandola, oltretutto, verso un indesiderato invecchiamento precoce -. È una esortazione, quella del Filelfo, a godere dei benefici presenti dell'amore, una sorta di *carpe diem*. Tutto ciò sotto il segno della singolarità: quel che scrive Filelfo risulta alieno rispetto alle altre composizioni. È discontinuo in quanto trasgredisce le regole dell'unità di pensiero sul tema encomiastico e sull'osannato platonismo del rapporto di coppia. Precisiamo. La scrittura del Filelfo è un intento dissuasorio, volto a cambiare i dettami imposti dalla circostanza. Una volta di più si capisce quanto appena detto se posiamo lo sguardo sui versi 101-110 dove il poeta, con lo stesso accorato e anticonformista incoraggiamento di prima, si rivolge stavolta ad Alfonso, consigliandogli di lasciar perdere l'atteggiamento platonico e le dolci preghiere per fare addirittura violenza su Lucrezia e sottometterla -benché formalmente già lo sia - al giogo d'amore, in quanto è proprio la violenza sessuale quello che lei desidera (Ivi, pp.92 y 94).

In conclusione, Filelfo si inserisce in quella corrente di pensiero che vedeva di mal occhio il conformismo perbenista dei partigiani della virtuosa castità della ragazza. Giacché l'epitaffio ha come carattere saliente la marcata essenzialità che si tramuta nell'evidenziare la piccolezza dei dettagli citati, così il lungo componimento dedicato ad Euterpe si mette in luce per personificare, in certi punti, uno spinto alleato delle concupiscenti e nascoste intenzioni del sovrano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, Carlos, *Dizionario del ciclo di re Artù*, ed. it., a cura di Giuseppe Di Stefano, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 125-126 e 269.

ARNALDI, Francesco - GUALDO ROSA, Lucia - MONTI SABIA, Liliana, (a cura di), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 86-95.

AUBRUN, Charles, (a cura di), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Bordeaux, Féret et fils, 1951, pp. LXXVII-LXXIX, CXVII-CXXII, 50-53, 83 e 216-217.

BACH Y RITA, Pedro, *The Works of Pere Torroella. A Catalan Writer of Fifteenth Century*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930, pp. 238-241.

BERTAUX, Émile, "L'Arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXV, 1900, pp. 27-63.

BROWN, Peter, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, ed. it., a cura di Igor Legati, Torino, Einaudi, 1992, p. 73.

CARVAJAL, *Poesie*, a cura di Emma Scoles, Roma, Ateneo, 1960, pp. 73-80.

CROCE, Benedetto, "Lucrezia d'Alagno", ora in Idem, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza e figli, 1948[4], pp. 85-117.

CROCE, Benedetto, "Poesia volgare a Napoli nella prima metà del Quattrocento", ora in Idem, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, pp. 38-39.

CROCE, Benedetto, "L'amorosa storia di madama Lucrezia in un'inedita cronaca quattrocentesca",

ora in Idem, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, pp. 166-170.
Facezie e motti dei secoli XV e XVI. Codice inedito magliabechiano, Bologna, Romagnoli, 1874, pp. 5-6.
FILANGIERI, Gaetano, "Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XI, 1886, pp. 65-138 e 330-399.
GARIN, Eugenio, (a cura di), *Prosatori Latini del Quattrocento*, vol. IV, *Giannozzo Manetti. Francesco Filelfo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 422-427.
LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural", *Romance Philology*, XXVIII, 1975, pp. 267-324.
MASSÈRA, Aldo Francesco, "Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d'Alagno", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LI, 1926, pp. 347-359.
MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel, "Observaciones sobre la defensa de las mujeres en algunos textos medievales", in *Medioevo y literatura*, a cura di Juan Paredes, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 settembre - 1 ottobre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 403-404.
PAGÈS, Amédée, (a cura di), *Les obres d'Auzias March*, Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1995, vol. II, pp. 309-312.
PASOLINI, Pier Desiderio, "Madama Lucrezia", *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, ser. V, XXVI, 1917, pp. 645-690.
PIO II, *I Commentari*, ed. it., a cura di Mino Marchetti, intr. di Duccio Balestracci, Siena, Cantagalli, 1997, vol. I, pp. 54-59.
PONTIERI, Ernesto, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435-1458)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, pp. 178-230.
ROVIRA, José Carlos, "Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 1987, pp. 77-107.
ROVIRA, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnanimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, pp. 74-87, 161-208 e 233-244.
RYDER, Alan, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 309 e 393-400.
SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía cancioneril. El "Cancionero de Estúñiga"*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 55-73, 221-230 e 266-329.
SIMÓ GOBERNA, Lourdes, "Una elegía epistolar a la muerte del Magnánimo", *Una nueva elegía a la muerte de Alfonso el Magnánimo*, Internet: 21.03.2005, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Lourdes/Elegia.htm>.
SIMÓ GOBERNA, Lourdes, "Notas a las introducción", *Notas*, Internet: 21.03.2005, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Lourdes/Notas.htm>.
VENDRELL, Francisca, "La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma", *Boletín de la Real Academia Española*, XIX, 1932, pp. 597-599.

Notas

[1] Gli spostamenti del sovrano a Torre del Greco e a Pozzuoli per recarsi a trovare Lucrezia sono testimoniati dai viaggi che, a loro volta, compivano ambasciatori, politici o letterati per ottenere udienza presso di lui: vid. Giannozzo Manetti (GARIN, Eugenio, (a cura di), *Prosatori Latini del Quattrocento*, IV, *Giannozzo Manetti*, *Francesco Filelfo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 422-425) e Enea Silvio Piccolomini (PIO II, *I Commentari*, ed. it., a cura di Mino Marchetti, intr. di Duccio Balestracci, Siena, Cantagalli, 1997, vol. I, p. 54).

[2] Il sovrano ebbe varie amanti, alcune di alto rango, nascoste ovviamente dall'omertà regnante a corte. Tuttavia, nessuna di queste è paragonabile a Lucrezia d'Alagno. Vid. d'Almeida, ambasciatore portoghese alla corte alfonsina, cit. in RYDER, Alan, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon,*

Naples and Sicily, 1396-1458, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 309:
Tem el Rey aqui outra a que chamao françisca, com que dorme muito tempo, e tem assas estado, mas nao tal como Lucreçia.

[3] Sull'aggettivazione "diplomatica" -utilizzata e spiegata da CROCE, "Lucrezia d'Alagno" cit., p. 90 -, vorrei segnalare un accadimento singolare narrato da Gaspare Broglio, cit. in Idem, "L'amorosa storia di madama Lucrezia in un'inedita cronaca quattrocentesca", ora in Idem, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, p. 170:
In fra l'altre parti, li mandò a donare un bacile d'oro pieno d'alfonsini; il quale presentato che li fo, la prefata Madama gratamente li ricevette; di poi tutti li rimise, e solo uno alfonsino tolse, li quali tutti erano di zecca novi, dicendo all'apparatore: - Riportarete li drieto il ditto presente e direte al mio caro Signore, che noi non n'avemo necessitade di tanti Alfonsi, perchè ne semo date solo a uno Alfonso, ringraziando la Sua Maestade, e che a quello avemo deliberato conseguire e servire. -

[4] Ivi, p. 167. Cfr. d'Almeida, cit. in RYDER, *Alfonso the Magnanimous* cit., p. 393:
Tras el Rey consiguo hua Dama que chamao Lucreçia, e eu çerto nao sei que digua; he servida como rainha, e condes lhe beijao a mao, e tem muito grande renda, e dalhe el Rey muito dinheiro, e trala publicamente em estado de rainha.

[5] Trattasi di un commento di Loise de Rosa, cit. in PONTIERI, Ernesto, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435-1458)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, p. 192. Cfr. vv. 54-57 della canzone "Savia, graziosa, gentile e bella" di Angelo Galli dedicata a Lucrezia, pubblicata in MASSÈRA, Aldo Francesco, "Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d'Alagno", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LI, 1926, p. 351:
Qual servo, qual signor che non s'ingegne
Per amor del tuo re a farte honore?
Chi vole el suo amore
Pona tutto el suo studio a compiacerti; / [...].

[6] Sulla definizione di *cancionero* in tale contesto, rimettiamo all'articolo di ROVIRA, José Carlos, "Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 1987, p. 81.

[7] Per fornire alcuni esempi contrapposti delle storie che circolavano in quel periodo, vid. Gaspare Broglio, cit. in CROCE, "L'amorosa storia" cit., I, p. 168:
[...] de ciò pigliarete exemplo d'un sí piccolo uccellino come è el rosignolo, che, mentre che sta in amore, sempre canta e vive lieto; conseguito el suo appetito, tace. Per similitudine dico, che se re Alfonso avesse satisfatto el dissoluto appetito, non avaria seguito cosí caldamente l'amore.
Ma cfr. l'aneddoto del Giugni, *Facezie e motti dei secoli XV e XVI. Codice inedito magliabechiano*, Bologna, Romagnoli, 1874, pp. 5-6, num. 7:
Niccolò d'Andrea Giugni, trovandosi imbasciadore de' Fiorentini al re Alphonso a Napoli, la cui maestà in quello tempo amava una madama Lucretia, gentil donna napoletana; et per suo amore havea facto feste et dimostratione assai, dicendo et affermando sempre, che l'amava per gentileza et con lei non era venuto ad alcuno acto carnale; seguì che cavalcando un giorno il prefato re, et in suo compagnìa Niccolò decto, scontrorono madama Lucretia, la quale, con molta gentile maniera et venustà, fece riverenza alla maestà del re. Ragionando poi Nicolò della decta madama, dixe: Certamente la vostra maestà ha facto buona electione in amare questa donna, la quale mi pare exemplo et spechio di bellezza; ma mi dispiace havere inteso, che nel corpo suo ella ha un gran mancamento. Il re sì come haveva preso gran piacere delle prime parole di Nicolò, così di queste ultime essendosi turbato assai, dixe subito: Che cosa è questa che avete inteso? Niccolò, mostrando et fingendo dirlo mal volentieri, dixe: Io sento, ch'ella è villuta sotto oltra a modo, et ha peli lunghi un dito per tutto. Il re incontinenti rispose: *Per cap de Deu*, non è vero. Et Niccolò, ridendo: *Per cap de Deu*, la vostra maestà l'à f.....
E cfr. PIO II, *I Commentari* cit., I, pp. 54-55:

Morto Alfonso, [Lucrezia d'Alagno, n.d.r.] si recò nell'accampamento di Iacopo Piccinino non senza infamia per la sua onestà; diffondendosi dovunque la voce che, usando concedersi a un suo segretario, finalmente partorisse un bambino.

[8] Vv. 12-13 del *dezir* XXIX, pubblicato in AUBRUN, Charles, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Bordeaux, Féret et fils, 1951, p. 53.

[9] Cfr. vv. 196-203 di "Savia, gentile, graziosa e bella" di Angelo Galli in MASSÈRA, "Un poemetto volgare" cit., p. 354:

Tanto ha letizia el re, tanto se gode,
Quanto per tuo amore altrui compiace;
E non trova el dì pace,
Se per tuo amor non dona a questo e quello.
Quel che sa buono a te, a lui fa prode,
E ciò che a te non cale gli dispiace;
Se tu non parli, el tace,
Scì ch'ogni tuo voler se vede in ello.

[10] Vid. CROCE, "Lucrezia d'Alagno" cit., pp. 97-98; FILANGIERI, Gaetano, "Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XI, 1886, p. 374; PASOLINI, "Madama Lucrezia" cit., p. 654. Gli unici accenni non convenzionali e non visivi alla sua persona -come specifica CROCE, Benedetto, "Poesia volgare a Napoli nella prima metà del Quattrocento", ora in Idem, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, p. 39 -, li troviamo nella canzone del Galli in MASSÈRA, "Un poemetto volgare" cit., p. 351, v. 45 e p. 353, v. 139, quando evoca rispettivamente i suoi "occhi negri" e la sua "treza bionda".

[11] FILANGIERI, "Nuovi documenti" cit., p. 374, n. 3: l'autore, omettendo ogni riferimento bibliografico, cita le testimonianze di Dalbono, che confuta l'esistenza della scritta senza riportarla, e le indagini di Forcella e Tommasini, entrambe con esiti negativi. ROVIRA, *Humanistas y poetas* cit., p. 243, afferma che "se duda de su certeza".

[12] Per il testo completo della poesia, AUBRUN, *Le Chansonnier espagnol* cit., pp. 50-51. Le altre due si trovano pubblicate in ivi, p. 52.

[13] Ritornano i concetti medievali sull'origine divina della dama *cancioneril* studiati da LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural", *Romance Philology*, XXVIII, 1975, pp. 267-324.

[14] *Ibidem*, vv. 71 e 73. Cfr. PIO II, *I Commentari* cit., I, p. 54:

Raccontano anzi che la donna [Lucrezia d'Alagno, n.d.r.] fosse solita dire: «Il re non riuscirà a togliermi la verginità, se non voglio; se tentasse di farmi violenza non imiterò Lucrezia, sposa di Collatino che si diede la morte dopo l'oltraggio! Io l'atto scellerato saprò bene prevenire con la morte».

[15] Cfr. BROWN, Peter, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, ed. it., a cura di Igor Legati, Torino, Einaudi, 1992, p. 73:

Tertulliano fu il primo a sostenere l'affermazione, dedotta con logica stringente a beneficio dei cristiani colti e destinata a godere un lungo futuro nel mondo latino, secondo cui l'astinenza dal sesso è il metodo più efficace per raggiungere la purezza dell'anima [...].

[16] Si noti che la medesima virtù di Lucrezia è citata e innalzata sia in "Pues ya que tan sola una" che in "Quantos en vos paran mientes".

[17] Ma cfr. vv. 49-50 di "Mon bon senyor, puys que parlar en prosa" di Ausiàs March, pubblicata in PAGÈS, Amédée, (a cura di), *Les obres d'Auzias March*, Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1995, vol. II, p. 311:

La carn vol carn, no s'i pot contradir:
son apetit en l'hom pren molta part.

[18] Non sappiamo con sicurezza se la poesia è posteriore o anteriore al viaggio e, dunque, al 1453 -all'incirca quando i rapporti fra Lucrezia e Alfonso sono già stabili da almeno quattro anni -. Di certo, se i riferimenti testuali non ci ingannano, se ne potrebbe dedurre che l'ode è antecedente alla data sopra citata.

[19] "Ulcisci nam semper avet quae canduit ira / foemina", recitano i vv. 27-28 in ivi, p. 88. Si noti che fino ad ora non avevamo mai trovato questa sfaccettatura iraconda di Lucrezia nelle poesie a lei dedicate.

[20] CROCE, "L'amorosa storia" cit., I, p. 168. Purtroppo, non possiamo affermare con sicurezza che Benedetto Croce e Lucia Gualdo Rosa si riferiscano al medesimo componimento per due ragioni: primo, perché non possediamo il testo integrale del frammento pubblicato da Croce; e secondo, perché le indicazioni testuali fornite dai due studiosi non coincidono in quanto riferite a coordinate differenti. Croce (vid. *ibidem*) riporta il numero di classificazione del codice manoscritto della biblioteca napoletana da dove ha copiato il brano e il primo verso dell'epistola versificata al Malferit; invece, Gualdo Rosa (ARNALDI, *Poeti latini* cit., p. 89, n. 20) indica solo il numero dell'ode -II, VI - seguendo l'ordine numerico all'interno del *corpus* delle liriche filelfiane. Tuttavia, il lettore attento potrebbe obiettare che una è definita epistola, l'altra ode. È vero, ma dobbiamo tener conto che l'epistola a Matteo Malferit ha la stessa metrica dell'ode "Aenice distuleras nimium mihi, Davale, gratas" e che quest'ultima non è altro che un'epistola in versi indirizzata a Íñigo d'Ávalos.

[21] ROVIRA, "Los poemas al amor" cit., p. 85. Ritroviamo immutata, se non accresciuta, la medesima caratteristica anche nell'altro componimento, "Aenice distuleras nimium mihi, Davale, gratas".

[22] Cfr. d'Almeida, cit. in RYDER, *Alfonso the Magnanimous* cit., p. 395, che scrive "que nunca [Alfonso, n.d.r.] dormio com ella".

[23] Vid. ARNALDI, *Poeti latini* cit., p. 90, vv. 41-43:

Praeterea, quae te prohibet mora labra labellis

iungere, per Veneris dulcia dona deae?

Num quae pulchra latent prohibet pudor edere coram?

Per la maliziosità del passaggio che incita al soddisfacimento delle pulsioni sessuali, cfr. vv. 297-300 di Galli, in MASSÈRA, "Un poemetto volgare" cit., p. 356:

Magior belleze, e so che non m'inganni,

Te fece sotto i panni;

Nulla parte de te già non è tua,

Ché de questo gran [re] sei tutta sua.

[24] ARNALDI, *Poeti latini* cit., p. 90, vv. 51-52. L'accostamento guerra-sesso -tema molto sfruttato ma di sicura presa - è un'ottima metafora per un umanista, vista l'origine greco-latina di questa. Soffermiamoci un attimo ai vv. 43-52 (*ibidem*). Qui, Alfonso rappresenta il culmine di una serie di consecutive domande retoriche che elencano gli arnesi, gli oggetti, le armi che fieri mostravano gli dei proprio perché li distinguevano dagli altri. Come Giove era riconosciuto per il fulmine, così lo era Cupido per il suo arco, ecc... Prima di inserire l'astato Alfonso, l'elenco mitologico finisce con la citazione di un dio minore, Priapo, protettore delle messi e della fecondità, spesso rappresentato con una mazza o un bastone dall'inequivocabile doppio senso. Insomma, l'evidente significato osceno assume forme ancor più spinte in quanto se l'asta-fallo era l'arma che caratterizzava l'immagine di Alfonso è evidente che la casta e vergine Lucrezia è contraddistinta dal suo organo sessuale. Viene rimarcato, allora, il messaggio che proveniva dall'epistola filelfiana al Malferit dove avevamo constatato che la ragazza era vista, ad un certo punto, solo come un mero oggetto di lussuria divenuto ambito in virtù della bellezza e della verginità/castità.

[25] Rammentiamo che Filelfo aveva iniziato a scrivere l'ode con la cautela di chi ha l'intenzione di scusarsi per i precedenti versi salaci. In pratica, dalla palinodia siamo passati non alla ratifica, ma alla smisurata amplificazione delle sue insinuazioni impertinenti. Resosene conto, Filelfo chiede nuovamente scusa alla fine della poesia (ivi, p. 94, vv. 111-114).

UN CASO DI INTERDISCIPLINARIETÀ DELLA TRADUZIONE LETTERARIA.

Laura Carlucci
Universidad de Granada

"Neanche sulla vigna il tempo passa; la sua stagione è settembre e torna sempre, e appare eterna. Solamente un ragazzo la conosce davvero; sono passati gli anni, ma davanti alla vigna l'uomo adulto contemplandola ritrova il ragazzo".
(Cesare Pavese, *Racconti. La vigna*)

Un paio di anni fa accettai di collaborare, in qualità di correlatrice esterna, alla realizzazione della tesi di laurea di una brillante studentessa della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università di Forlì[1]. Sin dal primo momento mi sentii affascinata dal titolo della tesi, *La cultura del vino en las novelas de Cesare Pavese. Propuesta de glosario italiano>español*; si trattava di studiare uno scrittore a me particolarmente caro, in un viaggio a ritroso che mi riportava all'infanzia ed alla mia terra, il Piemonte, facendomi ricordare sensazioni, odori e colori mai dimenticati. Sovente i ricordi fanciulleschi ti riportano su sentieri da batticuore, e questo fu esattamente ciò che capitò a me nei mesi trascorsi a lavorare con la dottoranda sul materiale da lei propostomi. Questo contributo è il risultato di una serie di riflessioni nate durante quei mesi.

Lo studio della dottoranda si incentrava prevalentemente sull'approfondimento della problematica della traduzione di proverbi, termini dialettali e regionalismi collegati all'ambito enologico, attraverso un accurato spoglio terminologico dei testi originali ed un successivo paragone con le traduzioni spagnole corrispondenti.

Chi ha letto Pavese conosce non solo l'importanza che le radici contadine piemontesi rivestono in tutta la sua opera, ma anche la presenza forte e costante di una cultura enologica, indissolubilmente legata a quei rituali e quelle tradizioni contadine langarole che lo scrittore fa rivivere nelle sue pagine migliori. Sia nei romanzi che nei racconti i motivi ed i sentimenti legati fin nelle radici alla terra piemontese d'origine rappresentano una costante dell'arte narrativa di Pavese, e per lui la vita in campagna nelle Langhe diventa il più impellente dei suoi temi. Si tratta di una zona decisamente suggestiva, un succedersi di vigne, filari e filari che si perdono a vista d'occhio e seguono la curvatura delle colline; le Langhe sono talmente amate da Pavese que lo scrittore arriverà persino a personificarle, come si legge nella lettera scritta a Davide Layolo la sera del 25 agosto del 1950, due giorni prima del suo suicidio: "Ora non ti scriverò più! Con la stessa testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti" (Pavese 1966: 258).

Tornando alle varie fasi della mia collaborazione con la Dott.ssa Caporali, sin dal primo approccio ai testi originali giunsi alla constatazione, per altro ovvia, che ciò

che per me era assolutamente familiare non lo era altrettanto per un lettore italiano, in questo caso lettrice, proveniente da una regione diversa da quel Piemonte in cui io sono nata e vissuta. Se per me termini dialettali come *cicchetto, tampa, piola, biroccio* o *lea* non creavano alcun problema di comprensione, osservavo che l'autrice della tesi aveva dovuto fare uno sforzo notevole per comprenderne l'esatto significato; si trattava, indubbiamente, dello stesso sforzo che avevano fatto i vari traduttori, prima fra tutti Esther Benítez, grandissima traduttrice di Pavese, ma anche di Calvino e di Manzoni, scomparsa quattro anni fa, che avevano dovuto far fronte alla doppia fase di decodificazione: il passaggio dal dialetto piemontese alla lingua italiana, e quello successivo dall'italiano allo spagnolo.

A questa difficoltà se ne aggiungeva un'altra, di carattere prettamente tecnico: la presenza di termini specializzati appartenenti alla cultura vitivinicola alla quale Pavese ama attingere copiosamente. Anche in questo ultimo caso io mi trovavo in una posizione privilegiata rispetto alla dottoranda[2], grazie alla mia esperienza personale in questo campo. Essendo cresciuta in una famiglia dove ogni anno a settembre si faceva la vendemmia, il rito della raccolta dell'uva, l'odore del mosto che ribolliva nei tini, il processo di imbottigliamento per me non avevano segreti, al contrario di quanto succedeva all'autrice della tesi, come lei stessa ammetteva in più si un'occasione: "En mi trabajo, he tenido que documentarme sobre la vitivinicultura y la enología, además de profundizar otros aspectos léxicos relacionados con el dialecto piamontés, las expresiones idiomáticas, los refranes y las tradiciones todavía vigentes de la realidad campesina de esa región" (Caporali 2002: 85).

In una seconda fase del lavoro mi trovai a leggere alcuni brani in spagnolo: era la prima volta in vita mia che mi avvicinavo ad un libro di Pavese tradotto, ma anche se si trattava di un'analisi di tipo terminologico, mirata allo studio di un lemmario ben determinato, non potevo fare a meno di pensare a come sarebbe stato scritto questo o quel termine nell'originale, allo stesso modo che, forse per deformazione professionale, ogni qualvolta leggo un libro in lingua originale non posso fare a meno di pensare a come si potrebbero tradurre determinate parole od espressioni. Anche in quel caso le sorprese per me furono parecchie; un esempio per tutti: leggendo i paragrafi segnalati dalla Caporali mi trovai di fronte all'espressione spagnola "sacar el vino"; non era necessario controllare il testo originale, immediatamente mi resi conto che si trattava di un chiaro caso di traduzione parola per parola, la scelta traduttologica di un mediatore linguistico poco accorto o, semplicemente, poco conoscitore della lingua piemontese e della cultura vinicola italiana.

Nell'originale italiano si leggeva: "Venne Natale, Capodanno, l'Epifania; si arrostivano le castagne, tirammo il vino, mangiammo due volte il tacchino e una l'oca" (Pavese 1972: 78). Senza dubbio si trattava di una traduzione poco felice dovuta alla difficoltà di comprensione di un'espressione che è allo stesso tempo regionale e specializzata; se il traduttore spagnolo avesse capito esattamente la differenza che esiste tra "tirare il vino", espressione propria dell'ambito vitivinivolo che consiste nel travasare il vino dalla damigiana alla bottiglia -lo si trova anche in francese (*tirer le vin*) con il medesimo significato-, e "tirare fuori il vino" (nel senso di prendere una bottiglia di vino), avrebbe probabilmente optato per una soluzione traduttologica diversa, utilizzando un verbo come *trasegar, hacer el trasiego* o, per lo meno, *embotellar*,

anche se quest'ultimo verbo non possiede la stessa carica simbolica ed emozionale che produce il termine italiano e, quindi, non evoca nel lettore le medesime sensazioni[3]. Sappiamo che trasportare il "colore locale" in un'altra lingua rappresenta una sfida per qualsiasi traduttore, ma non dobbiamo dimenticare che il lavoro di documentazione è la base, la struttura portante di ogni traduzione, e che un mediatore linguistico è anche, e soprattutto, un mediatore culturale[4].

Quando si parla di linguaggi specialistici ci si riferisce sempre ad un testo di carattere scientifico o tecnico. Tuttavia, la presenza di elementi appartenenti al linguaggio specializzato all'interno di testi di carattere letterario è stata già segnalata da alcuni teorici della traduzione, tra i quali Jean Maillot (Maillot 1981: 122). A questo proposito, e come ricorda la Caporali, María Teresa Cabré propone una nuova teoria del linguaggio, sottolineando all'interno del linguaggio naturale il carattere specializzato di quelle che vengono definite *unidades de significación especializada* e che, pur avendo in comune tutte le caratteristiche proprie del linguaggio naturale, possiedono un carattere specializzato che può "attivarsi" all'interno della normale comunicazione (Cabré 2001: 23).

Questa definizione rispecchia in parte quanto accade nelle opere di Pavese, dove il più delle volte i termini tecnici -intendendo per termini tecnici delle denominazioni specialistiche che designano oggetti ben precisi, definibili in modo non equivoco nell'ambito di una determinata disciplina, in questo caso, il campo enologico- si mescolano al linguaggio comune, ai regionalismi ed al dialetto, perdendo, in parte, il loro carattere di linguaggio specializzato.

Partendo dal postulato che non è possibile tracciare una frontiera netta fra traduzione letteraria e traduzione specializzata, poiché esiste una linea di continuità tra queste due sottocategorie della traduzione, così come esiste un unico ventaglio di strategie traduttive a disposizione di entrambe le tipologie di traduzione (Scarpa 2001: 69), possiamo affermare che il mondo del vino, così come qualsiasi altro universo culturale, possiede un linguaggio proprio, fatto di un'infinità di termini ed espressioni che, pur se familiari per gli "addetti ai lavori" -sia che si tratti di un tecnico viticultore che di un contadino-, possono creare serie difficoltà ed ostacoli ad un traduttore.

A tutto ciò, potremmo aggiungere un terzo tipo di difficoltà per il traduttore di Pavese: il fatto che la maggior parte dei termini tecnici legati alla vendemmia che appaiono nelle sue opere corrispondono ad attrezzi, metodi e procedimenti propri della vita contadina degli anni quaranta: si tratta di termini che appartengono al passato, oggetti che oggigiorno vengono usati soltanto qua là in alcune zone rurali e che, quindi, rappresentano un vero scoglio per chi si dedica alla complicata professione del traduttore letterario e deve saper trovare l'esatto corrispondente nella lingua d'arrivo.

In uno studio sulla presenza di termini specialistici all'interno di testi di tipo letterario, in cui vengono presi come esempio brani tratti da romanzi di Manuel Vázquez Montalbán, Arturo Pérez Reverte e Pablo Armando Fernández, Maria Paula Malinowski afferma che

"si bien la función de la lengua especializada o de los textos especializados que aparecen en un texto literario no es la misma que la de los textos especializados propiamente dichos, [...], no por ello es menos importante la correcta traducción de

los mismos. Es cierto que puede ocurrir que, si se toma en consideración la función del texto a traducir, haya casos en los que no sólo será admisible una inexacta traducción de los términos especializados, sino que es posible que sea necesario sustituirlos con otros" (Malinowski 2003: 511).

Quanto sostiene la Malinowski potrebbe benissimo essere applicato all'aspetto delle traduzioni di Pavese di cui ci stiamo occupando in questa sede, ma solo ed esclusivamente nel caso in cui si tratti di un termine tecnico (o dialettale, o regionale) neutro, privo di qualsiasi tipo di carica emotiva, ossia, di una parola od espressione che non evochi particolari sensazioni ed emozioni nel lettore e che quindi, possa anche tradursi in maniera inesatta o poco precisa.

In un brano tratto da *La luna e i falò* si legge che nei giorni di vendemmia si preparavano "cavagni e bigonce". Per comprendere il significato di *bigoncia* la Caporali ricorre allo Zingarelli e commenta: "Según el Zingarelli, es un «recipiente di legno a doghe privo di coperchio e di manici per trasportare l'uva durante la vendemmia». En las novelas traducidas se da como equivalente *cuévano* o sea, (Diccionario del español actual, Manuel Seco): «1. Cesto grande y hondo, más ancho por arriba que por abajo, tejido de mimbres, a veces con asas, que permiten colgarlo a la espalda», sin embargo la 'bigoncia' siempre es de madera. Más general y menos preciso, se propone también *comporta* que para el Diccionario de uso del español (María Moliner) es una «1. Cesta con dos asas que se emplea en la vendimia de la uva»" (Caporali 2002: 117).

Anche nel *Diccionario de la Real Academia Española*, troviamo il riferimento all'impiego della *comporta* e del *cuévano* durante le operazioni di vendemmia: "comporta. Especie de canasta, más ancha por arriba que por debajo, que usan en algunas partes para transportar las uvas en la vendimia" (DRAE 2001: 606). Il cuévano viene definito come un "cesto grande y hondo, poco más ancho de arriba que de abajo, tejido de mimbres, usado especialmente para llevar la uva en el tiempo de la vendimia" (DRAE 2001: 710). Confrontando le definizioni dei vari dizionari, sembrerebbe che l'unico elemento discordante sia costituito dal fatto che la *bigoncia* è di legno ed il *cuévano* e la *comporta* sono di vimini, una differenza indubbiamente poco rilevante all'interno del testo. Solo un attento ed approfondito lavoro previo di documentazione, oppure una conoscenza del lessico specializzato vitivinicolo, può far luce sulle differenze reali tra il termine italiano e le voci spagnole.

In un bellissimo libro in due volumi di Luciano Gibelli, un'opera imperdibile per gli amanti delle tradizioni e della cultura piemontese, leggiamo che "Nel tino si pigiavano le uve e si lasciavano anche fermentare, ma la sola pigiatura si faceva dentro l'apposita bigoncia. Ancora in uso qua o là, un tempo era adoperata per l'ammasso dell'uva vendemmiata ed il suo trasporto con i buoi fino all'aia o alla cantina [...]. Era fabbricata con grandi tavole di pioppo" (Gibelli, 2004: 455). Segue l'illustrazione di una classica bigoncia piemontese dove le misure (2,3 metri per un metro e mezzo) indicano l'impossibilità di caricarla sulle spalle. Ciò nonostante, si tratterebbe sempre di un recipiente uitlizzato per il trasporto dell'uva, per questo motivo, e ritornando a quanto abbiamo appena detto sull'ammissibilità o meno di tradurre in modo inesatto un termine specializzato all'interno di un testo di carattere letterario, siamo convinti che la scelta del traduttore spagnolo sia assolutamente valida, anche se -in realtà- il

termine italiano e le proposte spagnole si riferiscono a due attrezzi diversi, anche se usati per un medesimo scopo.

Tenendo presente i fattori di differenziazione linguistica di carattere spaziale e sociale (varietà diatopica e varietà diastratica), altri due termini interessanti dal punto di vista della traduzione sono rappresentati dalle parole "acquetta" e "vinello". Secondo quanto segnala Caporali,

"Acquetta: Según el Zingarelli, esta palabra tiene un sentido despectivo y en su acepción 4 significa «brodo, caffè o gener. bevanda diluiti con acqua, che hanno poco sapore. Vinello». Ahora bien, *vinello*, dependiendo del contexto, puede referirse tanto a un vino de batalla, peleón, de poca calidad, como a un vino muy bueno, uno de esos caldos que se guardan para una ocasión o una persona destacadas. Por eso, *acquetta*, se ha traducido con vino ligero, vino acuoso, vino aguado o aguapié" […] Además, en el Diccionario de Uso del Español se lee "*vinillo*: diminutivo de vino que se puede aplicar a uno muy flojo, o con estimación, a uno que el que habla encuentra muy bueno". Otra opción sería la que aparece en Feijóo, es decir, "vino acuoso, se dice del vino que, por faltarle extracto, está desequilibrado y parece vino aguado" (Caporali 2002: 112).

Ricapitolando, i traduttori traducono vinello con *vinillo* ed acquetta con *vino aguado, vino ligero, vino bautizado* e *aguapié*.

Tutte le traduzioni proposte sono da considerarsi valide, ciò nonostante, non dobbiamo dimenticare il contesto prettamente piemontese in cui vengono utilizzati i due termini in questione; la parola "vinello", oltre a designare un vino piuttosto leggero dal gusto gradevole, insomma, il comune vino da pasto di tutti i giorni, in Piemonte ha un significato ben chiaro e definito. Nel manuale di Gibelli, sotto la voce vinello si legge:

"Vinello (piemontese pichëtta). Vinello, o acquetta, o acquatico […] sono gli antichi nomi di un *vino alternativo* ottenuto dalle vinacce, quindi più accosto alla vite che non altri cosiddetti "vini" di ripiego abbastanza diffusi in Piemonte. [...] Se dapprima fu l'emblema dello sfruttamento totale delle vinacce, in seguito divenne un prodotto notorio, particolarmente dissetante, simpatico, e senza sorprese. Il Vinello si commerciava persino, perché la sua gradevolezza lo rendeva indispensabile a chi esercitava lavori pesanti e disidratanti non senza apportare -a differenza dell'acqua- utili elementi all'organismo; […] Per fare il vinello si partiva dalle vinacce, costituite dai fiocini della fermentazione vinicola (e da un po' di graspi lasciati per facilitare lo scolo del vino) rimasti nella grossa botte di cantina a svinatura avvenuta" (Gibelli 2004: 440-441).

Quindi, ecco che, attraverso una documentazione più accurata, si scopre non solo che il vinello e l'acquetta sono sinonimi, e quindi vanno tradotti allo stesso modo, ma anche che entrambi appartengono ad un linguaggio tecnico specializzato ed indicano un vino ottenuto con l'aggiunta di acqua sulle vinacce riportate a fermentazione. Pertanto, il termine spagnolo corrispondente deve essere *aguapié*, che il DRAE definisce "vino muy bajo que se hace echando agua en el orujo pisado

y apurado en el lagar" (DRAE 2001: 71). Nel dialetto piemontese il vinello viene chiamato *pichëtta*, e curiosamente ritroviamo il medesimo termine in spagnolo: il Seco lo indica come voce regionale: "piqueta (reg) Aguapié" (Seco 1999: 3552). Troviamo un'ulteriore conferma in uno dei tanti glossari enologici on-line: "Piqueta. Líquido fermentado obtenido por el lavado con agua de los orujos fermentados. Sinónimo: aguapié".

Come possiamo osservare dai pochi esempi presentati, le difficoltà che possono sorgere dalla traduzione di una terminologia specializzata all'interno di un testo letterario possono essere importanti, soprattutto se teniamo conto che, normalmente, un traduttore letterario non ha avuto la stessa formazione di un traduttore specializzato. Pertanto, è assolutamente necessario que la traduzione letteraria vera e propria sia preceduta dallo stesso processo di documentazione che sta alla base di ogni traduzione tecnica e scientifica, e che -in questo caso- diventerebbe parte integrante della stessa traduzione letteraria.

Proprio per i motivi che abbiamo appena citato, non è inconsueto che un traduttore letterario si "specializzi" in un autore determinato e che conviva con le sue opere per anni ed anni, a volte per tutta la vita. All'inizio, è da supporre che quanto più si conosce uno scrittore, la sua vita, i suoi libri, il suo modo di pensare, il periodo e le circostanze storiche in cui è vissuto, la peculiarità del suo stile e l'idioletto che lo caratterizzano, più il traduttore sarà in grado di comprendere, di "sentire" e, di conseguenza, di trasmettere al lettore del testo tradotto tutte quelle emozioni, sensazioni, sfumature che lo scrittore ha voluto plasmare nelle pagine dei suoi libri. Non solo, questa sua conoscenza permetterà al traduttore di riconoscere gli errori che avrebbe potuto commettere se non avesse avuto modo di approfondire ognuno degli aspetti ai quali abbiamo fatto riferimento.

È questo il caso di Esther Benítez, traduttrice "ufficiale" di Cesare Pavese, la quale, riferendosi al bagaglio culturale che deve possedere un traduttore letterario, afferma che "el traductor literario es lo más parecido al *hombre universal* que existe en nuestros días. Para traducir un solo libro ha de dominar todo un abanico de saberes: será antropólogo, veterinario, sociólogo, botánico, experto en modas, arquitecto, médico, todo de una pieza, en una sola persona y sin perder el compás" (Benítez 2001: 66)

Questa sorta di intimità con l'autore, assolutamente necessaria, soprattutto se ci stiamo riferendo ad un grande scrittore, come è il caso di Pavese, è quello che Françoise Wuilmart definisce empatia; riferendosi al testo letterario l'autrice afferma che

«il bagne en plein dans la subjectivité et est le résultat de l'approche d'une part artistique, de l'autre psycho-physiologique d'un monde qui nous apparaît précisément à travers les lunettes d'un individu. Ce monde particulier du texte littéraire a une couleur, une ambiance, un ton, un style […]. Cette griffe, cette segnature imprègne la syntaxe, le rythme, le choix des mots, mais elle flotte aussi entre les lignes: elle est pour ainsi dire l'âme insaisissable du texte, qui se trouve à la fois partout et nulle part à chaque page" (Wuilmart 1990:236).

Queste parole sottolineano la molteplicità di aspetti che condizionano la traduzione letteraria. Al traduttore non basta conoscere alla perfezione le due lingue di lavoro, così come non basta saper scegliere, all'interno delle differenti accezioni proposte dal dizionario, quella che più si adatta al contesto[5], ma deve saper impadronirsi dell'anima inaccessibile del testo, un'anima che paradossalmente si trova dappertutto e da nessuna parte.

Se consideriamo il romanzo come un tipo di letteratura non specializzata, potremmo essere portati a credere che la precisione terminologica non sia necessaria, dato che si tratta di un testo che presenta una maggiore libertà di interpretazione. Questo non è sempre vero. Innanzi tutto, questa libertà potrebbe diventare un'arma a doppio taglio e portare il traduttore a ricreare un testo piacevole, ma solo vagamente ispirato all'opera originale. Come indica Bruno Osimo, all'interno di un testo letterario i particolari di tipo anatomico, botanico o biologico vengono spesso trascurati dal traduttore, e questo atto inconsapevole di negligenza, questa imprecisione del dettaglio, fa sì che il lettore del testo tradotto non possa fruire pienamente dell'opera. Occorre, quindi, "distinguere il brano lirico, in cui la dominante non è la precisone tecnica, dal brano letterario, in cui un dettaglio ha importanza con tutti i suoi dati di precisione" (Osimo 2001: 84).

Per sostenere la sua tesi, secondo la quale non solo nella traduzione tecnica, ma anche in quella letteraria, non devono esistere dettagli trascurabili, Osimo cita le parole di Nabókov; lo scrittore russo sosteneva che il prodotto della traduzione letteraria non deve essere solo un testo d'intrattenimento, bensì di documentazione sulla realtà letteraria di un altro paese; durante le lezioni tenute presso un'università americana, infatti, Nábokov esigeva dai suoi studenti una documentazione assolutamente precisa:

"studiando il famoso racconto di Kafka, i miei studenti dovevano sapere esattamente in che tipo di insetto si era trasformato Gregor (era uno scarabeo a cupola, non lo scarafaggio da appartamento dei traduttori sciatti) e [...] dovevano conoscere la cartina di Dublino per l'*Ulysses*. Io credo nel mettere in risalto il particolare specifico; le idee generali sanno badare a se stesse" (Osimo, 2004: 85).

Questo atteggiamento potrebbe sembrare eccessivamente esigente per uno studente universitario in via di formazione, ma nel caso di un traduttore professionista dovrebbe diventare una regola generale di comportamento e dettare la norma di ogni suo procedimento traduttivo. In caso contrario, pur provando un profondo rispetto verso tutti coloro che hanno la capacità di avventurarsi in un'impresa così rischiosa come quella di tradurre un testo di letteratura, saremo costretti a condividere, nostro malgrado, la severa affermazione di Julio César Santoyo, secondo il quale troppo spesso una traduzione letteraria continua ad essere fatta in modo moroso e manuale, individuale ed autodidatta, addirittura come si faceva due o tre mila anni fa; la teoria e la pratica continuano a viaggiare su due binari differenti, tanto che "en la traducción literaria todavía resulta válido lo que apenas es cierto ya de ningún otro campo del saber: que nada vale tanto en ella como la experiencia personal que se obtiene en el propio tajo" (Santoyo 1990: 36). Ancor più dure risuonano le parole di Javier Marías,

che in un articolo pubblicato su *El País Semanal* si riferisce alle traduzioni definendole "productos podridos". Nell'articolo in questione lo scrittore madrileno presenta una lunga serie di esempi tratti da romanzi stranieri tradotti in spagnolo, sottolineando gli errori di traduzione dovuti ad una cattiva comprensione dell'originale da parte del traduttore, quelli causati da una sua scarsa conoscenza della lingua castigliana, o ancora quelli provocati dall'ossessiva ricerca dell'espressione facile, colloquiale e di moda, che spesso non ha nulla a che fare con l'originale. A questo proposito vogliamo ricordare che già Nemark, quasi vent'anni or sono, esternava la propria insoddisfazione riguardo all'operato dei traduttori letterari:

"Es irónico que los traductores modernos, como reacción a un estilo encorsetado y literario, [...] estén siempre buscando aquello que les suena más natural y coloquial, más libre y descuidado que el original, cuando éste no tuvo nada de libre y descuidado, y traduzca, por ejemplo, *il faisait chaud* por *it was a blazing hot afternoon*. Qué razón puede haber para hacer esto? (Nemark 1992: 111).

Ritornando all'articolo di Marías, la sua conclusione è estremamente pessimista:

"He leído una novela de intriga y de mucho éxito que aquí ha publicado una editorial "de prestigio". Pues bien, los lectores españoles la han devorado sin poder entender casi nada -lo aseguro- de dicha intriga. ¿Cómo se explica? Luego decimos que la gente habla tan mal porque no lee, pero es que a este paso serán quienes lean los que peor hablen (la cosa estará reñida)" (Marías 2005: 110).

È chiaro che lo scrittore madrileno prevede un futuro eccessivamente nefasto per le opere letterarie tradotte; per quanto ci riguarda, tenendo presente la molteplicità delle conoscenze necessarie per qualificarsi come traduttori letterari, consideriamo che la traduzione di un testo di letteratura è il prodotto di un lavoro lungo e faticoso che merita tutto il rispetto possibile, sempre e quando venga eseguito in modo meticoloso, con grande impegno, serietà ed umiltà.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENÍTEZ, E., "El traductor literario", *Vasos Comunicantes,* 20 (2001).
CABRÉ, M. T., "Sumario de principios que configuran la nueva propuesta teórica", en: Cabré M. T.; Feliu J. (Eds.), *La terminología técnico científica: reconocimiento, análisis y extracción de información formal y semántica*, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 2001.
CAPORALI, F., *La cultura del vino en las novelle de Cesare Pavese. Propuesta de glosario italiano>español,* tesi inedita, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 2002-2003.
Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Real Academia Española, 2001.
"Diccionario del vino". Internet. 23-03-05. <usuarios.tiscali. es/ cadete/ vinosdic.html>.
GIBELLI, L., *Memorie di cose (attrezzi, oggetti e cose del passato per non dimenticare)*, Torino, Priuli & Verlucca, 2004.
MAILLOT, J., *La traduction scientifique et technique*, París, Eyrolles, 1981.

MALINOWSKI RUBIO, M. P., «La lengua especializada en la traducción de textos literarios", en: Marías, J., «Productos podridos", *El País Semanal,* domingo 13 de marzo de 2005.
MUÑOZ MARTÍN R. (ed.), *AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Granada, AIETI, 2003.
NEMARK, P., *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992.
Osimo, B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2004.
PAVESE, C., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1972.
PAVESE, C., *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1999.
PAVESE, C., *Racconti*, Milano, Mondadori, 1973.
PAVESE, C., *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1974.
PAVESE, C., "Recuerdos de una traductora", *Vasos Comunicantes,* 16 (2000), pp. 47-52.
SANTOYO, J. C., "Prometeo de nuevo encadenado: la traducción/re-creación literaria", II Encuentros Complutenses en torno a la traducción, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 35-46.
SCARPA, F., *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2001.
SECO, M., *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.
WUILMART, F., «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures", *Meta*, XXXV (1990), pp. 236-242.

Notas

[1] La tesi della dottoranda, Federica Caporali, venne egregiamente seguita dalla Dott.ssa Maria Carreras i Goicoechea, correlatore il Dott. Riccardo Tesi, e fu discussa presso l'Università di Forlì nell'anno accademico 2002/2003, ottenendo la votazione finale di 107/110.

[2] "Hacer un vaciado terminológico presupone un conocimiento previo del tema (cómo iba a saber yo que *spalliera* se refiere a una manera de conducir la vid? Y cómo iba yo a saber que *bricco,* o *tampa* o *cicchetto* eran términos muy marcados diatópicamente?)" (Caporali 2002: 93).

[3] Ci teniamo a precisare che l'edizione spagnola utilizzata dalla Caporali non è stata tradotta da Esther Benítez, bensì da Fernando Sánchez Alonso.

[4] Un discorso diverso meriterebbero gli errori gravi, quelli che in spagnolo potremmo chiamare "disparates translaticios". Vale la pena citare le parole di Esther Benítez, riferendosi alla prima edizione spagnola dei racconti di Pavese, *La playa y otros relatos*, del 1958, ad opera di un traduttore esperto come Enrique Sordo: "(en honor de la editorial Seix Barral, hay que decir que la sustituyó por otra traducción, de J.A. Masoliver, en posteriores ediciones). Decía el original: «Dalle finestre attraverso la piazza cominciarono a piovere mele e certi proiettili duri - ossi di pesca- e poi ».... Rezaba la traducción: «Desde las ventanas comenzaron a llovernos melocotones y otros proyectiles duros - raspas de pescado- y luego», cuando debería decir (y dice en la versión posterior): «De las ventanas en torno a la plaza empezaron a llover manzanas y unos proyectiles duros - huesos de melocotón- y luego....»" (Benítez 2001: 64)

[5] Rosa Salleras de Naveira, parlando della sua esperienza come traduttrice, affermava che "una palabra puede tener siete u ocho significados según el contexto y según como se utilice. Y, claro, si uno pone la primera traducción que encuentra, el resultado puede ser horrendo. El diccionario tiene que servir para asegurarnos del valor de la palabra. Hay que coger el diccionario, mirar todos los valores, buscar el que va bien al contexto" (Salleras de Naveira 2001: 48).

IL RAPPORTO DELL'AUTORE CON I SUOI PERSONAGGI: NIEBLA DI MIGUEL DE UNAMUNO E SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE DI LUIGI PIRANDELLO

Fabio Contu
Genova

1. SCACCO ALL'AUTORE: DUE PRECEDENTI

1.1. Nella finzione letteraria: don Nazario vs Galdós

Una strana figura, al centro di un litigio con quattro megere, appare davanti agli occhi di un narratore, che si è calato, con un giornalista suo accompagnatore, nei bassifondi brulicanti della Madrid di fine Ottocento. Una Madrid che affronta un travaglio sociale e politico, alla ricerca di una lontana, e forse irraggiungibile, modernità, mentre la guerra per l'indipendenza di Cuba si trascina tra alti e bassi, e nella penisola si susseguono moti popolari, epidemie di colera, scioperi generali, insurrezioni contadine e cambiamenti istituzionali. È l'avvio di *Nazarín* di Benito Pérez Galdós, romanzo del 1895.

Già dall'esordio del romanzo, appaiono chiaramente alcune delle caratteristiche che orientano la narrazione: il duplice sguardo sulla realtà del duetto narratore-giornalista (che rompe il mito dell'oggettività del racconto), la dualità dello stesso protagonista, don Nazario Zaharín o Zajarín, sacerdote (cosa che, di per sé, garantirebbe un alto livello socio-culturale), ma di "razza altra" e che vive in maniera marginale in un quartiere degradato. Si tratta di un romanzo davvero singolare e stravagante, in cui il protagonista, che vive in assoluta povertà, con soli tre libri, non predicando, ma parlando confidenzialmente a coloro che lo vogliano ascoltare, senza la pretesa di apparire un nuovo apostolo, fin da subito, dialoga serenamente ("realisticamente", potremmo quasi dire) col narratore. La critica è solita vedere, nel romanzo, l'influsso del pensiero russo, principalmente tolstoiano, ma non pochi hanno riscontrato anche un debito nei confronti di Cervantes (don Nazario è originario della Mancha…) e un influenza della grande tradizione mistica spagnola. Ma ancor di più, nel romanzo, colpiscono la sublime ironia galdosiana, anch'essa di evidente derivazione cervantina, e la sua visione dello "scacco dei redentori" (don Nazario verrà consegnato, in un delirio visionario, al manicomio, una fine simile a quella dell'io narrante del *Sogno di un uomo ridicolo* di Dostojevsky), altra faccia della percezione dell'assurdità dell'esistenza, che tante volte appare nei suoi romanzi[1].

Un romanzo, dunque, carico di ambiguità (che affascinarono moltissimo Buñuel, tanto da spingerlo a "riscrivere" il testo in uno dei suoi primi film messicani, nel 1958 (Buñuel. 1974), spostando l'azione nel Messico della dittatura di Porfirio Díaz), in cui, soprattutto, affascina il gioco della scrittura, che inizia fin dalla presentazione del protagonista, quando il narratore si dipinge ossessionato dal personaggio intravisto:

"Ci furono giorni in cui non pensavo ad altri se non a Nazarín, e lo scomponevo e ricomponevo, pezzo per pezzo, come un bambino che smonta un giocattolo meccanico per divertirsi a rimontarlo. Finii per costruire un nuovo Nazarín con materiali estratti dalle mie idee, o arrivai a impossessarmi, intellettualmente, del vero e reale personaggio?" (Galdós, 2005:13).

Il tema del rapporto dell'autore col suo personaggio ricorrerà ancora in Galdós, tanto che egli scriverà una seconda parte del testo, *Halma*, in cui il personaggio si sdoppia, commenta e smentisce quanto il narratore ha raccontato nel primo romanzo. Ben prima di arrivare a Unamuno, e poi a Pirandello, troviamo già, quindi, un personaggio che si ribella al suo creatore.

1.2. Nella realtà: Sherlock Holmes vs Conan Doyle

In una calda giornata del luglio del 1930, a Cowborough, nel Sussex, si spegneva Sir Arthur Conan Doyle, all'età di settantun'anni (era nato, infatti, a Edimburgo, nel 1859). Nella sua vita, scrisse alcuni romanzi storici, quasi del tutto dimenticati, romanzi fantascientifico-avventurosi, centrati sulla figura dello scienziato deriso e incompreso George Edward Challenger o su quella dello studioso Maracot, saggi storici e innumerevoli servizi giornalistici. Nulla di tutto questo riuscì a far amare e conoscere il suo lavoro né evitò che il suo nome venisse quasi completamente dimenticato dal grande pubblico. Ma una sorte diametralmente e paradossalmente opposta toccò ad una delle creature nate dalla sua fervida e laboriosa fantasia: Sherlock Holmes.

La figura di questo allampanato, saccente *detective*, infatti, appare ancor oggi, malgrado i suoi cento e più anni, fresca e presente, quasi "concreta", negli affetti e nella memoria collettiva, mentre quella reale del suo geniale ideatore sembra inspiegabilmente condannata ad un destino di più o meno volontaria rimozione.

Ora, che un personaggio possa assumere tanta realtà da incontrarsi e confrontarsi col suo autore, arrivando a criticarne i sistemi o, addirittura, la stessa superiore presenza, da Galdós, fino a Unamuno e Pirandello, è un dato incontrovertibile nella finzione letteraria. Ma riesce molto più difficile accettare che un tale incontro, che si trasformerà irrimediabilmente in uno scontro, possa realizzarsi sul piano del reale e concludersi, per di più, con la vittoria del personaggio. Eppure, questo è ciò che è accaduto nella vita di Sir Arthur Conan Doyle.

La nascita del personaggio fu casuale. Quando era studente di medicina, Sir Arthur era rimasto impressionato dalle eccezionali doti deduttive di un suo maestro, tale Joseph Bell, il quale -pare- spesso riusciva a comprendere le malattie o, addirittura, la professione dei suoi pazienti già al primo sguardo. Da questa suggestione nacque, nel 1887, *A Study in Scarlet*, con cui Sherlock Holmes fece la sua prima apparizione. In verità, il romanzo non ebbe un gran successo, ma, nel 1889, un editore americano, entusiasta del libro, invitò ad un pranzo di lavoro Conan Doyle e un altro giovane promettente autore inglese: Oscar Wilde. Nacquero così, quasi contemporaneamente, *The Sign of Four* (1890) e *The Picture of Dorian Gray* (1891).

Holmes aveva definitivamente raggiunto il successo. Il suo autore cominciò, allora, ad essere continuamente e tenacemente pregato, stimolato, obbligato dal suo editore e dal pubblico a creare incessantemente nuovi spazi "vitali" per il personaggio e Doyle fu costretto ad un lavoro indefesso per soddisfare tante richieste. Il rapporto

col personaggio divenne, allora, difficile, tanto che l'autore decise di non concedere più nulla di positivo a Holmes, salvo l'eccezionale fiuto compositivo e le sorprendenti capacità logiche. Eppure, nonostante i suoi inconfessabili vizi (come la dipendenza dalla cocaina), la sua sempre più spiccata misoginia e il suo crescente egocentrismo, il personaggio continuava a piacere al pubblico e a divorare tutto il tempo e gli interessi del suo creatore.

L'unica soluzione rimasta a Sir Arthur era quella di uccidere Holmes. Così, nel corso di *The Final Problem* (1893), il grande *detective* precipitò dalle cascate di Reichenbach, avvinghiato al suo più grande nemico, suo *alter ego* in negativo, Moriarty.

Questa soluzione, che avrebbe dovuto rappresentare la definitiva vittoria dell'autore sul suo personaggio (e, con essa, la vittoria del "reale" sul "fantastico"), divenne, al contrario, la sua più schiacciante sconfitta. Tutti i lavori non incentrati su Holmes, infatti, vennero sistematicamente ignorati e, forse, deliberatamente boicottati. Giungevano continuamente a Doyle lettere di protesta per la sua decisione sulla vita di Holmes. L'autore non veniva più segnalato, se non in relazione alla sua creatura scomparsa, di cui si chiedeva una pronta (anche inverosimile!) riesumazione.

Fu così che, nel 1901, Holmes risorse dalle sue ceneri con una nuova, lunga avventura: *The Hound of Baskervilles*. E Doyle dovette continuare a sfornare avventure per il suo personaggio fino al 1927.

Inoltre, anche dopo la morte del suo autore, Holmes continuò a vivere in un'innumerevole serie di apocrifi letterari, cinematografici e televisivi.

Il personaggio è talmente vivo e reale che molti, ancora oggi, continuano a scrivere al numero 221 di Baker Street, chiedendo all'infallibile investigatore la soluzione di infiniti e improbabili enigmi, ottenendo, da una apposita segretaria, prima impegnata in altri incarichi presso l'ufficio che a quell'indirizzo ha sede, infinite e altrettanto improbabili soluzioni.

Al di là della finzione letteraria, quindi, la figura dell'autore appare succube e ignara. Doyle subisce la situazione senza comprenderla, senza trovare una soluzione. Quando ne trova una (molto drastica) ottiene il risultato contrario a quello che si era proposto. Il suo ruolo diventa, così, fuorviante, estraneo. Viene tagliato fuori dai giochi: il rapporto si riduce ai poli lettore-personaggio. Non più soggetto alla volontà dell'autore, il personaggio pare completamente autonomo, forse vincolato solamente al volere del pubblico. Il lettore, allora, perde la sua funzione di nascosto mediatore fra autore e personaggio (o di semplice destinatario dell'opera); egli, a suo modo, interviene nella stessa creazione letteraria.

L'unico particolare che può dare a Doyle la consolatoria illusione di non essere stato lui a soccombere sta tutto nella finzione letteraria:

"Doyle infatti approfitta nel suo lavoro di uno stratagemma ambiguo ma ormai canonico ed usuale nella struttura narrativa del "giallo": attribuisce, nella finzione letteraria, il ruolo di autore-narratore che dovrebbe appartenergli, ad un personaggio, il dottor James (John?) Watson. Dotato di scarse capacità intuitive, degno contraltare della figura del grande detective, Watson sembra con questi ridar vita alla collaudata formula di Don Chisciotte e del suo degno scudiero (anche se nei termini

del capovolgimento dei ruoli che già identificava Orwell). Il parallelo non si esaurisce peraltro nell'impressionistico confronto fra le due coppie di interpreti, ma si amplia e si sostanzia nell'analisi della stessa struttura compositiva delle due opere. Come nel capolavoro cervantino, infatti, anche qui è in atto, in un continuo gioco di rimandi e di riflessi, una multiforme e continua e confusione di reale e immaginario. Al Cervantes che si autocoinvolge nella sua opera come personaggio corrisponde, nell'epopea holmesiana, l'ingenuo dottor Watson che veste le parti non solo di autore ma anche di interprete-lettore; alle comparse che assumono nel Chisciotte le vesti di lettori, qui fanno eco quei personaggi, Holmes per primo, che sono lettori di se stessi" (Cillo 1987).

In tutto questo gioco di specchi, a Sir Arthur e a noi resta ogni dubbio. A Sherlock Holmes e agli altri personaggi, tutte le certezze.

2. UNAMUNO E PIRANDELLO: DUE PERCORSI DIVERSI, UNA STESSA CONCLUSIONE

Ha scritto Alfonso Basallo, in un suo articolo su *"El mundo"*, che Miguel de Unamuno

"respecto a los temas, se adelanta a Luigi Pirandello, al permitir que su personaje se enfrente al creador, en unos diálogos diabólicamente divertidos y terriblemente dramáticos. [...] Por no hablar de esa premonición del mundo virtual que Unamuno tiene al mezclar en su novela realidad y ficción y deslumbrar al lector" (Basallo, 2002).

Ed effettivamente, come farà nel 1921 Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*, Unamuno, in *Niebla*, provvede a

"mezclar lo verdadero y lo falso y confundirlo todo en una sola niebla" (Ibidem).

Pirandello, infatti, pubblica e mette in scena per la prima volta i *Sei personaggi* nel 1921, basandosi su una storia che aveva già in mente dal 1917 per un romanzo, mai scritto, e il cui motivo ispiratore già si trovava espresso nella novella *La tragedia d'un personaggio*, del 1915. È da questa data, dunque, che Pirandello comincia ad affrontare il tema dell'identità (che è il suo vero tema, quello che ritorna, ossessivamente, in tutti i suoi lavori, tanto da far meritare all'autore, da parte del mondo intellettuale inglese, l'appellativo -non troppo lusinghiero- di *Man of One Idea*) da un'altra angolazione. Non si tratta più solo di porre in contrasto *essere* e *apparire*, fino alle più paradossali conclusioni, come ne *Il fu Mattia Pascal*. Ora il problema è affrontato attraverso l'indagine su quale sia veramente questo *essere* e in che cosa consista, allora, l'*apparire*. Da qui -ma ci torneremo- nascono le riflessioni del dottor Fileno, nella novella del 1915, e del Padre, nel dramma del 1921.

Niebla di Unamuno esce nel 1914. Pur partendo come romanzo realista, col solito triangolo borghese, sfocia nella seconda parte in una sottile elucubrazione sulla libertà fittizia dei personaggi in un'opera di fantasia che, nel suo carattere di apparente gioco intellettualistico, prelude, di fatto, ai più audaci drammi del teatro di Pirandello.

Non solo. Come è noto, quello del personaggio autonomo è un tema fra i più ricorrenti nelle opere di Unamuno: basti pensare alla *Vida de Don Quijote y Sancho*, scritta nel 1904 e pubblicata un anno dopo, in cui:

"el hidalgo y su escudero reviven la historia, episodios y aventuras, en compañía de un narrador que no se priva del autoatribuido derecho a injerirse en lo narrado, trasluciendo en el comentario una voluntad crítica tanto como creadora" (Gullón en Unamuno 2000: 7-8).

C'è, quindi, una straordinaria affinità, da questo punto di vista, fra i due autori, che pur non conoscendosi, non erano, probabilmente, ignari l'uno dell'altro. Un'affinità data, forse, anche dalla loro "contemporaneità": Unamuno nasce nel 1864, Pirandello nel 1867 ed entrambi muoiono nel 1936. Inoltre, la produzione di entrambi cade nel periodo di crisi della società borghese che conduce al primo conflitto mondiale, di declino del positivismo in filosofia e di decadenza del realismo-naturalismo in letteratura. E possiamo dire che entrambi siano figli dell'irrazionalismo filosofico, da Kierkegaard fino a Bergson. Ma quanto i due potevano sapere l'uno dell'altro?

La fortuna di Pirandello in Spagna ha inizio nel 1923, anno in cui le sue opere sono state rappresentate e tradotte in tutto il paese. Ha affermato Vincente González Martín:

"La diffusione dell'opera di Pirandello in Spagna e la sua frequentazione sono state e sono ancora oggi sorprendenti per le affinità che il pubblico ed i lettori spagnoli trovarono con dei temi conosciuti della loro letteratura e presenti in scrittori come Miguel de Unamuno, autore illustre con il quale Pirandello condivideva molte tematiche tra cui quella della concezione della vita come teatro, la percezione della molteplicità dell'io, il relativismo della verità. Entrambi, infatti, contemporanei, hanno redatto all'estero una tesi di laurea l'uno sul dialetto agrigentino, l'altro sul basco; furono candidati nello stesso anno al Nobel che fu assegnato a Pirandello."[2]

Proprio nel 1923, Unamuno, a proposito di Pirandello e se stesso, scrive:

"dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones llegado a los mismos resultados. […] Yo, que soy curioso y diligente observador de la vida italiana, no sabía nada de él hasta hace muy poco, menos de un año. Cuando en 1917 estuve en Italia, nadie me habló de él (Unamuno, 2000 : 82).

Questo, quindi, per quanto riguarda ciò che Unamuno potesse sapere di Pirandello, prima di quella data. Più avanti, nello stesso scritto, l'autore aggiunge:

"Estoy casi seguro de que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío" (ibidem).

Eppure, tutti i critici italiani del periodo, riferendosi alle opere dello scrittore

siciliano, non fanno altro che associare i due nomi. Le tematiche di Pirandello agiscono, per loro, come una sorta di rimando automatico a Unamuno.

Unamuno, si sa, era noto in Italia. Quando scrisse *Pirandello y yo*, nel giugno del 1923, egli era stato in questo paese già due volte. Si tratta di un fatto di una certa importanza nella biografia di Unamuno, poiché

"risulta che poche volte egli ha lasciato la Spagna per visitare altri paesi e, quindi, la sua venuta in Italia per ben due volte (1889 e 1917) è senz'altro un indice di stima e segnale di apprezzamento verso questo Paese e la sua cultura" (Borghini 1999, vol III, p. 1191).

Il legame con l'Italia (e, di conseguenza, con la sua cultura) è rimasto sempre forte, costante.

Nato con la partecipazione, nel 1889, al Primo Congresso Latino (in occasione del quale tocca le città di Milano, Firenze, Roma, Napoli, Pompei ed Ercolano), tale legame è andato approfondendosi sempre più, grazie all'amicizia che Unamuno aveva stretto con alcuni esponenti del mondo intellettuale italiano, fra i quali Papini, Prezzolini, Soffici, Borgese, etc., con i quali condivideva il desiderio di mettere in contatto fra di loro le culture nazionali europee per ritrovare, coagulare, propagare le molteplici inquietudini che attraversavano la cultura europea in quegli anni.

Il secondo viaggio fu effettuato nel 1917, su invito del governo italiano, insieme a valenti intellettuali spagnoli: Manuel Azaña, segretario dell'Ateneo di Madrid, il filologo Américo Castro, il giornalista e deputato Luis Bello e il poeta Santiago Rusiñol. Il motivo era quello di stimolare, mediante le impressioni raccolte sul fronte alpino italiano, la Spagna neutrale. Un viaggio di valore anche storico, dunque, perché testimonia l'atteggiamento di almeno una parte dell'intellettualità spagnola nei confronti del Primo Conflitto Mondiale.

Ma, tra questi due viaggi, prendono corpo i rapporti di Unamuno con l'Italia, specie con Papini, col quale condivideva l'idea fondamentale di cultura come partecipazione totale della persona alla vita della propria nazione e del mondo. Mentre traduce in spagnolo Carducci, Unamuno scrive a Papini, il 5 dicembre 1906:

"Quiero ponerme al habla con el público italiano" (Unamuno, 1991, vol I, p. 221):

E infatti

"La collaborazione inizia con la presentazione da parte di Papini sul *Leonardo*, del *Quijote* unamuniano e di alcune notizie sul suo autore. Nel febbraio 1907, nel *Leonardo* inizia il desiderato apporto di Unamuno con un intervento intitolato *Sobre el quijotismo*, pubblicato in lingua spagnola (come del resto aveva assicurato Papini nella sua lettera del 17 dicembre 1906)" (Borghini, cit. 1199).

Ma il momento più significativo, in merito al "sodalizio" fra Unamuno e Papini, avviene con la pubblicazione (patrocinata dal fiorentino) della traduzione italiana della *Vida de Don Quijote y Sancho*, compiuta da Gilberto Beccari nel 1913 ed accolta da

Papini in una collana da lui diretta.

Fin dai primi anni del Novecento, dunque, l'opera di Unamuno viene diffusa in misura piuttosto consistente in Italia. E, nel 1921, esce la traduzione italiana di *Niebla*.

Ora, la domanda, a questo punto, è: è possibile che Pirandello conoscesse già il romanzo di Unamuno e che ne sia stato, magari, in parte influenzato per i suoi *Sei personaggi*? Ed è possibile, più in generale, che il rapporto di Pirandello con la Spagna non consista solamente in un'influenza di questi sulla cultura spagnola, ma anche in un influsso subito da Pirandello da parte di Unamuno?

La domanda (me lo concederete) è senz'altro affascinante. Peccato, però, che, posta in questi termini, sia destinata a restare senza risposta, almeno per quel che riguarda il rapporto fra *Niebla* e i *Sei personaggi*.

Potremmo, è vero, pensare che la lettura del romanzo di Unamuno sia stata, per Pirandello, anche solo la scintilla che gli ha fatto ritornare il desiderio di sviluppare il tema espresso in *La tragedia d'un personaggio*, da cui doveva nascere, nel 1917, il romanzo che non vide mai luce. È, forse, questo, il massimo d'influenza ipotizzabile, giacché, appunto, il motivo ispiratore del dramma del 1921 era precedente. Ma si può parlare solo di un'affascinante ipotesi. Non sapremo mai se Pirandello avesse letto *Niebla* (o se l'abbia mai letto): possiamo solo notare, come dicevamo all'inizio, la straordinaria affinità fra i due in merito al problema del rapporto con un personaggio ormai divenuto autonomo.

Per quanto riguarda la domanda di carattere più generale, è possibile pensare che i due, nel conoscersi (indirettamente), più che influenzarsi, abbiano trovato conferma, l'uno nell'altro, alle proprie conclusioni. Del resto, una conoscenza indiretta, ma approfondita, di Unamuno da parte di Pirandello c'è stata sicuramente: prova ne sia il fatto che un dramma di Unamuno, conosciuto in Italia col titolo di *Un vero uomo*, fu messo in scena dalla compagnia Teatro d'Arte, diretto proprio da Pirandello, nel 1927.

Dunque, il rapporto dialettico con i propri personaggi è (o diviene) una caratteristica precipua dell'opera di entrambi; tuttavia, i due autori giungono ad avere questo tipo di rapporto con il personaggio attraverso percorsi autonomi.

Nella Premessa alla seconda edizione del *Quijote*, scritta nel gennaio 1913, Unamuno afferma di considerare molto difficile determinare se sia l'autore a guidare il suo personaggio o se, al contrario, sia il personaggio a imporsi di fronte al suo autore. Scrive:

"Los entes de ficción tienen dentro del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo consciente ni dicho autor mismo" (Unamuno, 2000: 38).

Non si tratta, in verità, di un tema nuovo, nella letteratura. Già Flaubert, affermando, a sorpresa, la propria totale identificazione nella sua *Madame Bovary*, aveva posto seriamente in discussione la separazione netta, classica, fra autore e personaggio. Il romanzo realista della seconda metà del XIX secolo tendeva a strutturarsi come una narrazione molto oggettiva e spersonalizzata. Il personaggio doveva dar l'impressione

di muoversi autarchicamente, i suoi atti dovevano provenire da lui (e non da un autore fuori di lui), l'autore doveva restare come relegato ai margini della pagina scritta. Tuttavia, per i realisti il ruolo dell'autore diventava quello di un puro *spettatore* della vicenda narrata. In Unamuno, non è tanto l'autonomia del personaggio il problema: l'autonomia, se vogliamo, è una caratteristica dei personaggi di tanti testi letterari da diversi secoli. Infatti:

"el personaje autónomo, como desprendido y hasta independizado del autor, irrumpe en la literatura mundial con partida de nacimiento española a principios del siglo XVII. La extiende y firma Cervantes o, en número dual, las extiende y firma cuando D. Quijote y Sancho hablan de sí. Ambos personajes tienen conciencia de esa su condición dentro de la obra de arte y por esto no admiten que se los trate de cualquier manera, con indisculpable ligereza y offensivo manoseo" (Monner, 1961 : 387).

Ciò che cambia davvero, con Unamuno, è il *rapporto*, in base al quale l'autore non ha un ruolo di semplice spettatore delle vicende del suo personaggio (come nei realisti), ma di vero e proprio *interlocutore* nei suoi confronti. Il punto, ora, è stabilire se egli sia anche un interlocutore *alla pari*. È per questo che la rivoluzione di *Niebla* crea il perfetto precedente del Pirandello della fase del *teatro nel teatro*.

Se, infatti, fino a un certo punto del celebre romanzo unamuniano, l'autore è stato un classico narratore, nel capitolo XXV, all'improvviso, prima lascia Augusto Pérez dialogare con Víctor Goti proprio sul tema del rapporto autore/personaggio (nel dialogo Augusto, come un *alter ego* di Unamuno, spiega a Víctor, che ha intenzione di scrivere un libro in cui governerà tranquillamente i suoi personaggi, che i personaggi, in realtà sono autonomi e, a volte, diventano addirittura loro a guidare l'autore, piuttosto che viceversa). Poi, nel bel mezzo di questa conversazione, entra in scena Unamuno stesso, nella veste di un autore-spettatore, che, però, si permette di commentare la situazione, fino a rivelarsi nella sua vera essenza, quella del Dio-creatore dei personaggi del romanzo:

"Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: "¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos" (Unamuno, s.f. 165-166).

Ma, più tardi, il romanzo prende un piega tutta inaspettata. Come è noto, il protagonista Augusto Pérez, risoluto a uccidersi, si reca a Salamanca proprio per consultare Miguel de Unamuno, di cui ha letto un saggio sul suicidio, e, con suo grande stupore, apprende di non essere una persona reale ma soltanto un personaggio di romanzo, nato dalla fantasia dello scrittore. Le proteste del personaggio risultano inutili: come gli uomini debbono ubbidire alla volontà di Dio, così i personaggi devono obbedienza al volere del loro tirannico autore. Augusto, allora, manifesta ancora una

volta il suo desiderio di autodistruzione, ma don Miguel risponde categoricamente che egli morirà quando e come piacerà al suo creatore, e che ogni possibilità di suicidio gli è totalmente preclusa. È a questo punto che il dialogo fra i due entra nel vivo. Quando, infatti, Unamuno fa notare ad Augusto che egli, essendo solo un personaggio, non può prendere alcuna decisione su se stesso, perché è un "*ente de ficción, nivolesco*", Augusto ribatte che, in realtà, i personaggi dei romanzi non sono meno vivi dei loro autori, ma, anzi, sono a loro accomunati dall'essere ugualmente creature di nebbia, destinati alla medesima sorte (capitolo XXXI):

"-No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá ala nada de que salió…! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores. Lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima…

-¿Víctima? –exclamé.

-¡Víctima, sí! ¡Crearme para dejarme morir! ¡Usted tambien se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere. ¡Morirá usted, don Miguel, morirá usted, y morirán todos los que me piensen! ¡A morir, pues!" (Ibidem,p. 195-196).

Augusto, così, ritorna a casa sdegnato e, per consolarsi delle sue delusioni, si fa servire un banchetto pantagruelico, in seguito al quale si accorge di essere in procinto di morire. Allora, verga un telegramma (capitolo XXXII):

"Salamanca. Unamuno. Se salió con la suya. He muerto. *Augusto Pérez*" (Ibidem, p.200).

Come si vede, nel romanzo, il ruolo dell'autore è costruito a livelli stratificati: Unamuno è, al contempo, narratore classico (fino al capitolo XXV), spettatore alla maniera del narratore realista del XIX secolo, di conseguenza lettore, autore padre-padrone dei suoi personaggi e, infine, egli stesso proprio personaggio, tenuto in scacco, nel finale paradossale della vicenda, da Augusto Pérez.

Inoltre, nelle parole che Augusto rivolge a Unamuno, sembra di ascoltare la "requisitoria" del dottor Fileno a Pirandello, ne *La tragedia d'un personaggio* (che, poi, trasmigrerà nel monologo del Padre al Capocomico nei *Sei personaggi*):

"Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore

a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché -vivi germi- ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità" (Pirandello, 2005).

E, tuttavia, la sensibilità dei due autori, pur nella perfetta coincidenza di situazione, appare piuttosto diversa.

Niebla, infatti, è un testo che ha un esplicito sostrato filosofico. Esso riprende l'etica vitale già mostrata da Unamuno due anni prima, in *Del sentimiento trágico de la vida*: gli uomini devono lottare (i personaggi, per lui, sono tutti "*agonisti*" nel senso etimologico del termine: "lottatori") e ribellarsi costantemente al loro creatore (se ne esiste uno): solo questa attitudine darà all'esistenza umana una qualche dignità. Dovremmo, cioè, vivere "come se" ciò che abbiamo bisogno di credere esistesse veramente, altrimenti faremmo diventare questo nostro *nichilismo* arbitrario una mostruosa ingiustizia. Il rapporto personaggio/autore è, allora, per Unamuno, la metafora del rapporto creatura/Creatore, ossia del rapporto uomo/Dio. È chiaro che il Dio di Unamuno non è il Dio "*di Abramo, di Isacco e di Giacobbe*" di cui parla la Bibbia. È Dio come tensione filosofica, è il Divino. Ma è, pur sempre, questa tensione a scatenare il problema. Naturale, quindi, che Unamuno sia in perfetto accordo con il Camus de *Il mito di Sìsifo*, che definisce il suicidio come l'unico problema filosofico veramente serio. La tesi del romanzo è quella di una vita intesa come lotta per affermare la propria dignità, prima che la morte la riporti al suo stato naturale di assurdo esistenziale, di nebbia. E, del resto, tutto il tema del rapporto autore/personaggio è riconducibile, in ultima istanza, al problema della persistenza dopo la morte:

"Vive en nosotros el recuerdo de las personas queridas que se nos han muerto; pero al morir nosotros, morirá ese recuerdo? Moriremos nosotros, y quedará nuestro recuerdo en la tierra. ¿Qué es ese recuerdo? Y al morir las personas que guarden piagosa memoria de nosotros, morirá en la tierra nuestro recuerdo.

Dejo un nombre, ¿qué es más que un nombre? ¿Qué seré más que los personjes ficticios que he creado en mis invenciones? ¿Qué es hoy, en la tierra, Cervantes más que Don Quijote ? (Unamuno, 1970: 24).

Ha detto bene, allora, Eugenio García de Nora, a proposito di Augusto Pérez:

"Augusto el personaje mismo, el fantasmal Pérez, empieza siendo ya un personaje, un ente dudoso y nebuloso… personaje inventado para "presentar", más bien que para "encarnar", la precariedad, la nihilidad de la existencia humana" (García de Nora, 2005).

Da qui, di conseguenza, scaturiscono le altre conclusioni del libro, dall'affermazione per cui tutti gli uomini sono "*ipocriti*", anche stavolta nel senso

etimologico di "attori", per cui, nella vita, diventa sempre più difficile determinare dove termini la realtà e dove comincino la finzione e il teatro[3], fino al tema della perdita dell'identità nella molteplicità, che emerge quando Augusto si chiede se esista una sola Eugenia o se siano due, la propria e quella del suo fidanzato[4].

Emergono evidenti i punti di contatto con Pirandello: in entrambi gli autori, il problema del rapporto col personaggio conduce al problema della personalità, e quest'ultimo al problema della realtà. Con una differenza:

"Para Unamuno, la realidad se condensa en espesa niebla: «La niebla de la vida reuma un dulce aburrimiento, licor agridulce». Para Pirandello, «cada realidad es un engaño» *(Uno, nessuno e centomila)*" (Monner Sans, cit, 397)

Il tema del rapporto dei personaggi con la realtà che li circonda (comprensiva di autore, attori, e pubblico), vissuto come problematico, attrae e, al contempo, ossessiona, dunque, sia Unamuno che Pirandello. Quest'ultimo ne fa il suo tema centrale nella cosiddetta *trilogia del teatro nel teatro*[5].

Nel testo del 1921, come sappiamo, mentre su un palcoscenico spoglio si fanno, piuttosto svogliatamente, le prove di una commedia di Pirandello, *Il giuoco delle parti*, vi appaiono i Sei Personaggi: il Padre cinquantenne, la Madre addolorata, la Figliastra selvaggia, il Figlio sdegnoso e due piccolini, muti sulla scena. Al Capocomico allibito il Padre spiega che essi provengono dalla fantasia di un autore che li creò vivi, senza, però, riuscire a chiudere e concludere la loro storia nella sfera dell'arte: lasciati a sé soli, cercano un autore che possa o voglia mettere in scena il loro dramma inespresso; e, nella speranza che il Capocomico possa soddisfare il loro elementare desiderio di esistere, gli fanno, via via soverchiandosi, il racconto della loro dolorosissima vicenda, ognuno rivivendola a suo modo e chiamando tutta la luce della parola e della situazione sul proprio caso, pietoso solo di sé.

La vicenda (che non è necessario narrare) viene ricostruita dopo vari e contraddittori interventi e finisce quasi per appassionare il Capocomico. Egli, infatti, si sforza di mettere in scena questa commedia "da fare", tuttavia senza riuscirvi: la vita non tollera quelle approssimazioni e genericità di linguaggio che sono del teatro, o, almeno, non la tollerano i personaggi, che recano, ognuno in sé, la pena e il peso del proprio vivere. L'arte, allora, è un'astrazione irrigidita, di fronte alla inconsistente mutevolezza umana e la vicenda spinge la vita di quei personaggi sull'orlo di un abisso, li isola a uno a uno, li sommerge nel nulla di una disperazione senza attese.

Il tema -dicevamo- è il frutto della rielaborazione di un'idea precedente: *La tragedia d'un personaggio*, del 1915, da cui, originariamente, l'autore doveva trarre un romanzo. Quest'intenzione è testimoniata da una lettera che Pirandello scrive al figlio Stefano il 23 luglio del 1917:

"[...] ho già la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: Sei personaggi in cerca d'autore: romanzo da fare. [...] Sei personaggi presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro [...] e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe, e io che li

caccio via... - e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto" (Pirandello 17 marzo 2005).

Fin dall'entrata in scena dei Sei personaggi, il tema è esplicitato, tanto che Pirandello, come spesso usava fare, si cita da solo, riprendendo -come già avevamo detto- le parole del dott. Fileno, della novella del 1915, e mettendole in bocca al Padre. E come è identica la "requisitoria", così è la medesima anche la richiesta fatta al Capocomico: quella di *vivere*. Anche in Pirandello, come in Unamuno, dunque, il tema del rapporto col personaggio si affianca a quello dell'esigenza di una qualche persistenza dopo la morte. Ma con una, fondamentale, differenza. Unamuno, nonostante la crisi del 1897, in seguito alla quale abbandonò la fede, continua a esprimere una tensione verso una dimensione *trascendente*, *altra*, della vita, e, in parte, le sue angosce derivano anche dal carattere non concluso di questa tensione[6]. In Pirandello questa tensione non esiste più, è drammaticamente superata attraverso un atteggiamento spirituale molto più sfiduciato, chiaramente *agnostico*. È da questo punto di vista che vediamo i differenti percorsi dei due autori verso quella medesima conclusione. Ma vediamo il testo:

"**Il padre:** (*risoluto, facendosi avanti*) Io mi faccio maraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi quassù, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indicherà la buca del Suggeritore*) un copione che ci contenga?

La figliastra: (*facendosi avanti al Capocomico, sorridente, lusingatrice*) Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti.

Il padre: (*scartandola*) Sì, sperduti, va bene! (*Al Capocomico subito*) Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

Il capocomico: Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?

Il padre: Vogliamo vivere, signore!

Il capocomico: (*ironico*) Per l'eternità?

Il padre: No, signore: almeno per un momento, in loro" (Pirandello 17 marzo 2005).

Appare, ancora una volta, evidente l'affinità con Unamuno, specie riferendosi a *Niebla*. I temi quasi si sovrappongono: ribellione dei personaggi al loro autore, desiderio di persistere, affermazione della propria *realtà* tanto quanto gli uomini "di carne e sangue". La differenza, come emerge, sta negli autori. Unamuno tenta di porsi come il Dio-Creatore dei suoi personaggi, prova a condurne le vicende e a deciderne le scelte, fino a cadere sconfitto della stessa sconfitta di Dio. Pirandello ha perso questa prospettiva: il suo è uno sguardo dapprima allucinato, di chi sembra non voler guardare

per non cadere nuovamente nell'angoscia, ma, successivamente, muta, diviene quasi ironicamente disincantato, lo sguardo di chi non può far altro che constatare l'inutilità di ogni sforzo.

Così, la vicenda prosegue, come se l'autore rinunciasse, a questo punto, anche a intervenire, verso il tragico finale, in cui tutto, fatalmente, precipita. Tutti ne escono sconfitti: l'autore ha perso completamente il controllo dei suoi personaggi; questi sono andati dritti verso la loro catastrofe; gli attori hanno dimostrato tutta la loro inconsistenza e inadeguatezza (quasi fossero, anch'essi, fatti di materia inconsistente e vuota, di *nebbia*); il Capocomico, come emerge nel finale, non è venuto a capo di niente:

"**Il capocomico:** (*non potendone più*) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! -

D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il capocomico rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti.

- Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile! Mi hanno fatto perdere una giornata! (*Guarderà l'orologio*). Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tardi per ripigliare la prova. A questa sera! (*E appena gli Attori se ne saranno andati, salutandolo*): Ehi, elettricista, spegni tutto! (*Non avrà finito di dirlo, che il teatro piomberà per un attimo nella più fitta oscurità*). Eh, perdio! Lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!

Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la figliastra che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela. (Ibidem).

Così, anche questi personaggi rivelano un'identità molto simile a quella di Augusto Pérez. Se questi aveva natura "*fantasmal*", i Sei personaggi, benché non debbano apparire, all'inizio, come fantasmi, ma mostrarsi come realtà create, costruzioni immutabili (e rigide) della fantasia, più reali e consistenti della volubile naturalità degli attori, assumeranno, alla fine, la loro vera, reale, forma: "*ombre*", "*forme trasognate*", fisionomie abbozzate destinate a scomparire misteriosamente, per poi riapparire e ripresentare, eternamente, ogni volta, se stessi nello stesso identico modo e con gli stessi identici esiti.

Ed ecco che, allora, dopo aver percorso strade diverse, Unamuno e Pirandello "si incontrano", esprimendo con voce potente tutte le inquietudini di quell'Europa di inizio secolo che sta per conoscere le sue peggiori dittature e andare verso un tempo nuovamente segnato dal dramma della guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASALLO, Alfonso, "Niebla, Miguel de Unamuno", *El Mundo*, 18 gennaio 2002.

BORGHINI, Aurelio, "L'individuabilità e la differenziabilità nella totalità, attraverso la cultura italiana, in Miguel de Unamuno", in a cura di KANCEFF, Emanuele, *Lo sguardo che viene da lontano: l'alterità e le sue letture*, atti del congresso internazionale di Torino e Moncalieri del 25-27 marzo 1999, Torino, Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", vol. III, pagg. 1191-1206.

BUÑUEL, Luis, *Sette film*, Torino, Einaudi, 1974.

CARA, Giovanni, "Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo", *Artifara*, n. 2 (gennaio-giugno 2003), sezione Addenda, Internet, 15 febbraio 2005, <http://www.artifara.com/rivista2/testi/navigazione.asp>.

CILLO, Dario, "Doyle vs Holmes. La vittoria del personaggio", Lecce, *L'Immaginazione*, A. IV, nn. 44-45, agosto-settembre 1987.

GALDÓS, Benito Pérez, *Nazarín*, trad. it. di Bruno Quaranta e Lucio Sessa, introduzione di Rosa Maria Grillo, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano Editore, 2005.

GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973.

GONZÁLEZ MARTÍN, Vincente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1978.

GULLÓN, Germán, "Reinterpretación de *Niebla*: el carácter de la comunicación literaria", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987).

LAUDATO, Ricardo R., "Vicente Fatone: le arti e Dio", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Internet, 15 febbraio 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/artes2.html>, traduzione in italiano di Dario Chioli, marzo 2002.

LEPRONI, Raffaella, "Spunti di riflessione sull'Europa degli intellettuali e la costruzione delle identità nazionali", Internet, 15 febbraio 2005, <http://www.storiadelmondo.com/12/leproni.intellettuali.pdf>, in *Storiadelmondo*, n. 12, 14 luglio 2003.

MARCHESE, Dora, "Pirandello e la Spagna, affinità e dialetti", articolo apparso su "*La Sicilia on-line*", Internet, 17 marzo 2005, <http://www.rett.unict.it/stampa/Ra2001/Dic/Ra011210/stampa/sic8.htm>.

MARTÍNEZ-PEÑUELA, Ana, "Pirandello y Unamuno frente a la locura: «Enrico IV» y «El Otro»", *1616*, Anuario 1996, X, pagg. 197-204.

MEREGALLI, Franco, "Sobre Unamuno en Italia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441 (1987).

MONCY, Agnes, *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, La Isla de los Ratones, 1963.

MONNER SANS, José María, "Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo", in *La Torre*, 35-36, julio-diciembre 1961, pag. 387-402.

NAVAJAS, Gonzalo, "La duplicidad y el lector en Unamuno", in *Ho menaje al Profesor Antonio Villanova*, Ed. Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona (1989).

PIRANDELLO, Luigi, *La tragedia d'un personaggio*, versione integrale del testo in Internet, 16 marzo 2005, <http://digilander.libero.it/adrianomeis/narrativa/uomosolo/tragediapersonaggio.htm>.

PIRANDELLO, Luigi, *Lettera al figlio Stefano del 23 luglio 1917*, testo citato in Internet, 17 marzo 2005, <http://www.comune.siena.it/main.asp?id=1697>.

PIRANDELLO, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, versione integrale del testo in Internet, 17 marzo 2005, <http://www.classicitaliani.it/index013.htm>.

SEDWICK, Frank, "Unamuno and Pirandello Revisited", *Itálica*, XXXIII (1956).

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, "Miguel de Unamuno y la revista barcelonesa *Iberia* (1915-1916)", in *Ho menaje al Profesor Antonio Villanova*, Ed. Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell,

Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona (1989).
UNAMUNO, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, introducción y notas de Paul R. Olson, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1977.
UNAMUNO, Miguel de, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
UNAMUNO, Miguel de, *Epistolario inédito*, Madrid, Collección Austral, 1991, 2 voll.
UNAMUNO, Miguel de, *Niebla, Del sentimento trágico de la vida*, Madrid, Alba Libros, senza data.
UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2000. Contiene: "Una entrevista con Augusto Pérez", pagg. 73-81; "Pirandello y yo", pagg. 82-85; "Historia de *Niebla*", pagg. 86-93.
UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, introduzione di Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Notas

[1] Cfr. *Fortunata y Jacinta* (1887), in cui Maximiliano Rubín tenta di salvare dalla prostituzione Fortunata, ma finirà anch'egli in manicomio, unica forma di libertà che la società concede a chi infrange le sue regole.

[2] Citato in: MARCHESE, Dora, "Pirandello e la Spagna, affinità e dialetti", articolo apparso su "*La Sicilia*", Internet, 17 marzo 2005, <http://www.rett.unict.it/stampa/Ra2001/Dic/Ra011210/stampa/sic8.htm>.

[3] Tema caro a Pirandello (cfr *Il giuoco delle parti*, del 1918, specie nel Secondo Atto, e *L'uomo, la bestia e la virtù*, del 1919) che sarà ripreso dallo stesso Unamuno (cfr. *Como se hace una novela*, del 1927).

[4] È il tema che Pirandello affronterà in maniera geniale in *Così è, se vi pare* (1917) e in *Uno, nessuno e centomila* (1925-26).

[5] *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), e *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

[6] Ne è una chiarissima testimonianza il *Diario íntimo*.

LA LITERATURA TROVADORESCA GALLEGO-PORTUGUESA EN LOS ESTUDIOS ITALIANOS.

José Luís Couceiro
Universidade de Santiago de Compostela

Si ahora comenzara mi intervención con una frase de agradecimiento a la comisión que se encargó de la organización de este congreso de italianistas, aquí representada en la dinámica persona de Mercedes Arriaga que generosamente me ofreció la posibilidad de estar presente en vuestras reuniones , pensarían que el párrafo inicial responde a un manido lugar común de los tópicos más usuales del género para estas ocasiones. Y no os engañaríais. Pero yo, ya que me encuentro entre tantos amigos, quiero romper con ese tópico de la frase agradecida y formular no una sino varias, porque -lo formula Goëthe- si nos encontramos a alguien que nos debe agradecimiento, enseguida lo recordamos. ¡Cuántas veces nos encontramos con alguien al que debemos agradecimiento y no pensamos en ello! Y yo que no quiero que tal se me reproche, sería como la fe sin obras de que habla el apóstol y que, en este año cervantino de 2005, glosa don Miguel del modo siguiente: "el agradecimiento es la memoria del corazón", para que de esta no se me borre, aquí la suscribo: muchas gracias.

Unas gracias que se actualizan, si me lo permiten, recogiendo, a modo de canción dedicada, un antiguo poema de Roi Fernández, probablemente compostelano y universitario del siglo XIII y que, feliz casualidad, tiene estas tierras sevillanas como paisaje de fondo de uno de sus poemas de amigo, en una época en que quizás la ciudad todavía no había sido reconquistada:

-Madre, quer' oj' eu ir veer
meu amigo que se quer ir
a **Sevilha** el-rei servir;
ai madre, ir-lo-ei veer.
-Filha, ide; eu vosqu' irei.
-Faredes-me atan prazer!
ca non sei quando mi-o verei.

-Ben o sabe Nostro Senhor
que me pesa, pois que s' ir quer,
e veer-lo-ei, se vos prouguer,
por Deus, mia madr' e mia senhor.
-Filha, ide; eu vosqu' irei.
-Madre, faredes mi amor,
ca non sei quando mi-o verei.

-A **Sevilha** se vai d' aqui
meu amigo, por fazer ben,
e i-lo-ei veer por en,
madre, se vos prouguer d' ir i.
-Filha, ide; eu vosqu' irei.
-Madre, faredes-me ben i,
ca non sei quando mi-o verei.

Pero también el viejo cancionero gallego portugués relata y celebra el cambio de dominio, político y religioso, que pasa de manos musulmanas a manos cristianas, centrándose en la figura de su conquistador, Fernando III el Santo. Los especialistas van a clasificar este poema como cantiga encomiástica: pude, ya que se debe a la pluma de un especialista en el género, Pero da Ponte, quien también, en otra cantiga, celebra la conquista de Valencia por obra de Jaime el Conquistador. Pero da Ponte es, pues, un especialista del género ya que él solo es el autor del 50% por ciento de este tipo de poesía: la verdad es que no es un género muy cultivado entre nosotros ya que no tenemos más que cuatro cantigas de este tenor, correspondiéndole, pues, dos a nuestro poeta. El poema lo reproducimos aquí porque inaugura un subgénero mínimo, el de propaganda y admiración referidas a esta ciudad, algo así como 'exaltación de Sevilla' que los escritores, a lo largo de los siglos, irán actualizando y que llegará a su paroxismo popular a través de la copla; otra de las razones por la que traemos a colación este texto es porque lo estableció un, posiblemente, colega de ustedes, Saverio Panunzio[1], comenzando de este modo la nómina de romanistas que eligieron en algún momento de su curriculum la poesía gallego-portuguesa como objeto de su investigación:

O muy bon Rey, que conquis a fronteyra
e acabou quanto quis acabar
e que se fez, con razon verdadeyra,
en todo o mundo temer e amar,
este bon Rey de prez, valent' e fis,
rey don Fernando, bon Rey que conquis
terra de mourus ben de mar a mar.

A quen Deus mostrou tan gram
que ja no mundo sempr' an que dizer
de quam ben soube conquerer **Sevilha**
per prez e per esforç' e per valer.
E da conquista mays vus contarei:
non foy no mund' enperador nen rey
que tal conquista podesse fazer.

Non ssey oj' ome tan ben razonado,
que podesse contar todo o ben
de **Sevilha**; e per end', a Deus grado,
ja o bon Rey en sseu podê'-la ten!

E mais vus digu': en todas tres las leys,
quantas conquistas foron d' outros reys,
apus **Sevilha** todo non foy ren!

May'-lo bon Rey, que Deus manten e guya,
e quer que sempre faça o melhor,
este conquis ben a **Andaluzia**,
e non catou hi custa nen pavor.
E direy-vus hu a per conquereu:
hu **Sevilha** a Mafomede tolheu,
e erdou hi Deus e **Sancta Maria**!

E des aquel dia que Deus naceu,
nunca tan bel presente reçebeu,
como d' el recebeu aquele dia

de San Clement', en que sse conquereu,
e en outro tal dia sse perdeu:
quatro centus e nov' anus avya.

Como se puede apreciar el nombre Sevilla, de la que el poeta confiesa no saber " oj' ome tan ben razonado,/ que podesse contar todo [su] ben", aparece repetidas veces mencionada a lo largo del poema, incluso se menciona Andalucía que, andando el tiempo se proclamará popularmente como la 'tierra de María Santísima', ya aparece en esta cantiga rimando con Santa María. Es cierto que nuestra poesía puede parecer a veces hiperbólica -este ejemplo puede ser una buena muestra, pero la figura va con el género, en esta y otras literaturas- y abstracta, pero la cantidad de detalles histórico realistas que Pero da Ponte logra ensamblar en las dos finidas es más que notable Y no son estos los únicos poemas en los que aparece la ciudad, y ciertos eslóganes ya tienen muchos, muchos años. Miren esto que aparece en una cantiga de escarnio del leonés Fernan Soares de Quinhones:

Non se vaia de Sevilha,
ca será gran maravilha,
quant' achar, se o non filha,
ca assi fezo seu pai

Esta rima Sevilla/maravilla les pareció de perlas a otros dos trovadores, de obra satírica en la mayoría de los textos profanos. El primero de ellos, para que no hubiera dudas de que esa alta sonoridad era un gran hallazgo, la introduce en un refrán de tono ciertamente alborozado/desenfadado y que hoy suena un tanto tabernario; su autor fue un alegre Lopo Lians y su texto lo estableció modernamente un italiano, Silvio Pellegrini, nombre familiar para los que procedan sobre todo del área pisana:

En este son de negrada farey hun cantar

d' una sela canterllada liada muj mal.
Este a sela pagada? e direy do brial!
Todus: "Colhon! colhon! colhon!"
con aquel brial de **Sevilha**
que aduss' o infançon
aqui por **maravilha**.
En este son de negrada hun cantar farey
d' una sela canterllada que vj ant' el Rey.
Este a sela pagada? e do brial direy!
Todus: "Colhon! colhon! colhon!"
con aquel brial de **Sevilla**
que aduss' o infançon
aqui por **maravilla**.

Logo fuy maravilhado polo ascari,
e assy fui espantado polo soçerj;
vi end' o brial talhado e dixi-lh' eu assy:
todus: "Colhon! colhon! colhon!"
con aquel brial de **Sevilla**
que aduss' o infançon
aqui por **maravilla**.:

El hallazgo fue en cierto modo ennoblecido al adoptarlo la regia pluma de nada menos que Alfonso X que lo inserta al comienzo de un largo -largo en nuestro *usus scribendi*- poema satírico dirigido contra 'un su amigo', el portugués Gonçal' Eanes do Viñal, caballero cuya obra, impecablemente, acaba de editar una colega de estas tierras andaluzas, la gaditana Antonia Víñez:

Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera **Sevilha** ,
por veerdes voss' amiga, eu nõno tenh' a **maravilha**:
contar-vos-ei as jornadas légoa e légoa, milha e milha.

Interesa ahora que retengamos un hecho, que analizaremos más adelante, pero que anticipamos con la lectura, quizás un poco larga, de unos poemas, unas cantigas escritas también en una lengua quizás un tanto extraña, vagamente comprensible y de sabor arcaizante: ninguno de estos poemas, ni cientos como ellos, hubieran podido llegar a nuestro conocimiento sin la intervención de un intelectual del humanismo italiano: Angelo Colocci.

En párrafos anteriores se hubiera podido añadir explícitamente alguna otra razón, pero más general, y que si no se ha hecho es porque realmente va a ser el objeto de este informe. Cuando la organizadora de las presentes jornadas que aquí nos congregan me propuso como tema de mi intervención las mutuas relaciones entre la cultura italiana y la del noroeste peninsular, a pesar del lo precisa y concreta que parecía su amable invitación, mentalmente reduje más el contenido de la misma circunscribiéndola a un período muy determinado, tal como se recoge en el título. Podrá parecer una reducción

arbitraria pero creemos que en buena parte se puede disculpar. En primer lugar, porque la contribución de nuestros estudiosos al mejor conocimiento de la lengua y literatura italiana, principalmente en la comunidad universitaria, ya está casi totalmente recogida en las actas y boletines que vuestra Asociación edita con periodicidad, así que la contribución de los estudiosos gallegos a la italianística la conocéis vosotros mucho mejor que yo y fue, y es, objeto de trabajos puntuales. Y si cambiamos de ángulo, visto desde la perspectiva italiana, la viveza de la lengua y literatura gallegas en esta época, en la contemporánea, de algún modo tenía que encontrar respuesta en la atenta mirada de muchos de nuestros colegas aquí presentes: las comparaciones entre dos lenguas y literaturas romances se producen, digamos, naturalmente, pese a las significadas diferencias cuantitativas y cualitativas que hay entre las dos culturas. Debemos de agregar que a este intercambio intelectual sobre lengua y literatura, en estudios referidos a los siglos XIX y XX, se responderá también, del lado italiano, con la presencia activa de una buena parte de los protagonistas de los estudios medievales. Son nombres comunes.

El sesgo particular que se da a esta intervención deriva del hecho de que si bien en la lengua y literatura gallega contemporánea son apreciables las intervenciones de la crítica italiana, estas son más dispersas en cuanto a la cronología y al propio objeto, debido, quizás, a la falta de una tradición común que pueda aunarlas. Así nos podemos encontrar de vez en cuando con importantes artículos, incluso señaladas monografías, sobre Rosalía, Cunqueiro o Castelao, o acercándonos al día de hoy, sobre Casares o Manolo Rivas, pero esas aproximaciones son muy distanciadas en el tiempo o desligadas entre sí en cuanto a método. Puede resultar una perogrullada, pero el interés por la literatura gallega en la cultura italiana, parece nacer del contacto real y directo de los estudiosos italianos con la lengua y literatura en la propia Galicia; la proyección externa de la literatura gallega es muy reducida y, debemos confesarlo y lamentarlo, sólo parece interesar a los mejor informados. Y en algunos casos la curiosidad puede llegar, no directamente, sino a través de una especialización en lengua portuguesa, visto el parecido que el lusitanista encuentra entre portugués y gallego.

En cambio, el estudio de nuestra literatura medieval, además de responder a una tradición escolar dentro de las aulas universitarias, podemos decir que se la encuentran en casa: no en vano los dos más importantes cancioneros gallego-portugueses se hicieron, como veremos, en tierras italianas. Profesionalmente buena parte de este auditorio se dedica a otras disciplinas, pero como miembros de la comunidad universitaria ítalo-hispana, no ignora el señalado papel que desempeñan algunas personalidades de aquellos centros universitarios en el devenir de la investigación actual de nuestro trovadorismo; algunos, quizás compañeros de claustro, de relación diaria, en sus respectivas facultades. Lo que trataremos en los minutos que siguen es de poner de relieve, en un informe que necesariamente tiene que ser apresurado, sus hitos más importantes y significativos, aquellos logros que supusieron una nueva forma de enfocar nuestra disciplina y que previsiblemente la seguirá informando y condicionando.

Sería ridículo y pretencioso por mi parte el tratar ahora de poner de manifiesto la vocación de universalidad que muestra desde sus inicios la cuna de la universidad y como en todos los saberes la intervención de los estudiosos italianos es constante y significada desde las medievales Salerno o Bolonia, repito, en todos los campos del saber en los

que tantas veces fueron pioneros y más tarde sistemáticos exploradores, señaladamente en el campo humanístico: todos conocemos a alguno, puede estar trabajando a nuestro lado en cualquier despacho o biblioteca universitaria, pero felizmente no los conocemos a todos, y esta nuestra incapacidad de enumerarlos habla de su abundancia ¿No tendríamos dificultades en mencionar las figuras punteras del orientalismo, de la sinología, del arte abstracto, de la música neoclásica, de la historia altomedieval, de la germanística, de la narrativa sudamericana o de cualquier otra disciplina que se imparta en nuestras aulas? Con ello quiero subrayar que la investigación y la docencia de la investigación italiana no está condicionada por la proximidad, sino por la curiosidad intelectual de sus personalidades científicas de todos los tiempos y lugares. Aún me viene viene a la memoria el escalofrío experimentado en Bolonia cuando en un radio de pocos metros pude leer dos placas dedicadas a la memoria de dos convecinos: Guido Guinizelli y Marconi. Por allí, desde los tiempos de Pepone e Irnerio, pasaron los Thomas Becket, Paracelso, Raimundo de Peñafort, Albrecht Dürer, Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti san Carlo Borromeo, Torquato Tasso o Carlo Goldoni. Por su calles y bibliotecas desfilaron Dante, Petrarca, Cino da Pistoia. Allí enseñaron Pomponazzi, Aldrovandi, Tagliacozzi, Malpighi, Galvani, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli. Y sólo nos limitamos al pasado y a esta ciudad. El tiempo presente y otros centros dispersos por toda la península caen directamente dentro de vuestra experiencia. Sus nombres, sus obras impresionan.

Esto no quiere decir que la facilidad del acceso al material objeto de estudio vaya a estar coartada por la vecindad; al contrario, esta puede predisponer e incluso ser decisiva a la hora de elegir el campo de la investigación: por ejemplo, parece natural que entre las investigaciones importantes dialectos, que sé yo, del Salento o la pintura veneciana haya nombres, y muchos, italianos; lo que sería llamativo sería su ausencia. Y como todos sabemos, centrándonos en nuestra materia, las bibliotecas italianas encierran tesoros manuscritos que una investigación diligente del s. XIX, a través de sus escritos, fue poniendo al servicio de la comunidad científica. Al lado de estos primeros maestros, surgieron otros, formados por los primeros; los segundos, a su vez, consiguieron transmitir su entusiasmo, sus métodos, su saber a otros discípulos que están en estos momentos consolidando una escuela, una tradición académica. Dicho de otra manera, cierto es que en la centuria romántica y al alcance de la mano, el investigador podía consultar lo que muy pocos habían leído o estaban capacitados para leer, los manuscritos: un romano podía examinar un gran cancionero, el Cancionero de la Biblioteca Apostólica Vaticana, el V, con 1200 textos gallego-portugueses; un umbro, desplazándose a Cagli, podía consultar otro mayor -algo más de 1550 cantigas-, el que más tarde, ya bien entrado el siglo XX, será el de la Biblioteca Nacional de Lisboa; o un florentino interesado por la poesía religiosa no tendría que desplazarse muy lejos, pues le bastaba -y basta- acercarse a la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze para maravillarse con centenar de milagros marianos narrados por Alfonso X el Sabio con sus correspondientes ilustraciones. Este tesoro de poesía gallego portuguesa no lo tenía, antes de la Primera Guerra Mundial, ningún país del mundo. Volveremos sobre ello.

La lectura de esos y otros manuscritos más lejanos la inician seguramente bibliotecarios e historiadores del país trasalpino, pero inmediatamente se hacen cargo de su estudio y publicación los primeros romanistas italianos, profesores y alumnos: una

línea que va desde los pioneros Monaci y su discípulo Molteni -muerto casi estudiante-, pasando por C. De Lollis o S. Pellegrini hasta llegar a G. Tavani. Los discípulos de este ya no serán exclusivamente italianos, sino que estarán también en las universidades europeas y americanas Y su influencia condicionará toda la investigación posterior a los años sesenta del siglo pasado. Bastantes de los catedráticos e investigadores de la actualidad hicieron sus primeras armas filológicas cuando editaron críticamente algún trovador gallego-portugués, es decir, de paso que hacían una cualificada contribución al conocimiento de alguna de nuestras individualidades poéticas, ellos se hacían con un método ecdótico que luego podían aplicar a otras épocas o a otras literaturas Telegráficamente este pudo ser el guión. Pero la historia se había iniciado mucho antes.

Está claro que la influencia de la poesía profana medieval gallego-portuguesa, olvidándonos hoy de la religiosa[2], aludida más arriba, fue casi nulo fuera de sus ámbitos socio-culturales[3] , y en aquellos pocos casos en que encontramos ciertas semejanzas, ciertos parecidos, estos pueden deberse más bien a desarrollos paralelos entre modos de decir poéticamente muy semejantes, condicionados por una sociedad desde el punto de vista cultural bastante uniforme y reacia a modificar sus hábitos estéticos: basta comparar la remota jarcha, la cancioncilla medieval castellana o la cantiga de amigo. Las dificultades para atribuir correctamente algunas poesías cancioneriles del XV a una determinada tradición hace que la edición de alguno de sus textos sea prácticamente imposible; el llamado cancionero gallego-castellano, editado primero por Lang a principios del XX y por Gómez Polín a su fin, es una buena muestra de lo que decimos. Cuando comento esta escasa comunicación de la poesía gallega con su entorno o con otras literaturas a través de sus poetas, me gusta poner de ejemplo el caso de Dante, contemporáneo de don Denis, -gran poeta, además de rey y mecenas, no se olvide- quien no tiene noticias, o por lo menos no lo muestra en sus escritos, de la actividad poética hispana. Que en la época no conociera sus textos ya parece raro en una persona tan bien informada, pero es que uno de sus maestros, Bruneto Latini, estuvo durante bastante tiempo en la corte de Alfonso X como embajador, empeñado en magnas compilaciones, pero también gran trovador t que tiene en su entorno la mayor concentración de trovadores y juglares del tiempo. Da la impresión de que la cantiga se interpretaba en salones palaciegos bastante alejados de aquellos otros a los que concurrían los diplomáticos.

Ese rasgo en cierto modo de privacidad, de cuasi hermetismo[4], debió de ser uno de los factores que más contribuyó sin duda ninguna a la escasa difusión por escrito de este tipo de poesía: tenemos muy pocos cancioneros, pocos y con escasa difusión. El más antiguo en el tiempo es el de Ajuda, de poco más de 300 cantigas sin nombre de autor, preparado para recibir música y especializado en el género de amor, es decir, en la expresión lírica del sentimiento amoroso masculino. Este va a ser el primer cancionero explorado en el siglo XIX y cuyo contenido empieza a ser difundido en pequeñas antologías; dada su homogeneidad formal y de contenidos, el corto número de sus poemas, su anonimia -momentánea- y el hecho de hallarse en un solo volumen hizo que se pensara que ese cancionero era obra de un solo autor que, por noticias dejadas por el Marqués de Santillana - él mismo poeta en gallego y, por cierto, uno de los mayores y más ilustres italianistas- o más tarde por el gramático portugués

Nuno Duarte de Leão, no podía ser otro que el ya mencionado monarca portugués don Denís -el cancionero en pergamino está ilustrado y tiende a la riqueza formal-, o dos nobles un tanto obscuros, pero que los manuscritos italianos documentarán andando el siglo como trovadores, de nombre Fernan Gonçalvez de Seavra o Johan Soarez de Paiva[5]. En pocas palabras, homogeneidad y estilo hacen pensar a los editores de principios del XIX en un único autor. Reténgase, por otro lado, el hecho de que en la Península no se conservó ningún otro cancionero, aunque hay noticias de alguno o algunos, quizás destruidos por el incendio subsiguiente al terremoto de Lisboa. Por lo tanto es legítimo pensar que ni siquiera en la época trovadoresca este tipo de poesía levantó el suficiente entusiasmo para hacer que sus *fruitori* más directos se animaran a registrarla por escrito[6]. Seguramente se fiaron de su memoria o de la más profesional de los juglares, pero pasada su estación fue diluyéndose en el tiempo. Es evidente, pues, su pobreza y esterilidad[7].

Sin embargo, el hecho de que aparecieran en Italia dos cancioneros menos ricos en su aspecto formal, pero mucho más completos en cuanto a los contenidos, hizo que este pobre panorama se modificara sustancialmente; y aquí, para nuestra literatura medieval, es inestimable la presencia italiana, la intervención de la cultura italiana del Humanismo, personificada en la figura de un singular monseñor de la curia romana con aficiones que normalmente no solemos imaginar en un obispo. Por vías que no conocemos bien, ya que la documentación es muy escasa[8], llegaron a manos de A. Colocci[9] quizás dos ejemplares de los que pudo hacer una copia, se piensa que poco antes del Saqueo de Roma. El primero que se redescubre en el s. XIX es el conocido abreviadamente con la abreviatura V, el de la Biblioteca Vaticana, escrito por una sola mano y con un número relativamente alto de textos, 1205, 61 de los cuales le pertenecen en exclusividad, ya que ni B ni A dan cuenta de ellos. Gracias a este cancionero el mundo de la cultura se entera, en primer lugar, de que las anónimas canciones de Ajuda tienen en su mayoría autor -muchos autores- y, sobre todo, que en nuestro cancionero aparecen dos nuevos grandes géneros: el burlesco (con 340 textos) y el extraordinario de amigo (493 cantigas, en la práctica casi la totalidad del género); en cuanto al cancionero del ya conocido género de amor, el manuscrito V aporta de por sí 330 poemas, superando así al propio de Ajuda, especializado en el género. El cancionero romano se completa con otras 42 cantigas de géneros menores. De este cancionero, andando el tiempo, y a principios del siglo XVII, se hizo una copia que fue llevada a una biblioteca nobiliaria de Madrid[10].

El cancionero más interesante que se copia en Italia es el que hoy conocemos con el nombre de Colocci-Brancuti[11] y abreviadamente por B. Este fue seguramente el cancionero de estudio de Colocci[12], ya que sus breves anotaciones, de todo tipo, cubren todo el cancionero. Obviamente, su aparición en las Marcas y su publicación parcial[13], posterior ya a las primeras antologías, no supuso un impacto tan notorio como el de V. Pero es el más importante no ya porque él solo nos conservó 1567 cantigas (de un total de 1692, recuérdese), sino porque gracias a él podemos conocer algo de las vicisitudes del proceso de copia -son varios los copistas que intervienen en el proceso-, además de muchas notas manuscritas de Colocci. El cancionero en sí aporta 243 cantigas en exclusiva, desconocidas por consiguiente tanto para B como para A, entre ellas los curiosos cinco lais de Bretaña que abren el cancionero. Entre las curiosidades de este

gran cancionero, a parte de los géneros menores, recoge dos cantigas de Santa María[14] que por su contenido y espíritu "engañan" al antólogo que confecciona uno de los antecedentes de B, posiblemente ya a la altura de A -en cualquiera de los stemmas que se proponen-. Además B documenta una minúscula, fragmentaria y anónima *Arte de trovar* que uno de los copistas y el propio Colocci transcriben e insertan como prólogo del cancionero. Es una brevísima y parcial preceptiva literaria de los géneros contenidos en el cancionero y que va a condicionar en buena medida su actual enfoque.

Como adelantamos anteriormente, la poesía de los cancioneros gallego-portugueses empezó a interesar vivamente a alguno de los romanistas italianos más insignes, señaladamente a Ernesto Monaci[15] a quien muchos de los presentes habrán frecuentado en *su Crestomazia italiana dei primi secoli*. Monaci no solo hace la edición diplomática de V -con una introducción que aún hoy orienta eficazmente a aquellos que se adentran en nuestros manuscritos sobre la confusión de grafías- sino que difunde en Italia los primeros textos críticos de nuestros cancioneros. Fallecido Molteni, él controla, así mismo, la edición de B, con las particularidades ya aludidas, y es el primero en darnos un texto fiable del *Arte de trovar*. Quizás con una obra menos fundamental, pero con el prestigio de su nombre como historiador, ensayista, provenzalista o hispanista, en fin, medievalista, debemos de destacar la figura de Cesare De Lollis, sucesor en la cátedra de Monaci, pero que fue conformando su amplia actividad intelectual en distintas universidades italianas y en la dirección de prestigiosas revistas[16]. De su pluma sale uno de los primeros estudios sobre la poesía profana de Alfonso X el Sabio, muy apreciada en su conjunto, sobre todo si se la compara con la del otro monarca trovador, don Denís; en otro ensayo trata de explicar la cantiga de amigo como una reacción culta, de autor, al anquilosamiento cortés. Estas dos apreciaciones todavía perviven, de algún modo, en la visión un tanto negativa que la crítica italiana manifiesta ante la obra dionisíaca como el énfasis que la misma pone ante la obra de autor frente a una poco precisa y anónima tradición popular. En este elenco romano también hay que hacer mención del fundador del Istituto di Filología Romanza, el modenés Giulio Bertoni[17], alumno y profesor en las mejores universidades europeas y más tarde impulsor de *Archivum Romanicum*, *Cultura Neolatina* o del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Este reconocido romanista e insigne provenzalista, poseedor de una formidable bibliografía, también contribuyó con una pequeña aunque conocidísima antología a la difusión de nuestra poesía trovadórica en las aulas, aparte de unas fundamentales notas en torno a las pastorelas y al provenzalismo de Alfonso X. Y aunque cronológicamente no le corresponda, habría que situar en este contexto la figura de uno de los romanistas más eminentes de la universidad italiana, A. Roncaglia[18] quien también prestó en alguna ocasión atención a nuestra lírica; su erudición y sensibilidad percibieron la relación que podía haber con la poesía de G. Cavalcanti, -uno de los escasos ecos de nuestra escuela- y la dependencia de *as flores do verde pino* de don Denís con la *flor d'albespi* provenzal. En su entorno romano impulsó diversas investigaciones que se revelarán fundamentales para un mejor conocimiento de las letras peninsulares en los años posteriores a la guerra mundial. Como se puede apreciar, el acercamiento de alguno de estos maestros de la lingüística románica a nuestra lírica es más bien ocasional, pero su ejemplo incentivará muchas investigaciones, al paso que dejan su huella. A partir de aquí la dedicación será más continuada y consistente.

Pero la afirmación del estudio de nuestra lírica en tierras italianas vendría de la mano de un neodialectólogo y lingüista toscano, formado al pie de los Alpes, al lado de Matteo Bartoli, el liornés Silvio Pellegrini[19]. Este investigador une la experiencia de la filología italiana anterior a la II Guerra Mundial y la posterior, caracterizada ya por las grandes publicaciones. Y llega a la experiencia trovadoresca en Heidelberg a través primero de excelentes antologías sobre don Denís o el conjunto de nuestros trovadores -en lectura directa-, este en la histórica editorial Niemeyer. Su obra crítica es esencial para encarar el conocimiento de nuestros *lais*, de la poesía alfonsina, el motivo de los *olhos verdes*[20] o simple y llanamente para iniciar nuestros estudios a través de una puntual bibliografía[21], que no se dirige primordialmente al especialista sino que trata de orientar al neófito a través de juicios breves y ponderados. Su nombre irá unido para siempre al del trovador Lopo Liáns cuyos difíciles textos editó en 1969[22], siguiendo ya el ejemplo de nuevas generaciones de filólogos. Inmediatamente hay que hablar de su discípula -y posteriormente sucesora en el magisterio pisano- Valeria Bertolucci Pizzorusso, recensora puntual y reconocida de una edición de Johan Ayras y, a su vez, editora de uno de los pilares de nuestros cancioneros, Martín Soares[23].La obra de esta luquesa resulta esencial para la cabal comprensión de la actividad poética de Alfonso X no sólo en su vertiente profana sino también en aquella otra mariana, tratando, así, de comprender unitariamente la obra del monarca castellano. También son imprescindibles sus investigaciones sobre las notas que Colocci dejó en sus cancioneros[24]. Por esta época debemos de situar también la breve actividad gallego-portuguesa de Erilde Reali[25] que se inicia en 1962 con el estudio de Pedro Eanes Solaz, prosigue dos años después con Juyão Bolseiro y concluye en 1965 con un artículo sobre *Leonoreta,* una cantiga posterior a la época que estamos describiendo, pero que aparece entre la obra de J. Lobeira y se relaciona con el problema de los orígenes peninsulares del Amadís. Singular resulta la aportación de la piamontesa L. Stegagno Picchio, especialista en teatro portugués y literatura brasileira, pero que también dejó muestras de la impronta crítica de la escuela italiana en la edición de las poesías primero del extraño Vidal[26] y más tarde de Martín Moxa[27]; su amplia cultura y fineza analítica se pusieron de manifiesto en interesantes artículos que procuró mantener al día en las sucesivas traducciones de su *Studi di letteratura Spagnola*[28] ;

Y en esta etapa es ya imperativo referirnos de lleno a G. Tavani, un nombre que pugnaz y continuadamente desde los últimos años de la década de los 50 asoma en cada rincón bibliográfico de nuestro pasado poético[29], aunque por un efecto de suspense tratamos de que pasara desapercibido para que, llegada esta hora, pudiéramos sorprender a nuestros oyentes. Va a ser la obra de este filólogo con sus continuas publicaciones la que, después de la de Carolina Michaëlis a principios del s. XX, más condicione nuestros estudios y conocimientos. Sin duda que la de la filóloga fue señera por muchos motivos: amplitud de saberes y trabajo metódico que sienta las bases de nuestra historiografía literaria medieval. Pero la impronta del rigor, de la minuciosidad, del juicio estético y crítico, muy ponderado y matizado, la dará en la segunda mitad del siglo Tavani. Sus publicaciones datan de los últimos años de la década de los cincuenta, cuando debuta con la publicación de una gramática portuguesa que todavía sigue en el mercado, consiguientemente en las aulas[30] . Pero si alguna fecha hay que dar como significativa en su obra, señalaríamos en primer lugar el año 1959 cuando en

Cultura Neolatina comienza a publicar el cancionero del juglar Lourenço, o el año 1964 cuando reúne en un volumen lo publicado sobre Lourenço[31] y la primicia de uno de los trovadores de más personalidad de nuestro pasado, Ayras Nunez[32], que marcará el modelo de prácticamente todas las buenas ediciones que le seguirán hasta la actualidad. Se retoma, pues, con decisión una vía que tímidamente habían tanteado, hacía muchos años, Lang con don Denís o Nobiling con García de Guilhade y que Bertolucci acaba de actualizar el año anterior con su Martín Soares.

Otra obra señalada por la crítica como miliaria sería el familiarmente conocido como *Repertorio*[33]. La obra vino a colmar una notable laguna bibliográfica que la homónima provenzal de I. Frank hacía más evidente. La obra, de una minuciosidad, orden y detalle exigibles en un trabajo de tal naturaleza, se llevó a cabo sin los modernos medios informáticos que podrían facilitar la labor al tiempo que se evitaban errores. A pesar de estos peligros e inconvenientes el *Repertorio* carece de errores e incluso la errata es prácticamente inexistente. Esto habla de pulcritud, método y rigor. La parte central de la obra, el despiece y análisis del cuerpo trovadoresco, prosigue infatigablemente a lo largo de 260 esquemas rimáticos, dotando así a nuestros estudios de una situación puntera dentro de los estudios literarios. No menos notable resulta el índice de los poetas, tan riguroso y claro, que le servirá de esqueleto a los organizadores del corpus de la *Lírica profana Galego-Portuguesa*[34]: prácticamente les bastará agregar los versos que siguen al *incipit* del *Indice* de Tavani para encontrarse preparado el armazón de la obra. Existía otra posiblidad, propuesta por J.M. d'Heur[35], que no se juzgó conveniente para un proyecto de tales características.

La obra de Tavani que más difusión tuvo y tiene es la que conocemos todos conocemos con un escueto *Lírica*, es decir, aquella que originalmente se conoció como *La poesia lirica galego-portoghese*[36], obra que va a colmar el espacio trovadoresco peninsular dentro del *Grundriss* que dirige E. Köhler; dicho de otra manera, este, entre todos los especialistas activos en este momento, considera a G. Tavani como la persona más adecuada para llevar a cabo la tarea; el director alemán seguro que conocía sobradamente la obra de C. Ferreira da Cunha -con varios cancioneros en su haber y muy relacionado con la universidad alemana- o la de Rodrigues Lapa, no sólo reconocido preclaro editor de un difícil cancionero de burlas, sino también reconocido pedagogo, pues por medio de un impagable manual de introducción a la literatura portuguesa, las famosas *Lições,* nos hizo amar la materia y nos dotó de un lenguaje común para entendernos con pocas palabras: todos nosotros nos formamos, por ejemplo, en la teoría mediolatinista o agrupamos muchos textos en el ciclo de la Balteira. Y sin embargo se prefirió la competencia del maestro romano, quien en cuatro densos capítulos, sobre todo el III, va a dotar al futuro especialista de un método de análisis basado en unos pocos campos sémicos que compendian los contenidos de los grandes géneros, y que, como las referencias de Lapa, también nos sitúa 'ai fedeli' en un contexto unívoco de referencias, es decir, que dada la homogeneidad formal de los textos, con invocar alguno de los campos sémicos enucleados por Tavani nos situamos con seguridad dentro de la tradición lírica: es un método muy fiable de análisis a todos los niveles de aprendizaje. La *Lírica* incluye, además, un capítulo II de capital importancia para la comprensión cabal de la tradición manuscrita trovadoresca con un *stemma codicum* realmente muy discutido, pero que Tavani después de analizar la argumentación aducida, también

maestro de dialéctica y lógica, mantiene hasta hoy. El libro concluye con un *Apéndice* biobliográfico de nuestros trovadores, utilísimo ya que plantea y muchas veces resuelve en pocas líneas problemas suscitados por la colocación de las cantigas en relación con sus autores[37]

Aunque no le corresponde por razón de edad, se hace preciso ahora mencionar la figura de Giulia Lanciani[38], compañera de tantas y tantas empresas humanas e intelectuales de G. Tavani. Profesionalmente esta catedrática romana es una especialista en lengua y literatura portuguesa especialmente en su vertiente brasileña. En nuestro segmento literario, aparte de los numerosos artículos de la especialidad publicados en revistas y actas que se pueden ver puestos casi al día en ALM[39], debemos de mencionar las ediciones de dos trovadores: Airas Veaz, portugués y de reducido cancionero, pero con bagaje retórico personalizado, y Fernan Velho, de igual nación, oscura biografía pero de obra algo más amplia, caracterizada por una fuerte unidad estilística. Con Tavani organizó y coordinó el *Dicionário* que venimos manejando en estas notas, una obra imprescindible en nuestros estudios, por su carácter de conocimiento básico, amplio y especializado -pero no hermético- con una bibliografía actualizada y próxima a la fecha de publicación (1993); de ambos es también el volumen titulado *As cantigas de escarnio* donde se advierte una intervención especial de esta estudiosa en el tratamiento de la tensón gallego-portuguesa[40].

Después de aquellas ediciones de Pellegrini y Bertolucci debemos de mencionar la obra de G. Marroni -de quien ya se habló más arriba por su actualización bibliográfica de la obra del primero, pero también ella editora, entre otros, de nada menos que del trovador de estas tierras Pedr' Amigo de Sevilha [41], un trovador que está a caballo entre las tierras coruñesas de Las Mariñas -Monfero obtiene un legado en su testamento- y la ciudad que hoy nos acoge, además de participar en el repartimiento de Jerez de la Frontera.[42] en 1966 encontramos la interesante edición de R. Martinz do Casal, de cuya producción se excluyen unos poemitas que perturbaban el discurso normal del trovadorismo: se lo debemos a G. Macchi[43]. Aquí cronológicamente encajaría la investigación de S. Panunzio, arriba citada y la de W. Pagani sobre el corpus de Estevan da Guarda[44]. Por estas fechas -1974- escribe V. Minervini[45], el editor del gallego Airas Carpancho; le sigue Pietro B. Beltrami, reconocido especialista en métrica y lexicología italiana medieval, puesto por la Crusca al frente de un magno *Vocabolario*, pero también editor del biográficamente esquivo Pero Viviaez[46]. Hacia 1976 edita el cancionero de Fernand' Esquyo la antigua lectora de nuestra Universidade de Santiago y hoy catedrática en Bari, Fernanda Toriello, que posteriormente dedicará su atención a la literatura portuguesa moderna. Carmelo Zilli publica en 1977 la obra de Johan Baveca (Bari). Cronológicamente se sitúa ahora, 1978, la publicación del cancionero de Bernal de Bonaval, en Bari, obra de M.L. Indini, relevante colaboradora del *Diccionario*. Al brevísimo corpus de Roy Gomes de Bryteiros, dos cantigas, le dedicó E. Finazzi-Agrò un artículo[47], pero su obra más importante para nosotros es el cancionero más consistente de J. Mendiz de Briteiros (1979), de 18 cantigas en total.

A finales de los setenta, A. Ferrari[48], catedrática hoy de Lingüística Románica en L'Aquila, realiza un importante estudio codicológico del cancionero B, estudio que según ella viene a confirmar ciertas simplificaciones del *stemma* de los manuscritos, conslusiones a los que se opone, como vimos, G. Tavani. En el año 1979 C. Radulet

publica *Estevam Fernandez d'Elvas -Il Canzoniere*, (Bari)[49], M. Majorano edita las cantigas de Vasco Perez Pardal (Bari) y C. Donati las dos cantigas atribuidas a Pero Goterrez[50]. Inicia la década e los 80 la catedrática y medievalista B. Spaggiari,[51] especialista en métrica y cantigas de amigo, que retoma el ya varias veces editado Martín Codax, con un amplio estudio literario de su poesía. Del mismo año es el R. Paez de Ribela de M. Barbieri[52] ; en 1987 nos encontramos con la edición del cancionero de Fernan Garcia Esgaravunha, en Nápoles, obra de M. Spampinato Beretta; M.ª Teresa Morabito[53] estudió las dos cantigas de amigo de Estevan Coelho, una de ellas, unica en su gérnero, *de toile*; el par de textos de Caldeiron fue estudiado y editado por S. Vatteroni[54]; acercándose al final de siglo tenemos el apreciable cancionero del por veces irreverente Vasco Gil editado por M. Piccat (Bari, 1995)[55].

Finalmente debemos de mencionar dos ediciones de cancioneros, que particularmente no he podido leer, pero que aparecen citados por escrito en la web (http://cisadu2.let.uniroma1.it/fil_rom/dottor.htm) de la Universidad de Roma: el primero en el tiempo es el de Johan de Gaia (M.G. Russo) seguido del de Afonso Sánchez (Nicoletta Longo[56]), presentados ambos como tesis del Dottorato di Ricerca. Las nuevas generaciones ya tienen nombres y publicaciones: Paolo Canettieri[57] , Carlo Pulsoni[58], Atilio Castellucci[59]. Ocasionalmente nuestras letras se vieron honradas por algunos estudios puntuales de C. Segre[60], M. L. Meneghetti:[61], Sergio Vatteroni[62]. Seguramente otros muchos nombres por mi ignorados siguieron y siguen los pasos de aquellos grandes maestros que a finales del XIX o principios del XX se interesaron por la literatura gallego-portuguesa. Y el que se me olviden puede ser indirectamente un reconocimiento a esta labor crítica que por calidad y cantidad interviene tan decisivamente en el conocimiento que hoy tenemos de nuestro pasado lírico.

Finalmente, resulta curiosoobservar como ciertos centros universitarios acaban concentrando un elevado número de especialistas en lírica gallego-portuguesa, mientras en otros falta ese magisterio, simpatía o afinidad que pueda propiciar tales estudios. Está claro que los grandes centros son Roma y Pisa, pero sin que yo, desde la distancia, pueda vislumbrar una línea de causa a efecto, en el área pullesa destaca poderosamente la 'precipitación' en torno a la Universidad de Bari -Minervini, Toriello Panunzio, Zilli, Indini..-, donde, además, sobresale una editorial para nosotros benemérita: Adriática Editrice; de aquí o de Japadre Editore en L'Aquila nos vienen las en general apreciables monografías de nuestros trovadores. Otro capítulo realmente interesante de esta relación son las revistas que acogieron y acogen, en artículos plenamente vigentes y del mayor interés, cuestiones que directa o indirectamente contribuyen a elevar el conocimiento que tenemos de nuestra lírica. Pero ese es otro capítulo que en un futuro trataré de examinar y del que a ustedes, por no abusar de su paciencia y cortesía, les hago gracia.

Notas

[1] Pero da Ponte, *Poesie* , a cura di Saverio Panunzio, Bari: Adriatica, 1967. Existe una traducción al gallego de R. Mariño para Galaxia, Vigo, 1992. Agregar en su haber, además, una introducción amplia de 1971 al cancionero de R. Queimado: "Per una lettura del canzoniere amoroso di R. Q", en *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, pp. 181-209.

[2] Los trabajos esenciales sobre las Cantigas de Santa María se relacionan con la personalidad de Alfonso X y ya en el pasado merecieron la atención de una bibliografía particular de J. Snow.

En este campo la investigación italiana es menos intensa, pero siempre está presente, como veremos, de soslayo en este trabajo. Pero quizás puedan concretarse en esta especial y simpática devoción, un buen programa de trabajo que ya se está realizando: "Mi chiamo Maria Pia Betti, ho trentadue anni e vivo a Grosseto (Maremma-Toscana-Italia), cioè a metà strada tra la città in cui mi sono laureata in Filologia Romanza nel 1991 (Pisa) e quella in cui ho conseguito il titolo di Dottoressa di Ricerca nella stessa materia (Roma). Dopo numerosi seminari seguiti nell'arco degli anni universitari (e ricordo con piacere, tra gli altri, quelli sulla fabulistica spagnola del Medioevo), i miei interessi in campo filologico si sono andati concentrando sulla lirica galego-portoghese e su quella provenzale: nell'ambito del primo settore ho svolto, sotto la preziosa direzione della relatrice Valeria Bertolucci Pizzorusso e del correlatore Pietro G. Beltrami, la mia tesi di laurea sulle cantigas mariane del re "Sábio" Alfonso X, ..., nella collana "Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari" dell'editore Pacini (*Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X* di Castiglia, Pisa 1996). Questo studio, che si compone sostanzialmente di un rimario contestualizzato, di un lessico delle parole in rima e di un indice inverso, non solo mi ha obbligata all'uso del personal computer, ma ha segnato la mia concezione della ricerca filologica. Non a caso, infatti, nel progetto della mia tesi di Dottorato, cioè nell'edizione critica delle tenzoni di Guiraut Riquier (considerato l'ultimo dei trovatori provenzali), ho sentito la necessità di far rientrare almeno le concordanze (per motivi di tempo non ancora lemmatizzate) di tutta la produzione giuntaci dell'autore in esame: lo ritengo uno strumento utile, che ha già mostrato positivi frutti nello studio indicato, Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier, discusso a Roma nel settembre scorso....Al momento, però, le energie che riesco a dedicare al campo filologico sono totalmente assorbite dalla realizzazione di un repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria"

[3] Esta falta de eco cultural de nuestros cancioneros es una de la conclusiones más firmes y relevantes de la investigación de G. Tavani en todos sus escritos, verdad hoy inconcusa, que explicita ampliamente en el cap. II de su *A Poesía lírica galego-portuguesa* (Vigo: Galaxia, 1986)

[4] Un detalle que se suele resaltar al hablar de nuestro renacimiento literario contemporáneo es que este nace y empieza a desarrollarse como sistema literario totalmente ignorante de que la lengua gallega había tenido cultivo literario en la Edad Media. En el siglo XVIII cuando había una persona muy consciente de la existencia de una poesía en gallego en el XIII y XIV, el padre Martín Sarmiento, no pudo encontrar ningún cancionero ni tampoco ninguno de sus numerosos corresponsales y contertulios. Curiosamente la poesía religiosa, la mariana de las Cantigas de Santa María que él pudo ver directamente en Toledo, parece que no le interesó, él que procuraba investigar en cuanto documento gallego medieval caía en sus manos. Quizás no llegó a ver nunca el ejemplar toledano.

[5] V. Beltrán, s.v. "Santillana", en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coord. G. Lanciani- G. Tavani, Lisboa, 1993.

[6] Alguna excepción hay, sin embargo, como los folios de Madrid y Porto, el pergamino Vindel en Nueva York o el Sharrer aparecido hace unos 15 años en la Torre do Tombo lisboeta.

[7] Las cifras exactas servidas por la base de datos http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html para el Cancionero de Ajuda son las siguientes: número total de cantigas 309 (la ed. de C. Michaëllis numera hasta 310, pero aquella base considera repetido un texto y no lo numera), que aproximadamente representa un quinto del total conservado, 1692, y una buena parte de sus cantigas, 245, aparecerán más tarde en los apógrafos italianos. El cancionero de Ajuda es testimonio único para 64 textos y, como dijimos más arriba, documenta mayoritariamente cantigas de amor, 297; los 12 poemas restantes corresponden a ocho escarnios de amor, una cantiga encomiástica y otra cantiga moral. La duodécima no se puede clasificar, ya que no queda más que un verso. Como curiosidad puede interesar la aparición de una copia de este cancionero en una biblioteca polaca.

[8] La cuestión de la presencia en Italia de los antígrafos de los cancioneros B y V fue estudiada y debatida por los historiadores de la poesía gallego-portuguesa a la hora de justificar o explicar el *stemma codicum* de la tradición manuscrita de la poesía profana. Mereció particular atención, en diversas ocasiones, de E. Gonçalves, sobre todo a partir de « Quel da Ribera», (en *Cultura Neolatina*, Modena, , XLIV, 219-224); la estudiosa apura las notas casi cabalísticas de los cancioneros para establecer una posible vía de llegada de un bien tan escaso -*pobre, estéril*- como resulta ser nuestra lírica concretada en cancionero o cancioneros. ¿Qué fue de estos antígrafos?. Un resumen amplio de la personalidad del humanista italiano, de la posible conexión portuguesa y de su amor por los códices de poesía romance puede verse en E. Gonçalves, s.v. "Colocci", *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coord. G. Lanciani- G. Tavani, Lisboa, 1993 (=*Dicionário*). Más breve, en M. Brea quien hipotiza sobre la finalidad de los cancioneros en poder de Colocci ,(s.v.), en *Biblos.Eenciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, 1995-

[9] La evaluación de lo que supuso la labor de Colocci en nuestra cultura puede verse en I. González Fernández "Un uomo non volgare: Colocci", en *El Renacimiento italiano* Actas del II Congreso Nacional de Italianistas Españoles, Murcia, noviembre de 1984. Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pp. 67-75.

[10] Este ejemplar propiedad de los herederos del duque de Frías fue consultado a mediados del siglo XIX por un erudito brasileño, el diplomático Varnhagem, quien de pasada en su Antología dio cuenta de su existencia, pero no reveló su exacta ubicación; simplemente indicó que pertenecía a "un grande de Espanha". Esta copia, de cuya existencia llegó a dudarse, pues desapareció durante muchos años, fue finalmente redescubierta en la biblioteca Bancroft de la Universidad de Berkeley, cuando se catalogó una partida de libros comprados en España a los herederos del mencionado noble. Al ser un *descriptus* de V no aporta nada a la lección crítica.

[11] O de la Biblioteca Nacional de Lisboa, denominación esta que provoca uno de los más injustos olvidos -S. Spina *dixit* muy acertadamente-, de nuestra historiografía: no sólo el del nombre de Colocci sino también el de la benemérita familia en cuya biblioteca se conservó, la de los condes de Brancuti, hasta que andando el tiempo E. Monaci compró el precioso manuscrito que, ya bien entrado el siglo XX, sus herederos vendieron al gobierno portugués.

[12] E. Gonçalves - y otros como J.M. D'Heur o A. Ferrari- supone además que de B, cuando estaba más completo, hizo su *Tavola* el humanista iesino. Tal hipótesis aún hoy no es aceptada por G. Tavani quien, después de múltiples y repetidos razonamientos, sigue creyendo en la validez de su *stemma codicum*, como puede verse en el reciente *Trovadores e Jograis. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002, a lo largo de todo el cap. II.

[13] Lo que se publica en 1880 por obra -póstuma- de E. Molteni está en función de V: las partes no comunes con este cancionero (v. la voz de este cancionero en el *Dicionário* arriba citado hecha por A. Ferrari, su mejor conocedora). De todos modos I. S. Ruggieri releyó las partes comunes que presentan divergencias.

[14] Aparecen editadas, por supuesto, entre las cantigas de Santa María de Mettmann, pero curiosamente no se suele mencionar B como uno de los manuscritos de las cantigas marianas ni tampoco se menciona, ya que sale a colación, el *Apocalipsis* de Beato de la Universidad de Valladolid que recoge una de estas cantigas con una variante radicalmente distinta de la ofrecida por el editor alemán y por supuesto desconocida para Valmar cuando hace su edición en 1889.

[15] V. esta documentada voz por G. Lanciani en el arriba citado *Dicionário.*

[16] V. la apretada biografía de De Lollis en el *Diccionario,* obra de A. Roncaglia. El recuerdo de la actividad y fama del profesor Abrucés están recogidas en el callejero romano que le dedica una de sus vías más amplias, en las proximidades de su universidad.

[17] Su perfil biográfico puede verse s.v. en el *Diccionario.* Está realizado por otro modenés, A. Roncaglia discípulo primero y más tarde continuador de alguna de las fundaciones de Bertoni.

[18] V. esta voz en E. Gonçalves en *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*

quien nos remite a la bibliografía inicial de su *Miscelánea* y a la voz *"*Roncaglia*,* Aurelio*"* del *Dizionario biografico degli italiani* de G. Tavani.

[19] V. la magnífica semblanza trazada por V. Bertolucci Pizzorusso en el *Dicionário*, s.v.

[20] Completa un interesante trabajo sobre el mismo motivo de unos años antes de L. Sletsjöe.

[21]En Módena, 1939. Esta bibliografía fue continuada sistemáticamente hasta el año 1975 y selectivamente hasta 1980 -investigaciones que se juzgan importantes- por G. Marroni quien la publicó, también con el nombre de Pellegrini, como *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese*, L'Aquila, Japadre, 1981. El plan de estas dos bibliografías, con ligeras variantes, fue adoptado por el Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, que prosigue en esta meritoria labor, dando cuenta también de la producción científica sobre la literatura castellana y catalana.

[22] Trovador un tanto ubicuo ya que un lugués lo considera coterráneo, y un coruñés lo sitúa al otro lado de su bahía. La comunicación verbal de X. Varela, a través de su *Tesouro medieval informatizado da lingua galega* (http://corpus.cirp.es/tmilg/) lo sitúa como benefactor del noyés Toxosoutos en la documentación editada por F. J. Pérez Rodríguez (Santiago, 2004).

[23] Bolonia, 1963 El carácter pionero -estando, sin embargo, a las fechas es anterior el *Lourenço* de Tavani en Cultura Neolatina, v. más abajo- y rigor ecdótico de esta obra en la crítica italiana gallego-portuguesa es puesto de relieve por E. Gonçalves s.v. "Pizzorusso". Véase su amplia bibliografía en http://virmap.unipi.it/cgiin/virmap/vmibo?docenti:8135608;main donde se puede dar una ojeada a las repetidas intervenciones de esta estudiosa sobre nuestra cultura medieval. Del cancionero de Martín Saoares hay traducción gallega (Vigo, 1992).

[24] En época más reciente v. la preciosa síntesis *La letteratura portoghese medievale*, in V. Bertolucci, C. Alvar, S. Asperti, *Le*
letterature medievali romanze d'area iberica, Roma-Bari, 1999, pp. 5-95.

[25] " Il canzoniere di Pedr' Eanes Solaz", in *Annali dell'Istituto UniversitarioO rientale di Napoli - Sezione Romanza*, IV, 2, pp. 167-195 y "Le cantigas di Juyão Bolseiro", *ibid*., VI, 2, pp. 237-335.

[26] Del año 1962 tenemos "Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas", in *Cultura Neolatina*, XXII, 1-2 , pp. 157-168.

[27] *Martin Moya*, (Roma, 1968). La innovación *Moya* está por el tradicional y más probable *Moxa*, apellido este preferido por la tradición y por la mayoría de los historiadores.

[28] Con versiones al portugués y francés pero sin aportes relevantes (G. Tavani, *Trovadores e jograres*, Lisboa, 2002, p. 327)

[29] Y no vamos a tratar aquí nada de su actividad fuera del período que nos interesa o como estudioso prestigiado de otras literaturas como la catalana la provenzal o la italiana...no en vano es catedrático de Lingüística Románica. Además su apego a la cultura gallega actual hace de él el más válido representante de la cultura gallega actual en Italia, no solo como divulgador e investigador, sino como fiel traductor de escritores gallegos contemporáneos. Quien tenga curiosidad por la dilatada vida intelectual de este profesor puede dar unha ojeada a su bibliografía tal como se recogía en el homenaje que le rindió la Universidad de Santiago al acogerlo entre sus miembros como doctor Honoris causa, o recientemente la Real Academia Gallega de cuyo número forma parte desde 2004 o la Facultade de Filoloxía de Santiago con un volumen de estudios (1994); aquí, el añorado Carlos Casares, titulaba su artículo con un esencial y veraz "amigo de Galicia". Una bibliografía completa,-hasta el año 2004,puede verse en http://www.sifr.it/bibliografia-tavani.pdf.

[30] Sobre la base de la segunda edición de 1970.

[31] Esta en Módena para la Società Tipografica Editrice Modenese.

[32] Al rigor filológico y comentario exhaustivo le correspondió la editorial Ugo Merendi de Milán con una cuidada y hermosa edición, casi lujosa. La obra sería finalmente traducida al gallego por

Galaxia en el año 1993, con una revisión textual y crítica notable por parte del propio Tavani -de hecho es una segunda edición-, apartándose en buena medida de una tradición ortográfica poco fundamentada desde C. Michaëlis.

[33] Es decir, G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica gallego-portoghese* [con *un Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi*], Roma, 1967.

[34] Santiago de Compostela , 1996: un equipo competentemente dirigido por la catedrática de Lingüística Románica de nuestra universidad de Santiago. Que duda cabe que la organización de los poemas en dos grandes volúmenes, apoyados en un considerable aparato retórico que analizan y facilitan la comprensión literaria de los textos, al tiempo que se suministra con generosidad la bibliografía más importante, exigió un importantísimo esfuerzo de un abnegado equipo. Por algo no se había intentado antes. Y además se construyó contemporáneamente una base de datos en el Centro de Investigacións Lingüística e Literaria Ramón Piñeiro que puede ser consultado desde cualquier lugar por Internet en http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html.

[35] Nos referimos a la *Liste* con la cual D`Heur encabeza sus *Recherches internes sur la lyrique amouresuse des troubadour galiciens-portugais (XII-XIVsiècles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*...., s.l. [Liege?], 1975.

[36]En *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters»,* II, 6, Heidelberg, 1980; II, 8, ibi, 1983. Esta es la obra que será traducida al gallego -dos versiones, para Galaxia con diferentes traductores- y al portugués -también con dos traducciones diferentes-. En todos los casos el autor procura proporcionar a los traductores las actualizaciones de la materia que considera oportunas. Recuerdo, y entre mis desordenados libros debe de andar, una edición italiana exenta, que fiando de la memoria creía publicada por Japadre (L'Aquila) pero en cuyos fondos no consigo localizarlo a través de Internet, quizás porque la obra está agotada; y que no se trata de un fantasma me lo confirma el catálogo de la universidad de Venecia, Ca' Foscari, en el que se da como año de impresión un aproximado 197..., por lo tanto anterior a la edición alemana del *Grundriss.*

[37] Una muestra de su generosidad intelectual, en la última edición portuguesa, es la asunción de la obra de los colaboradores del *Dicionário* insertando su nombre, el del alumno, en las fichas individuales.

[38] V. su biobliografía por E. Gonçalves en la ya mencionada *Biblos*, s.v.

[39] Aparece en todos los números del Boletín de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval -el último en mi poder es el nº 17- pero se puede consultar en la correspondiente sección de http://griso.cti.unav.es/medieval/ahlm/principal.html.

[40] Los cancioneros se publicaron, respectivamente, en *Cultura Neolatina*, XXXIV, pp. 99-115, (hay traducción gallega en *Grial*, nº100) y como libro *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila, 1977. Para la cantiga de escarnio téngase en cuenta su "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", en *V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, pp. 117-130.

[41] En *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, X, pp.189-340; pero también "Afonso Fernández Cebolhilha e il suo minuscolo canzoniere*"*, en *Studi Mediolatini e Volgari*, XVIII, pp. 71-75 o sobre la obra de un pontevedrés "Sull' entità del canzoniere di Men Rodrigues Tenoiro", en *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padua, 1971, pp.267-277. Estas notas son deudoras en alguna medida de "Traiettorie di studio, tradizionali e innovative, sulla lirica galego-portoghese negli ultimi dieci anni", en el número incial de 1989, *Cuadernos de Filología Románica*, I, 25-29.

[42] V. Beltrán, *s.v.*, en *Dicionário* quien convincentemente, con pruebas documentales, reubica la biografía de este trovador modificando así los datos manejados por la estudiosa italiana.

[43] "Le Poesie di Roy Martinz do Casal", in *Cultura Neolatina*, XXXVI, pp. 129-157. Que sepamos , posteriormente ya no se dedicó a nuestros estudios salvo para un proyecto de concordancias (1977).

[44] En 1971, para *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, pp. 53-179.

[45] "Le poesie di Ayras Carpancho", en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza* , XVI, pp. 21-113. Tampoco prosiguió en nuestros estudios, aunque sí colaboró ampliamente en el *Diccionario*.

[46] En 1974 y 1979: Primero con "Pero Viviaez e l'amore per udita", en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXII, pp. 43-65 y más tarde "Pero Viviaez: poesie "d'amigo" e satiriche," *ibidem*, 26, pp. 107-124. Su bibliografía puede verse en http://virmap.unipi.it/cgi-bin/virmap/vmibo?docenti :8136028;main. Sólo ocasionalmente volvió a nuestros estudios, por ejemplo para el *Dicionário*.

[47]" Le due cantigas di Roy Gomes de Bryteiros", in *Estudos Italianos em Portugal* 38-39, pp. 183-206; el cancionero se publicó L'Aquila. Es uno de los colaboradores más activos del *Diccionario* y uno de los lusitanistas -especialista sobre todo en la literatura brasileña- más conocidos de la Universidad de Roma de donde es catedrático.

[48] Esta investigadora es fundamentalmente una provenzalista, aunque con importantes 'desviaciones' al ámbito gallego-portugués, como acabamos de ver. Es colaboradora del *Dicionário.*

[49] "La giulleria femminile e i suoi riflessi nella lirica galego-portoghese", en Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali , Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp. 167-181. Las abundantes publicaciones posteriores de esta lusitanista se centran sobre todo en la literatura de viajes del país vecino.

[50] "Pero Goterres, cavaliere e trovatore", en *Romanica Vulgaria - Quaderni*, I (Studi francesi e portoghesi), pp. 67-92.

[51] Publica simultáneamente en 1980 "Un esempio di struttura poetica medievale: le cantigas de amigo di Martin Codax", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, 749-839 y "Il canzoniere di Martin Codas", in *Studi Medievali*, XXI, I, pp. 367-409.

[52] "Le Poesie di Roy Paez de Ribela", en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, pp. 7-104. Colabora en el *Diccionario.*

[53] V. su referencia bibliográfica en *Biblos*, s.v., por ella firmada.

[54] 1988, en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXXIV, pp. 155-181.

[55] Agréguese "Le cantigas d'amor di Bonifacio Calvo", en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Band 105 (1989), pp.161-177.

[56] De esta investigadora, además, "Gli animali nella lirica galego-portoghese sacra e profana. Primi sondaggi", en *Simbolismo animale e letteratura*, Roma, 2003, pp. 185-195.

[57] http://w3.uniroma1.it/cogfil/pc.html. V. además el http://w3.uniroma1.it/arnaut/.

[58] http://www.maldura.unipd.it/romanistica/pubbl/pulsoni.html.

[59] Una información mínima en http://hispanismo.cervantes.es/hispanistas_ficha.asp?DOCN=9804. "A Tradición manuscrita de Airas Peres Vuytoron", en *Canzonieri iberici*, Università di Padova -Universidade da Coruña, 2001.-- V. 1, pp. 163-167 "Temas e motivos no Cancioneiro da Ajuda", en *O cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Santiago, 2004, pp. 331-350.

[60] http://www.sifr.it/bibliografia-segre.pdf.

[61] http://www.sifr.it/frame_bibsoci.html.

[62] http://www.sifr.it/frame_bibsoci.html.

UN CANCIONERO RITROVATO NELLA BIBLIOTECA RICCARDIANA DI FIRENZE: ESEMPIO DI RAPPORTO PROFONDO

Francesco De Benedictis
Florencia

Questa *ponencia* vuole essere un contributo agli studi cervantini, di cui quest'anno ricorre l'anniversario della pubblicazione della prima parte del *Quijote*, e, insieme, un *homenaje* alla città di Siviglia. Omaggio di un componimento in versi inedito a cui allude lo stesso Cervantes nella sua opera più importante e che fu trascritto, pochissimi anni prima della pubblicazione della prima parte del *Quijote*, da un giovane fiorentino di nome Girolamo da Sommaia.

D'altro canto e indirettamente, si ripercorre anche l'intensa relazione culturale esistente tra Spagna e Italia; un rapporto molto profondo che si rinsalda con la circolazione non solo di uomini, di soldati, di ambasciatori e di poeti nelle varie corti italiane o spagnole ma anche e soprattutto con la circolazione di *Cancioneros* spagnoli in Italia, riconducibili ai secoli XVI e XVII. Queste testimonianze, peraltro assai copiose, motivate in parte dalla diffusione del castigliano e della cultura iberica nel Cinquecento, costituisce, per molti aspetti, un evento culturale molto particolare. Si tratta, in effetti, di un fenomeno che investe, a più riprese e con manifestazioni diverse (data la molteplicità dei generi e delle forme della lirica proprie di ogni letteratura), tutta la penisola italiana. Essa rappresenta, innanzitutto, un caso indubbio di influenza della cultura ispanica, che arricchisce quel quadro vasto di rapporti culturali fra Italia e Spagna che «iniziarono a tracciare sistematicamente Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Ezio Levi, Giulio Bertoni, Giovanni Maria Bertini, Franco Meregalli, Alberto Varvaro e molti altri comparatisti e bibliofili attratti dalla problematica dei reciproci influssi delle letterature nazionali» (Caravaggi 1999: 185-225).

Alla fine del XVI secolo, inoltre, si assiste ad un'arrestabile corrente migratoria di spagnoli (e tra questi molti poeti), favorita dal crescente interesse delle corti italiane per le tradizioni culturali ispaniche e, nel contempo, ad una rapida trasmissione della poesia *cancioneril*. Conseguentemente, "matura" e si intensifica, in questo scambio vicendevole di rapporti, una peculiarità di cui i *cancioneros* sono i testimoni più evidenti. Ci si trova di fronte a un caso di "riflusso" o, detto diversamente, dinanzi a una chiara testimonianza di restituzione: se nei decenni precedenti l'influenza della scuola italiana aveva determinato una rifioritura del *Cancionero* in Spagna, ora la Spagna offre a sua volta all'Italia, dopo molti decenni di assorbimento della linfa rinascimentale, i frutti tardivi della sua stagione aurea. I manoscritti di interesse ispanico, conservati nelle biblioteche fiorentine, anche se rispondono ad una varietà tipologica molto particolare, non sfuggono a questa "bidirezionalità", anzi ne sono tra i testimoni più vivi e, data l'epoca della loro compilazione, si ritrovano ad essere una delle tante testimonianze dirette di questo scambio.

In particolare, in questa sede si segnalerà il lavoro di redazione e di raccolta di componimenti poetici e in prosa legati alla solerzia del giovane fiorentino Girolamo da Sommaia, al cui nome sono legati la maggior parte dei manoscritti conservati oggi sia nella Biblioteca Nazionale che nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. In effetti, le più importanti miscellanee di poesia spagnola, conservate nel Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze, sono dovute principalmente alla passione e all'interesse culturale di questo giovane fiorentino, che passò sette anni della sua vita a Salamanca. Girolamo da Sommaia, da questo punto di vista, rappresenta un caso esemplare di studente straniero, aperto a tutte le più significative manifestazioni culturali del momento. L'ambiente salmantino, che era uno dei centri culturali più importanti della Spagna, insieme a Siviglia, a Toledo, a Madrid (e, considerando quegli anni, Valladolid), si rivela prodigo e straordinario. Di quegli anni -ma solo dal 1603 al 1607- si conservano autografi due diari, nei quali si può notare l'intensità della vita del giovane fiorentino, abituato a registrare con una certa frequenza e regolarità molti suoi momenti. Insomma, grazie a questi due manoscritti (diari) si può seguire puntualmente addirittura la compilazione di due codici. Codici, del resto, che rivestono una certa importanza sia per la datazione dei singoli componimenti che per la definizione della tradizione manoscritta di un testo (basti ricordare il *Sueño* di Quevedo, attestato ai ff. 380r-387r di FN Magl., Cl. VIII, 26).

Diversa è la situazione della Biblioteca Riccardiana di Firenze, che tra i suoi ricchi fondi conserva due mss. spagnoli, di provenienza sconosciuta. Il primo (ms. 2856), di inestimabile valore per le miniature che vi abbelliscono i componimenti, è dovuto sicuramente a un committente molto facoltoso; il secondo (ms. 3358), importante sia per la trasmissione di un elevato numero di componimenti ad attestazione unica, che per il suo carattere di miscellanea, di autori diversi e di più lingue (la maggior parte dei componimenti sono in castigliano, mentre un cospicuo numero è in portoghese: peculiarità che pochi altri canzonieri in ambito ispanico possono vantare).

Nel ms. 3358 della Biblioteca Riccardiana sono presenti una serie interessante di sonetti di diversa natura (amorosa, religiosa, di circostanza, erotica ed ironico-burlesca): in alcuni di essi si mostra una chiara filiazione di scuola petrarchista, mentre in altri i caratteri del manierismo e del barocco spagnolo prendono il sopravvento imponendo definitivamente una nuova tradizione autorevole. Autori di quest'ultimo orientamento sono i poeti della "generazione" di Lope de Vega e di Góngora (Espinel, Liñán, Padilla), che determinano un cambiamento tanto nelle forme che nei temi. Il codice della Riccardiana riveste un notevole interesse, dunque, non solo per la varietà e la qualità dei testi che lo compongono ma anche perché offre una preziosa testimonianza dell'evoluzione estetica in un momento di transizione così cruciale. Un aspetto, questo, che non va trascurato, dato che ha richiamato l'attenzione di molti ricercatori, che spesso, impossibilitati dalla distanza, si sono dovuti accontentare della descrizione e della pubblicazione frammentaria di qualche testo, non sempre puntuali né fedeli all'originale.

Il codice FR 3358, certamente di ambiente salmantino, come lasciano presupporre alcuni componimenti, composti per un *certamen* letterario, indetto dall'Università di Salamanca (e non attestati in altri manoscritti), sia per le affinità con i mss. della Biblioteca Nazionale di Firenze e per le analogie notevoli con i *Cartapacios Salmantinos* della Biblioteca Real (o de Palacio) di Madrid, con cui condivide 54 dei circa 200 componimenti contenuti in esso, contiene, in particolare, diversi componimenti che fanno riferimento alla città di

Siviglia e che fanno conoscere in tempo reale avvenimenti storici culturali, di costume, che succedono nel capoluogo andaluso nella seconda parte del Cinquecento.

Nello specifico il ms. contiene nelle prime pagine una Satira poetica in terzine del licenciado Pacheco -così come si legge nella rubrica- "*contra la mala poesía, en defensa del licenciado Dueñas*", coinvolto nella diatriba letteraria accesasi a Siviglia nel 1569. La satira è attestata anche in MN 4256, 292r-304r (con rubrica: "Sátira contra la mala poesía del li[cencia]do Franc[is]co P[ache]co"). Rispetto al ms. della Biblioteca Nacional, il testimone fiorentino risulta incompleto ai vv. 602-607, mentre critica è la situazione, apparentemente normale dato che le rime non presentano nessun tipo di anomalia, ma che ad un'analisi più profonda denunciano una lacuna notevole, ai vv. 673-675. E' soltanto grazie ad un altro testimone, infatti, che si possono integrare i versi mancanti (vv.673-684) e stabilire che la terzina in oggetto risulta essere una "contrazione" di due terzine non successive. Il suddetto testimone, rinvenuto nella biblioteca di Don Francisco de Borja Palomo da Rodríguez Marín [oggi C.S.I.C., ms. n° 3857, ff. 2r-14v, fondo Rodríguez Marín], è contenuto in un ms. sivigliano in quarto, risalente alla prima metà del XVII secolo, ed offre una copia completa della *Sátira* col titolo, *La Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, di mano del poeta ispalense Antonio Ortiz Melgarejo, amico di Lope de Vega (Rodríguez marín, 1907: 1-25). Questo ms. ha, tra l'altro, il pregio di contenere un prologo alla Satira stessa (ff.1r-2r), che mette in risalto i motivi che occasionarono il testo suggerendo che alla radice, alla base della satira ci sarebbe un "enfado"[1].

Un altro testimone, interessante sia per l'*argumento* che precede la satira, in cui il copista manifesta i suoi dubbi circa l'attribuzione della stessa a Pacheco[2], che per le preziose glosse al testo, si conserva nella biblioteca Estense di Modena (MoE Y x-5-45, ff. 49r-67v, numerazione moderna) ed è stato oggetto di studio (tesi di laurea) da parte della dott.ssa Maria Franca Ballocco[3]. Rispetto a questo testimone c'è da segnalare, non rilevata dalla Ballocco, una cattiva reincuadernazione, nella quale si sono giustapposti i diversi quaderni, frammentando il testo della satira in maniera non congrua. Alla vecchia numerazione si è sovrapposta addirittura una numerazione nuova a matita che ha confuso ulteriormente le cose. La scarsa attenzione da parte della Ballocco, la quale, non intuendo la motivazione, asseriva che alcune parti della satira erano collocate «visibilmente decontestualizzate a formare in apparenza una composizione a parte priva però di senso» (Ballocco, p. 174) è stata, forse, condizionata dalla descrizione del codice fatta da Bertoni (1905: 68-70). Questi, non accorgendosi della giustapposizione, segnalava a suo tempo che il codice era «scritto con poca diligenza da mani diverse». Indicava altresì alla carta 1r la satira di Espinel "Ynvicto César, Hércules famoso", alla c.46r il sonetto "Dueñas vengado a costa nuestra", e alla c.47r la "Satira sopra i poeti falsamente attribuita a Pacheco: Aun el rubio hortolano del Esponto". Quest'ultimo verso, che segue in maniera anomala alla rubrica, introduce il frammento che corrisponde ai vv. 328-369 della satira. Per risolvere filologicamente questo problema, con l'attenuante di non conoscere nessun altro testimone della satira, sarebbe bastato al Bertoni riconsiderare l'originaria numerazione e ritenere la frammentarietà della satira frutto di una disattenzione da parte di un impaginatore moderno.

E' presente, infine, in un manoscritto, proveniente dalla Biblioteca di Sánchez Rayón, marchese di Jerez de los Caballeros -di grafia di Gallardo, che è stato considerato, "puesto que su copia no ofrece variante alguna respecto de esta lección", copia del citato MN 4256, anche se la trascrizione lacunosa e incompleta, si arresta al verso 321 (Balloco

y Rodríguez Marín).

A seguire, nel ms. riccardiano, si trova il sonetto "Dueñas, vengado estáis a cuesta nuestra", che oltre ad essere una risposta alla satira precedente, avvalora le precisazioni fatte, probabilmente dal licenciado Pacheco, concernenti la lunga serie di satire, risposte ed altri tipi di componimenti che, come "ensanche a la primera sátira", infuocarono il clima sivigliano nel 1569 (Rodríguez Marín, nota, pp. 4-5). Il sonetto è attestato anche nel citato ms. della biblioteca estense ai ff. 49r-v (numerazione moderna a matita). Il sonetto, secondo la Ballocco precede la satira, di cui dovrebbe costituire una risposta; ma in realtà, in MoE Y x-5-45, essa è dislocata dietro le ultime terzine della satira stessa, poste al f. 49r: questo elemento è un ulteriore indizio a conferma della tesi della scarsa professionalità nel rilegare in maniera non successiva i vari "cuadernos".

Ai ff. 245r-265r, invece, sono attestate due satire di Espinel. La prima, con rubrica "Sátira de [E]spinel contra las damas de Seuilla" ([Invicto César, Hércules famoso]fino al f. 258v, sono 463 vv.), e la seconda con rubrica "Sátira de [E]spinel a doña Gasca en Seuilla" (di 199 vv.).

Si tratta di satire in terzine, di cui la prima è attestata anche nel ms. conosciuto come *Antequerano* (329r, con rubrica "Sátira de Espinel a las damas de Sevilla"), nel ms. di *Salvá* (con rubrica "Sátira de Espinel contra las damas de Sevilla"), oggi disperso e di cui Pérez de Guzmán aveva pubblicato soltanto alcuni frammenti, relativi ai vv. 1-10, 13-15, 22-24, 31-42, e 199-205); e in MoE Y x-5-45, ff. 1r-7v, con rubrica: "Sátira de Espinel hecha a Sevilla" [*sic*!]. Circa la data di composizione della satira, fissata intorno alla fine del 1578, si rimanda a LARA-GARRIDO (1979: 774-775). Si fa presente che il verso 399 ("Del bien dudoso, el mal seguro y cierto") è cantato da "músicos" nel *Marcos de Obregón* (Espinel, 1980, nota, p. 20) MELE-BONILLA Y SAN MARTÍN (1904: 162-176 y 408-417), che pubblicano la satira in questione, leggono e trascrivono in maniera non corretta molte parole, spesso sciogliendo male le abbreviazioni.

La seconda satira, anch'essa di Espinel, "Ora del Dios herrero los abrazos", così come si legge nella rubrica è una "Sátira a doña Gasca en Sevilla" e, considerati sia il tema che le caratteristiche, non si esclude che potrebbe trattarsi dell'*ensanche* alla precedente satira di Espinel, cui allude Cervantes in un conosciuto passo del *Quijote*, con queste parole:

Por verme puesto y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren.

Eso me parece, Sancho -dijo Don Quijote- a lo que sucedió a un famoso poeta destos tiempos, el cual, habiendo hecho una maliciosa sátira contra todas las damas cortesanas, no puso ni nombró en ella a una dama que se podía dudar si lo era o no, la cual viendo que no estaba en la lista de las demás, se quejó al poeta diciéndole que, qué había visto en ella para no ponerla en el número de las otras, y que alargase la sátira, y la pusiese en el ensanche, si no, que mirase para lo que había nacido. Hízolo así el poeta, y púsola cual no digan dueñas, y ella quedó satisfecha, por verse con fama aunque infame (II, cap. VIII).

E' da premettere che Cervantes, al tempo in cui Espinel scriveva la satira (1578-1579), si trovava a Siviglia (Cervantes, 1948: 181). Rodríguez Marín pensa di aver rintracciato nel testo della *Sátira* pubblicato nel 1904 da Mele-Bonilla la redazione

ampliata, cui si allude nel *Quijote* (*Ibidem*, pp.181-182), identificando "la dama preterida" in una chiamata Juana Carrillo o Violante (vv.157-162; e vv. 133-138) (Ibidem, 181-182), ma Lara Garrido, dal canto suo, avverte che la deduzione dello studioso non è accettabile in quanto

"ninguno de los pasajes recordados por el crítico coincide con lo que dice Cervantes, porque los sujetos satirizados ahí no reciben una especial y acre reprimenda" (Lara Garrido, 1993: 420, II vol)

Che senso hanno dunque le parole del *Quijote* e l'indicazione della presenza del suo autore a Siviglia? Secondo Lara Garrido,

"esto supondría en una estricta exégesis admitir o que Cervantes conoció directamente por boca de Espinel la historia interna de la *Sátira* o que tuvo en sus manos fases redaccionales que no corresponden al texto que nos sumininstran los tres manuscritos" (ibidem, 420)

oppure,

"[…] Pero si planteamos la cuestión desde una perspectiva que no sea la del positivismo reflejo directo, sino la específica forma cervantina de transformar recuerdos, vivencias y lecturas en literatura en un proceso de «recreación e invención» variables el resultado puede ser más coerente con los datos disponibles. El hecho mismo de que Rodríguez Marín se fijase en los pasajes citados es sintomático de que en ellos está, en sustancia, la base para una libre interpretación como la de Cervantes, máxime si a ello se unen los versos finales del poema en que Espinel alude a los ruegos que recibió para leer la *Sátira* por parte de *las damas* y las amenazas subsiguientes (vv.448-56). En el *Quijote* no hay una extrapolación simple de datos reales y ni siquiera el afán de exactitud que denotaría la lectura fresca de la *Sátira*, sino la utilización de un recuerdo que destaca un conjunto de elementos para contruir un ejemplo admonitorio sobre el *topos* clásico de la fama-infame" (ibidem, 420)

Il giudizio abbastanza perentorio dello studioso spagnolo, il quale -ripeto- ha curato una edizione critica della *Sátira*, basandosi, per l'attestazione riccardiana, sulla trascrizione fatta da Mele-Bonilla nel 1904 (ai quali sfugge, come già segnalato, questa seconda *Sátira*, lasciandola *ipso facto* inedita) è da considerare filologicamente parlando abbastanza sommario e superficiale. Lara Garrido non è, appunto, a conoscenza di questo *poema*, che oggi rivede la luce e del quale non si conoscono altri testimoni.

Parafrasando, quindi, la sua ultima affermazione e rovesciandola, oggi si può affermare che "en el *Quijote* hay una extrapolación simple de datos reales y casi un afán de exactitud", ribadendo che troppo facilmente, leggendo l'opera cervantina, si è portati a considerare e distinguere tra "idealismo" e "realismo" dei suoi personaggi principali, prescindendo da questi elementi portanti che li sostengono, *in primis* l'attendibilità di alcuni racconti che poggia su dati reali, storici, contemporanei all'autore e che, da una parte, proiettano nuova luce sull'opera cervantina e, dall'altra, avvicinandosi con un

approccio filologico, potrebbero rivelare altri particolari interessanti a tutti gli ispanisti o gli italianisti di buona volontà.

Un'ultima considerazione riguarda il testo della satira e di cui offro una trascrizione semidiplomatica, intervenendo soltanto nei casi in cui ho ritenuto necessario per una maggior comprensione del testo e inserendo l'opportuna punteggiatura. Il tono, il lessico, la struttura linguistica e i personaggi in essa menzionati, doña Gasca, la Romana, Anilla, Zuñiga, la Betanzona, doña Ana, si adattano perfettamente al tono, ai personaggi, all'impostazione e al modello della satira precedente: aspetti che, da soli, porterebbero ogni linguista o filologo ad asserire che si tratta proprio dell' *ensanche* cui ha alluso Cervantes nel citato passo della seconda parte del *Quijote*.

(259r)*Sátira de [E]spinel a doña Gasca en Sevilla*
Ora del Dios herrero los abrazos
la vujarrona Venus éste atenta
o haciéndose rajas en sus braços;
o nel burdiel de Chipre en la mugrienta
5cobachuela inuentando mil posturas
por dar al rufo Adonis buena qüenta.
Ora de las sobradas cojunturas
del batañado Rabo esté curando
las frescas y hediondas mataduras;
10o en el cabruno y puñatero bando
para hartar su cachondés ardiente
al reteso zagal anda vuscando;
O vuelua a mirar su tributaria gente
la uida ynfame y trato desoluto,
15q*ue* entre civil canalla se consiente…
(259v)viua en su desuergüenza el uandoputo,
canse las nalgas de follona borra,
use del orden natural corrupto.
Leuántese del suelo la (h)andorra
20con manto ylustre y damasquina saya
del caudal espelmoso en q*ue* lo ahorra,
que no por esso le darán la uaya
q*ue* con tan justo título mereze,
la uana eleuación en q*ue* se ensaya.
25Y porque sin raçón se desuaneze,
ar[r]ojándose un don de esperma hecho,
que en las vueltas del rabo se humedeze;
y porque el ancho y espumoso trecho
con la uirtud del fruncidor sumaque
30el papiauierto grande vuelue estrecho,
que siempre [h]avrá quien da culpa saque
tu necedad, o tierna, linda raja,
(260r)si la amistad guardares del alfaq*ue*;

mas considera quánto mal encaja
en la seta alcorán un don christiano,
aunq*ue* no es don que del diuino vaja.
Tal grauedad y entonamiento vano
y tal jurarte con uelludo rostro
naçió de origen tal humilde y llano;
mira los hierros del materno rostro,
que de los tuios fueron tanta p*ar*te,
que nunca en ti se conoçió calostro;
y que como en la herrada fue engendrarte;
el cabrón moriscazo cornyosco
te pudiera infundir en otra parte,
y que en su palanca triste y fosco
nunca enristra damasco, plata ny oro
sino una saya i un sayal muy tosco.
(260v)No sé yo quál Japón, quál yndo o moro
que más castizo que los tres lo sea,
podrá guardar tan áspero decoro;
mas ya q*ue* tu agarena y uil ralea
no uaje el uano pensamiento altiuo
de seda y oro frisa y carisea.
Ataxa el graue daño y exceçivo
q*ue* trae tu madre auzente de su choza,
zerca de un espaldar preparatiuo;
y a todo reuentar y a toda broza,
según la indignaçión tiene morales
no escaparás de azotes y coroza.
Tras tantas obras y haçañas tales
desd'el muy ancho Betis hasta el río Jstro
a costa ajena dexan las señales.
Después de auer traýdo por ministro
al gran Beluil y con caudal noticia,
(261r)de tantas élicas como fue registro,
y que no le acusamos su malicia
es bien pratiq*ue* a manos de una penca,
persecuçión padezca por iustiçia.
Dexa el entono y grauedad podenca
que no [h]aurá quien por ti un suzio nauo,
si la perraza dexa el ser mostrenca.
Llega tu uanidad y a tan al cabo
q*ue* a una muger de tanto tomo y lomo
le pusiste las manos en el rabo.
Quisiera, marquesilla, saber cómo
tubiste corazón tú y otras galgas
para offender el aguileño y romo;

¿No te dio compassión, viendo las nalgas
80con tantas çicatrizes y postillas,
azotar unas carnes tan hidalgas?
y aquella desconchada rauadilla
(261v)con el pesón del despegado cero,
que no fue poco público en Seuilla;
85y el atochoso monte lagartero
con la pendiente métula rabosa
del húmido y pestífero aguyero;
no le falta a la pobre ya otra cosa
q*ue* al cabo de sus años se le atreua
90una gusquilla sórdida y sarnosa,
[h]auiendo hecho tan bastante prueba
de su ualor passando por las picas
del gran Bapardiel y ancho esgueba;
pues a fe(e) q*ue* por mucho q*ue* te picas,
95si el galán Tamorilla lo supiera,
que [h]auían de andar al ayre las dos clicas;
y ten por tal mujer a la ropera
que si le sona el almorrana y gambas
(262r)no ze lo pagarás en uino ezera.
100Por gran milagro os escapastes ambas
de las sangrientas manos del verdugo
guardaos de su montante y piernas zambas;
procura su amistad triste mendrugo,
q*ue* aunq*ue* no es más disc[r]eta q*ue* una aluarda
105así friona sin substancia y jugo,
más quisiera esperar una bombarda
que las porradas de su infame lengua,
dígalo el sobredicho q*ue* es su guarda.
Tanto quiso poner d'effecto y mengua
110en la reuerendíssima vicaria,
siendo su amiga y tanto se deslengua,
que en su ausencia la llama de cosaria,
q*ue* a officiales y sarnosos paies,
otro tiempo fue fácil y ordinaria,
(262v)115y diciente otros péssimos ultrajes,
en q*ue* miente la puerca zagalona
en Nápoles y Roma y sus pasaies,
que a su madre, honrradíssima persona,
en Cartaiena al son de una aleluya
120la hinch[i]eron de grados y corona;
y al fin dice lo mesmo de la tuya,
si la coxe a las manos quien tú sabes
con [h]arta más uerdad q*ue* de la suya.

A fe(e) q*ue* de la blanca no te alabes
como de esotra porq*ue* ya comienza
a hacer q*ue* la perraza o tú te acabes.
que puede mucho aquella desvergüenza
y, si comienza a echar pullas y apodos,
no [h]ay galarca en el mundo q*ue* la uenca,
y esto da gusto general a todos,
(263r)con esto haze a todo el pueblo fieros
y cógese al sagrado de los Godos;
con la Romana no [h]ay mostrar azeros
q*ue* lo supo tener con toda Roma
con armas dobles y desnuda en cueros;
a fe(e) q*ue* la perraza no se tome
con quien le meta en el corral las cabras
porq*ue* es como tomarse con Sodome;
quiero deçirte, Anilla, en dos palabras
una cosa q*ue* no te importa poco,
para quando al común las piernas abras:
lo primero, q*ue* uiendo a un honbre loco,
no le dexes penar y haçer repressa
la grauedad perdiendo poco a poco.
Tras esto q*ue* la blanca Jinobesa
immites en limpïeza y en asco,
con la honesta vergüenza cordouesa;
(263v)y de la honrrada Çúñiga el arreo,
la discrición aguda y sabio trato,
más de aquel q*ue* la tierna y casta Iseo,
de laçarrillo el blanco garabato,
del qual en ningún tiempo se desprezia,
[y] de la Betanzona el dulce rato,
la religión y parto de Lucrezia,
con q*ue* la a Pietro Pietro haze ultraje, [*sic*]
el ajeno caudal de que se prezia,
q*ue* con esto la gracia y el potaje
que entre guitarra la natura puso
una vendrás a ser de tu linaje.
En otro tiempo más ualía un huso,
uñas de uanaderas y una rueca
q*ue* quantas galas tiene agora el uso;
mas como todo lo consume y trueca,
(264r)trocó también aquella edad dorada
en esta estéril, desabrida y seca,
donde la más altiua y eleuada
en silencio pasó su uida pobre
de las cosas del mundo desvïada;

no las mouía el oro, plata o cobre
170q*ue* contentas y embueltas en un trapo
eran más sueltas al caer q*ue* un robre.
Pensauan, ympidiéndolas el papo,
que eran las galas del domingo o fiesta,
como la cofia, la gorgera y papo.
175Y la q*ue* en la malicia estaua puesta
con "hoste puto en esse te repulgo"
daba a quien le pedía p[i]edra por respu[e]sta.
No se ponían tocas con repulgo
ni en galas solimán ny a[r]reboleras
(264v)180gastaban su caudal qual hace el uulgo.
Si en este tiempo, niña, tú nazieras
con uender alajija y habacocha
alegre y contentíssima viuieras.
Mas la perraza galga no se abrocha
185con menos con doña Ana casó ¡o cazo!
entre todo el común de su parro[c]hia.
Quiero secar aquí, mas yo te aplaço
por la diosa del húmido exercicio,
y sólo treynta días doy de plaço.
190Para q*ue*, si no sales d'este vicio,
con ella y su bastardo vayas luego
sin poder más usar su sacr'officio.
Y de mi parte encargo pido y ruego
que en tu uiuir se ponga alguna enmienda
195si no asegundaré con sangre y fuego.
(265r)Y para que de mí tu madre entienda
que ha sido por ponerte algún rescoldo
quiero acortar a mi decir la rienda:
¡dexad, perraza, noramala, el toldo!

v. 186: nel ms. "parrohia"; v. 197: nel ms. "rescolgo".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLOCCO, Maria Franca, "Il manoscritto gamma x-5-45 della Biblioteca estense di Modena" (Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, a.a.1983-1984, relatore Maria Grazia Profeti), Università degli Studi di verona, Facoltà di Economia e Commercio.
BERTONI, Giulio, *Cataloghi dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense*, Erlangen, Druck der K. B. Hof, Univ. Buchdrucherei von Junge & Sohn, 1905.
CARAVAGGI, Giovanni, Studi Ispanici, Pisa, 1999.
ESPINEL, Vicente, *Diversas Rimas*, ed. di Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.
LARA GARRIDO, José, "La Sátira a las damas de Sevilla de Vicente Espinel", in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 1979.
LARA GARRIDO, José, *Vicente Espinel. Historia y Antología de la crítica*, Málaga, Servicio de

Publicaciones Diputación Provincial de Málaga, 1993, 2 voll.
MELE, Antonio-BONILLA Y SAN MARTÍN, Alfredo, "Dos Cancioneros españoles", in *Revista de Archovos, Bibliotecas y Museos*, ter. Época, VIII, nn. 2 e 3, 1904.
Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. di Francisco Rodríguez Marín, Ediciones Atlas, 1948.
RODRÍGUEZ MARÍN, Francesco, "Una sátira se villana del licenciado láchecco", in Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XI, 1907.

Notas

[1] ["El año 1569, estando sentado en la nave que dizen del Lagarto en la Yglesia mayor de Sevilla el autor desta sátira hablando con un licenciado Dueñas, pasó por delante dellos un hijo de un médico llamado N. Cuevas, el cual era poeta y avia sido primero un poco rufián, y aviendo dejado la mala vida pasada se puso manteo y bonete y pasó este día muy entonado por delante de los dichos sin quitarles el bonete; y visto por el autor su entono, le dixo al licenciado Dueñas: «Dezilde a aquel galán, pues es vuestro amigo, este terceto -y no se lo dijo a sordo-: Enfádame un manteo que se estrena/ De un mancebo Espadarte, deseoso/ De que todos le den la norabuena». La cual habiéndosela dicho, se indignó grandemente el Quevas contra el dicho licenciado Dueñas, preçumiendo que le hizo la copla el que se la dixo, y convocó a otros poetas amigos suyos para entre todos componer una sátira contra el dicho Dueñas, sobre que hubo motivo de hazerce otras diversas sátiras unos contra otros, en las cuales se picaron de tal suerte, que se vinieron a retar de sométicos, y algunos dellos huyeron de Sevilla por esto. Andando esta confusión, el autor echó una sátira en las gradas y otra en la plaza de Sant Francisco y en otros lugares públicos volviendo por su amigo Dueñas, después de cuya publicación dos poetas se juntaron debajo de las ventanas del Conde de Monteagudo, que era asistente de Sevilla y disputaron a vozes de la bontad y malicia de la sátira, y el dicho Conde los estava oyendo sin que ellos lo viesen y mandólos luego allí prender, y de allí prendió a todos cuantos eran conocidos por poetas y de la liga de aquéllos, de suerte que vino a estar la cárcel pública llena de poetas, para cuyo remedio el dicho autor volvió a echar en las gradas otra sátira en defensa de los poetas presos, que la llamó el ensanche de la sátira primera. Con esto el dicho asistente los echó luego a todos fuera de la cárcel. Va engerta en la primera la segunda. Para más inteligencia se ha de advertir quel dicho Asistente se picaba de poeta y avía hecho un soneto a las honras de la Reyna francesa de Castilla, que estuvo puesto en el túmulo y avía también hecho para la noche de Navidad esta letra que se sigue: «Qué le darán al Pastor/ Que, por buscar una oveja,/ Todo su ganado deja,/ Bras? -Amor». La satira è seguita anche da una nota finale "Del buen Pacheco, que murió canónigo de la Santa Yglesia de Sevilla"]

[2] ["Hernando Xuárez, fraile que es agora del Carmen, y çamora, el lencero, y Carrión, que es agora fraile augustino, y Iranzo el valiente, compusieron una sátira contra unas églogas piscatorias que compuso el bachiller Dueñas, pupilero que era aquí en Sevilla y agora es abogado en Éçija. En defensa dél se hizo esta sátira contra los malos poetas de aquel tiempo y contra algunos que olían mal en el pecado nefando. Fue en tiempo que era asistente de Sevilla el Conde de Monteagudo, marqués de Almazán, que oy bibe; el qual sobre sospecha, hizo prender algunos de los poetas de quien se presumía que la uviessen hecho y al fin, no hallándose rastro, los soltó. Atribúyese falsamente a Pacheco por la grandeza destilo y agudeza en el lastimar, aunque no se puede presumir de tan recogido personaje y virtuoso sacerdote averse metido en esto. Compuso el conde de Monteagudo aquí al nacimiento una chanzoneta que decía: "¿Qué se le deue al pastor/ que en buscar una oveja/ las noventa y nueve deja?/ Bras, Amor, Bras, amor."]

[3] BALLOCCO, Maria Franca, "Il manoscritto gamma x-5-45 della Biblioteca estense di Modena" (Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, a.a.1983-1984, relatore Maria Grazia Profeti), Università degli Studi di verona, Facoltà di Economia e Commercio.

LA STRADA DE FEDERICO FELLINI EN LA OBRA NARRATIVA DE MARIO BENEDETTI

Francisco de Borja Gómez Iglesias
Universidad de Salamanca

Es imposible hacer una buena película sin una cámara
que sea como un ojo en el corazón de un poeta
Orson Welles

Cuando hoy en día se pretende hacer un estudio del amplio fenómeno que supuso para la cultura universal el neorrealismo, nos encontramos con un acontecimiento cultural más bien difuso, al que es muy difícil de encuadrar, no tanto dentro de unos límites cronológicos, sino de dentro de unos límites estéticos. Como punto de partida, el neorrealismo es un nuevo acercamiento a la realidad, pero no se podría hablar de este fenómeno como un movimiento unitario; por el contrario, es una corriente que engloba a muy diversos autores con inquietudes individuales y claves particulares (Petronio 1990). Al mismo tiempo se desarrolló en todas las artes siendo, probablemente el cine, el más importante. No hay que extrañar, por tanto, que el reciente séptimo arte, fuera uno de los principales motivos de influencia, que dentro de esa atmósfera neorrealista, dominaba el panorama cultural en todo el mundo. Películas como *Roma città aperta, Paisà, Ladri di biciclette* o *La terra trema,* pueden ejemplificar la gran expansión que tuvo este tipo de lenguaje cinematográfico; y su gran acogida, tanto del público, como de los intelectuales de la época. Fellini y Benedetti son dos autores que en sus comienzos beberán de esa atmósfera cultural de los años cuarenta; y poco a poco, irán distanciándose de ella hasta crear cada uno de ellos un conjunto de obras que contienen sus propias expresiones de la realidad y sus propias inquietudes; Fellini en el cine y Benedetti, principalmente, en la narrativa y en la poesía.

El punto de partida, es el hecho de que ambos autores comienzan a expresarse en una misma atmósfera cultural. El movimiento neorrealista, por tanto, condicionará sus primeras obras; y su pertenencia a ese mismo periodo, hace posible que puedan existir estudios de comparativa entre las diferentes artes (Praz, 1971: 62.), es decir, aunque cada uno utilice para expresarse un medio diferente, la circunstancia de encontrarse en ese mismo ambiente cultural, favorece que existan relaciones de similitud entre ellos. La comparación entre cine y literatura es un campo de estudio que se está desarrollando a una gran velocidad dentro de la literatura comparada, las relaciones que puedan existir entre los dos medios de comunicación se pueden tratar de dos formas diferentes; por un lado tenemos las influencias de la literatura en el cine, el campo más desarrollado (no olvidemos que en sus inicios el cine necesitaba historias para contar y la literatura fue su principal fuente de inspiración); y por otro lado, las influencias del cine en la literatura, un campo no tan desarrollado como el anterior, pero que con la nueva

sociedad de la comunicación, basada en el bombardeo audiovisual de los *mass media*, está vislumbrando el gran influjo que el relato cinematográfico tiene sobre la escritura del siglo XX. Sin lugar a dudas, fue a partir de los años treinta y tras la Segunda Guerra Mundial cuando las generaciones de escritores comienzan a ser los hijos del cine[1]. Las influencias que el lenguaje audiovisual y la imagen tienen sobre la literatura pueden ser muy abundantes, desde un rasgo común y generalizado como es el hecho de que el cine ha cambiado el modo de escribir las historias (GINZBURG, 2000: 117-123), hasta el traslado de escenas o imágenes a la escritura:

Vi sono scrttori che danno l'impressione di trascrivere sulla pagina una scena osservata con la macchina da presa e montata con rapidi spostamenti di piani che valorizzano ora gli insiemi ora i dettagli" (Brunetta, 2004:136.)

Mario Benedetti comienza a escribir a finales de los años cuarenta y principios de la década de los cincuenta, inmerso en ese fenómeno mundial denominado neorrealismo. Sus primeras influencias no serán, sin embargo, los artistas italianos, sino los escritores americanos que anteriores a él manifestaron esa estética (BENEDETTI, 1999). Más tarde, cuando conoce a los escritores italianos de la primera mitad del siglo XX, reconoce que de haberlos descubierto antes, hubieran influido mucho en su obra[2]. Por el contrario, el cine italiano sí fue descubierto por el escritor uruguayo en aquella época, debido a su trabajo como crítico de cine para *La tribuna popular* y a la pasión que el séptimo arte le suscitó. El tema del cine y su gusto por el medio cinematográfico aparecerá en sus obras, dos claros ejemplos de ello se pueden observar en los cuentos «Corazonada" y «Los novios" (BENEDETTI, 2000.) donde los personajes acostumbran a hacer visitas a las salas de reproducción. También es importante el uso de la imagen en la narrativa de Benedetti, como ejemplo, se puede ver esa descripción del «hombre-pato" en el cuento «*Aquí se respira bien"*.

El lenguaje cinematográfico neorrealista se traslada a su literatura en sus comienzos. Sin duda Benedetti abogó por un «nuevo realismo" en sus primeras obras. La experiencia audiovisual de la simultaneidad no es factible dentro del relato narrativo, mientras que en una escena cinemática el espectador observa a la vez las acciones y los diálogos; en la escritura, el narrador debe describir esas acciones por una parte, y mostrarnos los diálogos por otra, sin que se puedan dar ambos de una manera simultánea. Esta estructura es utilizada por Mario en varios de sus relatos de su libro *Montevideanos,* como «Aquí se respira bien", «Almuerzo y dudas" y «Tan amigos". Benedetti quiere mostrar la realidad tal y como es; para ello, debe quitar del relato esa figura del narrador como aquel que cuenta las historias; el escritor debe abandonar sus subjetividades y mostrarse como un mero espectador de las escenas, como un transcriptor de la historia y dejar que sean los propios personajes los que la cuenten. La estructura de estos relatos se organiza en cuanto a descripción y diálogo; es decir, ese narrador-espectador debe describir la escena objetivamente, sin ofrecer al lector ningún juicio de valor. Y mediante el diálogo, son los personajes los que cuentan la historia por ellos mismos. De esta forma el escritor se convierte en una especie de cámara «dietro il muro" que observa como se desarrolla una historia. Por otra parte, este tipo de escritura requiere una participación activa del lector, debido a que es también un espectador que

contempla una escena y debe interpretarla a través de lo que observa. La obra es lo que se ve desde fuera (Fernáncez ,1976).

La influencia del lenguaje cinematográfico en Benedetti no es sólo del cine italiano, sino de todo el cine mundial y de esa atmósfera cultural, que como he expuesto antes dominaba aquel periodo. Y al igual que el escritor uruguayo se siente atraído por ese medio audiovisual, existen multitud de escritores de este siglo que han visto en el cine una fuente de inspiración para sus obras (Brunetta, 2004: 136-154.). Sin embargo, si existió un cineasta que marcó la vida literaria de Benedetti, fue el director italiano Federico Fellini:

En una de esas jornadas de trabajo-sin-trabajo, asistirá transido de emoción, al estreno de «La Strada", de un tal Federico Fellini, que le golpea con la fuerza de un mazazo. Mario descubre que quiere hacer con la literatura lo que Fellini hace con el cine. «¡È arrivato Zampanò!" vocifera Anthony Quinn y el futuro Aguafiestas tiembla de la cabeza a los pies en su butaca periférica de un cine Periférico del paisajito periférico" (Paoletti, 1996: 81.).

La película «La Strada" se estrenó en Montevideo en 1954. Su influencia, por tanto, en la obra narrativa de Mario Benedetti se desarrolla a partir de esa fecha, hasta que el acontecimiento histórico de la Revolución Cubana, haga cambiar de directrices al escritor uruguayo. Las obras objeto de estudio son el volumen de cuentos *Montevideanos* y la novela *La tregua*. Sin embargo dentro del primer libro he descartado los relatos anteriores a 1954 y los dos últimos de la colección: «El resto es selva" y «Déjanos caer", en los que Mario habla de su experiencia en Nueva Cork y se alejan de las directrices de este estudio.

A primera vista, las relaciones entre cine y literatura aparecen dentro del apartado temático y de la construcción de escenas similares; sin embargo, la lección mejor aprendida por Benedetti se situaría dentro del plano conceptual y de la concepción de la obra como hecho artístico. La influencia del lenguaje audiovisual en el lenguaje escrito. Desde este punto de vista su mayor influencia se nos representa dentro de la concepción estructural de la obra. Estaría hablando de la vuelta al origen, de la estructura circular de la obra *La tregua* de Mario. Planteamiento que desarrolla Fellini en *La strada*:

La obra se despliega como un galope hacia la ruina, y se recupera al final como «ritornello", pero mediante la paradoja: el final es el principio, la obra existe sin existir, se niega como obra para desplegarse como texto para recuperarse, como una serpiente que se muerde la cola, como obra ya acabada. Lo único seguro de todo ello es que el fin dice literalmente su propio ser como Hecho de lenguaje sin necesidad de referirse a un afuera, a una exterioridad (Pedraza et alli 1999: 26).

En el comienzo de *La strada* vemos a Gelsomina sóla en la playa, de día, que avanza entre unas matas trayendo algo. La playa es la metáfora en la que está basada esa estructura circular. El final de la película es también una playa, en este caso de noche y sin luna, en la que Zampanò se recuesta a llorar la pérdida de Gelsomina. El film es una fábula de la vida de Zampanò, que nos relata el tiempo que transcurre este personaje

con Gelsomina. La vuelta al principio es también la base estructural de la obra de Mario Benedetti *La tregua*. Un diario escrito por el personaje, cuyo espacio temporal se basa en la historia de su vida que transcurre con Avellaneda. La obra comienza un 11 de febrero, primer día que escribe en el diario y en el que nos cuenta la cercanía de su jubilación. La última fecha del diario es el 28 de febrero, el último día de trabajo de Santomé. La estructura circular de esta obra está fundamentada en las reflexiones de Martín Santomé acerca de su dedicación tras dejar el trabajo; es decir, en su primer día de diario escribe: «¿preciso tanto el ocio?" (Benedetti, 1998: 81). Y sus últimas palabras son: «Después de tanta espera, esto es el ocio. ¿Qué haré con él?" (Benedetti, 1998: 255). La historia de la obra está encuadrada dentro de ese periodo de vida del personaje, sus dudas del principio no llegan a solucionarse al final. La relación con Avellaneda le hace plantearse un futuro diferente, pero tras la muerte de la protagonista, Santomé vuelve al inicio, a no saber qué es eso que llama «ocio", vuelve, en cierto modo, a situarse en las reflexiones del 11 de febrero.

La relación entre los dos personajes principales es similar en ambas obras. Tanto unos como otros se conocen en el ambiente del trabajo, para ser más precisos, Avellaneda y Gelsomina son las aprendices de Santomé y Zampanò respectivamente. Así en *La tregua* tenemos:

> Hoy ingresaron en la oficina siete empleados nuevos…Así que ahora soy todo un jefe: tengo nada menos que seis empleados a mis órdenes… La chica no parece tener tantas ganas, pero al menos comprende lo que uno le explica; además, tiene la frente ancha y la boca grande, dos rasgos que por lo general me impresionan bien. Se llaman Alfredo Santini, Rodolfo Sierra y Laura Avellaneda (Benedetti, 1998: 92-93).

En el film de Fellini, Zampanò recoge a Gelsomina para llevársela a trabajar con él y enseñarle el oficio del circo; de hecho, alabará sus enseñanzas sobre su acompañante a lo largo de toda la obra, repitiendo constantemente a la gente que fue él quien se lo enseñó todo.

Otro motivo común es la predestinación. Tanto en *La strada* como en *La tregua* la muerte de los personajes viene avanzada y aludida antes de que suceda. En la obra de Benedetti, Santomé contará:

> perdería con ella la última oportunidad de vivir, el último respiro del tiempo, porque si bien mi corazón ahora se siente generoso, alegre, renovado, sin ella volvería a ser un corazón definitivamente envejecido (Benedetti, 1998: 318).

Se hace temer al lector la circunstancia de que este hecho ocurra. Del mismo modo "Il matto" nos contará en la película:"*soy yo el que moriré pronto"* (Fellini, 1972: 355).

Desde el punto de vista de la escenografía, de la narración audiovisual. En la obra de Benedetti nos podemos encontrar con ciertos episodios, que nos lleven en última instancia a escenas de la película *La strada*. Uno de estos episodios lo encontramos en el relato "Caramba y lástima", donde Benedetti nos narra el ambiente festivo en la cena de una despedida de soltero. Un ambiente parecido al que se desarrolla en la comida de

la boda a la que acuden a actuar Gelsomina y Zampanò, donde los comensales se tiran unos a otros migas de pan. En *La tregua*, existen también dos episodios narrativos en los que *La strada* está presente. Uno de ellos nos lleva a una de las escenas más importantes del film, aquella en la que muere "Il matto" tras recibir los golpes de Zampanò. En un principio parece que no sucede nada y que simplemente ha sido una pequeña paliza, sin embargo "Il matto" de repente dirige la mirada hacia su muñeca, y le dice a Zampanò: "me has roto el reloj" (Feelini, 1972: 378). A Benedetti esta metáfora le impactó y así nos cuenta en la tregua: "Hay una especie de reflejo automático en eso de hablar de la muerte y mirar enseguida el reloj" (Benedetti, 1998: 89). El otro episodio se centraría en la expresión de lo simbólico. Sin duda es la utilización de la metáfora uno de los rasgos que más acercó a Benedetti al director italiano y que más le impresionaron de la película. En *La strada* aparece todo ese mundo mítico de Fellini a través de las metáforas "*potentes y a menudo irónicas"* (Wiegand, 2003: 47). Una de esas metáforas, que también nos deslumbra a todos, es la escena que ocurre en el amanecer del día en el que Zampanò se olvida de su pareja teatral para pasar la noche con una prostituta (un personaje muy querido por Fellini). Se oyen unos cascos, que van marcando el tiempo como las agujas de un reloj, y aparece la figura de un caballo que se pasea por delante de una Gelsomina que ha pasado toda esa noche sentada en la acera. Esta metáfora, basada en la figura de una animal, será también utilizada por Mario en *La tregua*, aunque en vez de ser la figura surrealista de un caballo, es un perro el que pasea por delante de los protagonistas:

> La cumbre es así, claro que es así. Además estoy seguro de que la cumbre es sólo un segundo, un breve segundo, un destello instantáneo, y no hay derecho a prórrogas. Allá abajo un perro trotaba sin prisa y con bozal, resignado a lo irremediable. De pronto se detuvo y obedeciendo a una rara inspiración levantó una pata, después siguió su trote tan sereno. Realmente parecía que se había detenido para cerciorarse de que seguía lloviendo… Me figuré que el hechizo se había roto, que la famosa cumbre había pasado (Benedetti, 1998: 185).

El último tipo de influencia, tras la influencia conceptual y la influencia escenográfica, se encuentra en las relaciones temáticas entre los dos autores. Uno de esos temas, muy querido por Fellini y que desarrollará a los largo de toda su obra, es la presencia del mundo circense. El circo, que es la base de *La strada*, es tratado por Benedetti en su cuento "Esa boca". Este relato está basado en una anécdota real, "la vez que Luz, a los cinco años, fue al circo a ver a los payasos y luego lloró, a contrapelo de todos los demás niños, porque los payasos le daban pena y porque le daba pena que no le hicieran reír" (Paoletti, 1996: 95). El hecho de que los payasos le dieran pena, era porque no veía al personaje sino a la persona que estaba dentro. Hay una escena en la película de Fellini que sucede exactamente lo mismo. Gelsomina hace reír a unos niños cuando actúa en la boda, y éstos le conducen dentro de la casa para que le haga reír también a un niño enfermo que se encuentra en una cama. A diferencia de los otros no se ríe; porque en la sonrisa, en la boca de Gelsomina, puede leer su alma y descifrar el drama por el que está pasando. Es un momento mágico en el que la mirada de Gelsomina parece estar reflejándose en un espejo.

Otro tema importante para ambos autores es la música, no sólo en su vida (basta recordar las poesías que canta Benedetti con Daniel Viglietti), sino en su obra, donde es utilizada como metáfora. En cierto modo, *La strada* se ha visto como una obra alegórica en la que "Il matto" representa "la mente", el forzudo "el cuerpo", y Gelsomina "el alma" (Wiegand, 2003: 47). Zampanò, por tanto, tras la muerte de Gelsomina (de la cual se entera porque escucha la canción que ella cantaba siempre) pierde su voz interior. Del mismo modo, pierde la música, aquella canción que le acompañaba. Para Fellini la pérdida de la música significaba la muerte en vida (Pedraza et alii 1999: 74). Benedetti escribe un relato en el que la música adquiere también un carácter metafórico, "*Familia Iriarte",* donde el personaje se enamora de una mujer sin conocerla físicamente; posteriormente, se da cuenta de que no es de la mujer de quien se ha enamorado, sino de su voz, de su música.

La playa es un espacio recurrente para ambos autores. Para Fellini, que nació en Rímini, el mar está siempre presente en su obra y no hay que olvidar que en el caso de *La strada*, la película empieza y termina con el mar como telón de fondo. En el caso del escritor uruguayo, Benedetti dedica parte de su obra a la ciudad de Motevideo y dentro de ese "paisajito" (Paoletti 1995), las costas son uno de sus marcos naturales, de tal forma que no es de extrañar que aparezcan en sus escritos. Tomaré como ejemplo este extracto de *La tregua*, que forma parte de una larga disertación sobre el mar:

Un día de sol espléndido, casi otoñal. Fuimos a Carrasco. La playa estaba desierta, tal vez debido a que, en pleno julio, la gente no se anima a creer en el buen tiempo. Nos sentamos en la arena. Así con la playa vacía, las olas se vuelven imponentes, son ellas solas las que gobiernan el paisaje (Benedetti, 1998: 186-187).

Otro tema importante que se puede observar en ambos autores es el de la incomunicación en las parejas. Esta relación es imprescindible para *La strada*. Zampanò en un animal que solamente se preocupa por Gelsomina para que coma o aprenda su oficio, dejando de lado cualquier tipo de comunicación sentimental y acercamiento a su acompañante. Se da en esta circunstancia una paradoja, ya que para ganarse la vida Zampanò debe liberarse de las cadenas, mientras que tiene a su ayudante esclavizada (Wiegand 2003: 47.). Por el contrario, Gelsomina sí intenta entablar una relación más íntima entre ambos (le plantea incluso su casamiento), pero no logra acercarse a él de ninguna manera. Este tipo de incomunicación constituye una temática fundamental en la obra de Benedetti (Morales, 1997). Un ejemplo de esto se encuentra en el relato "Los novios".

Fellini fue un director muy querido por el escritor uruguayo a mediados del siglo XX y le influye en los comienzos de su escritura narrativa. Con la Revolución cubana, Mario Benedetti se decanta por una obra más cercana a lo social y a la política de su tiempo. Otra temática más comprometida que él creyó necesaria para la sociedad hispanoamericana. Testigos de este nuevo rumbo literario son sus obras *El cumpleaños de Juan Ángel* y *Primavera con una esquina rota.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDETTI, M, *La tregua,* Cátedra, Madrid, 1998.
BENEDETTI, M, *Los espejos las sombras. Estudio introductorio y edición de Francisca Noguerol.*
BENEDETTI, M, *Montevideanos,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
BRUNETTA, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema,* Milano, Bruno Mondadori, 2004.
Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
FELLINI, F, *El jeque blanco, I vitelloni, La strada, Il bidone,* Alianza editorial, Madrid, 1972.
GINZBURG, C, *Rapporti di forza,* Feltrinelli, Milano, 2000.
GNISI, A, *Introducción a la literatura comparada,* Crítica, Barcelona, 2002.
PAOLETTI, M, *El aguafiestas Benedetti. La biografía,* Santillana, Madrid, 1996.
PEDRAZA, P, LÓPEZ GANDÍA, J, *Federico Fellini,* Cátedra, Madrid, 1999.
PETRONIO, G, *Historia de la literatura italiana,* Cátedra, Madrid, 1998.
PRAZ, M, *Mnemosyne. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano, 1971.
V.V.A.A, *Inventario cómplice,* Universidad de Alicante, Alicante, 1997.
V.V.A.A, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti,* Casa de las Américas, Valoración múltiple 1979.
WIEGAND, C, *Federico Fellini,* Taschen, Colonia, 2003.

Notas

[1] Entrevista de Jorge Ruffinelli a Mario Bendetti en diciembre de 1973 en Buenos Aires. Publicada en Varios Autores, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti,* Casa de las Américas, Valoración múltiple, 1976.

«FATTA VOLGARE» L'ELETTRA DI SOFOCLE

Francesco De Martino
Universidad de Foggia

Nella storia del teatro tragico italiano il 1493 è un anno importante. Nella corte degli Scala, a Firenze, i fratelli Alessandra e Giuliano Scala interpretano la parte di Elettra e di Oreste nell'*Elettra* di Sofocle[1]. È la prima volta che, con certezza, una donna interpreta un ruolo tragico femminile. La giovane e dotta Alessandra anticipa dunque di quasi un secolo l'attrice che impersonerà Giocasta alla prima dell'*Edipo re* del Teatro Olimpico di Vicenza il 3 marzo del 1585. Troppo giovane per interpretare il ruolo di una moglie-mamma, l'attrice era meno adatta alla sua parte dell'interprete di Edipo, il poeta Luigi Groto, il cieco d'Adria.

La prima all'Olimpico sanciva la fortuna di Sofocle nel '500[2]. La traduzione, apprezzata ancora oggi, era di Orsatto Giustiniani, che però aveva tradotto non l'originale greco, ma la traduzione latina eseguita a metà secolo da Georges Rataller, dottore in legge. Non era un caso isolato. Anche un altro avvocato, sempre nello stesso periodo e sempre dal latino di Rataller, tradusse l'*Aiace flagellifero*, pubblicato poi a Venezia nel 1603[3].

Per l'*Elettra* fiorentina non ci fu nessun traduttore, perché fu rappresentata direttamente in greco e Alessandra fu elogiata dal Poliziano per la sua splendida pronuncia attica. Tuttavia una traduzione era stata già eseguita, anche se non era più disponibile, all'inizio del II sec. a.C. da Attilio. È questa la più antica traduzione di un dramma sofocleo, ma anche la più antica traduzione di una tragedia greca in latino[4]. La traduzione criticata da Cicerone (*I termini estremi del bene e del male* 1.2.5), fu poi eseguita (insieme a *La contesa per le armi* di Pacuvio) ai funerali di Cesare (Svetonio, *Vita di Cesare* 1.84.2)[5].

L'*Elettra* fu ritradotta in latino - insieme all'*Aiace* - da un Anonimo nel XV sec. (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, A20) e poi nel 1527 da Alessandro de Medici Pazzi (Firenze 1483-Firenze 1530), nipote di Lorenzo il Magnifico per parte di madre, e ambasciatore[6] dei Medici presso la Repubblica veneziana negli anni 1527-1528. È questa la più antica traduzione superstite dell'*Elettra*. Alessandro aveva già tradotto in volgare l'*Antigone*[7] (1524) e l'*Edipo re* (1525[8]), l'*Ifigenia in Tauride* e il *Ciclope* di Euripide. Nel volume *Tragedie metriche di A. de' Pazzi* (Bologna 1888) Solerti ha pubblicato solo il *Ciclope*, insieme alla tragedia originale *Dido in Cartagine*[9]. Pertanto le altre traduzioni latine, inclusa l'*Elettra*, sono ancora inedite.

Nella seconda e nella terza lettera al Pazzi, Bembo parla della traduzione dell'*Elettra* con elogi[10]. Varchi[11] contesta invece a Pazzi la capacità di tradurre dal greco, tanto più rispetto al molto più bravo Bargeo. Nella dedica a Clemente VII (ed. Solerti, pp. 47-8) dell'*Ifigenia in Tauride* lo stesso Alessandro confessa di non essersi ristretto

«alle leggi del tradurre»[12]. Inoltre spiega di aver integrato nelle traduzioni dettagli storici utili «alla exornatione et dispositione del poema». Una sua preoccupazione era quella di trovare una forma più moderna dei versi, una prosa «nella quale sia occultamente numero et symmetria poetica»[13], che rendesse più che la lettera la «substanzia di tutti li versi».

Pazzi traduceva solitamente in volgare, e intenzionalmente. Come spiega nella *Dedicatoria* a Clemente VII[14] dopo essergli occorso di «dovere scrivere nello idioma latino, come più degno e più conveniente alla S.tà V.» passò poi al volgare, perché si convinse «dovere essere e più comune e più grato, se fosse scritto nella lingua nostra». Alessandro aveva partecipato a Roma nel 1524-6 alle discussioni linguistiche sollecitate dal Trissino, sostenendo la fiorentinità del volgare. Non a caso figura come personaggio nel *Cesano* (1528[15]) di Claudio Tolomei e nel *Dialogo sopra le lingue volgari* del Valeriano.

Solo successivamente alle traduzioni in volgare Pazzi tradusse in latino, e precisamente la *Poetica* di Aristotele nel 1537[16] e l'*Elettra* di Sofocle, l'unica sua traduzione tragica in latino. Il tema degli Atridi evidentemente era in voga. Il cugino Rucellai aveva tradotto l'*Oreste*, lui stesso l'*Ifigenia in Tauride* (con Oreste e Ifigenia come personaggi), che considerava una dilettosa tragicommedia, quasi uno svago dopo l'orrore della *Dido*, una tragedia composta negli anni '20, mentre imperversava la peste[17].

Quando esce nel 1527 la traduzione latina del Pazzi, qualche tentativo di tradurre in volgare l'*Elettra* potrebbe essere già stato fatto. L'*Elettra*, infatti viene assunta come modello - insieme ad alcune pagine del I libro di Livio - per un dramma femminile, composto - non sappiamo quando - da Ludovico **Martelli**[18]. Nato a Firenze il 1499, morì forse nel 1528 (a Napoli?) e comunque non più tardi del 1531. Nel 1522, l'anno della giuntina sofoclea, non ha ancora compiuto vent'anni.

Quando fu pubblicato postumo, nell'edizione di Antonio Blado (*Rime volgari* 1533, con dedicatoria di Giovanni Gaddi), il dramma, in versi sciolti e metri lirici, si intitolava semplicemente ***Tragedia***. Fu Benedetto Varchi - l'allievo di Pier Vettori - ad intitolarla ***Tullia***[19]. Il "dramma femminile" era in linea con l'interesse che percorre gran parte della sua produzione[20], nella quale figurano una traduzione in versi sciolti del IV libro dell'*Eneide*, e numerose rime, madrigali, 3 egloche, stanze[21] in lode delle donne, altre stanze dedicate a Vittoria Colonna[22], rimasta vedova.

Il testo è conservato in due codici, studiati da Maria Finazzi, il ms. Rossiano 918 della Vaticana, con una utilissima dedica di Lorenzo Martelli, padre del poeta, indirizzata a Francesco Della Rovere, e il ms. 16062 della Biblioteca Nacional di Madrid, forse quello che Claudio Tolomei mandò a Vittoria Colonna nel 1531 con l'inserto corale, composto su commissione di Ippolito de' Medici.

Nell'*Ercolano* Benedetto Varchi esprime qualche riserva: «La Tullia di Messer Lodovico Martelli se avesse buona l'anima, come ha bello il corpo, mi parrebbe più che meravigliosa, e da potere stare a petto alle Greche» (in Pazzi [a cura di], *Discussioni* cit., p. 524). Il contesto è una rapida rassegna della tragedia italiana (Giraldo, Trissino, Rucellai, Sperone, Martelli, Pazzi, Bargeo, Alamanni), nel quale Varchi sottolinea che però «la gloria prima è de' compositori, non de' traduttori; onde Sofocle e Euripide s'hanno principalmente a lodare, poi l'Alamanni e il Dolce». Sulla Tullia Benedetto

Varchi torna ad esprimersi alla fine della *Lezione Quarta. Della tragedia*[23]:

Dopo costoro [la *Sofonisba* del Trissino, la *Rosmunda* del Rucellai, la *Dido in Cartagine* del Pazzi] scrisse Ludovico Martelli la sua Tullia, nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria ed ornamento delle parole, che, se l'altre parti e massimamente la favola rispondessero a questa, io ardirei dire che poca inviva dovrebbe avere in questa parte la nostra lingua o alla latina, o alla greca; e non posso non meravigliarmi che uno spirito tanto desto e uno ingegno tanto elevato, aggiuntovi la cognizione delle lingue, la quale tutto che fosse da lui dissimulata, vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che a fare una tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere né compassione, né misericordia, proprio e principale fine della tragedia.

Criticata da Croce[24], la *Tullia* è difesa da Ariani. Per lui Martelli rappresenta «una svolta decisiva per il genere tragico: distaccandosi nettamente (soprattutto sul piano stilistico) dalla sensibilità eterogenea e turbata dei concittadini Rucellai e Pazzi, in un certo senso il Martelli si riaccosta alla lezione del Trissino, alla sua completezza ideologica e morale, ma con un di più di ansia irrefrenabile che lo porta alla condanna totale, nichilista, della società contemporanea, giudicata dal fondo contraddittorio di amarezze e sogni, dall'impossibile gloria schiacciata dal provincialismo fiorentino e dalla grandiosa lotta dei nazionalismi europei. Il Martelli è uno dei primi intellettuali italiani che ha tentato di uscire in qualche modo dalla inarrestabile distruzione di una cultura e di un metodo politico, ma senza approdare a niente: un'attività multiforme (poeta galante, eloquente moralista, tragediografo, interessato profondamente alla *querelle* linguistica), minacciata continuamente dalle rotture di una vita tragica, bruciata in brevissimi anni» (*Tra classicismo e manierismo* cit., pp. 97-8). Per Ariani Tullia è «il primo personaggio globalmente ed esclusivamente *tragico* nel senso di una razionale soprapposizione di un tempo morale estremizzato sulla sublime perentorietà di gesti e accenti» (ivi, p. 105). Ariani insiste sulla tragicità, intesa come estremità del personaggio. Tullia è un'ammazza-parenti: uccide il padre, la sorella (Tullia maggiore), il marito e si risposa col cognato. Una superdonna della fase terminale del potere etrusco, che crollerà per mano di un'altra donna, Lucrezia. Personaggi eccezionali, femminili, criminali all'interno della famiglia, erano normali in una tragedia greca.

Ciò che colpisce in primo luogo è la "contaminazione" tra due fonti lontane e diverse[25]: l'*Elettra* di Sofocle e Tito Livio. Ciò che le unisce è la tragicità della storia. La scelta di un tema romano trasforma il vecchio tipo del dramma storico in un dramma in costume, perché la storia non è più, come per i Greci, quella propria e contemporanea[26].

Come una novella Clitennestra, Tarquinia - complice il marito Servio Tullio - uccide il proprio padre Tarquinio Prisco. Novella Elettra, Tullia - la figlia di Servio Tullio - uccide il marito e incita il cognato, Lucio Tarquinio, ad uccidere sua moglie e a risposarsi con lei. Lucio Tarquinio, perseguitato da Servio Tullio, era rimasto in esilio per vent'anni a Corinto, da dove, novello Oreste, torna a Roma come vendicatore, insieme al fratello Demarato, che - novello Precettore - ha il compito di portare a Servio la falsa notizia che Lucio è morto. Istigato da Tullia, uccide la propria moglie

(Tullia maggiore, sorella di Tullia minore), sposa la stessa Tullia ed insieme uccidono l'usurpatore, Servio Tullio, e si impossessano del regno. Tullia accorre col suo cocchio e calpesta più volte il corpo del padre. Tra le scene sofoclee seguite più da vicino ci sono quella iniziale, nella quale Lucio mostra a Demarato la selva di Egeria e il colle di Cacco, la scena del sogno di Tarquinia (Clitennestra), il falso racconto della morte. Il ricorso al *deus ex machina* Romolo che rende chiaro il volere divino riprende invece un elemento euripideo (i Dioscuri scendono dall'Olimpo a calmare Elettra ed Oreste). Tra le novità l'intervento dell'ombra di Servio a Tarquinia per ammonirla del pericolo che incombe su di lei.

Riproduco l'inizio del dramma, anche perché mostra bene il modello sofocleo:

Lucio O più degli occhi miei caro fratello,/ Che del nostro avo antico il nome serbi/ E la speranza ancor d'ogni nostr'opra,/ Or puoi tu ben veder l'alta Cittade/ Di che mostravi aver tanto disio./ Questa è la bella Roma, ove mio padre/ Regnò molt'anni, et ove poi perdeo/ Sì crudelmente il bel regno e la vita./ Quella è la selva, ove le dotte Dee/ Figlie di Giove con Egeria spesso/ Partiano i santi suoi pensieri ascosi./ E quello è 'l colle, ove l'alpestre Cacco/ Ascose il fatto furto al grande Alcide,/ Et ove ei fu da lui di vita casso.

Le prime vere traduzioni italiane[27] di una tragedia greca spuntano a partire dagli anni '20. Del 1522 è l'*Oreste* di Giovanni Rucellai (1475-1525), rifacimento quasi fedele dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide[28]. Le traduzioni successive sono sofoclee: l'*Edipo Re* di Alessandro Pazzi de' Medici (1525 circa), l'*Antigone* di Luigi Alamanni (prima del 1532), *Antigone-Edipo Re-Elettra* di Guido Guidi di controversa datazione[29], l'*Edipo Re* (vv. 147-1501) di Pietro Angeli Bargeo (prima del 1554[30]), l'*Elettra* di Erasmo di Valvasone (1588[31]), l'*Antigone* e l'*Elettra* di Alberto Parma (XVI sec.). Di altri tre volgarizzamenti si apprende, senza trovare però ulteriore riscontro, da V. Cremona[32], che menziona cinque traduttori (L. Dolce, G. Gelli, G. Balcianelli, e i già ricordati G. Guidi e A. Parma).

Essendo perduta quella di Guidi, la più antica traduzione italiana superstite e a stampa dell'*Elettra* sofoclea è quella in versi di Erasmo di Valvasone[33]. Nel 1587 ne diede pubblica lettura a Venezia presso l'Accademia degli Uranici, appena costituita[34]. Come traduttore, Erasmo si era già da tempo cimentato, traducendo, ma dal latino, la *Tebaide* di Stazio. E tra le rime alcune sono traduzioni sempre dal latino (nn. 45, 47, 48, 49, 50). Non sappiamo invece perché abbia scelto di tradurre dal greco, che a quanto sembra conosceva[35], e proprio l'*Elettra*. Per Pin la ragione è da ricercare nella «piena rispondenza dell'*Elettra* ai principi dell'intreccio tragico - anzi l'esserne quasi un modello -, quali sono delineati da Aristotele e dai suoi volgarizzatori cinquecenteschi» (p. 308). Ma nella lettera dedicatoria dell'*Angeleida* (1590) Erasmo individua come difetto degli antichi il fatto che si sono rivolti «a cantar amori, adulteri, stupri, e mille altre scelerità di Giove, di Apollo, e di tutta quella confusa moltitudine degli antichi dei: anzi, e a far ancor novi dei di uomini mortali, come di Ercole e di Bacco si legge»[36]. È significativo che già Niceforo Basilace indichi per ben due volte (*Progimnasmi* 25 e 26) proprio il mito di Elettra e di Oreste come quello da difendere per il suo valore non solo educativo, ma persino terapeutico, come terapia d'urto contro la degenerazione

delle città.

Le tre ulteriori traduzioni di cui parla Cremona possono essere solo una svista. L'*Elettra* di Dolce è quella di Euripide non quella di Sofocle[37]. L'*Elettra* sofoclea fu invece certamente tradotta da Guido Guidi e da Alberto Parma, e sicuramente da Giulio Guastavini (m. 1633). Lo testimonia un suo sonetto pubblicato nel 1591[38]:

Veloce corridor, corridor lento/ seguii da lunge; onde sol doglia e pianto/ meco del mio ardir mieto: applaude intanto/ a te ogni chiaro, ogni più dotto accento.

Per te sorge di novo Egisto spento,/ e in tue carte Oreste ha novo vanto,/ e di Elettra ai sospir cede qual canto/ più lieto e dolce ascolta il mondo intento.

Pur poggia innanzi, Erasmo, e 'n novi modi/ di novo lauro rendi il tuo crin degno:/ tu, cui cosa non è che 'l passo arresti.

Me, lasso, iniqua stella ad altro segno/ rivolge, e ad arti mute e senza lodi,/ né vuol che sì alto luogo a me si presti.

Un'ulteriore testimonianza e conferma viene da Liruti:

Fu lodata molto questa Traduzione [quella di Erasmo] da Giason de Nores nella Introduzione alla sua Poetica della edizione di Padova fatta da Paolo Mejetti 1588, ed il celebre Giulio Guastavini che avea con l'ajuto anche di Federigo Mezio pubblico professore di Lingua Greca in Roma, tradotta circa lo stesso tempo la medesima Tragedia, s'astenne dal pubblicarla, avendo riputato soverchio il ciò fare quando era uscita la bella Traduzione del Valvasone: il che lo stesso Guastavini confessa negli *Argomenti, ed Annotazioni* alle Rime Morali del P. D. Angelo Grillo stampate in Bergamo da Comin Ventura 1589 nell'Argomento al Sonetto che incomincia: *In queste note, e 'n questi Toschi accenti*, fatto dal suddetto Padre in lode della versione di esso Guastavini. (*Notizie* cit., 2, pp. 387-8)

Dunque Guastavini ha portato a termine - con l'aiuto di un grecista - la traduzione dell'*Elettra* in tempo per essere menzionata ed elogiata in un volume padovano del 1588. Ma ha tardato a stamparla e la cosa non dev'essere stata divertente («sol doglia e pianto [...] mieto»). Erasmo è stato più svelto, forse lo ha sorpassato intenzionalmente («veloce corridor», «poggia innanzi», «tu, cui cosa non è che 'l passo arresti»). Le lodi ad Erasmo non nascondono una punta di umanistica ironia.

Erasmo risponde con un altro sonetto, nel quale riprende la metafora della corsa, finendo con l'ammettere la propria fretta, e gli fa letteralmente la "rima", riprendendo e distorcendo termini di Guastavini. Nella prima part si rivolge direttamente ad Elettra, il cui «gran pianto» è più pertinente del «pianto» di Guastavini, e misura i propri tempi (il proprio tempismo) rapportandoli correttamente al dramma greco, non alla traduzione del collega. Corregge il collega, riferendo «spento» ad Agamennone e non ad Egisto. Agamennone ed Elettra diventano gli unici menzionati al posto di Egisto ed Oreste, menzionati da Guastavini.

Ben poteva io, o Elettra, esser più lento/ a far udir su l'Arno il tuo gran pianto,/ s'altri devea di maggior prova intanto/ farlo a noi chiaro con più dotto accento.

E ben puoi tu, col genitor tuo spento,/ lacrimar anco il tuo scemato vanto;/ e 'l mondo teco, che sì nobil canto/ aspettando pendea già tutto intento.

Ma tu, spirto sovran, c'hai voce e modi/ da formar carme fortunato e degno/ del sofocleo coturno, a che t'arresti?

Che, s'io precorsi temerario, al segno/ non giunsi; et oh secondo a le tue lodi/ pur da lungi venir Febo a me presti!

«A che t'arresti?». Ma, a quanto sembra, Guastavini si arrestò. Questo botta e risposta ha senso se la traduzione di Guastavini avesse preteso di essere la prima, se cioè la posta in gioco fosse stato il primato della prima traduzione italiana. Uno dei sei carmi premessi alla traduzione, il primo dei due composti da G. Domenico Alessandri sembra implicare[39] che si tratti appunto della prima: «Hor, che la ELETTRA tua, che à giorni nostri/ Oscura giacque; a gli occhi altrui si dona,/ E con nove querele il cielo intuona». Il quinto è in latino, il sesto, un distico, in greco, entrambi di Chiameo Oligeno, forse l'antichista del gruppo. Nel componimento latino egli ricorda che si tratta di una Elettra "italica": «Cecropian Italico mutatam carmine doctis/ Dum ELECTRAM socijs Uranie legeret» («Mentre Urania leggeva ai dotti la cecropia Elettra mutata in versi italiani»).

La traduzione di Erasmo è lodevole per i suoi contemporanei. La loda, nonostante il sorpasso in volata, il collega Guastavini. La lodano gli Academici Uranici nella dedica «All'Illustri. et rever. Mons. Giovanni Grimano Patriarca d'Aquileia, &c.»: «ci è paruto convenire al debito di servitù nostra il donarle questa Tragedia di SOFOCLE dall'Illustre Signor ERASMO delli Signori di Valvasone nell'Italiana favella ridotta; & dal comune giudicio della nostra Academia sommamente lodata, & riputata degna». Il dono era il primo dell'Academia, una «primitie delle nostre fatiche».

Per Pin «non esiste nessun punto ove la volgarizzazione erasmiana diverga fraintendendo il testo originale [...] la variazione non fa mai trasparire un fraintendimento dell'originale» (p. 308). Tuttavia, come ha notato Luzzatto, lo stile di Erasmo si avvicina a quello di Annibal Caro, ma con «molto minore eleganza», il che rende la sua versificazione «prolissa, patetica» (*Traduzioni* cit., pp. 114-5). «Erasmo di Valvason traduce Sofocle, ma ha per modello il Tasso. Questo implica che egli non cerca in nessun modo di rendere l'espressione di Sofocle nella sua veste, e nelle immagini che la arricchiscono; ma tutto questo è attratto e assorbito nella sfera della versificazione prolissa, patetica [...] Non si tratta di infedeltà al testo per l'impossibilità di adeguare una lingua ad un'altra: si tratta di un trasporto volontario verso un altro ritmo e un altro gusto letterario, confusi insieme. Per il traduttore, Sofocle può piacere soltanto trasformato così, in una retorica insistente, sfumata» (ivi, pp. 114-5). Ad esempio, la scena dell'urna, uno dei pezzi forti del dramma, è resa con «paroline insulse» e con un brutto verso iniziale: «O acerbe reliquie, o duri pegni» (p. 119). Rari i casi in cui «il traduttore è finalmente avvinto dall'espressione autentica greca e la traduzione, più o meno fedele, riesce tuttavia aderente, ed altro non rende se non la creazione di Sofocle nella sua argomentazione complessa, convincente» (p. 117) Esempi sono il dialogo tra Elettra e Clitennestra sulle colpe di Agamennone o il discorso del falso messaggero (pp. 117-8), dove la versione è «calda, efficace», adatta a creare l'ansia, la *suspence*, o il dialogo con Crisotemi «tradotto con eccellente chiarezza» e «anche con sensibilità, forse per un'affinità elettiva del traduttore alla poesia originale di questa parte» (p. 119), o la scena in cui Oreste si presenta ad Elettra.

La patina arcaica un po' forzata (essercito, palagi, nodrir, etade, Hor, ù, ò, homai, à, havete, occision, Giuno) e altre espressioni che possono suonare oggi buffe («la carnal sorella», «Convenite con senno») mostrano che Erasmo ha italianizzato il greco, non grecizzato l'italiano, per usare l'espressione di Privitera[40]. Ma la cosa che colpisce di più è che i 1510 versi dell'originale si sono quasi raddoppiati, perché ammontano a 3018. Giuseppe Bustelli, primo traduttore integrale di Saffo[41], si preoccupava invece di dire: «Mi guardai sempre, a poter mio, quanto il metro e la poesia concedeva, dall'aggiungere anche bazzecole: dacché l'incantevole e sobria e possente ingenuità dell'originale stimai cosa sacra, e da non doversene disperdere in bella prova pur un atomo».

La traduzione è in versi, l'endecasillabo per il trimetro e il settenario per i versi lirici. Ma la forma poetica non è la causa, è la conseguenza della scelta della traduzione libera. La libertà si registra dappertutto, ma la vera e propria zona franca di questi traduttori sono le parti corali. Questo vale anche per chi traduce in latino[42]. Anzi la lingua è quasi indifferente. Anche Péter Bornemisza (1535-1584), nella prefazione alla traduzione ungherese dell'*Elettra*, spiegava: «questo gioco lo tradussi in ungherese per la maggior parte, per abbellirlo vi aggiunsi parecchio e detti un ordine diverso alle cose»[43]. In questa traduzione troviamo non solo la cristianizzazione del mito, come in Erasmo, ma anche la frammentazione del falso annuncio della morte di Oreste (Atto III, Scena II e V).

Rinviando l'analisi minuta ad un'altra occasione, riproduco, per brevità, solo l'inizio della tragedia, che si apre con l'arrivo di tre personaggi, il Pedagogo, Oreste e Pilade. Il primo intervento è del Pedagogo, il 'Consigliero' - come lo chiama Erasmo -, che si rivolge prima ad Oreste e poi anche a Pilade: 22 versi in greco, 37 in Erasmo.

Con(sigliero) Del famoso Agamennon, che tanto/ Essercito di Greci in Asia trasse/ Sotto l'eccelsa Troia, inclito figlio,/ Ecco che giunto pur **voi** sete, dove/ Co' proprij occhi vedere potete quello,/ Che mirando col cor bramaste sempre./ Scorgete: Questo è l'antico Argo, e questo/ O generoso Oreste, è il bosco, dove/ Da subito Estro stimolata, e presa/ Entrò in furor già d'Inaco la figlia./ Questo è il foro Liceo: quel da man manca/ Di Giuno è il Tempio riverito, e santo:/ Et questa, ove siam giunti, è poi Micene/ Di molto oro abondante; e questi sono/ De' di Pelope i palagi/ Da molte uccisioni afflitti, e scossi,/ Onde di mezzo alla paterna strage/ V'involò la carnal sorella vostra:/ E a me vi pose ascosamente in mano:/ Perch'io, si come fedelmente ho fatto,/ tanto, che per l'etade a far vendetta/ Del genitor foste possente, e atto./ Hor ecco dunque, ò grande Oreste, e voi/ Fedelissimo Pilade, che siete/ In parte, ù senza più andar, v'è d'uopo/ Prender presto, e magnanimo consiglio:/ Che già il rossor, che l'Oriente indora/ Al canto matutin desta gli augelli,/ La notte fugge, e l'alme stelle homai/ Non han più come prima i raggi d'oro./ Rompasi ogni pigritia, e pria, che fuore/ Di questi tetti alcun esca, e vi scopra,/ Convenite con senno, e con valore/ Del modo, che à tener havete insieme./ Per por il vostro gran disegno in opra,/ Che già l'occision s'è messa in punto.

«Erasmo di Valvason sente [...] il bisogno di trasformare in una protasi di poema epico, quello che è l'inizio breve, immediato, schietto di un dialogo serrato, nell'opera di Sofocle: per ottenere la sua nuova intonazione, egli non teme fin dall'inizio di

"arricchire" la scarna espressione ellenica di tante parole superflue: onde dalle battute del discorso diretto, si passa all'andamento lento di poema, che non esige affatto la realtà della parola viva» (Luzzatto, *Traduzioni* cit., p. 114).

Il discorso (e l'intero dramma) si apre con un lungo iperbato, che in italiano è difficile da rendere, ma che già Girolamo (*Epistola* 57.5) indicava fra le difficoltà aggiuntive nella traduzione letterale: «scogli degli iperbati», *hyperbatorum anfractus*, come li chiamava.

Curioso è anche il fatto che il Pedagogo dia del "voi" sia ad Oreste che a Pilade. Anche Elettra dà del "voi" a Clitennestra e ad Egisto. Invece Clitennestra dà del "tu"all'ancella, l'unica altra comparsa del dramma, sia in Sofocle (v. 634) che in Erasmo («tu fida ancella mia»).

Il "voi" continua ad essere usato nel meridione al posto del "lei". Più realistico dell'impersonale "lei", è un plurale di rispetto. Ma sulla scena il "voi" andrebbe evitato, specie quando è in bocca ad un personaggio che ne ha di fronte due, perché può passare per un plurale reale.

Pilade e l'ancella sono in Sofocle le due comparse del dramma, una maschile, l'altra femminile. Erasmo però verso la fine del dramma promuove Pilade ad "interlocutore" sia pure minore, di due soli interventi: «Pil. Eccomi pronto, Oreste, ò se tu vuoi,/ ch'io vada innanzi, ò ch'io ti venga dopo:/ Correrò teco una fortuna, un solo/ Destino a regger have ambeduo noi» (2733-6) e «Pil. Partitevi di qua gente infelice,/ Che del tiranno reo venite a tergo,/ Se non volete & voi sotto a queste arme/ Seco cadendo far debita emenda/ De l'empia strage del famoso Atride/ Vostro Re, vostro natural Signore:/ Questi è il suo figlio Oreste: a voi ritorna/ Col favor de gli Dei per scior al fine/ Dal servil giogo le paterne case,/ Le paterne Città, nè fia dimora,/ Et voi vedrete, & quinci, & quindi tutto/ Trar in suo aiuto il popol d'Argo armato:/ Date homai, date a la giustitia loco»(2947-2959). Nel primo caso Oreste e Pilade stanno rientrando entrambi nella reggia. Ad una battuta di Oreste (1372-5 in Sofocle) Pilade dunque risponde, sciommiottando una formula di convenevoli che in seguito più opportunamente userà Egisto con Oreste: «Eg. Va' avanti tu. Or. La precedenza spetta a te» (cf. il v. 1502 in Sofocle). Nel secondo caso, Pilade interviene tra una battuta di Oreste e una di Egisto (tra 1475 e 1476 nell'originale greco), proprio quando questi scopre che il cadavere è quello di Clitemestra. L'inserzione ha dunque per Erasmo una funzione di tregua, attutire la scena che poteva apparire macabra.

Alberto Parma, modenese, è morto nel 1597. È tutto quello che sappiamo di questo umanista, che ha tradotto anche lui l'*Elettra* (e l'*Antigone*) di Sofocle[44]. La traduzione tuttora inedita è contenuta in un solo manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, il *Barb. Lat.* 3735. Si intitola *Elettra. Tragedia di Sofocle. Tradotta per Alberto Parma*. È forse la prima vera traduzione dell'*Elettra*, non priva di una originalità di resa, come l'incitamento finale del Pedagogo ad Oreste: «non tenerti le mani a cinesta» (v. 22). In attesa di pubblicarla a cura di Elia Borza e mia, mi limito a riprodurre *exempli gratia* il testo dell'intervento iniziale del 'Pedante', come lo chiama Parma.

Ped. - O figliuolo d'Agamenonne, valorosissimo Capitano, ecco c'homai i è concesso veder la cosa, la quale tu hai sempre desiderato. Quella è l'antica città di Argo,

quello è il bosco di Io, figlia del vecchio Inaco, la quale fù già travagliata da gran furia. Quello è il foro d'Apollo Liceo. Da mano sinistra c'è il tempio della famosa Iunone. Nel luogo, ove hora ci siamo fermati, pensa di vedere la ricca Micene. Qui io t'hebbi da Elettra doppo la crudelissima morte del padre tuo, et ti ho sempre allevato e nutrito in fine a questo tempo, nel quale tu puoi vendicare l'ingiuria, che t'è stata fatta. Ora il mio Oreste, amato da me sopra d'ogni altro, et tu carissimo Pilade, bisogna pensare diligentemente a quello che s'habbia da fare et perché gli ucelli col canto loro vengono come ¶ [f.1v] ad annuntiarti il novo sole, et già l'humida notte s'è partita, essendo state cacciate via le stelle. Prima che *** esca di casa, bisogna che consideri quello che debba fare. Siamo in uno stato, nel quale fa di misteri *** et non tenerti le mani a cinesta.

Come si vede la traduzione è non solo in volgare, ma anche in prosa, ed è la prima volta che capita ad una tragedia greca. A parte rare esempi antici, come la prafrasi del prologo del *Filottete* euripideo e forse degli *Amanti di Achille* di Sofocle (Dione, *Orazioni* 59 e 58), l'unica altra traduzione in prosa precedente è quella latina dell'*Aiace* e dell'*Elettra* di Camerarius (1556), che si distingue dalle altre in latino, per la sua aderenza al testo greco, persino nelle parti corali[45]. Le parti corali sono sempre state un problema per la maggioranza dei traduttori del periodo umanistico e rinascimentale[46]. Persino i traduttori *ad verbum* avvertono che nelle parti corali si sono limitati a tradurre il "senso". Talvolta la traduzione è così lontana, che non si intravede più l'originale. La traduzione in prosa risulta invece tendenzialmente più realistica, più controllata persino di quella interlineare[47].

Riproduco la traduzione di Erasmo e quella di Parma per mostrare la differenza nella resa del primo canto di Elettra (vv. 86-120).

Elettra O luce alma, e serena/ O pura aria, che annodi/ Tutta la terra intorno,/ Quanti lamenti, e quali/ Sparger mi hai tutto il giorno udito, e odi/ E di quante percosse/ Risonar questo mio misero petto,/ Che con continuo suon di alti sospiri/ Ti rende ad or ad or tepida, e grave/ Poi come vien la notte,/ Voi, voi paterni sfortunati tetti,/ Che consci foste del trattato iniquo,/ E sosteneste l'omicidio ingiusto:/ E voi secrete mie camere, e letti,/ Che dell'eterne mie lagrime sempre/ Sete bagnati, e molli;/ Voi, voi sapete, dico,/ Con quai dure querele/ Vo rimembrando, e piango/ Del mio gran genitore/ La morte aspra, e crudele:/ Il qual non Marte stesso,/ Marte cruento, e fero,/ Nelle terre dei Barbari feroci,/ E in mezzo degli eserciti nemici/ Potevo spegner, o sorte,/ E qui ne propri suoi palazzi in pace/ La mia madre infedele,/ E il concubin fallace,/ Come nel bosco far si suol d'un legno/ Con una empia scure/ Il capo gli spezzar per sino ai denti./ O miser padre mio,/ E in cotal guisa defraudato, e spento,/ Non hai fuor che me sola/ Tra tutti i tuoi seguaci,/ Chi la grande ombra tua pianga, od onori.

Elet. - O chiariss[im]a luce del sole, quante volte hai tu udito i miei tristiss[im]i lam[en]ti doppo la partita dell'oscura notte, et quante volte m'hai sentito percuotere con le mie *** mani il seno. Il letto ch'io tengo dentro della scelerata casa è testimonio di quello ch'io dico, et faccia nel tempo della notte, et quanto io pianga la morte del mio caro genitore, il quale nella guerra Troiana uscito sano et salvo dalle mani del fiero Marte, avido di sangue humano, è stato morto dallo spietato Egisto et dalle scelerata

Clitemnestra, ne ci è che si mova a pietà di un caso tanto miserabile, eccettivando me cui tu ** tutto il peso. Io piango te, padre mio ¶ [f.4r] dolciss[im]o, privo di vita a torto, ne mai porrò fine al pianto, finch'io vedrò le stelle, et il chiaro lume del sole. O casa dell'Erebo,, et di Proserpina. O Mercurio terrestre, et voi Eumenidi, che siete di stirpe divina, a quale *** **lete tutti gli ingiusti fatti altrui, et sapete che a torto è l'homicida, et adultero venite venite qui, aiutatemi, castigate colui che si è macchiato del sangue innocentiss[im]o del padre mio. Mandatemi il mio diletto fratello, poiche io sola non posso portare un tanto peso, ne soffrire così gran dolore.

La prima traduzione in prosa superstite è, a mia conoscenza, quella dell'inizio dell'*Iliade*[48], eseguita consapevolmente da Platone, che così la introduce: «parlerò senza metro (*phraso de aneu metrou*), perché non sono poeta...» (*Repubblica* 3.393d). Non è l'unica volta che Platone parla di traduzione, perché nel *Crizia* 113a accenna ad una traduzione di nomi barbari in egiziano, poi ritradotti in greco da Solone. Né meraviglia che conosca la differenza tra poesia e prosa.

L'espressione «priva di metro» va confrontata con le espressioni «nuda di metri», usata da Luciano (*Come si scrive la storia* 8), in riferimento sempre alla prosa, e «con metri (*meta metron*)» in riferimento alla poesia, usata da Platone, *Sofista* 237a. In questo stesso passo la prosa è definita «(dizione) pedestre», con un'espressione che ritroviamo in riferimento ad opere in versi, ma che sembrano prosa (Callimaco, fr. 1112.9 «io invece imbocco il pascolo pedestre delle Muse», cioè i *Giambi*, Orazio, *Satire* 2.6.17 *Musa pedestris*, cf. *Epist.* 2.1.251) o opere in prosa che scimmiottano la poesia (Luciano, *Come si scrive la storia* 8 «una poesia... pedestre [*peze tis poetike*]»), opere che, dice Luciano, somigliano ad un atleta col mantellino rosso e col rossetto e la biacca. Da questa terminologia viene fuori l'immagine della prosa come un corpo virile, atletico anche nella sua nudità, che può fare a meno del "trucco" femminile (la poesia). Isocrate dice che le parole e i concetti espressi in componimenti poetici di successo diventano «inferiori», «se uno scioglie il metro (*to de metron dialyse*[*i*])» se cioè traduciamo quei testi in prosa (*Evagora* 11). La sua è una *excusatio non petita*, perché vuole mostrare che pur «senza» quel quid, il suo encomio in prosa può invece comunque rivaleggiare con quelli fatti «con le canzoni e con i metri».

Un testo «nudo» (senza metri) è adatto ad una lezione, come quella platonica sull'inizio dell'*Iliade*. La distinzione tra prosa e poesia va fatta risalire appunto alla storia dell'insegnamento, e in particolare ai suoi primordi con i sofisti, i primi comunicatori della didattica. Fu infatti Gorgia il primo a definire la poesia in contrapposizione alla prosa: «La poesia tutta quanta io definisco parola con metro (*logon echon metron*)» (*Elena* 9). Ma il logos anche senza metro, come ha appena detto, «è un potente grande, che con corpo piccolissimo e invisibile realizza imprese divine», cioè fa passare la paura e il dolore, dà euforia, suscita compassione. Scopritore della onnipotenza del logos, con e senza metro[49], Gorgia inaugura la storia delle scienze della comunicazione.

Anche la prosa platonica ha ambizioni poetiche. Per Aristotele «il suo stile è qualcosa di mezzo tra la poesia e la prosa (*metaxy poiematos einai kai pezou logou*)» (Diogene Laerzio 3.37). Ma nel nostro caso la traduzione platonica, che tacitamente è anche dalla lingua ionico-omerica in attico, è una traduzione di lavoro, ad uso didattico, svolta da Socrate per spiegare ad Adimanto la differenza tra le forme del racconto.

Dionigi di Alicarnasso traduce più volte Erodoto dallo ionico in attico: «affinché nessuno sospetti che la causa della piacevolezza sia il dialetto, traducendo (*metatheis*) la sua forma in lingua attica e senza nessun'altra modifica, così produrrò la conversazione» (*Composizione delle parole* 3.13-6 Aujac-Lebel; segue Erodoto 1.8-10 in attico); «Prenderò dal testo di Erodoto l'inizio della storia, perché è celebre a molti, traducendo (*metatheis*) soltanto la forma del dialetto... » (6.4.8; segue Erodoto 1.6 in attico e in tre modi diversi); «la dizione è stata convertita (*metakekomistai*) in attico » (*Demostene* 41.4-5; segue Erodoto 7.8 in attico). La precisazione che la traduzione è «senza nessun altro ritocco», traduzione «soltanto»[50], mostra che l'aspettativa poteva essere anche di una traduzione libera, artistica. La traduzione è invece la più letterale possibile. In tutti e tre i casi le parole non cambiano se non nella veste dialettale. Ciò che è Decisiva non sono né la veste linguistica, né il lessico, le parole in sé, ma la loro collocazione. Usando le stesse parole, ma variandone l'ordine, Dionigi produce tre traduzioni ad un tempo identiche e diverse. Una traduzione ad verbum, molto particolare, perché punta sulla *dispositio* non sui *verba*. Questo «prova e riprova» è testimoniato già per la *Repubblica* di Platone, non a caso per la parte iniziale. Dionigi riferisce la voce che alla morte di Platone sarebbe stata trovata una tavoletta con l'inizio della *Repubblica* «tradotto variamente (*poikilos metakeimenen*)» (*Composizione delle parole* 25.33)[51]. Poco prima ha detto che Platone anche a ottant'anni non finisce di «pettinare e arriciare i suoi dialoghi e facendo le trecce in ogni modo». Anche la *Repubblica* è insomma una prosa poetica, un «atleta», per dirla con Luciano, con i riccioli sempre ben pettinati.

I termini greci[52] per tradurre sono *metaphrazo* (Platone aveva usato il semplice *phrazo*), *metatithemi*, *metakomizo*, *metaphero*, *metabibazo*, *metagrapho*, *methermeneuo*, ai quali possiamo accostare anche *metakeimai,* come si vede tutti composti con la preposizione *meta*, che sottolinea la «trasmissione», «il trasferimento», rispetto all'*inter* di *interpres*[53] , che invece mette in rilievo la relazione, lo scambio, la reciprocità.

Non privi di curiosità linguistiche, a partire da Omero, ma non inclini a tradurre classici altrui, i greci si distinguono dai latini, come notò bene Leopardi[54]: «si può dire con verità quanto alla letteratura, che la comunicazione che v'ebbe tra la greca e la romana, non fu mai o per nessunissimo conto reciproca, neppur dopo che la letteratura Romana era già grandissima e nobilissima, anzi superiore assai alla letteratura contemporanea». Ammmiratore di Cicerone traduttore[55], Plutarco confessa lealmente di non avere trovato tempo per il latino, neppure stando a Roma e in altre località dell'Italia (*Cicerone* 40.2, dove è usato *metaphrazo*, e *Demostene* 2.2).

A differenza dei latini «veramente divglwttoi» (Leopardi), i greci non erano però monolingui. Fino a Senofonte, conobbero quattro dialetti, e anche il dialetto «comune», la *koiné*, quando con incredibile ritardo la trovarono, sembrò a loro un quint dialetto, non 'la' lingua. Restii a tradurre, se non se stessi, i greci sono anche difficilmente traducibili, primi fra tutti i tragici, come confessava Gentien Hervet nella prefazione alla sua traduzione dell'*Antigone* del 1541: «Est certe longe difficillimum e bene Graecis bene Latina reddere; sed nihil est difficilius, quam cum est e Graecis tragicis vertendum». Più oltranzista, ancora in un famoso e suggestivo saggio intitolato *Del non sapere il greco* Virginia Woolf diceva che «e inutile [...] leggere il greco in traduzione».

APPENDICE

Elia Borza
(Université Catholique de Louvain
Département d'Études grecques, latines et orientales)

Elenco delle traduzioni latine e italiane di Sofocle (1400-1600)

Nelle pagine seguenti, raccolgo in un solo elenco le traduzioni italiane e latine di Sofocle dal 1400 al 1600. Ho già pubblicato in altre sedi due cataloghi completi dei lavori relativi a Sofocle durante il '500. Il primo raccoglie ben 81 opere a stampa (edizioni greche, traduzioni, commenti)[56]. Il secondo riprende invece 44 codici manoscritti (la maggior parte sono traduzioni latine o in volgare)[57].

Questi due cataloghi sono stati realizzati in seguito alla mia tesi di dottorato, presentata nel 2001 all'Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), dedicata alla fortuna di Sofocle[58]. Spero in una pubblicazione entro un anno, per poter offrire agli studiosi di Sofocle le mie riflessioni sui primi lavori degli Umanisti[59].

Un altro progetto si sta concretizzando, con il Professore De Martino (Università di Foggia, Dipartimento di Fortuna dell'Antico). Vedrà la pubblicazione di volumi contenenti le traduzioni latine e italiane di Sofocle realizzate nei secoli XV e XVI.

L'elenco che presento in questa sede è quindi un'anteprima del contenuto di quei volume che saranno presto realizzati. Per le traduzioni stampate, le ho disposte in ordine cronologico. Quando opportuno, ho indicato riedizioni o riemissioni dello stesso testo.

Per completare l'informazione, aggiungo in una terza parte le traduzioni nelle altre lingue volgari. Non saranno per ora pubblicate con le traduzioni latine e italiane, ma potranno servire a stabilire interessanti paragoni.

1. Traduzioni latine

1.1. Traduzioni latine a stampa

1 - Johann Lonicer, *Aiax*, Bern, Johann Herwagen, 1533
2 - Gentien Hervet, *Antigone*, Étienne Dolet, 1541
3 - Giovanni Battista Gabia, *Tragoediae septem*, Venezia, G.B. da Borgofranco, 1543
4 - Veit Örtel, *Tragoediae septem*, Frankfurt, Peter Braubach, 1546-47
4a - Idem, *op. cit.*, Frankfurt, Peter Braubach, 1549
4b - Idem, *op. cit.*, Frankfurt, Peter Braubach, 1551
4c - Idem, *op. cit.*, Heidelberg, Jérôme Commelin, 1597
4d - Idem, *Trachiniae*, Strasbourg, Anton Bertram, 1584
4e - Idem, *Trachiniae*, Strasbourg, Anton Bertram, 1588
5 - Georges Rataller, *Aiax, Antigone, Electra*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1550
5a - Idem, *Tragoediae septem*, Antwerpen, Willem Silvius, 1570
5b - Idem, *op. cit.*, Antwerpen, Willem Silvius, 1576
5c - Idem, *op. cit.*, Antwerpen, Jean Bellère, 1584
5d - Idem, *Antigone*, Strasbourg, Anton Bertram, 1594
6 - Coriolano Martirano, *Electra*, in Idem, *Tragoediae octo*, Napoli, Giovanni Maria Simonetta, 1556
6a - Idem, *op. cit.*, in Idem, *Tragoediae octo*, Napoli, Giovanni Maria Simonetta, 1563
7 - Joachim Camerarius, *Aiax, Electra*, in Idem, *Commentatio explicationum omnium tragoediarum Sophoclis*, Basel, Johann Oporinus, 1556

8 - Jean Lalamant, *Tragoediae septem*, Paris, Michel Vascosan, 1557
8a - Idem, *op. cit.*, Paris, Fédéric Morel, 1558
8b - Idem, *op. cit.*, Paris, Michel Vascosan, 1558
9 - Thomas Kirchmeyer, *Tragoediae septem*, Basel, Johann Oporinus, 1558
9a - Idem, *Aiax, Philoctetes*, s.l., 1552 [?]
10 - Varii, *Tragoediae selectae Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*, Genève, Henri Estienne, 1567 [Georges Rataller, *Aiax, Electra, Antigone* ; Joachim Camerarius, *Aiax* ; François Portus, *Antigone, Electra*]
11 - Joseph Scaliger, *Aiax*, Paris, Jean Bienné, 1573
11a - Idem, *op. cit.*, Genève, Jacob Stoer, 1574
11b - Idem, *op. cit.*, Strasbourg, Anton Bertram, 1587
11c - Idem, *op. cit.*, Genève, Pierre de Saint-André, 1591
11d - Idem, *op. cit.*, Heidelberg, officina dei Commelin, 1600
12 - Thomas Watson, *Antigone*, London, John Wolfe, 1581
13 - Petrus Codicillus, *Antigone*, Praha, Georgius Daczicenus, 1583
14 - Florent Chrestien, *Philoctetes*, Paris, Fédéric Morel, 1586

1.2. Traduzioni latine manoscritte

15 - Anonimo, *Aiax* (1545): Bern Burgersbibliothek, *Bong. Poet.* g 106 (olim G 105)
16 - Anonimo, *Aiax, Electra* (XV sec): Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, A20
17 - Anomino, *Electra* (1530): Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottob. Gr.* 284
18 - Anonimo, *Oedipus Rex* (XVI sec): Firenze, Archivio di Stato, *Guidi* 1021 (olim 205)
19 - Pietro Angeli, *Tragoediae septem* (prima del 1554): Modena, Biblioteca Estense, *Est. Lat.* 1077 (a.J.5.16)
20 - Gerardus Listrius, *Electra* (XVI sec): Basel, Universitätsbibliothek, C VI 33 (vol.1)
21 - Giovanni Manadori, *Oedipus Coloneus* (v.1-1032) (XVI sec): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cl. VII, 859.
22 - Pietro da Montagnana, *Aiax* (XV sec. *ex*): Venezia, Biblioteca Marciana, *Marc. Lat.* XIV 54
23 - Alessandro Pazzi de' Medici, *Electra, Oedipus Rex* (1527): Ravenna, Biblioteca Classense, ms. 372
23a - Idem, *op. cit.*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, IV, 8 (*Magl.* VII, 950 bis)
24 - Jean Rondinellus, *Aiax* (1554): Paris, Bibliothèque Nationale, *Paris. Lat.* 8180
25 - Alessandro Sardi, *Aiax, Electra* (1543 e 1544): Modena, Biblioteca Estense, *Est. Lat.* 219 (a.W.6.3)
26 - Adrien Turnèbe, *Aiax, Electra* (1551 e 1556): Paris, Bibliothèque Nationale, *Paris. Lat.* 13042

2. Traduzioni italiane

2.1. Traduzioni italiane a stampa

27 - Luigi Alamanni, *Antigone*, in *Opere Toscane*, vol. 2, Lyon, Sébastien Gryphe, 1533
27a - Idem, *op. cit.*, in *Opere Toscane*, vol. 2, Venezia, Pietro Nicolini da Sabio, 1533
27b - Idem, *op. cit.*, in *Opere Toscane*, Venezia, eredi di Lucantonio Giunta, 1542

28 - Giovanni Andrea Dell'Anguillara, *Edipo Tiranno*, Padova, Lorenzo Pasquato, 1563
28a - Idem, *op. cit.*, Padova, Lorenzo Pasquato, 1565
28b - Idem, *op. cit.*, Venezia, Domenico Farri, 1565
29 - Giovanni Paolo Trapolini, *Edipo Tiranno*, Padova, Lorenzo Pasquato, 1581
30 - Orsatto Giustiniani, *Edipo Tiranno*, Venezia, Francesco Ziletti, 1585
31 - Erasmo di Valvasone, *Elettra*, Venezia, fratelli Guerra, 1588
32 - Pietro Angeli, *Edipo Tiranno*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1588
32a - Idem, *op. cit*., Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1589
32b - Idem, *op. cit.*, in Mario Colonna e Pietro Angeli, *Poesie Toscane*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1589
32c - Idem, *op. cit.*, in Mario Colonna e Pietro Angeli, *Poesie Toscane*, Firenze, Matteo Galassi, 1589.
33 - Girolamo Giustiniano, *Edipo il Re*, Venezia, Sebastiano Combi, 1590

2.2. Traduzioni italiane manoscritte

34 - Alberto Parma, *Antigone* (XVI sec): Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barber. Lat.* 3734
35 - Alberto Parma, *Elettra* (XVI sec): Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barber. Lat.* 3735
36 - Alessandro Pazzi de' Medici, *Edipo Re* (dopo 1525): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, IV, 7 (*Magl*. VII, 972)
36a - Idem, *op. cit.*: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barber. Lat.* 4002
37 - Bernardo Segni, *Edipo Re* (XVI sec): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, I, 98
37a - Idem, *op. cit.* (1551): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Magl*. VII, 317

3. Traduzioni in altre lingue volagari.

3.1. Traduzioni in francese

38 - Nicolas de Herberay des Essarts, *Électre* (dopo 1528): Berlin, Staatsbibliothek, *Philipps* 1938 [non si tratta di una traduzione dell'*Elettra* di Sofocle, ma della traduzione spagnola di Pérez de Oliva, n°44]
39 - Lazare de Baïf, *Electra*, Paris, Étienne Roffet, 1537
40 - Calvy de la Fontaine, *Antigone* (1542): Soissons, Bibliothèque Communale, ms. 189B
41 - Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, in Idem, *Euures en rime*, vol.4, Paris, Lucas Breyer, 1573

3.2. Traduzione in inglese

42 - John Pickering, *A Newe Enterlude of Vice conteyninge the Historye of Horestes*, London, William Griffith, 1567 [si tratta piuttosto di un adattamento che di una vera e propria traduzione]

3.3. Traduzione in croato

43 - Dominko ZlatariË, *Elektra*, Venezia, Aldo Manuzio il Giovane, 1597

3.4. Traduzione in spagnolo

44 - Hernán Pérez de Oliva, *La vengança de Agamenon. Tragedia que hizo Hernan Perez de Oliva, Maestro, cuyo argumento es do Sophocles Poeta griego*, Burgos, s.n., 1528
44a - Idem, *op.cit.*, Burgos, Juan de Junta, 1531

44b - Idem, *op.cit.*, Siviglia, Juan Cromberger, 1541

3.5. Traduzione in ungherese

45 - Péter Bornemisza, *Electra*, Wien, Raphael Hoffhalter, 1558

3.6. Traduzione in olandese

46 - Cornelis Van Ghistele, *Antigone*, Antwerpen, Symon Cock, 1556

Notas

[1] Vd. F. De Martino, *Un teatro tutto per sé: l'*Elettra *di Sofocle*, «Primum legere» 1, 2002, pp. 1-23, in part. 13-4.

[2] Su Sofocle nel '500, oltre ai contributi di Borza (vd. nn. 56-9), vd. G. Boirivant, *Ricerche sulla fortuna di Sofocle nell'umanesimo occidentale*, tesi dattiloscritta, Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1966-67; P. Burian, *Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the presen*t, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy,* Cambridge 1997, pp. 228-83; A. Daskarolis, *Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2000. Utili anche M. Delcourt, *Étude sur les traductions de tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles 1925 e R.R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge 1954 (pur con imprecisioni).

[3] Vd. G.L. Luzzatto, *Traduzioni e imitazioni antiche di Sofocle*, «Dioniso» 6, 1937, pp. 109-27, 180-92, 253-63, in part. 109-11. Una buona lista di traduzioni si trova nel volumetto, a cura di Odoardo Piscini, Eshilo-Sofocle-Euripide, *Il mito di Elettra*, uscito nel 1997 presso la Dante Alighieri, nella collana diretta da R. Cantarella e B. Riposati. In un futuro saggio, fornirò un'ampia bibliografia sulle traduzioni dai classici greci e la lista completa delle traduzioni italiane integrali o parziali di Sofocle, oltre una ventina, tra le quali le due del '500, delle quali parlo in questa sede, e tre del '700 (Domenico Lazzarini, Michelangelo Giacomelli, Francesco Angiolini). Famosa quella ottocentesca di Felice Bellotti.

[4] La più antica traduzione moderna in latino di una tragedia greca è invece quella dell'*Ecuba* di Euripide eseguita da Leonzio Pilato poco dopo la metà del '300.

[5] La tragedia, adatta ad un leader assassinato, suggerisce la promozione di Augusto a novello Oreste. A Micene, davanti all'Heraion, c'era una statua di Augusto (come spiegava l'iscrizione), che però la gente diceva che era di Oreste (Pausania 2.17.3). Un'*Elettra*, forse ispirata al dramma sofocleo, aveva scritto velocemente Quinto il fratello di Cicerone (*Al fratello Quinto* 3.5.7). Sulla fortuna latina di Sofocle, vd. E. Hall, *Sophocles*' Electra *in Britain*, in *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, edited by J. Griffin, Oxford 1999, pp. 261-306, in part. 264 e 271.

[6] Sui drammaturghi-diplomatici del '500, vd. M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze 1974, pp. 86-7.

[7] Al 1533 risale la traduzione volgare dell'*Antigone*, a cura di Alamanni.

[8] Lo stesso anno suo cugino, Giovanni Rucellai, tradusse in volgare l'*Ifigenia in Tauride.*

[9] Sulla originalità della *Didone* pazziana, «precoce e lontano presagio delle donne furenti della tragedia elisabettiana», vd. Ariani, *Tra classicismo e manierismo* cit., pp. 89-97, in part. 91.

[10] Per F. Neri, *La Tragedia Italiana del Cinquecento*, Firenze 1904, p. 51 invece Bembo non l'avrebbe ritenuta accurata.

[11] *Opere di Benedetto Varchi* [...], Trieste 1859, p. 681.

[12] Sul Pazzi traduttore, vd. C. Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rimascimento*, Firenze 1972, pp. 67-91 (Capitolo Terzo: *Imitatori e traduttori: Alamanni, Martelli, Rucellai*), in part. 70-1, M. Pozzi [a cura di], *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino 1988, p. 525 n. 287, É Borza, *Sophocle et le XVI^e siècle*, in G. Avezzù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua,*

interpretazione, Stuttgart 2003, pp. 49-58, in part. 56-7. Vd. anche Ariani, *Tra classicismo e manierismo* cit., pp. 86ss.

[13] Vd. *Tragedie metriche di Alessandro Pazzi de Medici*, a cura di A. Solerti, Bologna 1888 (rist. 1969), pp. 47 e 51.

[14] In Solerti, *Tragedie metriche* cit, pp. 45-6.

[15] Ma pubblicato solo nel 1555, dissenziente l'autore.

[16] *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium - Patricium florentinum - in Latinum conversa*, Basileae, Urinter, 1537.

[17] Ariani, *Tra classicismo e manierismo* cit., p. 89 n. 30.

[18] Su Martelli, vd. Ariani, *Tra classicismo e manierismo* cit., pp. 97-113; B. Croce, *Ludovico Martelli*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 1, Bari 1945, pp. 274-89 (su Martelli lirico, in particolare sulle stanze), G. Inglese, *Martelli, Lodovico di Lorenzo*, in *Letteratura italiana. Gli Autori, Dizionario bio-bibliografico e Indici*, 2, *H-Z*, Torino 1991, p. 1154; Musumarra, *La poesia tragica* cit., pp. 77-83, Pozzi (a cura di), *Discussioni* cit., p. 524 n. 286, H.C. Colin Slim, *Un coro della "Tullia" di L. Martelli*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 1500*, 3, Firenze 1983, pp. 487-511. Sulla morte, vd. B. Varchi, *Storia fiorentina*, per cura di G. Milanesi, 1, Firenze 1888, p. 103 e n. 1. La *Tullia* è edita in *Teatro italiano antico*, 3, Londra, 1787, e in L. Martelli, *Tullia*, a cura di F. Spera, Torino 1998.

[19] Nelle sue *Lezioni* (Filippo Giunti, Fiorenza, 1590, p. 681, poi ripubblicate nel 1 vol. delle *Opere di Benedetto Varchi*, cit.).

[20] Ma anche altre produzioni, vd. ad esempio la *Laude delle Donne Bolognesi* (1514) di Claudio Tolomei.

[21] *Stanze e canzoni*, Aurelio Pincio, Venezia, settembre 1531. Nell'edizione Giunti (1548, con *Avvertenza* di Berbardo Giunti) c'è anche il IV libro dell'*Eneide* (*Opere di M. Ludovico Martelli corrette et con diligentia ristampate. Aggiuntovi il quarto di Vergilio, tradotto dal medesimo*, In Firenze MDXLVIII). Nella produzione lirica martelliana sono stati colti «precoci accenti tassiani e perfino leopaardiani» (Ariani, *Tra classicismo e manierismo* cit., p. 103). Il *Trionfo della pace* è stato ripubblicto in *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di Ch. Singleton, Bari 1936, pp. 332-3.

[22] *Stanze a* [...] *Vittoria* [Colonna] *Marchesa di Pescara. In Morte del* [...] *Marchese suo Consorte*.

[23] *Opere di Benedetto Varchi* cit., 1, p. 31.

[24] Croce, *Ludovico Martelli* cit., p. 288. Critiche in generale sul buon senso di Martelli sono espresse da Varchi, in *Storia fiorentina* cit, p. 103: «E fra gli altri, Ludovico di Lorenzo Martelli; il quale, se 'l cervello pari all'ingegno, e tanta fermezza avesse avuto, quanto giudizio e dottrina, era uno de' più rari e più lodati spiriti del secol nostro».

[25] Varie sono anche le fonti della *Sofonisba* di Trissino del 1524 (Livio, Appiano, Petrarca).

[26] Altri esempi: A. Spinelli, *Cleopatra* (1550); C. De' Cesari, *Cleopatra* (1551); C. Pistorelli, *M. Antonio e Cleopatra* (1576); O. Pescetti, *Giulio Cesare* (1594); Pietro Cresci, *Tullia feroce* (1591).

[27] Per quelle in altre lingue, incluso il croato, vd. l'Appendice di Borza. Sull'adattamento ungherese di Péter Bornemisza (*Tragedia magyar nyelven* "Tragedia in lingua ungherese"), suggeritagli dal suo professore di greco a Vienna Georg Tanner, e basato verosimilmente sulla traduzione latina del calabrese Coriolano Martirano, vd. I. Pin, *Erasmo traduttore* dell'Elettra di Sofocle, in F. Colussi (a cura di), *Erasmo di Valvasone 1528-1593 e il suo tempo. Atti della giornata di studio (Valvasone, 6 novembre 1993)*, Circolo Culturale Erasmo di Valvason s.d., pp. 299-335, in part. 309 e U. Albini, *L'«Eletra» e le ideologie*, in *Viaggio nel teatro classico*, Firenze 1987, pp. 75-87, in part. 75-81. Dopo l'adattamento di John Pickering, la prima vera traduzione inglese dell'*Elettra* sembra essere quella di Christopher Wase, in occasione dell'esecuzione di Carlo I, dedicata alla figlia del re, la principessa Elisabetta, rinchiusa nel Carisbrooke Castle a 7 anni e morta a 14, l'8 settembre 1650. Vd. Hall, *Sophocles*' Electra cit., pp. 264-8; più in generale suolle traduzioni inglesi, vd. P.

Burian, *Tragedy* cit., pp. 271-6 (*Translation yesterday and today*). Nel '500 nessuno sembra aver tradotto Sofocle in tedesco, anzi nessuna tragedia né greca né latina (di Seneca), a parte l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (H. Bebst, 1584), vd. Bolgar, *The Classical Heritage* cit., p. 513 e Burian, Tragedy cit., p. 230 n. 7 (anche su Eschilo non tradotto in vernacolo prima del XVII sec.).

[28] Vd. Musumarra, *La poesia tragica* cit., pp. 86-91. La *Rosmunda* di Rucellai (scritta nel 1516), indirettamente si ispira all'*Antigone* di Sofocle, vd. ivi, pp. 83-6.

[29] Bolgar, The Classical Heritage cit., p. 525 la definisce «n.d.», Argelati (Biblioteca degli volgarizzatori, o sia Notizia dall'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV, 5 voll., Milano 1767 3, p. 407), che dice di averla vista alla Bibioteca Strozzi di Firenze, la data al 1608. Bolgar (p. 515) attribuisce a Guidi anche una traduzione non datata delle Fenicie di Euripide.

[30] Varchi nell'*Ercolano* (in *Discussioni* cit., p. 525) dice che «legge umanità a Pisa, uomo d'ottime lettere grece e latine e di raro giudizio» e che gli mostrò una sua traduzione dell'*Edipo* non solo superiore ma così diversa da quella di Alessandro de' Pazzi, da non sembrare della stessa tragedia.

[31] *Elettra Tragedia di Sofocle Fatta volgare dall'Illustre Signor Erasmo delli Signori di Valvasone, Academico Uranico con privilegio*, Venezia, Guerra fratelli, 1588.

[32] *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore, Saggio critico-monografico*, Monteleone, La Badessa, 1919, p. 69.

[33] Su Erasmo, vd. inoltre G.G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti* [...], 2, Venezia, Modesto Fenzo, 1762 (rist. Bologna, Forni, 1971), pp. 385-404, Colussi (a cura di), *Erasmo* cit., in particolare i saggi di F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, pp. 195-272 e di Pin, *Erasmo* cit., Erasmo di Valvasone, *Le Rime*, Introduzione e note di G. Cerboni Baiardi, Bibliografia erasmiana, Indici di A. Del Zotto, Circolo Culturale Erasmo di Valvason s.d. Sulla traduzione dell'*Elettra*, vd. inoltre G.L. Luzzatto, *Traduzioni* cit., pp. 113-20, sconosciuto a Pin. Altre opere di Erasmo: *Tebaide di Stazio ridotta dal Sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570, *Al serenissimo don Giovanni d'Austria, generale della Santa Lega, per l'espeditione contra i Turchi e per la vittoria ottenuta,* Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1572 [contiene il *Capitolo di Erasmo de' Signori di Valvasone a Cesare di Valvasone suo nipote*], *I primi quattro canti del Lancillotto del sig. Erasmo di Valvasone*, Venezia, fratelli Guerra, 1580, *Le lagrime di S. Maria Maddalena del sig. Erasmo di Valvason*, Venezia, Domenico e g. Battista Guerra, 1586 (rist. Venezia, Simon Cornetti, 1592), *L'Angeleida del sig. Erasmo di Valvasone*, Venezia, Sommasco, 1590, *La Caccia*, Bergamo, Comin Ventura, 1591 (rist. 1593), *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo di Valvasone*, Bergamo, Comin Ventura, 1592. Ad essi bisogna aggiungere un trattatello inedito su "La Georgica" di Virgilio.

[34] Vd. Colussi, *Erasmo di Valasone* cit., p. 200.

[35] Per F. Di Manzano, *Cenni biografici dei letterati* [...], Udine, Gambierasi, 1885, pp. 214-5 «Possedette perfettamente le lignue greca, latina e italiana». Anche Pin, *Erasmo traduttore* cit., pp. 308-9 n. 6 propende per l'ipotesi che «Erasmo comnoscesse personalemnte la lingua greca classica», pur non escludendo la possibilità che «si sia valso di un ottimo traduttore». Spunti classici (per es. su Platone) si trovano nel componimento *A Cesare di Valvasone suo nipote [In difesa della poesia]*, in *Le rime* cit., pp. 166-79, in part. 172.

[36] Vd. Pin, *Erasmo traduttore* cit., p. 302.

[37] Vd. Pin, *Erasmo traduttore* cit., p. 300.

[38] In *Scelta di rime di diversi moderni autori non più stampate. Parte prima* [...], Genova, Eredi di Gieronimo Bartoli, 1591, p. 107.

[39] Vd. Pin, *Erasmo traduttore* cit., p. 309 n. 7.

[40] Vd. G.A. Privitera, *La traduzione di Omero*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici, Teoria, prassi, storia, Atti del convegno di Palermo 6-9 aprile 1988*, Napoli 1991, pp. 41-53,

in part. 43. Machiavelli propugnava di grecizzare l'italiano, vd. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991, pp. 4 e 90 n. 4.

[41] *Vita e frammenti di Saffo da Mitilene*. Discorso e versione (prima intera) di Giuseppe Bustelli, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1863, p. 57.

[42] Vd. É. Borza, Sophocles Latinus. *Étude de quelques traductions latine de Sophocle au XVI^e siècle*, «Neulateinisches Jahrbuch» 3, 2001, pp. 29-45, pp. 29-45 [pp. 43-4: specchietto delle traduzioni sofoclee *ad verbum* e di quelle letterarie], in part. 39.

[43] Vd. Albini, *L'«Elettra»* cit., p. 76.

[44] Cf. L. Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano 1947, p. 518, che cita: *Biblioteca Modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Serenissimo signor duca di Modena* raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi, 6 voll., Modena 1781-1786, IV, 1783, p. 58 [segnalazioni di É. Borza, che qui ringrazio]. Bolgar, *The Classical Heritage* cit., p. 513 cataloga erroneamente la traduzione dell'*Elettra* sotto Euripide ed ignora che Parma ha tradotto anche l'*Antigone*.

[45] Vd. Borza, Sophocles Latinus cit., p. 40.

[46] Vd. A. Pertusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico. Euripide nell'Umanesimo e nel Rimascimento*, «Byzantion» 33, 1963, pp. 391-426, in part. 405 e 407, dove si accenna al processo di adattamento, che può apparire «troppo spigliato». «Ma forse proprio in questa morbidezza e libertà di dettaglio è da vedere la novità non solo delle intenzioni, ma della stessa opera di traduzione». Vd. anche Borza, Sophocles Latinus cit., pp. 36-9 (alla n. 14 ricorda una monografia inedita di Pier Vettori sui canti tragici).

[47] Come quella prototipica dell'*Ecuba* di Euripide eseguita da Leonzio Pilato, nel periodo in cui «ricopriva la "cattedra" di greco nello studio fiorentino, verso la fine del 1362», vd. A. Pertusi, *Il ritorno* cit., p. 397 e *La scoperta*, p. 101.

[48] Per una traduzione in prosa di *Il.* 9.222-605 eseguita da Lorenzo Bruni, vd. N.G. Wilson, *Bruni e i primi traduttori*, in *Da bisanzio all'Italia. Gli studi di greco nell'Umanesimo italiano*, Alessandria 2000, pp. 16-29, in part. 16.

[49] La promozione sofistica della prosa è confermata dall'antologia di Ippia, che raccoglieva testi poetici e non (Ippia T 4 Lanata)..

[50] Nel *Tucidide* 45.4 Dionigi dice che il Pericle tucidideo «non si contenta di queste parole, ma le rielabora (*epexergazetai*) e le converte (*metaphrazei*)».

[51] Cf. Diogene Laerzio 3.37 («Euforione e Panezio hanno sostenuto che l'inizio della *Repubblica* fu trovato spesso rimaneggiato (*estrammenen*)»), Quintiliano 8.6.64 e Demetrio, *Sullo stile* 21.

[52] Vd. G. Folena,*Volgarizzare e traadurre*, Torino 1972 (prima «*Volgarizzare» e «tradurre»: idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all'umanesimo europeo*, in Aa. Vv., *La traduzione* cit., pp. 57-120), pp. 80ss. Per *metaphrazo*, vd. Plutarco, *Otone* 18.1 «Quando sono stato a Brescello, ho visto un modesto monumento, con una iscrizione che dice così, se venisse tradotta (*ei metaphrastheis*): "In memoria di Marco Otone"».

[53] Erodoto 2.125.6 ricorda un traduttore che gli traduceva le iscrizioni sulle piramidi, Senofonte, *Anabasi* 1.2.17 e 5.4.4 ne menziona due attivi in ambito militare, Pigrete e Timesiteo. Vd. anche Filone, *Mose* 2.40. Anche il verbo *hermeneuo* è utilizzato, per esempio in Dionigi, *Tucidide* 49.3 «come per una lingua di una popolazione diversa, gli ascoltatori richiederebbero gli interpreti (*ton hermeneusonton*)». Tucidide 4.50.2 accenna ad una traduzione (*metagrapsamenoi*) in greco di una lettera persiana in caratteri cuneiformi.

[54] *Zibaldone* 989-90. La differenza resta evidente nonostante le eccezioni indicate da L. Canfora, *La traduzione: prima e dopo Alessandria*, in *Una società premoderna. Lavoro morale scrittura in Grecia*, Bari 1989, pp. 209-20. Non c'è una *Eneide* in greco, parallela all'*Odissea* latina di Livio Andronico, per fare un solo esempio inequivocabile. Vd. anche V. Rotolo, *La comunicazione linguisica fra alloglotti nell'antichità classica*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, 1,

pp. 395-414 e D.J. Mosley, *Greek, barbarians, language, contact*, «Ancient Society» 2, 1970, pp. 1-6.

[55] Ne *I termini estremi del bene e del male* 3.4.15 indicava alcuni espedienti per tradurre più liberamente (*nec verbum e verbo*, *pluribus verbis, Graeco verbo*); cf. inoltre Cicerone, *Qual è il migliore oratore* 14 ed Orazio, *Arte poetica* 133).

[56] É. Borza, *Catalogue des éditions, traductions et commentaires de Sophocle imprimés au XVI^e siècle*, «Nugae Humanisticae» 3, 2003, pp. 97-139 (Musée de la Maison d'Érasme, Anderlecht [Bruxelles]).

[57] É. Borza, *Catalogue des travaux inédits d'humanistes consacrés à Sophocle, jusqu'en 1600* , «Humanistica Lovaniensia» 52, 2003, pp. 195-216.

[58] É. Borza, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVIe siècle. Éditions, traductions, notes de cours*, tesi inedita dell'Université Catholique de Louvain, 2001.

[59] Si vedano alcuni miei lavori già pubblicati: É. Borza, *Une traduction latine de Sophocle du XV^e siècle. Problèmes d'attribution et tentatives de réponse*, in «Studi Umanistici Piceni» 16, 1996, pp. 17-31; *Sofocle nel Rinascimento europeo. Una fortuna troppo sconosciuta*, in R. Schnur (ed), *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis. Proceedings of the Ninth International Congress of Neo-Latin Studies*, «Medieval and Renaissance Texts and Studies', Tempe [Arizona] 1998, pp. 169-174; Sophocles Latinus. *Étude de quelques traductions latines de Sophocle au XVI^e siècle*, «Neulateinisches Jahrbuch» 3, 2001, pp. 29-45; *Venise, Rome et Florence. Quatre exemples d'éditions de Sophocle en Italie au XVIe siècle*, «L'Information Littéraire» 54, 2002, fasc.4, pp. 13-22; *Sophocle et le XVIe siècle*, in G. Avezzù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart 2003, pp. 49-58; *Una traduzione sofoclea autografa del Parrasio: fonti ed analisi*, in *Parrhasiana III. Tocchi da huomini dotti (Roma, Università La Sapienza, 27-28 settmbre 2002)* [in corso di pubblicazione].

LA COMUNICACIÓN DIALÓGICA: LA LENGUA COLOQUIAL EN LOS DIÁLOGOS NARRATIVOS EN RAFFAELE NIGRO

Fausto Diaz Padilla
Universidad de Oviedo

En las obras dramáticas fundamentalmente, pero también en los pasajes dialogados de las novelas, Raffaele NIGRO refleja aspectos de la lengua hablada italiana, del lenguaje coloquial, con el evidente propósito de reproducir el habla del ambiente en que los personajes se desenvuelven. Variados serían, a este respecto, los aspectos del habla coloquial objeto de análisis. En el presente estudio[1] se concreta el término "coloquial" en su vertiente dialógica y, más concretamente, centrándolo en los tres aspectos básicos del diálogo:

-Formas de iniciar el diálogo
-Formas de transición del diálogo
-Formas de conclusión del diálogo

Se deja para otro momento aspectos del lenguaje coloquial tan relevantes como el de *la afectividad*, el de *las expresiones de ruego y mandato*, etc. entre otros.

I. FORMAS DE INICIAR EL DIÁLOGO

Diferentes son las formas de que dispone el hablante para iniciar el diálogo con el propósito de llamar la atención del interlocutor. Esas formas van desde el uso de pronombres personales al nombre propio o al apellido, desde la referencia a la profesión hasta el parentesco, de la amistad al insulto; desde el empleo de verbos -por lo general en imperativo- que se refieren al sentido del oído, de la vista o del habla, a los alusivos al entendimiento o a la espera.

Dicha variedad de apelación al interlocutor se puede sistematizar del siguiente modo:

1. Pronombres personales
1.1. Pronombre personal directo
1.2. Pronombre de cortesía: Lei, Voi
2. Sustantivos
2.1 El nombre y el apellido del interlocutor
2.2 Los de tratamiento respetuoso o que se refieren a un cargo institucional
2.3 *Signore, signora*, y variantes
2.4 Los que denotan familiaridad o parentesco
2.5 Los que denotan amistad *amico, compagno*
2.6 Los referidos a la profesión
2.7 Los insultos.
2.8 Un número

3. Verbos: Imperativos de percepción sensorial o de entedimiento
3.1.Verbos que se refieren al sentido de la vista: *guardare, vedere, …*
3.2 Verbos que se refieren al sentido del oído: *sentire, ascoltare, …*
3.3 Verbos que se refieren a la facultad de hablar: *dire.*
3.4 Verbos de entendimiento: *sapere.*
3.5. Otros imperativos para estimular la acción o la respuesta
4. Interjecciones
4.1 Interjecciones propias
4.2 Interjecciones impropias

1. Pronombres personales: La referencia pronominal a la persona con la que se está hablando, la segunda del diálogo, requiere cuatro formas pronominales: dos para la referencia directa, singular y plural -**tu, voi**-, y dos para la de cortesía -**Lei, Loro**- si bien también la forma **Voi** se usa con tal valor de cortesía aunque en este caso escrita con mayúscula. Las cuatro formas pronominales carecen de variación de género ya que la persona o personas a las que se hace referencia se hallan presente y sirven, pues, para dirigirse tanto a una persona masculina como femenina

1.1. Pronombre personal directo:

El pronombre **tu** se emplea para referirse a personas conocidas con las que se tiene una cierto grado de familiaridad o de igualdad. Se emplea, incluso, cuando el hablante se dirige a una persona a la que da un tratamiento propio de la lengua de origen del aludido:

Tu, *monsieur Sardou, che ne avresti a sapermi braccato e in pericolo di vita?* (V.S., p. 120)

(Vid en otras obras, sobre todo de teatro, si aparece ***voi*** como pronombre directo, plural de ***tu***)

1.2. Pronombre de cortesía: Lei, Voi:

Más abundante es el uso del pronombre de cortesía ***Lei*** en una obra como **Viaggio a Salamanca** en donde se celebra el congreso de grandes escritores. Ello se debe a que el tratamiento de cortesía se da entre personas que no se conocen o entre las que no existe una relación de familiaridad o un gran respeto y veneración entre ellas como es el caso en la obra. Ello se refleja, incluso, gráficamente por el uso de la mayúscula a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en español en donde *usted* se usa con minúscula.

El pronombre de cortesía ***Lei*** se dirige a la segunda persona del diálogo, o sea al interlocutor, pero su forma corresponde a la de la tercera persona gramatical. De ahí que para conferir sentido de cortesía no sea necesario que aparezca el pronombre: es suficiente con que el verbo se halle en tercera persona gramatical haciendo referencia a la segunda del diálogo:

Sia *gentile, accetti, si tratta in fondo di condurre un dibattito****, si troverà*** *bene…* (V.S., p. 25)

El pronombre de cortesía ***Lei*** puede aparecer:

-Solo: Sin ningún vocablo que lo determine:

«***Lei*** *chi è? E che vuole dal pifferaio di Hamel?"* chiese Pablo (V.S. p. 203)

-Solo pero con una aposición a distancia:

«***Lei*** *è un poeta,* ***señor****, e io sono un tassista"* (V.S. p. 332)

-Determinado por un sustantivo en aposición. Los sustantivos en aposición más

frecuentes son:
-el nombre propio: « ***Lei, Mohammed****, è disposto a raccontarmi ciò che ha visto su quel frammento ?* » (V.S. p. 119)
-el apellido: «***Lei*** *dice,* ***signor Romano****?"gli feci sconsolato* (V.S. p.32)
-un sustantivo: «***Lei, maestro****, che ci vede in quegli occhi, Mara di Cassola o Angelica di Lampedusa?"* (V.S. p. 29)
Con tanta, o mayor frecuencia si cabe, se emplea el pronombre ***Voi*** como forma de cortesía referida a la segunda persona del diálogo, o sea al interlocutor. Dado que gramaticalmente es la 5ª persona verbal, o 2ª de plural, la forma verbal usada es la correspondiente a dicha persona. Se trata de un uso más formal e, incluso, más arcaizante, que el de ***Lei.***
-Solo: *Con Matteo non batté ciglio. Intuiva che poteva creare grattacapi.*
*«****Voi****" disse il Caposquadra «potete passare", mentre trattenne gli altri… con il pretesto dei salvocondotti* » (V.S. p. 294)
-Con sustantivo en aposición: Dado que se trata de una forma de mucho respeto, se suele emplear un sustantivo que lo exprese, como *señor:*
«***Voi, señor,*** *se permettete, raccontate queste cose?" mi chiese* (V.S. p. 347).
Al igual que sucede con ***Lei***, la expresión de la cortesía puede ser expresada directamente por la forma verbal -con ***Voi,*** la 5ª persona verbal- o por el pronombre átono complemento correspondiente, o sea ***vi,*** o por ambos procedimientos a la vez:
«*… un ragazzo mi taglia la strada e comincia a gridare:*
Fermatevi*, per favore, mi sono perso"* (V.S. p. 95)
en donde la expresión de la cortesía se halla reforzada por la locución *per favore*.
Asimismo pueden aparecer otros pronombres como el de tercera persona, ***lui***, como forma de *presentación* de un tercer hablante que está presente en el diálogo:
«***Lui*** *è Amin," spiegai «va a scaricare frutta, verdura e carni*" (V.S. p.116)

2. Sustantivos: Procedimiento similar al anterior para interpelar al interlocutor y atraer de ese modo su atención es mediante un sustantivo. De acuerdo con su valor semántico se distinguen en la obra de NIGRO los siguientes tipos:

2.1 El nombre y el apellido del interlocutor
2.2 Los de tratamiento respetuoso o que se refieren a un cargo institucional
2.3 *Signore, signora*, y variantes
2.4 Los que denotan familiaridad o parentesco (éste se puede dividir en dos)
2.5 Los que denotan amistad *amico, compagno*
2.6 Los referidos a la profesión
2.7 Los insultos.

2.1 El nombre y/o el apellido del interlocutor: Generalmente va precedido de un verbo de lengua, siendo el más habitual *dire* pero también otros como *chiamare, gridare, urlare, sbuffare*, etc. Además, el nombre propio puede aparecer sin ninguna determinación o bien determinado con diferentes procedimientos.

2.1.1 El nombre propio sin determinación:
El nombre propio puede aparecer solo, como una interpelación vocativo, sin hallarse inserto en un parlamento:

*«**Angelica**", la chiamai* (V.S., p. 32)
Lo habitual, sin embargo, es que esa llamada de atención al interlocutor por medio del nombre se halle inserta en un parlamento, si bien se destaca su valor de interpelación estando separado de él por la pausa de la coma, aunque bien podría estar resaltado por el signo de interjección dado su valor apelativo. Por la posición que en él tenga el nombre propio -lo que C. Bazzanella denomina «dislolocación a…", se distingue:
-el nombre en posición inicial:
Quando io ti dissi al telefono:
*"**Bernard**, forse hanno ragione i nostri detrattori…"* (V.S. p. 17)
…e chiama il mago:
***"Merlino**, so ciò che chiede Orlando, ma dimmi qual è la cosa…* (V.S. p.49)
*"**Mohammed**, questo signore è un inviato di "Le Monde",* (V.S. p. 115)
El valor interjectivo, apelativo, del nombre queda en evidencia por el hecho de que el autor introduzca una apostilla situacional entre él y el resto del parlamento:
*«**Mohammed**," sbuffò monsieur Sardou «questa roba è bella, ma non interessa ai lettori »* (V.S. p. 117)
-en posición interna del parlamento:
*«Avresti dovuto raccoglierli, **Mohammed**, e salvarli" mi disse* (V.S. p. 119)
-en posición final:
«Darei la vita per tornare sullo schermo" mi confessò.
*«Sullo schermo, **Angelica**?* (V.S. p. 44)
*"Qualche problema, **Mohammed**?* (V.S. 119)
*"Non l'ho voluto io, mi creda, **Graciliano**" mi schermì …*
*"Ma lei mi ha elogiato, **Franz**" urlò Grass* (V.S. p. 172)
*"Che sta succedendo, **Putifarre**?" chiese* (A.V. p. 82)
Un modo intensivo de interpelar al interlocutor, de atraer de una forma insistente su atención, es enmarcando el parlamento /la frase entre una referencia a él mediante un pronombre personal al comienzo y el nombre propio al final:
*"**A lei** interesserebbe sapere come si nasce, come si ride e come si piangono i morti a Parigi, **Mohammed**?"* (V.S. p. 117)

2.1.2 El nombre propio determinado:

A veces el hablante manifiesta su sentimiento hacia el interlocutor mediante la determinación del nombre propio por diversos procedimientos. Cabe distinguir dos grupos en la obra de R. NIGRO:

a) Por adjetivación
b) Por aposición
c) Por el sustantivo *signor, signora*
d) Por una forma de tratamiento de respeto

a) Por adjetivación: Variados son los adjetivos que determinan a los nombres propios. Los más habituales son los que comportan valor afectivo, como **los posesivos**:
*"Ora ti confesso, **Putifarre mio" …** "che dopo quello che ho visto lì dentro…"* (A.V. p. 27)
Por un adjetivo calificativo:
*"**Pasqualicchio caro**" disse Acchiapavento "sono venuto per un'incombenza e solo tu puoi*

aiutarmi" (A.V. p. 34)

b) Por aposición: También suelen denotar afecto o amistad, si bien pueden aparecer otras de significación contraria:

Solo allora Vicente si accorse della mia presenza.

"Oh, ***Rafael, amico mio****" disse sorpresa "non vuoi vedere la faccia del maestro?* (V.S. p. 19)

c) Por el sustantivo *signor, signora:* Este sustantivo se emplea como forma de respeto hacia la persona que no se conoce o con la que no se tiene familiaridad. También se usa para con la persona que ejerce una cierta superioridad -de cualquier tipo: social, intelectual, jerárquica, etc.-.

Como en el caso del **nombre propio sin determinación** también se puede establecer una distinción por la posición que ocupa en el parlamento:

-posición inicial: frecuentemente con una acotación situacional alusiva a la actitud del hablante respecto al interpelado, acotación que no se suele dar en las otras dos posiciones:

*"****Signor Ramón****, lo consolavo, io vi posso catire"* (V.S. p. 79)

*"****Signor Orlando,****" lo blandii mellifluo "Angelica non la meritava"* (V.S. p. 43)

-posición interna o intermedia:

"Siete sicuro, ***signor Yeoshua****, che non raccontiate per mantenere un potere?* (V.S. p. 171)

-posición final:

"Vi sbagliate, ***signor Franz****", disse Yeoshua"* (V.S. p. 171)

d) Por una forma de tratamiento de respeto: Si el uso del sustantivo *signor, signora* es una forma de tratamiento de respeto, otras formas de tratamiento más específicas denotan el cargo o la profesión como es el caso de **don** ante el nombre propio para con los eclesiásticos:

"***Don Benedetto****" aveva invogliato il De Grazia "sono certo che con la vostra esperienza di archivista e filologo qualcosa si scoprirà"* (V.S. p. 229)

Referido a las mujeres se trata de damas de la nobleza:

"***Donna Agenlica Sedara****" disse la principesca Diatta* (V.S. p. 31)

2.1.3 El apellido del interlocutor: Los casos en que el hablante se dirige a su interlocutor son más bien escasos en *Viaggio a Salamanca* a pesar de que el trato entre los personajes -escritores de gran prestigio o personajes de obras de ficción- y el motivo -un congreso- y el lugar -la Universidad- son circunstancias más que suficientes para que el distanciamiento entre los interlocutores y, por tanto, la situación adecuada para usar el apellido en el tratamiento. El valor del uso del apellido resulta similar al del nombre. Va desde apelación:

*"****Unamuno****, Alzate e cammina* (V.S. p. 315)

A la admiración por el reconomiento:

*"****Kafka****," dissi con meraviglia "lei è* ***Franz Kafka***" (V.S. p. 166)

la admiración deja paso enseguida a la confirmación del reconocimiento del personaje por medio de la reiteración del nombre completo, nombre y apellido.

El apellido de mujer suele ir precedido del artículo femenino:

"Ma è ***la Plath****" gridò Luigi Pirandello* (V.S. p. 36)

2.1.4 El nombre propio o el apellido como presentación:

-Presentación propia:

-con el nombre: "***Io*** *sono* ***Orlando*** *paladino e voi, signore, se siete il cantastorie che sappiamo…"* (V.S. p. 41)
-con el apellido: *"**Mi** chiamo **Raskolnikov**, ho finito ieri di scontare mezzo secolo di bagno penale…"* (V.S. 128)
-Presentación de una tercera persona:
"Signore, vi presento ***donna Beca Maria Colonna****, promessa al principe don Giuliano"* (V.S. p. 149)

2.2 Los sustantivos de tratamiento respetuoso o que se refieren a un cargo institucional: El sustantivo que expresa el tratamiento respetuoso se emplea solo, sin que vaya seguido del nombre propio que denotaría una cierta familiaridad. Los dos tratamientos de este género son ***eccellenza*** y ***vostra signoria*** y aparecen en *Viaggio a Salamanca.* Se encuentran además, excepto uno, en el mismo relato, en el de *"Beca scopre la propia strada del mondo"*, ambientado en 1571 y en tierras de la Apulia, y se dirigen al mismo personaje, a *Beca.*

2.2.1 El sustantivo *eccellenza:* Puede aparecer en distintas posiciones:
-al inicio del parlamento o dislocación a la izquierda:
"***Eccellenza****, è proprio necesario?" chiese capitan Porro* (V.S. p. 133)
-al final del parlamento o dislocación a la derecha:
"Se avete paura torniamo indietro, ***eccellenza****" propose lui* (V.S. p. 135)
Variante es su aparición como *adjetivo* en grado superlativo determinando a *signora:*
*"**Signora eccellentissima**, avete detto che bisogna tenere la sinistra. Ma qual è la sinistra?"* (V.S. p. 138)

2.2.2 El sintagma *vostra signoria*: Equivalente en muchos casos, como en el presente, a ***eccellenza*** y que está en el origen del tratamiento de cortesía actual. También aparece en el mismo relato y referido al mismo personaje:
"Se ***vostra signoria*** *non si offende", disse "vorrei vedere come sono scritto nel vostro libro"* (V.S. p. 141)
"Se ***vostra signoria*** *lo permette, io vi dirò che non c'è al mondo una perla che vi eguagli"* (V.S. p. 146)

2.3 *Signore, signora*, y variantes: Forma de cortesía o de respeto hacia la persona a la que se dirige el hablante dado que no existe confianza entre ellas o porque el hablante le reconozca una superioridad del cualquier tipo -de edad, de posición social, cultural, etc.
Con anterioridad se ha visto su frecuente uso determinando al nombre propio. Las posibilidades de aparición son variadas. Las más frecuentes:

2.3.1 *Signore, signora* solos: Según la posición:
-Posición inicial o dislocación a la izquierda:
*"**Signora**, sono qui per servirvi"* (A.V. p. 80)
El valor vocativo, de llamada a la atención del interlocutor la resalta el autor situando éste sustantivo separado gráficamente del resto del parlamento mediante un inciso situacional relativo al hablante:
*"**Signora**", azzardai "se lei sapesse quanto ho amato la protagonista di quel libro"* (V.S. p. 30)
-Posición final o dislocación a la derecha:
*"E questi feriti**, signore**?"* (V.S. p. 41)

"Che branco, ***signore****?"* (V.S. p. 283)
-Posición interna:
"Avrete saputo, ***signori****,", concluse García Lorca …che a nord di Lisbona …"* (V.S. p. 77)
"E ora, ***signori****, a cena" annunciò l'alcalde con un sorriso largo* (V.S. p. 153).
Se ha de destacar por los ejemplos citados que RAFFAELE NIGRO, al menos en las obras analizadas, tiene la tendencia a situar en posición inicial la forma femenina, ***signora***; en posición intermedia la forma de plural, ***signori***; y en posición final, la forma masculina, ***signori***.
El valor de tratamiento cortés de este sustantivo queda realzado por el uso de la forma verbal no ya en tercera persona gramatical sino en quinta o segunda de plural:
*"****Signora,****" disse allora Graciliano "non* ***abbiate*** *di questi timori…"* (V.S. p. 36)
"Non è giusto, ***signore****.* ***Avete*** *tralasciato di scrivere il vostro nome"* (V.S. p. 88)
En ocasiones el valor de tratamiento se halla reforzado por alguna expresión de ruego:
*"****Signora, la prego****, mi dica la sua angoscia …"* (V.S. p. 64)

2.3.2. El sustantivo *signore, signora,* determinado por posesivo: El adjetivo posesivo no va precedido por el artículo:
"Io sono nato oggi, grazie a voi, ***mia signora****"* (V.S. p. 149)

2.3.3. Precedido de adjetivo: Se trata de adjetivos que refuerzan el valor de cortesía o superioridad que conlleva ***signore, signora***, en este uso. Tales como ***gentile, egregio***, etc.
*«****Gentile signora,****" scrissi «lei non sa il male che mi ha fatto…"* (V.S. p. 33)
« Quello dei critici, ***egregio signore****, quello dei cronisti che ti sono amici…"* (V.S. p. 310)

2.3.4. Determinando a un sustantivo: Los sustantivos a los que acompaña ***signor, signora***, varían según las circunstancias aunque suelen predominar los referidos a cargos o funciones que desempeña el personaje aludido. Es decir, se produce una adecuación a la situación:
*«****Signor direttore,****" disse l'autista «devo aver tamponato una carretta di pelati"* (V.S. p. 39)
«Allora, ***signor lettore****, siete soddisfatto?" chiese* (V.S. p. 267)
2.3.5. Variantes: La adecuación a la circunstancia o al personaje interpelado lleva al autor a emplear variantes de este uso, como forma de tratamiento. Las más habituales son:
-Las variantes dialectales: como ***siori, siore***
Un cantastorie: «Avanti ***siore*** *e* ***siori****, vi racconteremo questo pomeriggio su questa piazza la storia meravigliosa del brigante Musolino…"* (V.S. p.272-273)
-La forma francesa ***monsieur, madame:***
-En posición inicial: dislocación a la izquierda
Monsieur*, non trova interessante tutto questo?* (V.S. p. 116)
-En posición intermedia :
Puoi scrivere, ***monsieur****, che qui c'è una grande povertà* (V.S. p.116)
-En posición final: dislocación a la derecha :
«Per essere sinceri, ***madame,****" intervenne Borges* (V.S. p. 176)
-La española ***señor, señora***: proporcionalmente es la más frecuente. No se ha de olvidar

que el encuentro de escritores se celebra en Salamanca y que algunos de los personajes son españoles. Su valor de tratamiento de cortesía, como en el caso de ***signore***, resulta evidente por el empleo del pronombre de cortesía ***lei*** o por el uso de la tercera persona:
Uso de ***lei:***
*"**Señor**, tutti i tassisti dovrebbero essere come lei"* (V.S. p. 342)
Uso de la tercera persona de cortesía:
*"**Señor**," dissi al tassista "mi **farebbe** il favore di chiedere alla signora se vuole partire…"* (V. S. p. 349)
Aparecen en las tres posiciones del parlamento:
-Posición inicial: dislocación a la izquierda:
-Sin ser seguido de inciso de acotación:
Vicente Gonzàles annunciò con atteggiamento sussiegoso:
*"**Señor**, ho il piacere di chiamare qui il poeta Federico Garcia Lorca"* (V.S. p. 76)
*"**Señor**, non dovrei, ma vi dirò che si sta parlando molto bene di voi"* (V.S. p. 332)
-Seguido de acotación explicativa:
*"**Señor**," disse lui "rinuncerei volentieri a questa lingua della povertà per un'altra della ricchezza"* (V.S. p. 332)
*"**Señor**," urlai all'improvviso "aspetti. Mi dia un suo biglietto da visita, un recapito"* (V.S. p. 350)
En ocasiones la acotación explicativa se halla entre la reiteración de la llamada de atención al interlocutor por medio del sustantivo ***señor:***
*"**Señor**," lo chiamai "**señor**, ho cambiato idea"* (V.S. p.351)

-Posición intermedia:
*"Ha ragione, **señor**, conquistatori o pezzenti"* (V.S. p. 332)
*"E che le dice, **señor**, che non lo siano?"* (V.S. p. 344)
-En posición final: dislocación a la derecha:
*"Tutto bene, **señor**?" chiese* (V.S. p. 338)

2.4. Si existe conocimiento o familiaridad entre los hablantes:
3.1 El nombre o el apellido del interlocutor.
2.4.1 Nombres de parentesco: El más frecuente, y prácticamente único, en *Viaggio a Salamanca* es ***figlio, figlia***. En los casos citados a continuación este sustantivo se emplea con valor afectivo, de una persona de edad que se dirige a un interlocutor más joven, no con su significado propio de parentesco. Las posiciones y variantes son:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*"**Figlia**, se puoi fuggi, quella casa è un macello"* (V.S. p. 81)
-posición interna:
*Barnaba disse: "Sarà un bel lavoro, **figlio mio,** perché è come cacciare le spine da un roseto"* (V.S. p. 291)
La presencia del adjetivo posesivo de primera persona incrementa el valor afectivo del sustantivo de parentesco:
*"I miei versi?**Figlio mio**, l'acqua che non è caduta, in cielo resta" e continuò a scendere* (V.S. p. 257)
Valor también afectivo de familiaridad poseen otros sustantivos que no son propiamente

de parentesco, como ***compare***:
"Sto invecchiando male, ***compare****" disse* (A.V. p. 28)

2.5 Amico, compagno: Denotan un cierto trato de amistad y familiaridad, en particular el primero sobre todo cuando va determinado por el adjetivo posesivo ***mio***. Las variantes de aparición son las siguientes:

2.5.1 Solo: Casi siempre aparece en posición inicial, en función apelativa:
En singular y con inserción de acotación:
*"****Amico****," alzai allora la voce "lei sta offendendo la signora"* (V.S. p.155)
En plural:
*"****Amici****, qui a Moguer dicono che il loro postino non ha padre certo"* (V.S. p.89)

2.5.2 Determinado por el adjetivo posesivo de primera persona: El hablante lo usa frecuentemente como una muletilla del diálogo. Aparece en las tres posiciones del parlamento:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*"****Amico mio****, questo bambino è nato traghettatore"* (A.V. p. 32)
*"****Amica mia****," disse allora Borges con dolcezza "chi avrebbe sospettato … "* (V.S. p. 269)
-posición intermedia:
"Hai bisogno di ricaricarti, ***amico mio****, credere in te"* (V.S. p. 17)
O en su forma de plural:
«Anch'io, ***amici miei****, soffro d'insonnia"* (V.S. p. 98)
Con frecuencia, por esa posición interna en el parlamento del hablante, el novelista introduce una acotación relativa a la situación o al hablante:
«Se ti resta tempo, ***amico mio****, aggiunse De Martino «nel pomeriggio io incontrerò un cantastorie… "* (V.S. p. 272)
Para dar mayor realce al interlocutor, esta expresión afectiva se hace preceder del nombre o del nombre y apellido de aquél:
«Abdhelaman El Mansur, ***amico mio****," esclamò Vicente Gonzàles in francese «siate il benvenuto"* (V.S. p. 218)
-en posición final:
«Chi può dirlo, ***amico mio****?* (V.S. p. 94)
En ocasiones aparece como conclusión del parlamento:
«Te ne farò copia, sia di quelli che girano in voce sia di quelli scritti. Ti renderò con gli interessi, ***amico mio****"* (V.S. p. 291)
O en plural: *«Non è absurdo,* ***amici miei****?* (V.S. p. 129)

2.5.3 Determinado por un adjetivo calificativo: Los dos adjetivos más frecuentes en *Viaggio a Salamanca* son ***gentile*** y ***caro***. Como en los casos precedentes puede aparecer en cualquier posición:
-posición interna:
«E tutto quanto, ***gentile amico****, si perderà nel vuoto dell'universo"* (V.S. p. 64)
-posición final:
«E che si dovrebbe fare, ***gentile amico****?" chiese Borges con garbo* (V.S. p. 58)

2.5.4 Determinado por posesivo y adjetivo calificativo: El posesivo precede al adjetivo calificativo:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*«****Mio caro amico****, io vivo nella speranza di incontrare la poesia"* (V.S. p. 257)

-posición interna:
«Se voi credete, ***mio gentile amico****, potrete scrivere di vostro pugno al maestro"* (V.S. p. 229)

2.5.5 Variantes idiomáticas: En una obra como *Viaggio a Salamanca* cuya acción transcurre en la capital castellana y en la que intervienen varios personajes españoles, es natural que se den referencias afectivas usando el sustantivo ***amigo***. Y también en cualquier posición del parlamento. A veces, incluso, en una estructura no habitual en español. Así, por ejemplo:
-posición intermedia:
«Che vuole, ***mi amigo****, le generazioni paisano…"* (V.S. p. 332)
en donde, inserto el sintagma afectivo en medio de un parlamento en italiano, se respecta la estructura sintáctica de éste con anteposición del posesivo cuando, en esta expresión afectiva, en español el posesivo va pospuesto al sustantivo y, además, bajo la forma tónica: ***amigo mio***.
-posición final o dislocación a la derecha:
«E che si dice, ***mi buen amigo****?"* (V.S. p. 332)
En otra obra, como *Gli asini volante* aparece la variante en inglés, acaso para adecuar el personaje al nombre que tiene, *Hot Dog*:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*«****My friend****, non vendiamo mica lune" rispose un po' seccato il cane Hot Dog* (V.S. p. 34)
Los sustantivos *compagno, compare*: Si bien no son de frecuente uso, sí aparecen en alguna ocasión:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*«****Compagni****", disse Platero «fuggite da qui, questa ormai è la casa della morte* (V.S. p. 87)
-posición interna:
Corri ***compare****, la gallina sta arrivando…* (V.S. p. 246)

2.6 Sustantivos que aluden al oficio, profesión o cargo del interpelado: Existe un cierto conocimiento del interlocutor por parte del hablante. A veces, la referencia a la profesión comporta un valor de tratamiento, como *dottore, professore, maestro,* etc. El hecho de que el hablante conozca al interlocutor si bien no les une ninguna relación de familiaridad o de amistad queda en evidencia cuando el sustantivo relativo a la profesión va determinando, generalmente, al apellido del interpelado, señal de la no confianza o el respeto entre ambos:
*«****Professor Gonzàles,*** *tutta Europa è a rumore…"* (V.S. p. 176)
*«****Mastro Pappalepore****, se avrete la compiacenza di bere con noi un caffè vorrei che…"* (V.S. p. 273)
Sin embargo, por ese distanciamiento que comporta el escaso conocimiento entre los hablantes, o por el sentimiento de inferioridad respecto al interlocutor, es más frecuente que el vocativo referido a la profesión aparezca solo, sin alusión al apellido o al nombre. Dado que la acción de *Viaggio a Salamanca* se desenvuelve en el ámbito universitario y entre escritores que narran fragmentos de obras de su invención, los dos campos semánticos que predominan son el de tratamiento docente y el referido a profesiones de los relatos citados, a veces con referencia a profesiones antiguas.

2.6.1 Vocativos referidos al ámbito docente: Aparecen fundamentalmente

dos, ***professore*** y ***maestro.*** El primero es de carácter más académico mientras que el segundo corresponde al ámbito más amplio de quien es modelo de alguna actividad para los demás. En el caso presente, de «escritor".

Professore: Las pocas veces que aparece lo hace en posición final de una pregunta breve:

«Mi sta commiserando, ***professore****?*

«Niente affatto, signora. (V.S. p. 98)

*"È malato****, professore****?* (V.S. p. 13)

Maestro: Con él se interpela a quien es considerado modelo de alguna actividad para el propio hablante. Su frecuencia de aparición es mayor que la de *profesor.* Puede aparecer en cualquiera de las posiciones en un parlamento:

-posición inicial o dislocación a la izquierda:

*"****Maestro****, io ho amato senza infingimenti"* (V.S. p. 41)

*"****Maestro****, la peste senile non tocca gli occhi, ma la materia cerebrale"* (V.S. p. 180)

A veces aparece con una acotación que indica la actitud del hablante:

*"****Maestro,****" gridai "sono qui, sono Faresius"* (V.S. p. 193)

En otras ocasiones va precedido del pronombre de cortesía y él como aposición:

"Lei, ***maestro****, che ci vede in quegli occhi, Mara di Cassola o Angelica di Lampedusa?"* (V.S. p. 29)

-posición interna de parlamento:

"Che vuole, ***maestro****. Cinema, teatro, letteratura…"* (V.S. p. 26)

-posición final o dislocación a la derecha:

"Abbiamo giocato con accanimento stupido e infantile"

"Abbiamo giocato, ***maestro****?* (V.S. p. 194)

El sustantivo ***dottore,*** si bien puede aparecer como forma de tratamiento de carácter académico, su uso propio es para referirse al *médico* :

"In quanto a voi, ***dottore****," disse al Guarino "sappiate che la mia casa vi sarà sempre aperta…"* (V.S. p. 237)

2.6.2 Diferentes vocativos referidos a oficios o profesiones según las situaciones: Se trata de vocativos con los que el hablante interpela al interlocutor. Algunos, por estar incluidos en narraciones ambientadas en épocas pasadas, se refieren a oficios o profesiones desaparecidos:

"E di che mi accusa, signor ***paladino****?* (V.S. p. 41)

aquí el interpelado es Orlando.

Otras veces la referencia es a un oficio bajo, servil:

*"****Stalliere****, dov'è il capitano?"*

Il servo disse che don Porro non c'era più. (V.S. p. 135)

Si la acción transcurre en una época más reciente, aparecen otras profesiones y otras denominaciones:

CLIENTE: ***Agente****, guardi, io sono un narratore…* (V. S. p. 252)

2.7 Los insultos: Como en el caso de las profesiones su variedad resulta amplísima por la multitud de campos semánticos que son susceptibles de ser empleados como insultos y que van desde los referidos a la salud mental del interlocutor, a los de carácter obsceno, los referidos a la honradez o a la maldad, etc…

2.7.1. Referidos a la salud mental del interlocutor: Se refieren a la negación de cualidades intelectuales o a la escasez o falta de raciocinio de la persona interpelada. La actitud del hablante es de reproche y enfado hacia el interlocutor. La variedad de formas es escasa, limitándose a las más corrientes de la lengua como *idiota, stupido, scemo,* etc. La posición es preferentemente la inicial o la final del parlamento:
-posición inicial o dislocación a la izquierda:
*"**Stupidi**", ringhiò "non vedete che è il mio amico Little Black Wind?"* (A.V. p. 34)
-posición final o dislocación a la derecha:
*"Il mare" spiegò allora lei "bisogna averlo sulla sinistra, sempre. **Idiota**"* (V.S. p. 138)
Cuando el enfado del hablante es grande se pueden acumular dos o más improperios contra el interlocutor:
*"**Pazzo, scemo di guerra**", gridò Vitino maleducadamente al padre…"* (V.S. p. 288)
Las acotaciones que, en ocasiones, el autor pone después del insulto deja a las claras el estado de ánimo de enfado del hablante hacia su interlocutor. Es ilustrativa la última cita en la que, además de acumular dos insultos, la acotación intensifica dicho enfado: *gridò … maleducadamente"*.

2.7.2. Insultos de carácter obsceno: No son frecuentes en la obra de NIGRO analizada los insultos obscenos pero alguno sí que aparece en alguna de las narraciones que se cuentan. Quizá los que más indignación producen en el interlocutor son aquellos que hacen referencia a la madre. Así:
*"**Figlio di cagna!**"*
Gli saltai addosso:
"Ripetilo" gridai.
Lui ripetè:
*"**Figlio di cagna**"* (V.S. p. 304)

2.7.3 Insultos alusivos a la maldad: En ocasiones se usa con carácter afectivo lo que les quita su carga negativa, de insulto, convirtiéndole casi en un cumplido. Como en el caso siguiente:
*"Ehi Mohammed", sentii all'improvviso "**brutta canaglia**, fortunate, il tuo culo si porta a spasso quei tre piccioni"* (V.S. p. 116)

2.7.4. Insultos referidos a la honradez del interlocutor: Unos se refieren a su honradez en el modo de ser:
*"Sei **un bontempone, un mestatore** e **un bugiardo**"* (V.S. p. 251)
Con el primero de los insultos, *bontempone*, se alude a la persona jovial, alegre, que no piensa más que en divertirse; con *mestatore* se aplica a quien intriga en asuntos públicos o privados; y *bugiardo* es el mentiroso.
CLIENTE: *"**Furfante, farabutto**, ridammi i miei soldi"* (V.S. p. 251)
En donde el primer insulto, *furfante*, se usa para designar a persona deshonesta, presta a cualquier fechoría; mientras que con el segundo, *farabutto*, se alude al hombre deshonesto, vulgar y despreciable.
Otros a su honradez en sentido físico, es decir, la de aquellos que son amigos de lo ajeno, o sea, ladrones y bandidos:
*Porro sofrió: "**Briganti**"* (V.S. p. 134)

2.7.5. Nombres de animales usados como insultos: Cuando se emplean nombres de animales con intención de injuriar al interlocutor es con el propósito de

negarle cualidades de índole intelectual o de comportamiento que son propias de los hombres y cuya falta, en algunos animales, se puede considerar como típicas. En *Viaggio a Salamanca* sólo aparece el término genérico *bestia*:
*"Meccherino," si rimproverò "**bestia**". Che pensieri hai?"* (V.S. p. 144)
No pone, pues, el autor este tipo de insultos en boca de sus personajes.

2.8 Un número: Si los tratamientos de cortesía, de trato respetuoso a veces referidos al status social o al cargo institucional, son un signo de respeto o de inferioridad del hablante respecto al interlocutor, en el caso de prisioneros / condenados que son llamados por un número se da la situación opuesta: el interlocutor no merece ya la mínima consideración para el hablante sino que éste se ensaña con él no interpelándole por un nombre, un mote o un apodo, sino por un frío número de una anónima lista. Así, en el caso siguiente:
*"**8735**," disse il Comandante mostrando un dispaccio "sei fortunato, questo è un grande giorno per te…"* (V.S. p. 124)

3. Verbos:

3.1. Imperativos de percepción sensorial o de entedimiento: Son frecuentes el uso de verbos para llamar la atención del interlocutor si bien, a veces, se emplean también como elementos de transición del diálogo. Mediante un imperativo de un verbo de percepción sensorial o de entendimiento el hablante trata de recabar el interés del interlocutor para que esté atento a lo que le va a comunicar. Por ello el verbo va en *forma imperativa,* sea en su forma directa en *presente de imperativo*, sea en su forma de cortesía en *presente de subjuntivo*. El uso de una u otra forma determina asimismo la persona gramatical que se emplea: la segunda cuando la forma verbal es *el imperativo*, y la tercera cuando es *el presente de subjuntivo*; pero teniendo presente que siempre es a la segunda persona del diálogo a quien se dirige el hablante.

De acuerdo con el campo semántico del verbo de percepción sensorial o de entendimiento que el hablante utilice, se establecen los siguientes grupos:

3.1 Verbos que se refieren al sentido de la vista: *guardare, vedere, …*
3.2 Verbos que se refieren al sentido del oído: *sentire, ascoltare, …*
3.3 Verbos que se refieren a la facultad de hablar: *dire.*
3.4 Verbos de entendimiento: *sapere.*
3.5. Otros imperativos para estimular la acción o la respuesta.

3.1. Los verbos que se refieren al sentido de la vista son, fundamentalmente, dos: *guardare* y *vedere*. En este uso el significado de ambos verbos es figurado pues se trata de mirar o ver con la mente.

3.1.1 *Vedere* con él el hablante recaba la comprensión por parte del oyente:
*"**Vede**, señor? Questa è la Spagna.* (V.S. p. 341)
en presente de indicativo, como en el caso presente, el hablante combina la apelación con la invitación a la comprensión intelectual de lo que va a decir.

3.1.2 *Guardare* aparece usado con su significado figurado de mirar con la mente, de prestar atención al hablante. Aparece como imperativo de cortesía:
*«**Guardi**," … «io so che esiste un patto…"* (A.V. p. 62)
En ocasiones aparece como refuerzo a la apelación realizada al interlocutor por otro procedimiento, como el nombre o la profesión:
CLIENTE*: «Agente, **guardi,** io sono un narratore, un gran poeta sono io"* (V.S. p. 252)

3.2 Verbos que se refieren al sentido del oído: *sentire, ascoltare*: En este uso apelativo apenas si existe diferencia de matiz de significado entre uno y otro verbo.
*«**Ascolta**, Matteo," cominciò «non devi venire qui con questo tono"* (V.S. p. 291)
en imperativo directo y con el nombre propio del interpelado como refuerzo de esta función apelativa.
*«**Senta**, non si faccia illusioni, so bene quel che vuole da me…"* (V.S. p. 194)
Apelación bajo la forma de cortesía y, por tanto, verbo en presente de subjuntivo y tercera persona gramatical.

3.3 Verbos que se refieren a la facultad de hablar como *dire*: Manifiesta el interés del hablante hacia lo que el interlocutor va a decir. El verbo utilizado en estas fórmulas introductorias es *dire*. La incitación a que el interlocutor hable varía según las circunstancias.
-Mediante el imperativo de cortesía:
«Da dove crede che vengano gli invitati?
*«Mi **dica** lei"* (V. S. p. 347)
la presencia del pronombre de primera persona denota un mayor interés del hablante por la respuesta de su interlocutor.
-Mediante una estructura interrogativa:
-Directa:
*«Voi **dite**? Sapete, cavaliere, io posso vantare un'ascendenza straordinaria"* (V. S. p. 83)
-Introducida por un pronombre interrogativo:
*«E **che si dice**, mi buen amigo?"*
«Che non so in quale circostanza siete statu muy gentil, señor" (V.S. p.332)
-Para transmitir el hablante su voluntad a través del interlocutor a una tercera persona que, generalmente, se halla presente en el diálogo. Ello sucede porque el interlocutor actúa de intérprete del hablante:
*«**Dica** alla signora che la sua presenza mi avrebbe fatto apprezzare qualunque posto…"* (V. S. p. 345)
El interlocutor actúa como mero transmisor entre el hablante y el o los destinatarios de de sus palabras:
«Le signore … Mi chiedono di dirle se gradisce raggiungere subito il collegio o se vuole unirse a loro"
*«**Dica** che sono felice della compagnia"* (V. S. p. 331)
Prácticamente todas las citas corresponde a los dos últimos pasajes de *Viaggio a Salamanca*, la tarde del sexto día y el séptimo, aquellos en los que el autor acompaña a tres poetisas por Salamanca y un viaje hasta el océano pero quien es el verdadero guía es el taxista que los lleve y que no es otro que Miguel del Unamuno.

3.4 Verbos de entendimiento: *sapere*: El hablante apela a la comprensión o al raciocinio del interlocutor, transmitiéndole su voluntad o su opinión. Es frecuente en este uso el imperativo directo:
*«**Sappi** che io non inganno, ma racconto delle verità …* (V. S. p. 154)
Como refuerzo de la propia opinión manifestada con anterioridad:
VERME: *«So dove vuoi parare. **Sappi** che il maestro non fiatava più e io non sapevo neppure chi fosse* (V. S. p. 247).
O bien en su forma de plural, correspondiente a *voi*:

*«**Sapete**, non mi sono sentita mai così straniera in casa mia"* (V. S. p. 178)
en donde la pausa tras el imperativo indicada por la coma, refuerza su valor de llamada de atención a los interlocutores. Incluso, podría ir marcada por el signo de exclamación.

3.5. Otros imperativos para estimular la acción o la respuesta: Imperativos de diferentes verbos se usan, según las situaciones y circunstancias, para estimular la acción o la respuesta del interlocutor.
*«**Seguitemi**," disse «ci siamo"* (V.S. p. 343)
*…e disse: **Vai**, Pernacchio, **fa'** sentire la tua voce* (A.V. p. 40)

4. Interjecciones: Son voces que expresan por sí solas los estados afectivos del hablante. No tienen necesidad de conexión gramatical con el discurso sino que lo suelen preceder. Cada una de ellas es portadora de una significado unitario, con un significado propio que va desde la llamada de atención al interlocutor a la manifestación del estado de ánimo ante una situación determinada.
De acuerdo con su forma se clasifican en:

4.1 Interjecciones propias

4.2 Interjecciones impropias

4.1 Interjecciones propias: Constan de una sola palabra y sólo pueden ser empleadas como interjección. Se hallan en los límites del lenguaje articulado y son fijaciones convencionales de sonidos naturales lo que hace que exista diversidad entre un idioma y otro. De acuerdo con el valor semántico que tienen según la situación en que son pronunciadas se distinguen:

a) De exhortación: Mediante ellas se incita al interlocutor a la acción, adoptando una determinada actitud ante un acontecimiento inesperado. Son, pues, *estímulos codificados*. Son llamadas de atención:

-unas veces aisladas:
*«**Eh**," disse lui con qualche difficoltà, perché masticava latino…* (V.S. p. 262)
-otras, seguidas del nombre propio del personaje cuya atención se reclama:
*«**Ehi** Mohammed" sentii all'improvviso «brutta canaglia, fortunato il tuo culo che si porta a spasso quei tre piccioni"* (V.S. p. 116)

b) De reflejo: Manifiestan lingüísticamente la reacción psicológica del hablante ante una situación o ante las palabras del interlocutor. La exteriorización del estado de ánimo puede abarcar desde el júbilo a la tristeza, de la ira al desdén, de la sorpresa al acatamiento, de la euforia al cansancio.
-hastío, aburrimiento, cansancio:
*Si chiamava Pablo e in bocca aveva una sola imprecazione: «**Uffa**!"* (V.S. p. 200)
Esta interjección es característica de la lengua italiana.
-asombro, sorpresa, caer en la cuenta de algo:
*«**Ah**, l'Olonese" fece lui* (V.S. p. 348)
No se ha de olvidar que estas *interjecciones propias* de escaso cuerpo fónico varían su significado según la situación y la intencionalidad con que son pronunciadas.
Quizá por el ambiente culto en que se desenvuelve la acción de *Viaggio a Salamanca* es por lo que no aparecen **interjecciones obscenas** e, incluso, otras de tipo improvisado.

4.2 Interjecciones impropias: Son aquellos términos que poseen otros usos y que, ocasionalmente, tienen valor exclamativo. Según las categorías gramaticales de las que proceden, el origen de este tipo de interjecciones es, sobre todo, *nominal* y *verbal*.

a) Interjecciones impropias de origen nominal: Se trata de sustantivos o de sintagmas nominales que se usan con valor exclamativo. Uno de los más típicos de la lengua italiana es **peccato** que, generalmente, expresa la lamentación del hablante:
TARLO: *«No, per fortuna la roba era saporita, duretta, ma saporita.* ***Peccato*** *che sapesse di polvere…"* (V. S. p. 246)
Puede aparecer sola, seguida del signo de exclamación, aunque su uso seguida de la conjunción ***che*** introduciendo una proposición de carácter desiderativo y con el verbo en modo subjuntivo como en el caso precedente. En el ejemplo siguiente la estructura es similar pero la inserción de una acotación entre la exclamación y la proposición siguiente deja ver su uso aislado:
*«…****Peccato****" concluse Calabrò «che a noi abbiano vietato l'ingresso"* (A.V. p. 26)
Especializado también en la función exclamativa es el sustantivo **via**:
«Abbiamo i nostri profeti e il nostro Dio. ***Via****, bestemmiatori!"* (V.S. p. 86)
Asimismo el sustantivo **diavolo** precedido del pronombre exclamativo **chi** que refuerza su valor interjectivo:
*«****Chi diavolo*** *sarà" si chiede Albertone con la mano in testa…"* (V.S. p. 242)
El sustantivo **schifo** denota el rechazo o el asco del hablante hacia algo o alguien. El valor interjectivo va realzado por un *che* exclamativo que le antecede:
CLIENTE: *«****Che schifo****, la festa del Santo Patrono!* (V.S. p. 252)
El sintagma **bella questa!,** que tiene valor neutro y se refiere a una situación con la que se está en desacuerdo:
*«****Bella questa!*** *Nella mia famiglia c'è chi s'è pigliato il lusso di spaccare la testa a Omero…"* (V. S. p. 243)
Valor de aseveración, de conformidad o de complacencia posee el uso interjectivo del sintagma **bel colpo! :**
«E sia, ma riserbo, per favore. Georges Bernanos."
*«****Bel colpo!****"* (V.S. p. 158)
Según las circunstancias cualquier sustantivo es susceptible de ser utilizado el función interjectiva, y con el cual el hablante manifiesta tanto su estado de ánimo como su voluntad de influir sobre el hablante:
«… signori di un regno naufragato nelle acque del tempo"
*«****Una sciagura!****" disse Platero* (V.S. p. 85)
La reiteración de la interjección expresa con mayor intensidad el estado de ánimo del hablante:
Allora lui si lanciò all'inseguimento e solo un'ora più tardi la raggiunse.
Lei gridava:
*«****Tradimento. Tradimento!****"* (V.S. p. 137)
en donde el verbo que introduce la exclamación -»*gridava*"- intensifica asimismo el valor de la misma.
b) Invocación a la divinidad: Un grupo importante de interjecciones en *Viaggio a Salamanca* hacen alusión a la divinidad. Contrasta con la ausencia de interjecciones de signo contrario como las de tipo obsceno. Según el hablante sea cristiano o musulmán las referencias se harán a Dios, Allah, Cristo, Mahoma, etc. No obstante, predominan las de tipo cristiano.
La de mayor frecuencia de aparición es la que alude a *Cristo,* bien solo:

*«**Cristo**, questo è il caos!" urlai* (V.S. p. 106)
bien seguido de la expresión *«…ma allora…"* para introducir una proposición:
*«**Cristo**, ma allora fai sul serio" gridò Moravia* (V.S. p. 243)
bien determinado por el adjetivo *santo:*
*«**Cristo santo**," si diceva «sono appena uscito dall'inferno e ho tutta questa sete di sangue?"* (V.S. p. 126)
Sigue en importancia las interjecciones que tienen como referencia a *Dio*, casi siempre precedido del adjetivo posesivo:
unas veces aislado:
*«**Mio Dio**," aveva detto Graciliano «non si starà diffondendo il morbo siriano di Abdhelaman?"* (V.S. p. 269)
otras introduciendo una proposición:
*«**Mio Dio**, ma questa continua a essere la casa dell'infelicità"* (V.S. p. 79)
La referencia a Virgen se hace bajo la forma «*Madre de Dios*", en español pues quien la pronuncia es uno de los personajes españoles, el buen amigo Graciliano, si bien en otras ocasiones se expresa en italiano como en una de las interjecciones referidas a *Dio:*
*«**Madre de Dios,**" disse Graciliano «Santa Teresa viene a riposare qui dentro?"* (V.S. p. 157)
Las invocaciones a la divinidad desde la religión musulmana lo son a Allah y a su profeta Mahoma.
Unas veces se utiliza como petición de clemencia:
*Roba da dire «**Allah** li aiuti"* (V.S. p. 117)
Otras de maldición:
*«Non hai un paradiso e ti glorii di essere un asino católico. **Maometto** ti fulmini.* (V.S. p. 83)

c) Interjecciones impropias de origen verbal: Se trata de verbos, casi siempre en imperativo, que inducen al interlocutor para que actúe o deje de hacerlo. Por ello predominan los verbos de movimiento como *andare, venire*, etc. En RAFFAELE NIGRO son más bien escasas:
*«**Andate** via!" urlò pigliandoci a sassate* (V.S. p. 86)
Lo svegliò a calci, adirata.
*«**Voltati**!" gridò. «Non guardarmi!"* (V.S. p. 146)

II. FORMAS DE TRANSICIÓN DEL DIÁLOGO:

Se trata de aquellas formas mediante las cuales el hablante prosigue el diálogo, ya sea pidiendo permiso para intervenir en él o retomarlo, ya sea incitando al interlocutor a hablar o a responderle a su pregunta, ya sea avivando su interés mediante alguna pregunta o tranquilizándolo, ya sea matizando su opinión o la de su interlocutor. En ocasiones puede tratarse de señales discursivos de enlace o de apoyo en la expresión como *ecco, quindi, dunque, allora, insomma, anzi*, etc. Los aspectos a tratar serán, pues, los siguientes: [ir haciendo, y sistemar después porque lo siguiente es incompleto[

1. Intervenir o retomar el diálogo:

Permiso para hablar o intervenir en el diálogo
Incitar a hablar
Retomar el argumento del diálogo

Las señales discursivas

2. Avivar el interés del interlocutor o tranquilizarlo:

Interrogación

3. Matizar la opinión propia o la ajena (hoja 6, 11, 12)

1. Intervenir en el diálogo:

1.1 Permiso para hablar o intervenir en el diálogo: Son expresiones mediante las cuales el hablante interviene en el diálogo ya iniciado. Dado que, como se ha repetido, *Viaggio a Salamanca* se desarrolla en ambiente culto, en el marco de un encuentro de escritores en la Universidad, las formas que se emplean son de carácter cortés. Las que aparecen en la obra son:

-a) las que emplean la forma verbal de condicional.
*-b) las introducidas por el **se** condicional.*
-c) las que van introducidas por la expresión per favore.
-d) las que van introducidas por ti/La prego.

a)Las que emplean la forma verbal de condicional: El condicional es una de las formas verbales características para expresar un ruego o una petición de manera cortés, sobre todo cuando la persona a la que se dirige el hablante es considerada por aquél como muy digna de consideración:

*«**Vorrei** fare una precisazione dopo il racconto apppena ascoltato"* (V.S. p. 57)

b) Las introducidas por el *se* condicional: En realidad se trata de un verdadero periodo hipotético introducido por la conjunción **se**:

*«**Se** mi è consentito ne **racconterei** brevemente la trama"*
Graciliano acconsentì prontamente e Borges cominciò(V.S. p.48)
*«**Se** mi è concesso vi **racconterei** una storia, spero, illuminante" ribattè lo sconosciuto* (V.S. p. 58)

Es frecuente que la petición de permiso para intervenir en el diálogo se haga de una forma expresa:

*«**Se** mi è permesso intervenire sulla questione dei racconto, **vorrei dirvi** la mia" fece allora una signora che…*(V.S. p. 175)

La presencia del pronombre **mi** intensifica la petición de permiso al concretar a la primera persona, o sea al hablante. Con el **se** condicional, por otra parte, el hablante traslada a la voluntad del oyente la concesión del permiso para intervenir en el diálogo.

Modelo de esta petición o invitación a intervenir en el diálogo es el siguiente caso:

De Martino si avvicinò al cantore e gli disse:
*«Mastro Pappalepore, **se** avrete la compiacenza di bere con noi un caffè **vorrei** che raccontaste al mio amico Pomilio, che è un grande scrittore e professore e giornalista, quella storia di Marco e Matteo…* (V.S. p. 273-274)

Parlamento que consta de los elementos básicos: concreción del personaje, periódico hipotético introducido por la conjunción **se** que en la prótasis es una *captatio benevolentiae* con la invitación a «beber un café", la presentación del amigo con sus rasgos profesionales, y el objetivo de la petición.

c)Las introducidas por la expresión cortés *per favore*: Expresa una petición cortés para proseguir con el diálogo, unas veces de forma directa al interlocutor:

*«E sia, ma riserbo, **per favore**. Georges Bernanos"* (V.S. p. 158)

Otras veces la petición se hace a una tercera persona para que cumpla la función de

transmisora de las propias palabras:
-en posición inicial del diálogo o dislocación a la izquierda:
*"**Per favore**, señor," azzardai con un lieve sorriso, "**le dica** che, se riusciamo ad abitare il sogno, è solo perché ci sono creature come lei"* (V.S. p. 333)
-en posición final o dislocación a la derecha:
"Dove volete che andiamo, señor?" chiese
*"**Lo chieda** alle signore, **per favore**"* (V. S. p. 339)
En ambos casos la expresión ***per favore*** es un refuerzo cortés a un imperativo de cortesía: en el primer ejemplo **le dica**, en el segundo **lo chieda**.
d)Las introducidas por *ti/La prego*: Según el grado de familiaridad entre los hablantes el verbo que expresa el "ruego" va precedido por el pronombre personal de cortesía ***La***:
"Non mi tenga sulla corda, giuro che manterrò il segreto"
"Non posso"
*"**La prego**"* (V.S. p. 158)
Si existe familiaridad o confianza entre los hablantes el pronombre personal es el de segunda persona:
*"**Ti prego**". Il poeta era affranto, chiedeva una dilazione de tempo minima"* (V.S. p. 266)
1.2 Incitar a hablar: La incitación a que el interlocutor hable o responda al hablante adopta varias modalidades, entre las que RAFFAELE NIGRO utiliza las siguientes:
-a) Imperativo directo
-b) Imperativo de cortesía
-c) Con una interrogación
-d) Con una apuesta
a)Imperativo directo: Se trata de verbos de lengua -como *dire, raccontare-*, de entendimiento *-capire-* o de simple incitación a hablar. De acuerdo con los elementos que acompañan al imperativo aparecen en nuestro autor las siguientes variedades:
-Sin pronombre objeto (implemento): el interés del hablante, generalmente, se centra en el estímulo a que el interlocutor prosiga con lo que está diciendo o leyendo:
A questo punto Sastre smise di leggere. Trasse un sospiro.
*«**Va' avanti**" disse Simone* (V.S. p. 205)
En ocasiones el estímulo se refiere no a proseguir con el discurso, sino a la escritura :
*«**Abbi** ora il coraggio di scrivere la tua storia, se ne hai una!* (V.S. p. 288)
Valor de estímulo a proseguir con el habla o la lectura posee también el imperativo del verbo **dare**:
Lui asentí.
*«**Dai** leggi" disse lei* (V.S. p. 199)
-Con el pronombre de primera persona enclítico: el pronombre intensifica la incitación al hablar al concretar el destinatario de las palabras del interlocutor:
Tagliai corto:
*«**Dimmi** pure, monsieur"* (V.S. p. 115)
Si los interlocutores son dos o más, la forma verbal es la de plural:
*«**Parlatemi** della sua prima fidanzata" chiedeva Marco* (V.S. p. 282)
Otras veces se trata de una perífrasis con verbo de entendimiento:
*GUARDIA: «Momento, calma. Cos'è suceso di preciso? **Fatemi capire**"* (V.S. p. 251)

b)Imperativo de cortesía: Dos son las formas verbales empleadas por RAFFAELE NIGRO para el imperativo de cortesía. Una, es la más generalizada: el presente de subjuntivo en tercera persona; la otra, más arcaizante, es la forma *voi* del imperativo pero referida a singular, o sea con valor de Lei o de Vos.

-En presente de subjuntivo:

*«**Si spieghi** con un esempio", disse Vicente Gonzàles «potrebbe risultare utile al nostro caso"* (V.S. p. 58)

A veces la cortesía se refuerza con una expresión de ruego:

*«Signora, **la prego**, **mi dica** la sua angoscia. Forse insieme riusciremo a domarla"* (V.S. p. 64)

En ocasiones el estímulo implícito en el imperativo se refuerza con la presencia de algún adverbio intensificador, como **pure**:

-en posición final o dislocación a derecha:

*«Una firma, qui sotto. Si accettano desiderata. **Dica pure**"* (V.S. p. 191)

-en posición inicial o dislocación a izquierda:

*«**Racconti pure**" disse allora Borges* (V.S. p. 58)

-En segunda persona de plural del imperativo pero referida a la segunda persona del diálogo, o sea a Lei:

*«**Parlate**, signora Duras," disse Vicente Gonzàles* (V.S. p. 175)

c) Con una interrogación: mediante ella el hablante invita a su interlocutor a aclarar sus palabras o a explicarse mejor. Generalmente se trata de interrogaciones breves en formas más o menos codificadas debido a su frecuente uso. Son expresiones que van desde la pregunta directa sobre lo que el interlocutor quiere decir, a pedirle que se explique mejor, a que ponga una ejemplo clarificador, etc.

-petición de clarificación de sus palabras:

*«**Che vuol dire**?" chiese Battifarano cavandosi il cappello e lisciandoselo con la mano*. (V.S. p. 238)

-invitación a explicación:

*«**Come se lo spiega**? chiese incredulo Borges* (V.S. p. 176)

-clarificación mediante un ejemplo:

«Per distinguere i programmi politici assegnano un posto alle parole.
***Per esempio** ?* (V.S. p. 182)

-sugerencia a proseguir usando sólo el verbo **essere**:

*«**Sarebbe**, signora Duras?" chiese Vicente* (V.S. p. 176)

d) Con una apuesta: Es un procedimiento para proseguir o cambiar el tema de conversación pero manteniendo el interés del o de los interlocutores mediante una apuesta para reafirmar o negar algo ya aludido:

*«**Scommetto che** quaggiù non è arrivato neppure Zanardelli" continuò e «e io sono il primo politico che ci mette piede, grazie a donna Isabella"* (V.S. p. 235)

1.3 Retomar o proseguir el argumento del diálogo: Quizá el recurso más característico de NIGRO para «retomar o proseguir" el argumento del diálogo sea *la repetición* del elemento o elementos de la frase que al hablante interesa más y quiere destacar. Abundan más los sintagmas nominales, sean sustantivos solos o sustantivos acompañados de otros elementos, aunque también es objeto de reiteración el sintagma verbal.

-Sintagma nominal:

*«E **una grande infelicità** accomuna oggi asini e poeti"*
*«**Una grande infelicità** è caduta sul nostro piccolo mondo di carta"* (V.S. p. 80)
En ocasiones, la reiteración va acompañada de una interrogación que es, además, una invitación al interlocutor para que prosiga con el argumento citado:
*«Darei la vita per tornare **sullo schermo** " mi confessò.*
*«**Sullo schermo**, Angelica?* (V.S. p. 44)
La insistencia en la repetición puede adquirir un valor de reproche o rechazo, reforzado por la interrogación que le sigue:
*«…perché anche in Spagna **la stampa** ride…*
Graciliano scosse la testa :
*«**La stampa" ,** chiosò «**la stampa**, la vera nemica dei poeti… **Stampa** e televisione sapete come le chiamo?"* (V.S. p. 14)
-Sintagma verbal: generalmente combinado también con la reiteración de sustantivos:
*«Chi diavolo **sarà" si chiede Albertone...***
*«Chi **sarà**? Sono io," dice il pino «**il pino** vecchio di villa Borghese".*
*«**Il pino**? E ti diverti a sparare queste cannonate?"* (V.S. p. 243)
Si la reiteración se mantiene durante varias páginas es todo un pasaje el que se haya sujeto al mismo argumento aunque sea con traslación temporal:
*«**Una vergogna** " disse don Benedetto «**e non solo per quei tempi** "* (V.S. p. 233)
E ogni tanto ecco che gli si affacciava alla mente una battuta feroce:
*«**Una vergogna e non solo per quei tempi**"…* (p. 234)
……..
*«**Una vergogna e non solo per quei tempi** "* (p. 234)
*«**Una vergogna** " soffiò «**e non solo per quei tempi** "* (p. 234)
Un uomo libero interrogava il laberinto del passato per prospettare risposte, cercare strade e finestre al futuro.
*«**Una vergogna e non solo per quei tempi** "* (V.S. p. 238)

1.4 Las señales discursivas: Se trata de adaverbios o conjunciones y son como muletillas del diálogo en las que se apoya el hablante para retomar el diálogo o pasar de un argomento a otro.
Por su uso y valor en el discurso se pueden clasificar:
-Las que preparan o introducen una interrogación, con la que se estimula al interlocutor a responder o a actuar: ***insomma, poi, dunque, allora,*** etc.
-Las que sirven para confirmar o reforzar la opinión del hablante: ***ecco, eppure.***
-Las que se emplean para introducir una corrección o matización de las propias palabras: ***anzi***.
-Las que presentan un valor conclusivo: ***allora, dunque, quindi.***
Sin embargo, son verdaderos comodines del diálogo por lo que son susceptibles de ser utilizadas en múltiples situaciones y contextos. Así, por ejemplo, ***insomma*** no sólo se emplea para la introducir una interrogación sino que puede emplearse con sentido de finalización del diálogo.
1. Las señales discursivas que estimulan al interlocutor a responder o a actuar:
Insomma: expresa impaciencia por lo que es frecuente que introduzca una pregunta perentoria al interlocutor:
*«**Insomma**," chiese il Mastrone «volete morire per sempre?"* (V.S.p. 88)

Poi: adverbio que en este uso puede tener valor adversativo:
*«**Poi**, cosa dovrei imparare?"*
«A non scrivere le stupidaggini che scrivi" (V.S. p. 243)
es decir, el hablante finge aceptar la argumentación de su interlocutor pero, apoyándose en esta seña discursiva que es el **poi,** le plantea una pregunta que tiene el valor de una objeción.
Dunque: alterna su valor conclusivo con otros, entre ellos el de introductor de una pregunta. Con este valor lo usa NIGRO en alguna ocasión:
*«Così, calmo, ne ho di cose da raccontare. **Dunque**, si chiamava per caso Gesù?"* (V.S. p. 295)
Allora: con este adverbio de tiempo el hablante interpela al oyente para que habla o sea transmisor de sus palabras:
«Qui di certo non s'è visto nessuno"
*«**Allora,** se doveste incontrarli, **dite** loro che…"* (V.S. p. 83)
Su valor de interpelación resulta evidente cuando aparece solo y en contexto interrogativo:
*«**Allora**?"*
«Non avrei argomenti…" (V.S. p. 192)
Es tan evidente este valor de interpelación que tiene hacia el oyente que éste, si opta por el silencio por no ofender a su interlocutor, lo justifica:
*«**Allora**?" chiese Orlando.*
Chinai gli occhi per non opporgli un rifiuto. (V.S. p. 46)
Pero resulta más frecuente que introduzca una interrogación más amplia que concrete el interés del hablante y que induzca al oyente a la respuesta de lo que se pregunta:
*«**Allora**, è venuto il suo amico? che ha deciso?"* (V.S. p. 195)
A veces se pregunta sobre la identidad del propio interlocutor:
*«**Allora** lei è davvero il paladino Orlando?"* (V.S. p. 43)
Aparece al final de un razonamiento para incitar al interlocutor a que objete lo que quiera:
*«Persone che hanno il loro fascino, lo ammetto, e la capisco. **Allora**?* (V.S. p. 195)
2. Las señales que sirven para confirmar o reforzar la opinión del hablante: La más característica es ***ecco*.** Este adverbio presenta dos valores esenciales:
-el de confirmación de las palabras del interlocutor:
«È la terra che gira e vi fa perdere l'equilibrio"
Meccherino si aggrappò ai peli del cavallo. Si toccò la testa.
*«**Ecco**," disse «adesso mi gira. Ma è che ho pensato troppo"* (V.S. p. 139)
Esa confirmación de las palabras del interlocutor deriva de su comprensión previa:
*«**Ecco**, ora capisco" aggiunse Vitino «perché mio padre avrebbe voluto raccontare la sua storia"* (V.S. p. 286)
En ocasiones comporta un valor explicativo:
«Sapeva di dover vivere una settimana"
*«**Ecco**, quella semplicità è un dono"* (V.S. p. 312)
El valor de confirmación de la opinión del hablante y el valor locativo que este adverbio conlleva pueden aparecer juntos, aunque éste último sea figurado:
*«Ed **ecco** che siamo dove siamo"* (V.S. p. 15)

-el valor deíctico, locativo: es probablemente el uso más frecuente. La referencia locativa puede estar especificada por un adverbio:
*«**Ecco** disse l'inventore «**qui dentro** c'è tuttto* (V.S. p. 53)
o por un complemento circunstancial de lugar:
*«**Ecco**, **in quel punto** si imbarcano i clandestini. Ho visto qualche barca"* (V.S. p. 117)
La referencia deíctica a algo que el hablante indica suele ir especificada por un pronombre personal enclítico que refleja el género y el número de lo especificado:
*«**Eccola**," disse raggiante la donna con un marcato acento piemontese «guardi. Il suo nome è lì"* (V.S. p. 312)
Generalmente se especifica la referencia del adverbio ***ecco***:
*«**Eccolo**, señor" gridò il tassista con eccitazione. «**L'Atlantico**!" feci rapito verso Neshua* (V.S. p. 343)
O el pronombre en plural si el sustantivo al que se refiere se encuentra en plural:
*«**Eccoli**" disse «**i beni** che cerchi ora sono conservati in questa bolla d'aria"* (V.S. p. 51)
En todos los ejemplos registrados en la obra de NIGRO el adverbio ***ecco*** aparece en primer lugar de la frase. Esa es la posición normal cuando tiene valor locativo y deíctico; sin embargo, cuando su valor es explicativo o aseverativo puede ocupar la posición final. Así en uno de los ejemplos citados con valor de aseveración y en donde el adverbio ***ecco*** aparece en primera posición, bien podría colocarse en la última como refrendo a las palabras del hablante:
«Sapeva di dover vivere una settimana"
*«**….** quella semplicità è un dono,* **ecco***"* (V.S. p. 312)

Eppure: Esta conjunción adversativa se emplea con valor de refuerzo a pesar de las posibles objeciones que rechaza; para comprender bien su valor baste pensar en la conocida expresión de Galileo Galilei al abjurar de la teoría heliocéntrica: «eppure si muove". RAFFAELE NIGRO lo usa con este valor:
«Le dice qualcosa il nome di Giuliano di Sansevero?" chiese Giuliano di Sansevero.
Il tassista si strinse nelle spalle.
*«**Eppure** è uno che ha scritto un'autobiografia lunga come la Treccani"* (V.S. p. 309)
3. Señales discursivas que se emplean para introducir una corrección o matización de las propias palabras: La más características de estas señales correctivas es:
Anzi: conjunción que confiere valor de rectificación de lo dicho con anterioridad e, incluso, con valor de refuerzo. Así la usa nuestro autor:
*«Da paesi di carta. Glielo assicuro. Non ce n'è uno, non un poeta, che lei possa dire ancora vivente. **Anzi**, se c'è qualcuno viene solo da sud e da nord del Mediterraneo"* (V.S. p. 347)
4. Señales discursivas que presentan valor conclusivo: ***allora, dunque, quindi*:** se trata de adverbios con uso como conjunciones de valor conclusivo.
Allora: se usa para finalizar un razonamiento o una decisión:
VENDITORE: *«…Non lo trova straordinario?*
GUARDIA: *«**Allora** gli telefoni, gli annunci che arriviamo noi..."* (V.S. p. 255)
Introduce el razonamiento definitivo que da paso a la intervención del oyente:
«La vostra ambasciata è temporáneamente chiusa" comunicò l'omino.
*«**Allora** mi faccia conferire con il rappresentante delle Nazioni Unite" rincarò Ben* (V.S. p. 215)
A veces, subyace su valor de adverbio temporal, como cuando se emplea en las

despedidas:
«Non mi offenda, señor. Conocerla è stato un vero piacere".
*«**Allora** mi saluti Vicente Gonzáles e Graciliano"* (V.S. p. 350)
Quindi, dunque: se trata de señales discursivas que el hablante emplea como forma de transición, cerrando un razonamiento u opinión para dar paso a otro.
*«Niente invenzione, **quindi** «constatò Borges che scendeva dalle nuvole"* (V.S. p. 179)

2. Avivar el interés del interlocutor o tranquilizarlo: Determinadas estructuras de carácter interrogativo pueden avivar el interés al interlocutor hacia el tema de conversación que el hablante propone. El recurso de ***la interrogación*** para avivar o tranquilizar al interlocutor es ampliamente usado por NIGRO, por lo que presenta una variada riqueza de posibilidades. Las principales son:

2.1 Interrogación directa
2.2 Interrogación introducida por diferentes estructuras verbales:
-verbo modal + infinitivo
*-verbo **dire** o de pensamiento*
-verbos que indican la intencionalidad
2.3 Mediante la repetición de un elemento interrogativo
2.4 Marcas interrogativas
2.5 Adverbios interrogativos

2.1 Interrogación directa: Diversas variantes de interrogación directa aparecen en *Viaggio a Salamanca*, siempre adecuadas a la situación en la que se hallan los personajes. Desde el punto de vista meramente de la forma cabe distinguir:
a) Interrogación afirmativa: La pregunta suele ser simple, a veces sólo con el verbo, uso en el que puede aparecer el verbo *essere* en condicional como si fuese un simple punto de apoyo para que el interlocutor prosiga con sus palabras:
«…Di qua si va all'Isola dei Cavalli"
«Sarebbe?"
«Una strana isola" (V.S. p. 344)
En otras ocasiones se emplea el verbo *dire*, incitando al hablante a explicar una objeción puesta con anterioridad:
«Non lo avete, perché mai avete fatto qualcosa per meritarlo"
*«**Voi dite**? Sapete, cavaliere, io posso vantare un'ascendenza straordinaria"* (V.S. p. 83)
O se solicita la confirmación de la opinión del interlocutor:
*«**Credi**?" e batté una mano sulla cartella degli inchiostri.* (V.S. p. 151)
Sin embargo, las interrogaciones más frecuentes son aquellas en las que el hablante pregunta algo sobre lo que está tratando con su interlocutor o interlocutores. La pregunta sirve para atraer la atención del interlocutor sobre el aspecto que interesa destacar al hablante:
*«**Ha visto il Cavaliere**? Sei televisioni, ataca da Milano, sconfigge i paladini della Lega e conquista l'Italia in tre mesi"* (V.S. p. 42)
La interrogación comporta valor afirmativo a una pregunta previa planteada por el interlocutor:
«Allora lei è davvero il paladino Orlando?"
*«**Avete dei dubbi**?"* (V.S. p. 43)
Con la interrogación el hablante expresa, en ocasiones, su propia extrañeza ante una

pregunta de su interlocutor:
«***Se c'era qualcuno qui?***" *disse, «C'è tanta gente che si aggira nell'aula"* (V.S. p. 97)
b) Interrogación negativa: Casi siempre se trata de una **pregunta retórica** de la que el hablante espera una respuesta afirmativa:
«***Non è assurdo****, amici miei?"* (V.S. p. 129)
*«Mio Dio", aveva detto Graciliano «****non si starà diffondendo il morbo*** *siriano di Abdehlaman?"* (V.S. p. 269)
Otras veces la pregunta es situacional, interesándose el hablante por diferentes aspectos del o de los interlocutores, como la salud:
«***Non stai bene****?" chiese*
Lui asentí:
«Non sto bene. O almeno, non sono più quello di una volta" (V.S. p.294)
la situación:
«***Non sarete fuggiti*** *dal cimitero di Moguer?"* (V.S. p. 85)
la identidad de alguien o de algo:
«***Non mi riconoscete****?" rispose perentorio* (V.S. p. 40)
o el parecido:
«Anche questo partito," continuò Guarino «a volte, ***non somiglia*** *ai fratelli Morra?"* (V.S. p. 238)
Es decir, se trata de interrogaciones con las que el hablante busca atraer el interés del hablante sobre la situación en que se encuentran o sobre aspectos que conciernen a uno u otro.

2.2 Interrogación introducida por diferentes estructuras verbales: Las presentes estructuras presentes en la obra de NIGRO son:
-verbo modal + infinitivo
-verbo ***dire*** *o de pensamiento*
-verbos que indican la intencionalidad
a) Verbo modal + infinitivo: Son frecuentes las interrogaciones formas por perífrasis con los verbos *potere, volere, dovere*, seguidas de infinitivo. Las formas verbales en que se encuentra el verbo servil suelen ser el presente de indicativo o el condicional según la mayor o menor deferencia que el hablante manifieste respecto al interlocutor.
-En presente de indicativo:
-sin forma de cortesía:
«Che ***vuoi dire****?" chiese Battifarano…* (V.S. p. 238)
-en forma de cortesía:
-Con Lei:
«Se mi commisera, ***vuol dire*** *che vi siete accorti che non sto bene. È così ?* (V.S. p. 98)
-Con *voi*:
«***Volete spiegarci*** *chi siete e che cercate?" chiesi con freddezza* (V.S. p. 40)
En primera persona, singular o plural, se solicita permiso para responder o proseguir con lo que se estaba haciendo:
«***Possiamo riprendere****?" chiese Borges.*
«Quando vuole, maestro" asentí Vicente (V.S. p. 48)
-En condicional: Mediante esta forma verbal el hablante pretende solicitar algo del interlocutor de una manera cortés:

*«**Potrei sapere** almeno il nome di quel matto" gli chiesi* (V.S. p. 156)
Otras veces la pregunta está formulada de manera impersonal :
*E che **si dovrebbe fare**, gentile amico ? chiese Borges con garbo* (V.S. p. 58)
*b) Verbo **dire** o de pensamiento*: Se trata de estructuras interrogativas integradas o introducidas sea por un verbo de lengua o de pensamiento, mediante el cual el hablante expresa su interés por lo que el interlocutor va a decir o apela a su capacidad de conocimiento o de expresión para que exprese claramente lo que ha dicho o quiere decir.
Con el verbo ***dire**:*
*«E che intendi **dire**, pazzo di un conte?* (V.S. p. 56)
A veces el verbo ***dire*** aparece como elemento introductor de una interrogativa indirecta:
*«Merlino, so ciò che chiede Orlando, ma **dimmi** qual è la cosa che può fare felici gli uomini che gliela voglio donare"* (V.S. p. 49)
Con verbos de entendimiento: Los dos más frecuentes son ***credere*** y ***sapere***; con ellos el hablante interpela al oyente para que responda a la pregunta que le formula:
*«Lei **crede**?" disse lui.*
«Perché, ha qualche dubbio?" (V.S. p. 172)
Con ***sapere*** introduciendo la interrogativa:
*«Stampa e televisione **sapete** come le chiamo?"*
Lo guardammo interrogativi.
«Il rogo cuotidiano della biblioteca di Alessandria" (V.S. p. 14)
c) Verbos o estructuras verbales que se refieren a la intencionalidad del interlocutor a explicarse mejor: El hablante pide o exige que su interlocutor le explique algo a lo que ha aludido y no ha quedado claro, o que le cuente algo que sabe con certeza que su interlocutor conoce:
*«Lei, Mohammed**, è disposto a** raccontarmi ciò che ha visto su quel frammento?"*
Ero pensieroso e tacevo.
*«**Le ho fatto una domanda**" ripeté Sardou* (V.S. 119)

2.3 Mediante la repetición de un elemento interrogativo:
En particular si se trata de la palabra *esempio* que sirve al hablante para proseguir con su alocución aclarando o matizando una opinión expresada con anterioridad:
*«**Per esempio**?"*
*«**Per esempio**, l'altra sera c'era qualcuno agli stazzi che cantava una certa canzone"* (V.S. p. 56)

2.4 Marcas interrogativas: Frecuentemente las interrogaciones van introducidas por diferentes marcas interrogativas. Las que aparecen en la obra de NIGRO son las más habituales de la lengua: *che, perché, cosa, chi,* y los adverbios interrogativos *dove, come*.
Che: introduce una interrogativa en la que, desde el punto de vista del significado, el hablante pregunta sobre lo que el interlocutor «dice", «hace" o sobre la situación en que se hallan.
-sobre lo que «dice": bien sea como propuesta que se hace al hablante:
*«**Che** ne **dice** di visitare la città ?* (V.S. p. 115)
bien sea sobre lo que se dice en algo escrito :

«E qui, ***che dice****?"*
*«****Dice*** *che Beca maria Colonna è stata sciocca"* (V.S. p. 141)
en donde la reiteración del verbo *dice* supone la continuación de lo que se pregunta.
-sobre lo que «se hace": el verbo utilizado es *fare*; unas veces la referencia es a la intencionalidad de hacer algo en un futuro más o menos próximo:
«E senza la prospectiva di un principe, ***che farete****?"* (V.S. p. 146)
otras veces sobre lo que se hace habitualmente:
*«****Che*** *ne* ***fa*** *della roba che raccoglie?"*
«Analizzo la quotidianità e costruisco biografie".
«Raccoglie tutto?" (V.S. p. 271)
o sobre la actividad o profesión que uno estudia o ejerce:
«Lei ***che fa****, medicina o ingegneria?"* (V.S. p. 310)
-sobre la situación en la que se hallan los interlocutores o sobre sus consecuencias:
*«****Che*** *ne* ***sarà*** *di noi ? chiesi rompendo l'incantamento.*
«Siete libero di scegliere quello che riterrete il vostro mondo" (V.S. p. 45)
«E di ***che*** *mi accusa, signor paladino?"* (V.S. p. 41)
Si el hablante manifiesta enfado, enojo, desprecio, etc. el pronombre interrogativo **che** suele ir seguido de un sustantivo, como **razza** que indica en cierta medida el estado de hablante del hablante:
*«****Che razza*** *di posto è questo?" chiesi. «L'inferno?"* (V.S. p. 43)
Cosa: con valor interrogativo en principio era un refuerzo de **che**, en la expresión **che cosa**, pero en la lengua familiar acaba usándose con valor interrogativo sin necesidad de ir precedido del pronombre interrogativo **che.** Puede aparecer como una interrogación aislada:
*«****Cos****'è," reagii «un processo?"* (V.S. p. 168)
O como elemento introductivo de la interrogación:
*«****Cosa*** *cerca signore?" chiese un giovane. «Posso esserle utile?"*
(V.S. p. 310)
Perché: introduce una interrogativa directa o indirecta para preguntar la causa o el objetivo por el que se ha hecho o se hace algo.
-Interrogativa directa: pregunta directa sobre un comportamiento:
*«****Perché*** *ti sei allontanato?"*
«Per rispetto di vostra signoria e del mio signore e padrone" (V.S. p. 146)
o sobre una pregunta a la que el hablante manifiesta deseos de no responder:
«Se c'era qualcuno qui?" disse. «C'è tanta gente che si aggira nell'aula. Ma ***perché*** *lo chiede proprio a me"* (V.S. p. 97)
A veces el **perché** aparece aislado, demandando sobre la razón de la duda del interlocutor sobre una afirmación anterior:
«Signor Grass," dissi «sismo acnora vivi"
«Lei crede?" disse lui.
*«****Perché****, ha qualche dubbio?"* (V.S. 172)
Más que una interrogativa en otros contextos es **una sugerencia** o **ruego** que se hace al interlocutor:
*«****Perché non*** *ordina ai suoi di lasciarci andare?"* (V.S. p. 42)
GUARDIA: … *«Le do* ***un suggerimento****.* ***Perché non*** *si mette in società con suo figlio e*

non vende le sue importazioni ? (V.S. p. 256)
En ambos casos **perché** va seguido de la negación **non** propia de este tipo de sugerencias.
-Interrogativa indirecta: con los mismos valores que la interrogativa directa, si bien en ese caso **perché** va introducido por un verbo de lengua o de pensamiento:
«Ma dove sismo?" chiese Mercedes.
Ti spiegherò dopo" la tacitò Vicente.
*«Non **capisco perché** non adesso", protestò lei* (V.S. p. 15)
Chi: pronombre interrogativo invariable referido a personas, con valor tanto para el singular como para el plural; el número está determinado por el del verbo:
-singular:
*«**Chi** sei?" chiese.*
Il condannato disse:
«Tuo figlio" (V.S. p. 127)
-plural:
*«**Chi** siete?" chiese Platero spaventato. «Non sarete fuggiti dal cimitero di Moguer?"* (V.S. p. 85)
Este pronombre es susceptible de ir determinado por un sustantivo, come **diavolo**, que refleja el estado de ánimo del hablante, generalmente de fastidio:
*«**Chi diavolo** sarà" si chiede Albertone* (V.S. p. 243)
2.5 Adverbios interrogativos:
Come: En proposiciones interrogativas requiere la explicación de algo que, a veces, resulta difícil para el hablante:
*«Troppo pericolo. L'obiettivo è abbassare la soglia del rischio. **Come** spiegarvelo? Ci sono in Italia..."* (V.S. p. 180)
En otras situaciones para buscar una equivalencia a una explicación del interlocutor:
*«**Come** col franchismo?" chiese Mercedes* (V.S. p. 15)
Mercedes, a fin de comprender mejor la situación que describe Graciliano sobre la poca consideración en que es tenida la intelectualidad en Europa, trata de equipararla con la época de los recuerdos de su infancia y juventud.
Es muy frecuente en la lengua hablada, familiar o coloquial, que este adverbio interrogativo vaya reforzado por otro adverbio de carácter temporal, por **mai**:
*«**Come mai** non sono statu denunciati? Posso trascinarti in tribunale, farti tagliare una mano per questo!"* (V.S. p. 290)
La expresión ***come mai*** se ha convertido en una fórmula interrogativa muy usual en la lengua coloquial.
Dove: se inquiere sobre un lugar. Puede introducir directamente la pregunta:
*«Signor Grass," continuai «**dove** sono i nostri amici?"* (V.S. p. 173)
Precedido de la conjunción adversativa **ma,** su valor interrogativo queda reforzado ya que se añade el valor de insistencia:
«Ed ecco che sismo dove sismo".
*«**Ma dove** siamo?" chiese Mercedes* (V.S. 15)
Para **matizar** sus propias palabra el hablante suele iniciar o concluir sus palabras con un verbo de entendimiento, de voluntad, espera, etc.
-al comienzo del parlamento:

*«**Sai**, sarà difficile per tanti di noi entrare in America"* (V.S. p. 252)
-al final: suele ser más habitual cuando se trata de matizar las propias palabras:
*«Lei è un biografo, **mi pare**"* (V.S. p. 193)
Con su matización el hablante espera la aseveración del interlocutor o cuando menos su comprensión:
*«Lei non avrà remore di classe, **spero***
«No, non queste remore, gliel'assicuro" (V.S. p. 27)
Otras veces pretende hacerle copartícipe de sus palabras:
*«Avrete sentito parlare della peste senile, **immagino**"* (V.S. p. 176)

3. Matizar la opinión propia o ajena: El hablante no suele estar completamente seguro o de acuerdo con lo comunicado por él o por su interlocutor, por lo que necesita delimitar su opinión, concretando sus puntos más equívocos para evitar malentendidos o conclusiones erróneas.
Varios son los recursos de los que dispone la lengua. Los más frecuentes utilizados por RAFFAELE NIGRO son:

1.La autocorrección.
2.El empleo de verbos de opinión, entendimiento o ruego.
3.La sugerencia.
4.La disculpa

3.1 La autocorrección: puede adquirir diferentes matices y finalidades, que van desde la autocorrección derivada de la inseguridad de la propia opinión:
«La vecchiaia" pensò
*«**Piuttosto**, i ricordi. **O** il rimorso" **corresse*** (V.S. p. 127)
La autocorrección como concesión a la voluntad del interlocutor. En ese caso suele ir introducida por la conjunción condicional:
*«L'ho fatto per voi, per conservare la memoria che ognuno ha del maestro. **Ma se non volete** …" E si accinse a bruciare le carte.* (V.S. p. 281)
Otras veces, al contrario, la autocorrección es empleada como intensificación de la propia opinión:
*«Sono statu il suo biografo. Come un medico. **Che dico**, come un padre per lui"* (V.S. p. 192)

3.2 El empleo de verbos de opinión, entendimiento o ruego: La matización de la propia opinión el hablante la realiza por medio de diferentes expresiones verbales en las que predominan los verbos de opinión o ruego. Mediante ellos el hablante busca /pretende atraerse la voluntad o la benevolencia de su interlocutor hacia lo que él estádiciendo. Generalmente van enmarcados en contornos interrogativos:
-Verbos de opinión: se pueden agrupar en dos tipos:
-los que apelan a la propia capacidad de expresarse, como ***spiegare***:
*«… io credo che il suo immenso amore finisse. **Mi spiego**?I nostri incontri si fondavano su una doppia finzione"* (V.S. p. 94)
-los que apelan a la capacidad del interlocutor para comprendere, como ***catire**:*
CLIENTE: *… Carogne di mille, cinquecento e cento anni fa. **Capisce**? E questa folla di morti mi perseguita e mi spaventa"* (V.S. p. 253)
-Verbos de ruego o de entendimiento: mediante el ruego el hablante trata de ganarse la voluntad del interlocutor pasando de un aspecto expositivo de su discurso a otro de

carácter actuativo:
*«Ma ora, **vi prego**, deponete le armi, il vostro sacrificio è servito a qualcosa"* (V.S. p. 168)
Con un verbo de entendimiento, como ***credere***, el hablante trata de reforzar su propia opinión y, al mismo tiempo, ganarse la voluntad de su interlocutor:
*«Non l'ho voluto io, **mi creda**, Graciliano" mi schermii mutando improvvisamente d'umore.* (V.S. p. 156)

3.3 La sugerencia: Se trata de una matización del propio discurso mediante una invitación al interlocutor a ser copartícipe de su opinión. Generalmente se halla en contornos interrogativos:
E tra un sospiro e l'altro qualcuno diceva:
*«**Vi ricordate** quella volta che…"*
E anche Maria, sollecitata, con il fazzoletto in mano, ricordava qualche episodio vicino o lontano nel tempo. (V.S. p. 277)

3.4 La disculpa: Una de las formas de matización más evidente es pedir disculpa por lo dicho porque lo considera poco grato al oyente. Los verbos más utilizados son *scusare, perdonare, spiacere*, que frecuentemente poseen valor de fórmulas de cortesía para disculpar o justificar las propias palabras o el propio comportamiento. Con este valor suelen aparecer al final del parlamento del hablante:
*«… e mi accade di confondere realtà e finzione. **Scusatemi**"* (V.S. p. 63)
Generalmente el verbo -en forma imperativo directo o de cortesía- va determinado por el pronombre personal de primera persona ***mi*** que potencia su significado al concretar más al hablante. En forma de imperativo de cortesía el pronombre personal va antepuesto:
«Ma perché lo chiede proprio a me?"
*«Perché le stava a fianco, signora, **mi perdoni**"* (V.S. p. 97)
A veces, la matización de la propias palabras puede tener valor conclusivo, sobre todo si dichas palabras van seguidas de la acción:
*«**Spiacente** signore, non sono questi gli ordini" e uscì* (V.S. p. 215)

III. FORMAS DE CONCLUIR EL DIÁLOGO

Se trata de determinadas expresiones con las que el hablante cuenta para indicar al interlocutor que la comunicación toca a su fin. La lengua dispone de una cierta cantidad de expresiones de este tipo. Las principales expresiones con que RAFFAELE NIGRO suele concluir el parlamento de un personaje son las siguientes:

1. *Un modismo*
2. *Mediante la expresión del agradecimiento*
3. *Un indefinido negativo*
4. *El adverbio **bene***
5. *Alusión a la divinidad*
6. *Fórmulas de despedida*
7. *Gesticulación mímica.*

1. Un modismo: Los modismos son expresiones codificadas de la lengua que se utilizan con diferentes significados dependiendo de las situaciones. Los empleados para la conclusión del diálogo suelen indicar los valores valores de «fin", «fuera", «dejar de", etc.

Diferentes son los modismos que aparecen en la obra de NIGRO. Unos poseen sentido /valor afirmativo:
«…vi tocca in premio l'eterna felicità"
*«**Se così** è scritto, **così** avvenga"* (V.S. p. 132)
En donde se da cierto contexto escatológico.
Otras veces, es negativo, de rechazo irónico a lo dicho por el interlocutor:
*«Sandrino, ma come può essere credibile? Tutte queste traversie, questi contrasti e poi questa fachenda degli untori. **A chi vorresti darla a bere**?* (V.S. p. 61)
En ocasiones el diálogo se cierra con el estímulo al interlocutor o interlocutores a alejarse del lugar. Por ello es frecuente el uso de adverbios de lugar -como **via**- con valor interjectivo:
*«Tornate alle vostre case. Che pensate, di avere a che fare con un turista qualsiasi? **Via, via** maledetti impiccioni!"* (V.S. p. 115)
En otras ocasiones el estímulo al interlocutor es para que deje de actuar, como con la expresión codificada **lasci / lascia perdere**:
«Mi dica, è grave che non me ne sia acorta?"
*«Ma no, la prego, **lasci perdere**!"* (V.S. p. 97)
A veces, la conclusión posee carácter absoluto y, en ese caso, suele aparecer la palabra **fine**:
*«Qui non existe carta. Non inchiostro. Ci sono solo memorie artificiali. Ogni sera c'è un black-out di energia e i computer perdono ciò che hanno immagazzinato. **Fine delle trasmissioni** .* (V.S. p. 193)

2. Mediante la expresión del agradecimiento: Una forma cortés de concluir el propio parlamento es dando las gracias al interlocutor por el interés mostrado a sus palabras o por un favor recibido. Generalmente se usa el verbo **ringraziare** en alguna de sus formas o el sustantivo **grazie**:
*«Non oserei rubare tempo a maestri come quelli che abbiamo finora avuto il privilegio di ascoltare. **Vi ringrazio**"* (V.S. p. 223)
La conclusión del propio diálogo o parlamento es invitación a que el interlocutor inicie el suyo, por lo que bien podría incluirse este tipo de fórmulas, según los contextos y las situaciones, entre las expresiones de **transición del diálogo:**
*«E con questo io ancora **vi ringrazio** e resto con piacere ad ascoltarvi"* (V.S. p. 317)

3. Un indefinido negativo: Mediante el uso de un pronombre indefinido negativo el hablante denota su pesimismo, su desánimo, en la conclusión de sus palabras.
«Ma c'è speranza? Qualche spiraglio?
*«**Nessuno**" conclusi amaro.* (V.S. p. 82)
en donde el passato remoto «*conclusi*" deja bien a las claras de que se trata de la finalización de las palabras del hablante.
La idea de desánimo queda expresada en el adjetivo, a veces en grado superlativo:
«Non ci sono speranze" riflettè scoraggiato Borges.
*«**Nessuna**" rispose **amarissima** la Duras* (V.S. p. 183)

4. El adverbio *bene*: El empleo del adverbio ***bene*** o del adjetivo ***bueno*** en la conclusión del diálogo denotan la aceptación por parte del hablante de una situación determinada que, no obstante, puede ser causa de alguna objeción por su parte. Ambos

vocablos se han convertido en muletillas del habla tanto al inicio como al final del discurso. Generalmente indica la conformidad o la resignación del sujeto con algún suceso o afirmación:
Lo mostrò a Pietro e Pietro disse:
«Ora ***va bene****"* (V.S. p. 284)
El valor de conformidad de conformidad de la expresión ***va bene*** aparece evidente en otros contextos, tanto al principio del parlamento:
*«****Va bene****, Pablo, d'accordo, forse hai ragione…"* (V.S. p. 206)
como cerrando el parlamento:
«Già, a suo piacimento. Lo proponga a loro. Per me ***va bene****"* (V.S. p. 339).
Valor conclusivo posee en el siguiente caso:
*«****Bene,****" scherzai «finalmente sappiamo che anche nel mondo arabo si conoce il riso"* (V.S. p. 334)
Además de ese valor conclusivo, en otros contextos predomina el valor explicativo:
*«****Be'****, è un male che piglia qui, alla nuca;" intervenne Hrabal* (V.S. p. 177)
El valor explicativo pueda dar paso a un cambio en el tema de la conversación o una aclaración del mismo:
«Per esempio?"
*«****Be'****, se un politico di sinistra dice: «Noi siamo per una politica di larghe intese"; quello di destra dirà: «Intese larghe sono nella veduta politica nostra"* (V.S. p. 182)
A la explicación requerida por *«per esempio?"* el interlocutor se explaya en la justificación de su opinión con dos ejemplos.
Esos mismos valores poseen las formas españolas usadas por el autor cuando hace hablar a alguno de sus personajes españoles. Generalmente poseen valor explicativo:
*«****Bien****" disse Vicente «secondo una tradizione castigliana, Platone…"* (V.S. p. 13)
Aunque también es frecuente el valor de tipo aseverativo:
-de conformidad:
*«****Bueno****, señor, le chiederò un supplemento di aiuto"* (V.S. p. 339)
-de resignación:
«Si può andare"
*«****Bueno****, sono vostro ostaggio allora"* (V.S. p. 340)

5. Alusión a la divinidad: La alusión a la divinidad como forma de despedida es de las más antiguas de la lengua y se halla totalmente codificada, habiendo perdido su connotación religiosa, incluso cuando aparece en ambiente monacal:
*«****Addio,*** *Beca Maria Colonna", disse la madre superiora abbracciandola «e la fortuna vi accompagni"* (V.S. p. 131)
El hablante, además de dar por finalizado el diálogo, se separa de su interlocutor:
GUARDIA: *«Le dirò, mi ero un po' stufato"*
VENDITORE: *«****Addio*** *allora"* (V.S. p. 256)

6. Fórmulas de despedida: Estas son de distinto tipo si bien las más frecuentes son las de alusión temporal como *a domani, a dopo, a questa sera,* etc. Otras son más genéricas como el ambivalente *ciao*, de saludo y de despedida, etc. Quizá una de las más categóricas es la siguiente citada por NIGRO:
*«****A mai più rivederci****, allora, a tutta la compagni"* (V.S. p. 89).

7. Gesticulación mímica: A veces el hablante da por concluido el diálogo con

el silencio, acompañado de una gesticulación mímica que indica que renuncia a seguir hablando:

«E dove andrai?" gli chiese.

*Lui **alzò le spalle***. (V.S. p. 126).

A través de este rápido repaso por las expresiones dialógicas en *Viaggio a Salamanca,* se aprecia cómo Roberto NIGRO es un autor muy atento a las expresiones coloquiales de la lengua italiana, expresiones que coloca en boca de sus personajes como un elemento esencial de la vitalidad que los conforma. Además, no duda en modificar algunas bien sea resaltando el elemento que considera más significativo o introduciendo otros elementos que potencien el significado de toda la expresión, todo ello en función de la relación que mantienen entre sí los interlocutores y la situación en que se encuentran. Si bien Raffaele NIGRO emplea un lenguaje culto en *Viaggio a Salamanca*, adecuándose al habla de los personajes -la mayor parte grandes escritores en el ambiente de la Universidad de Salamanca- que intervienen en las diferentes situaciones. Sin embargo, cuando hay momentos fuera de ese ambiente o se reproducen pasajes de algunas obras y cuando la situación lo requiere, el lenguaje se colorea de expresiones coloquiales adecuadas a los personajes y al contexto en que se producen. Aquí sólo se han analizado las relativas al diálogo, agrupándolas grosso modo en *formas de iniciarlo*, en *formas de transición* y en *formas de conclusión*.

La casuística que el autor presenta, aun siendo amplia, refleja sólo una parte de la riqueza de la lengua. Así, entre *las formas de iniciar el diálogo* la variedad de modalidades de interpelación al interlocutor por medio de un nombre, que van desde el nombre propio o los tratamientos de respeto hasta los insultos pasando por los que denotan familiaridad entre hablante e interlocutor. Asimismo también es importante la diversidad de imperativos de percepción sensorial o de entendimiento, como procedimiento para captar la atención del interlocutor. El empleo de interjecciones se centra tanto en la manifestación del propio estado de ánimo del hablante como en la interpelación al interlocutor.

En *las formas de transición* destaca los recursos para intervenir en el diálogo, incitar a hablar al interlocutor, o matizar la opinión propia o ajena. Quizá el recurso más utilizado por NIGRO para avivar el interés del interlocutor sea la interrogación, ya sea una interrogación directa o ya sea introducida por diferentes estructuras verbales o por marcas interrogativas como *che, perché, cosa, chi,* etc. o por adverbios interrogativos. El autor recurre con frecuencia a la gran variedad de *señales discursivas* de la lengua y hace abundante uso de ellas.

La indicación de que la comunicación toca a su fin presenta una cierta cantidad de expresiones que van desde modismo tan usuales en la lengua como *via* hasta fórmulas de despedida codificadas como *a rivederci*, intensificada por el autor con la variante *a mai più rivederci,* pasando por la invocación a la divinidad o la expresión de agradecimiento.

Notas

[1] Las citas corresponden a las obras en prosa **Viaggio a Salamanca**, que será citada como V.S., Aragno Editore, Torino, 2001; y **Gli asini volanti**, que será citada A.V., Aragno Editore, Torino, 2002.

LA CIUDAD DE SEVILLA EN LA CRÓNICA DEL VIAJE DE COSME III DE' MEDICI A ESPAÑA DE GIOVAN BATTISTA GORNIA

Ana Mª Domínguez Ferro
Universidad de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

El príncipe Cosme III de' Medici, hijo del gran duque Fernando II y heredero al trono florentino, inicia en septiembre del año 1668, acompañado por una comitiva de alrededor de treinta personas[1], un viaje por varios países europeos, entre ellos España, con objeto de completar su formación y conocer de cerca las políticas y costumbres de estos países[2]. El grupo se embarca en Livorno el 18 de septiembre y llega a tierras españolas el día 29, concretamente a Barcelona, desde donde se dirigirá a Zaragoza, Madrid y, camino al sur, Córdoba y Granada, hasta que el 27 de diciembre llega a Sevilla, ciudad en la que permanecerá hasta el 2 de enero de 1669, continuando ese día el viaje hacia Extremadura para, más tarde, atravesar Portugal y llegar a Galicia, última etapa del viaje por tierras ibéricas y comienzo de una nueva ya que, desde la Coruña, embarca rumbo a Inglaterra.

El interesante periplo de este noble florentino se recoge en una serie de crónicas que, si bien reproducen de igual forma el itinerario y las etapas del viaje, transmiten de manera diversa los datos, la información y las impresiones derivadas de la expedición. El motivo de esta diversidad se encuentra, fundamentalmente, en la función e intenciones que mueven a cada uno de los autores que, formando parte de un pequeño séquito, acompañaron al futuro príncipe florentino en el citado viaje. Así, por ejemplo, Lorenzo Magalotti, secretario de la *Accademia del Cimento*, recibe el encargo de realizar la crónica oficial[3] y a Filippo Corsini, miembro de la *Accademia della Crusca* y perteneciente al círculo de la corte, se le atribuye una relación del viaje que, si bien parece que no responde a una petición expresa, sigue muy de cerca el texto de Magalotti, quizás mediatizado por la labor de diplomático que había desempeñado en varias ocasiones al servicio de Cosme III[4]. Bien distinto es, sin embargo, el diario que Giovan Battista Gornia, médico personal del príncipe, elabora por propia iniciativa, ajeno a intereses políticos y libre de compromisos y en el que precisamente nos vamos a detener, ya que el lógico límite impuesto a una contribución a un congreso nos obliga a delimitar el corpus de trabajo[5]. Por otra parte, consideramos el relato de este miembro de la comitiva de gran interés y frescura ya que su autor redacta un diario personal no sujeto a los condicionamientos de una relación oficial o diplomática sino más bien a la necesidad o gusto del autor por plasmar sus impresiones, visitas, conversaciones e intereses utilizando como estructura o armazón las etapas de un itinerario[6].

Dentro de la crónica de Giovan Battista Gornia ceñiremos, además, el trabajo a la transcripción del texto en el que se nos relatan las jornadas transcurridas en la ciudad de Sevilla, haciendo honor a la sede del congreso y con el ánimo de difundir y dar a

conocer uno de los corpus documentales de mayor interés para conocer la historia, arte y cultura de la sociedad española del siglo XVIII[7].

La comitiva florentina entra en Sevilla el 27 de diciembre de 1668 al atardecer y parte con destino a Extremadura el 2 de enero a primera hora de la mañana. La descripción de la estancia en esta ciudad ocupa en el manuscrito de Giovan Battista Gornia desde el folio 42 recto al 46 verso y en ellos se realiza una pormenorizada descripción que recoge desde su situación y aspectos geográficos, accesos, número de población, autoridades y datos económicos a otro tipo de información que atañe más a cuestiones etnográficas y culturales. Entre estas últimas es de destacar la detallada referencia a la catedral, de la que se subraya su majestad y belleza, también se describe la Torre del Oro, el Alcazar, los conventos e iglesias, los palacios, las plazas y alrededores de la ciudad. Llaman mucho la atención a nuestro autor los bosques y jardines por la variedad de frutos y profusión de plantas. Transcribe también información sobre la ruta de las Indias, el comercio con las colonias y notas sueltas sobre países y ciudades americanas que le proporciona un capitán, de nombre Michele Vergara, con la intención, probablemente, de desarrollar y dar forma, más adelante, al regreso de su viaje a toda esta información. Junto con los datos de tipo técnico y cultural se van intercalando en el relato cuestiones que pertenecen a la esfera de sus intereses personales, como sus conversaciones con colegas, con los que intercambia recetas y tratamientos para la curación de diversas enfermedades o la visita a sus laboratorios y bibliotecas[8].

2. AUTOR

Giovan Battista Gornia nace en San Giovanni in Persiceto, provincia de Bolonia, en el año 1633. Los primeros estudios los realiza bajo la guía de su padre y, más tarde, continúa su formación acudiendo a las clases de retórica y poesía en Persiceto y Bologna. Muy joven es admitido en la *Accademia dei Gelati* con el pseudónimo de *Rinforzato* y realiza sus estudios en filosofía y medicina con Giovanni Laurenti, licenciándose en ambas disciplinas en 1657, tras lo cual comenzará a ejercer como médico. En el año 1659, después de la muerte del padre, es llamado por el Gran Duque de Toscana, Ferdinando II, para ocupar, primero provisionalmente y, seis años más tarde, de forma definitiva, la cátedra de medicina de la Universidad de Pisa, donde los estudios médicos y biológicos gozaban de gran prestigio. Su probada preparación y competencia son el motivo de que Cosme III, hijo de Fernando II, le llame a su lado como médico personal, formando parte de su comitiva en un viaje por varios países europeos en los que tendrá la oportunidad de entablar amistad e intercambiar impresiones y enseñanzas con médicos y estudiosos de renombre, tanto en las universidades que visita, como en las cortes de los soberanos. De vuelta a Florencia en 1699 continúa su labor docente hasta que una enfermedad lo aleja de las aulas, muriendo en Persiceto en diciembre del 1684[9].

3. TRANSCRIPCIÓN DE LA ESTANCIA EN SEVILLA[10]

(f. 42r) 27 Giovedi S.A. dopo messa al Duomo e fatta colazione vedde bellissimi cavalli e prese il viaggio verso Siviglia, paese il più bello e fruttifero di t[ut]ta l'Adaluzia[11] essendo ogni parte di terra piena d'oliveti, pini e aranci, palme, pomi granati, vigne, limoni e siepi tutte d'aloè grandissimo e particolar[mente] la palma stellata erba poco

maggiore dell'Elleboro ed è frequentissima. Vicino a Siviglia due miglia la strada è chiusa da un muro da ambe le parti e questo si alza a poco a poco e forma un condotto d'acqua tolta da Carmona, quale è alto e lunghissimo, ma poco ben tenuto. Vi sono i Borghi lunghi, doppi, e moltissimi conventi fuori della città, belle mura tutte merlate e torrioni alti a merli, a q[ua]li erano affacciate molte donne benissimo vestite per vedere S.A. passare. Siviglia è città in piano col fiume Guadalquivil, che le passa per mezzo, ed è navigabile; gira tre leghe di circuito con belle porte di marmi, mura, merli, (f. 42 v) torrioni, e borghi uno de quali il maggiore di là dal fiume verso ponente giunge alla città per un ponte di legno fatto sopra le barche. Qui ci sono circa cento mila persone e buoni negozi per la vicinanza di Cadici, che è distante due giornate in circa.

Qui vi è l'Assistente in luogo del Correggitore e vi è la consulta per l'Indie. La sera nell'entrare essendo la terza festa di Natale si faceva una processione nel Duomo della Beata Vergine, e l'accompagnavano molte maschere sonando cimbali, chitarre, violini e nacchere vestiti parte da uomini e parte da donne, quali ballavano e si prese l'alloggio all'Osteria...famosa per essere nobile e bella abitazione.

28 Venerdi vennero a visitare S.A. alcuni Cav[allie]ri di S. Iago e d'Alcantara di casa Federici e di casa Bucarelli fiorentini accasati e arricchiti in Siviglia, e venne parimente il Sig. Gio Batta Justiniani, q[ua]le regalò[12] S.A. di tre storioni, 200 sogliole e 20 meloni. S'andò alla messa con due carrozze nella Chiesa della B[eat]a Vergine della Mercede che fu la prima fabbricata in Siviglia dopo cacciati i Mori e rifatta poi alla moderna con bellissimo Altar maggiore tutto pieno di figure grandi a statura di un uomo dorate e dipinte, essendo, consuetudine nell'Andaluzia di metter molti fantocci e tutti dipinti con faccia e abiti.

Qui vi è una bella libreria e bellissima sagrestia ove vedevamo un Calice antico con sei campanelli attaccati alla tazza di sopra.

L'impresa di questi Ori è di simil figura....il campo rosso e le liste gialle.

I Frati vestono di bianco colla cocolla e sono centoventi di numero.

Di qui s'andò al duomo chiesa grandissima e maestosissima d'ordine gotico, con cinque navi il coro in mezzo e un Altar maggiore di forma inarrivabile con figure piccoliss[im]e di legno dorato. (f. 43 r) Dopo l'Altar maggiore descritto vi è la Cappella del Sepolcro del Rè Ferdinando il Santo con due figlioli con lettere arabiche di due sorti, a man destra vi è il Capitolo de canonici bellissimo ovato con stucchi dorati, pitture con una fonte in mezzo e parato tutto di velluto trinato d'oro.

Vi è parimente un'Ostensorio d'argento alto quanto due uomini con bellissime figure e moltissime fatto un anno fà di bellissima presenza e di grandissimo valore.

La Chiesa è in forma di croce e fra il coro e l'Altare maggiore vi è una cupola altissima e bellissima.

All'entrare a man sinistra vi è subito la cappella per il Santissimo; quale è una chiesa grande fatta tutta di nuovo d'ordine corintio misto di bellissimi marmi e il tutto pare al di fuori un Altare; vi è la statua della fede e intorno con più ordini moltissimi candellieri di marmo con candele apparenti accese, che fanno bellissima vista. Vi è la torre annessa di simile struttura al tempio vecchio e dicono, che vi si vada sopra a cavallo e avanti la torre vi è un recinto in forma di piazza pur dentro le mura e il giro della chiesa pienissimo d'aranci e limoni con fonti bellissime. Qui vi è Arcivescovo D. Antonio Paino, quaranta canonici e cuaranta porzionarj, ò Beneficiati.

Fra l'Argenteria degli Altari vi è una chiave d'oro, che fu data dall'ultimo Rè moro al Rè Ferdinando, quando fu presa Siviglia.

L'ingegno della chiave sono parole, che dicono Dio aprirà, e il Rè entrerà. Il fiume è grande q[ue]sto anno, e più ancora e passato il ponte verso il mare vi è una piazza piena di pezzi di bronzo al numero di due mila e mille di ferro. Questa piazza termina ad una porta della città e alla fabbrica del Duomo con vista cosi bella maestosa e insieme allegra che cosa tale in tutta (f. 43 v) la Spagna non è. Di là dal ponte vi è un altra piazza con grandissima quantità di bombe, granate e palle d'artiglieria e nel fine di queste due piazze vi è una torre detta dell'Oro per la flotta alta in similitudine di fanale sopra il fiume con sopra moltissime barche e vascelletti piccoli.

S.A. dopo pranzo andò all'Alcazar che si crede che significhi in arabico Palazzo Regio. Questo ha una piazza avanti ove è la casa della moneta cioè della mercanzia con altre fabbriche belle e magnifiche. E cinto intorno di mura con torrioni grossissimi, ed alla porta vi sono dipinte l'insegne dei Regni dell'Indie conquistati da Carlo Quinto. Dentro la porta vi è un altra piazza e di qui s'entra per una loggia, che fu stalla de Rè mori sopra quattro ordini di colonne di marmo bianco e sarebbe questa bastante per essere una bella chiesa. Di qui a man destra s'entra in un cortile alto, quale di quà e di là nel fondo basso è pieno d'aranci e limoni grandi in modo, che i loro frutti giungono al pari delle persone, che passeggiano nel Cortile. A capo di questo vi è una fonte in mezzo a una porta e dall'altro canto vi è l'altra porta simile aperta per la quale s'entra in una sala fatta alla moresca. Di qui si cala a basso in un giardino le di cui figure si distinguono con quelle majoliche dipinte dette Talavera, perche si fà nel castello di questo nome. A man destra vi sono venti figure di mortella e bossolo alla statura naturale di un uomo con teste, mani e strumenti di terra cotta e queste suonano e ballano in atto con bella apparenza. A man sinistra vi è il lago fatto da una fonte bella nel mezzo, che da ambe le parti tiene due delfini, che di continuo gettano acqua.

Di qui si passa in un bel quadro distinto in due parti ciascuna (f. 44 r) delle quali in mezzo tiene l'armi regie in 4 di Castiglia e Leone fatte di mortella, bossolo, timo e simili. In tanto intorno vi sono molti nicchi con varj giuochi d'acque, gli muovono molti strumenti e fanno suonare i Tritoni e una statua della fama con la tromba.

Seguendo avanti si passa in un altro quadro, quale a man sinistra tiene in mezzo una stanza aperta con cupola e lastricata tutta di Talavera e questa tutta è piena di zampilli d'acqua. A man destra l'altra parte hà un monte grottesco in cima al q[ua]le è la statua d'Orfeo e intorno moltissimi animali, q[ua]li tutti gettano acque. Intorno intorno sono boschi densissimi d'aranci, cedri, limoni, spalliere di gelsomini, rose bianche tutte fiorite anco in questi giorni e vi sono quelli alberi, che anno le foglie simili alla pimpinella con il fiore come camomilla senza l'alette bianche e si chiama Aromo similissimo alle viole gialle d'Italia.

Fù mostrata la smilace simile di frutto al vilachio e di foglie all'aristolocchia lunga, ma sono acute e incavate da lati, come il ferro de dardi.

S'entra poi nella loggia reale de Rè Mori bellissima sopra colonnati di marmi bianchi e tutta di stucchi gentilissimi, come di lettere arabiche e gl'archi fatti a nicchi in capo alla quale vi è come una sala tonda colla soffitta tutta dorata e mura incrostate di Talavera con terrazzini intorno ed altre aderenze simili all'Allambre di Granata, con l'ordine, modo e disegno di quelle del Regno di Biscaglia.

Il Signor Cap[itan]o Michele de Verguara, il quale più volte aveva navicato all'Indie Occidentali, mi disse che da Cadici in 60 giorni poco più, o meno egli era sempre andato all'Indie passando prima (f. 44 v) per le Canarie e fermandosi al porto di Cartagena quale era il p[ri]mo verso[13] noi, di qui andava a Portovelo per negozio e ritornando a Cartagena non tornava per l'istesso cammino in Europa perche i venti detti Briza, che soffiano sempre al Ponente impediscono il facile ritorno ma bensì a man sinistra prendeva il viaggio verso...

Luogo settentrionale e questo per alzarsi di grado poiche cosi si trova piu vento da prendere per il ritorno. Preso in q[ue]sto porto vento da..... se ne veniva in sessanta giorni da Cadis, non ostante che questo cammino a paragone del primo sia quasi come l'arco alla corda. Lungi da Cadis di 300 leghe di mare è pacifichissimo poiche altro, che i venti detti Briza vi si sentano. Questo Signore pagò 30 pezze a S.M[a]. per potere andare col suo vascello di mercanzia al rio della Plata. Porta tele di lino camellotti, dammaschi e robe da vestire e cambia con argento alle volte di quattro facendo venti e più.

Lima è la città metropoli del Perù patria della Beata Rosa canonizata da Papa Clemente nono.

Il Messico si chiama nuova Spagna e la metropoli parimente così si denomina.

Il nord è un vento laterale frà la tramontana e il ponente, che sono come maestrali.

L'aria di colà è temperata e solo fredda ove sono monti, quali se sono alti anno anche la neve.

Un padre Zoccolante nato di spagnolo in India disse che il viaggio per Cartagena era pericoloso d'ammalarsi, ma quello verso Bonosaries era più sicuro di sanità per essere più verso il nord, cioè settentrionale

29 Sabato S.A. udi messa alla Chiesa de Gesuiti, quale è un Ovato con molti stucchi dorati e si fù nel refettorio loro. Avanti vi è (f. 45 r) una piazza grande ove si vede il Palazzo del duca di Medina.

Di poi s'andò sulla torre del Duomo accomodata in modo che vi si può andare in cima a cavallo e vi sono venticinque campane anche la maggior parte ben grandi. Si passò per la Caglia de librai della Piazza, ove è una fonte da un canto in isola con una statua di bronzo dorato e a man sinistra vi è la Chiesa di S. Francesco annessa al Palazzo del pubblico.

Il Signor Diego Rodriguez mi disse, che il segno della Pietra Bezoar era di metterla nell'acqua calda, che si dissolveva il che nella naturale non succede. Disse di avere una Pietra Bezoar generata nel cuspide di una freccia e tenere un verme, che s.f. p. g. l. d. +[14]

L'argento vivo estinto con la salvia e misto con pinguedine di porco in forma dell'unzione solita s'adopera untando profondamente un cordone grosso un dito fatto di bambagia e filato, quale inzuppato prima e poi seccato all'ombra si mette al collo del pazziente sinche penda sopra la regione dello stomaco al nudo, e così fa operazione piacevole nel mal francese.

La polpa interna dell' aloè fregata sopra la scabbia è ottimo rimedio.

Passate l'Isole Canarie verso il mezzo dì vi è la Quinta, ove i Genovesi comprano molti mori e gli portano all'Indie vendendogli nel Perù come servitori, poiche gl'Indiani servono alle miniere al n[umer]o di 4000.

Dopo desinare S.A. andò a Padri Cappuccini fuora di città, et io la sera fui a visitare il Sig. Dottor Valverde in età d'anni ottanta, medico famoso e infermo d'asma essendo stato avanti dal Sig. Diego Rodriguez Narango, quale mi aveva nella sua drogheria mostrato zolfo fatto nella miniera dell'Oro archiola 2 metachillios 3 e archiotte 3 Ingre. delle Cioccolate disoconlisco e meglio, men buono il Caccao di S. Domi, S. Marta, (f. 45 v) e di Maracaio. Decotto di tabacco con miele per i bachi. Pietra rubas color di mare per mal francese. Cristallo di monte per il latte; fico da India stillato per la Podagra.

30 Domenica S.A fu visitato da due Padri Gesuiti venuti dall'Indie, e regalato di miniere d'oro, e d'argento ricchissime e un vaso di vino dell'Indie.

Udi messa a S. Francesco chiesa e convento di tutta maestà e bellezza, ove è un Ostensorio ben grande tutto d'oro e di gemme composto. Sette conventi di Zoccolanti sono in questa città e quattro di monache del medesimo ordine.

Dopo pranzo S.A. fù alli Certosini pur differenti di sito e fabbrica da quei di Granata ed il Sud[dett]o Sig. droghiere mi condusse in carrozza alla sua villa di là dal ponte del rio, ove è pure la Certosa e si passa per il castello di fabbrica antica de Mori per inquisizione Triona camminando mezza lega in circa e qui a man sinistra è una fortezzetta con Palazzo de Rè Mori detta S. Gio. d'Alfaraz e sollevata in cima d'un Erto; a man destra vi è il Castello detto Coriachee del Marchese di Lura, ove il suddetto. Sig. tiene la sua villa con molte curiosità.

Ritornati a casa andai con la sud[dett]a carrozza a casa il Sig. Dott. Caldera uomo vecchio e molto sperimentato, quale mi donò una sua opera pratica in foglio stampata in Anversa del 63.

31 Lunedi S.A. s'aboccò col maestro della mattematica stipendiato dalla città per ammaestrare i piloti delle navi. Udì messa in S. Paolo de Domenicani, bella chiesa e bellissimo convento con libreria numerosa e claustri di bella vista. Questi Padri tengono sei conventi e sei parimenti i Gesuiti.

Al Convento de padri di S. Girolamo andò S.A. dopo desinare ove è un claustro, così bello che supera il Cortile del Palazzo del Rè di Spagna. (f. 46 r) Qui sono quaranta frati e tengono cinquanta mila scudi d'entrata e tutto fù fondato da un solo. Più vicino alla città vi è lo spedale de la sangre che tiene trentacinque finestre nella facciata, che è lunga dugent'ottanta passi e di maggior vista, che non è l'istesso Palazzo del rè in Madrid cosa invero incredibile. Alla metà del viaggio fra queste due vi è un altra fabbrica di bellissimo aspetto e veramente questa città è un vero paradiso de frati. Intorno intorno le mura sono doppie e il primo giunge alla metà dell'Altezza del secondo con moltissimi torrioni tutti merlati. Vi sono ventiquattro porte e lo studio pubblico con docici lettori con entrata di tre mila scudi. Altri poi pure con nome di studio sono ne Domenicani e Gesuiti.

Il Suddetto Sig. Diego mi donò un libro in foglio intitolato Ciprian de Marora.

I Sig.ri Federighi di q[ue]sta città regalarono S.A. di un paio di bellissimi cavalli colle sue armi nelle coperte e altre galanterie, Sig[no]ri invero cortesissimi e generosissimi.

In molti luoghi i pezzi di cannone sorvono di pali passatoi e pilastri.

Le persone vestite da scorruccio portano oltre il manto sino a terra in involgo

intorno al capo simile al cappuccio de frati aperto in cima.

A di Primo gennaio 1669 martedi S.A. fù alla messa in chiesa professa de Gesuiti, nobile con bellissimi claustri e una cupola altissima ove S.A. sali per vagheggiare tutta la città.

La torre sopra il fiume si chiama dell'Oro.

Dopo desinare s'andò alla chiesa S.M. del Blanco dentro la città, piccola ma bellissima, tutto il fondo d'oro e sopra stucchi profondissimi e di grandissima opera fatta da un canonico.

Fui al Duomo aparte del vespro e alla Chiesa....de Padri Gesuiti (f. 46 v) fuori della porta che va a Carmona, ove è un Cristo miracoloso coperto con sette veli ed una Madonna separata in transito, convento e chiesa di tutta bellezza a paragone dell'altre.

Di qui andò S.A. ad Aguarda del Rei palazzo antico de Rè Mori, fuora della città un tiro di moschetto ove è un bellissimo bosco d'aranci e limoni la maggior parte fioriti con soavissimo odore. Questo fu donato dal Rè al duca d'Alcalà, quale con facoltà regia mantiene giurisdizione che colà dentro non si possa portar armi onde a chi entra con la spada gliéla levano, la spezzano e l'appendono spezzata sopra la porta.

Il Palazzo par tutto di corridori e poco dentro dalla porta verso la città hà un quadro grande che è servito di lago ma ora è asciuto.

2 Mercoledì S.A. udi messa al Duomo e si prese il viaggio verso Badajoz accompagnato S.A. dal Sig. Luis Bucarelli fratello, figlio e parenti de Federighi. Si lasciò a man destra il Convento di S. Isidoro de Padri di S. Girolamo sopra un colle e a man sinistra il rio Buerva che si congiunge col Guadalcuil, il q[ua]le sotto Siviglia riceve il modo dell'accrescimento dell'Oceano e decrescimento per dieci, o dodici braccia. Si passa per Vigliena castello piccolo e la sera posata a castel bianco, quale è del Rè.

Notas

[1] Este dato lo conocemos gracias a la crónica de Filippo Corsini que indica que la comitiva, formada inicialmente por 27 personas, alcanzó a lo largo del viaje el número de 39. (Archivio di Stato de Florencia, fondo Mediceo 6387).

[2] Algunos cronistas apuntan también a problemas de índole matrimonial, al poco interés por su mujer, y por las damas en general, lo que le habría llevado a viajar y huir de una situación incómoda. Vid. Coester, Christiane, "'Qual nuovo Ulisse'. Personalidad y obra del sexto y penúltimo Gran duque de Toscana, Cosme III de Medicis" en *El viaje a Compostela de Cosme III de Medicis*, Santiago de Compostela, Publicacións del Xacobeo, Xunta de Galicia, 2004, p. 46.

[3] Los dos volúmenes que contienen la crónica oficial se custodian en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Med. Pal. 123). El primero de ellos contiene el texto de Magalotti relativo al viaje por España y Portugal así como las 162 acuarelas realizadas por Pier Maria Baldi durante este trayecto; el segundo, la narración del viaje a través de Inglaterra, Irlanda, Holanda y Francia, junto a las 270 acuarelas realizadas por el mismo artista en esta segunda parte del viaje. El manuscrito ha sido recientemente publicado por Caucci von Saucken, Paolo y Iacopo A., *El viaje del Príncipe Cosimo III dei Medici por España y Portugal*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, 2 vols. De todas formas, a pesar de que Anna Maria Crinò sostenía que Magalotti fue "la mente direttiva nella compilazione della relazione finale" otros estudiosos se decantan más por considerar la crónica oficial como un trabajo de equipo ya que no existen sufucientes datos hoy por hoy para establecer exactamente el papel que en ella jugó el intelectual Lorenzo Magalotti. Vid. Stefano Villani, "La religione degli inglesi e il viaggio del principe. Note sulla

relazione ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici in Inghilterra (1669)" en *Studi secenteschi*, 45, 2004, pp. 175-194.

[4] Una edición parcial de la crónica de Corsini fue publicada por Tavoni, Otello, "La Galizia nella relazione inedita di Filippo Corsini relativa al viaggio di Cosimo III dei Medici" en Paolo Caucci Von Saucken (coord.) *I testi italiani del viaggio e pellegrinaggio a Santiago de Compostela e Diorama sulla Galizia*, Perugia, 1983, pp. 57-78.

[5] El manuscrito inédito, sobre el que trabajaremos, en el que Giovan Battista Gornia relata el viaje por varios países europeos, entre los años 1668 y 1669, formando parte del séquito de Cosme III, se encuentra en el *Archivio di Stato* de Florencia y lleva por título *Viaggio fatto dal Serenissimo Principe Cosimo Terzo di Toscana per la Spagna, Inghilterra, Francia, ed altri luoghi negli anni 1668 e 1669*. A continuación se lee: "Descritto dal Sig. Dottor Gio: Batta Gornia Bolognese quale in qualità di medico viaggiò con S.A.R. questo medesimo viaggio. Fu pur descritto in lettere dal Sig. D. Felice Monsacchi Cappellano di S.A.R. che secco viaggiò; e tali lettere scrisse a Firenze all'Ill.^{mo} Sig.: Francesco Rucellai". Cfr. Med. Pall. 6389 (f. 1r y 2 r.). El manuscrito no es autográfo como queda patente en el prefacio que el copista dirige al lector (f.2r).

[6] Las relaciones entre estas tres crónicas y una cuarta elaborada por el abad Filippo Marchetti han sido estudiadas en una tesina por Sara Goggi, *Toscana ed Inghilterra nella seconda metà del 1600: il Grand Tour di Cosimo de' Medici nel 1669*, Tesi di laurea della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Pisa, relatore Elena Fasano Guarini, 1993-94.

[7] Hemos publicado recientemente un estudio sobre las características literarias de esta crónica, bajo el prisma del cánon de la literatura de viajes. Vid. Domínguez Ferro, Ana Mª, "Análisis del viaje de Cosme III de Médicis por España de Giovan Battista Gornia" en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, op. cit., pp. 251-267.

[8] Para una descripción detallada sobre el viaje por tierras andaluzas, aunque basada en otras de las crónicas del viaje vid.Palomero Páramo, Jesús, "Andalucía, toros, caballos y música para un príncipe florentino" en *El viaje a Compostela de Cosme III de Medicis*, pp. 473-483.

[9] Sobre Gornia cfr. Spruit, Leendert, ad vocem in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002.

[10] Los criterios que hemos utilizado son los de una edición semipaleográfica por lo que se han desarrollado aquellas abreviaturas necesarias para facilitar la lectura y adaptado el sistema de mayúsculas al actual. Sin embargo, hemos respetado la puntuación y acentuación del texto. Cuando no alcanzamos a leer con claridad algún término del texto lo indicamos con la *crux desperationis* (+) y utilizamos los puntos suspensivos cuando es el copista el que no entiende el texto autógrafo, ya que él así lo indica.

[11] Sic. ms. por "Andaluzia".

[12] Para los dones y regalos recibidos e intercambiados durante el viaje de Cosme III vid. Marchisio, Cristina, "Siguiendo la senda de los búcaros. Cosme III de Toscana en España y Portugal (1668-1669)", El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis, op. cit., pp. 287-303.

[13] Término borroso en el ms. por lo que es más una deducción por el contexto que una lectura segura.

[14] Abreviaturas del autor.

ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS TRADUCCIONES DE SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

Joaquín Espinosa Carbonell
Universitat de València

A Luigi Pirandello (premio Nobel de Literatura en 1934) no se le ha hecho justicia en España. Poeta, ensayista, narrador y dramaturgo, su Poesía es casi desconocida, su Prosa se ha visto editada a lo largo del siglo XX con escasez (algunos cuentos y muy pocas novelas, como *El difunto Matías Pascal*) y sus obras de teatro han visitado los escenarios españoles con mucha timidez, aunque *Seis personajes en busca de autor* y *Así es (si os lo parece)* sean dos obras que se han representado con una relativa frecuencia, sin duda porque Pirandello es un clásico, como ya hace mucho tiempo que dicen los críticos teatrales. Pero, realmente, ¿qué es lo que quieren ver los espectadores españoles -incluyendo a quienes ejercen la crítica de forma profesional- cuando se pone en escena una obra pirandelliana? ¿Quizás la obra maestra de un ganador del premio Nobel de Literatura? ¿O un texto imperecedero?

Pues muchos se equivocan. Porque Pirandello, para el público español, es un autor difícil de entender y que no ha sido analizado con profundidad sino a base de tópicos, razón por la que es poco conocida su poética, lo que hace que no llegue bien al público, que se conforma, quizás, con afirmar que es un genio del teatro del siglo XX, sin ir más allá y probablemente sin entender que el conjunto de sus obras es un magnífico compendio de estudios sobre la personalidad humana.

Un fenómeno curioso con respecto al renombre de Pirandello en España es el de que, en varias ocasiones, se han formado compañías teatrales con denominación igual o parecida a la que bautizó Pirandello en 1925 como Teatro d'Arte di Roma, que tiene también resonancias stanislavskianas. Baste con recordar a la que formaron en 1950 Marta Grau y Artur Carbonell bajo la denominación de Teatro de Arte, con la que hicieron un montaje en Barcelona de *Seis personajes en busca de autor* con traducción de Azzati, protagonizado por Francesc Aliot, Joaquim Nicolau y Bertomeu Alsina. En los años sesenta fue Cecilio de Valcárcel quien, con Ricardo Hurtado y Pastora Peña, formó con el mismo nombre otra compañía, aunque esta vez no escenificaron a Pirandello. En 1982, Miguel Narros, con la ayuda del Ministerio de Cultura, la Diputación y la Universidad de Valencia, utilizó de nuevo el nombre de Teatro del Arte para su compañía, que aunque inició su andadura también con *Seis personajes en busca de autor*, en traducción mía, citó en la publicidad sólo el nombre de Stanislavski.

UN POCO DE HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DEL TEATRO PIRANDELLIANO

Mi repaso histórico[1] de las representaciones de las obras dramáticas de Luigi Pirandello se ceñirá a las comprendidas entre 1961, vigésimo quinto aniversario de su

muerte, y 1996, año en el que se conmemoraron los sesenta años de su desaparición, y servirá como prólogo a un análisis textual de otro montaje de *Seis personajes en busca de autor* realizado en Sevilla en 1994 siguiendo la versión española de Manuel Ángel Conejero Tomás-Bayer, que se basó en una traducción del propio Conejero y de Dª Consuelo López Reyes.[2]

La única obra pirandelliana que se asomó a los escenarios españoles en 1961 fue *Vestir al desnudo* (*Vestire gli ignudi*). El trabajo fue llevado a cabo por el Grupo de Teatro Realista (G.T.R.) ideado por José María de Quinto y el dramaturgo Alfonso Sastre en colaboración con otros intelectuales españoles que quisieron renovar el Teatro dándole un contenido más comprometido, en ocasiones de abierta denuncia, y, sin duda, socialmente preocupado por el teatro de evasión que entonces imperaba. De hecho son los años en que empieza a dar sus primeros frutos la llamada Generación Realista de dramaturgos.

Esta versión de *Vestire gli ignudi* obtuvo de todas maneras, y a pesar del aire contestatario del G.T.R., un "éxito total", según las críticas de la época.

En ese mismo año, el público español pudo ver otros dos montajes, pero en la televisión. El primero, dirigido por Domingo Almendros, fue una versión de *L'uomo dal fiore in bocca*, probablemente la obra corta más conocida de Pirandello. El segundo, el de otra conocida obra corta, *Lumíe di Sicilia*, dirigida por Juan Guerrero Zamora.

En el mes de mayo de 1963, dentro del Ciclo de Teatro Latino, la ciudad de Barcelona recibió la visita de la Compagnia di Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman, que con su espectáculo *Il gioco degli eroi*, preparado para el Festival de Teatro de las Naciones de París, ofreció al público catalán en la sala del Palacio de la Música, algunos fragmentos de varias obras, destacando los de *Questa sera si recita a soggetto.*

En el mes de septiembre, y también en Barcelona, como preparación de las representaciones que posteriormente se darían en Madrid, se vio un montaje de *L'uomo, la bestia e la virtù*, en traducción catalana de Ildefonso Grande. De hecho, poco después, el 16 de noviembre, se abrió el telón del Teatro Recoletos para presentar al público *El hombre, la bestia y la virtud* en versión española del propio Grande dirigida por Víctor A. Catena. Esta vez las críticas no fueron tan buenas. Ricardo Domenech, en el número 48 de la revista *Primer Acto*, aparte de definir -erróneamente, según creo- a esta obra como una "obra menor", criticó el hecho de que los actores hubiesen declamado como si se tratara de una obra de costumbres. El error, no por repetido, es perdonable, pues se debe sin duda a la visión crítica habitualmente unidireccional de la crítica pirandelliana poco impuesta, o sea, a la consideración de un único Pirandello, el dramaturgo filósofo, prescindiendo por ignorancia del excelente comediógrafo de origen realista. Otros críticos, en cambio, más impuestos, si bien prudentes a causa de la censura, aun calificándola como escabrosa, supieron ver en ella la mejor tradición del teatro italiano y citaron antecedentes tan ilustres como *La mandragola* y la Comedia del Arte.

El año 1964 no registró más que la lectura pública en el Aula de Teatro del Servicio de Educación y Cultura de *Esta noche se improvisa* (*Questa sera si recita a soggetto*). Como era la primera vez que se ofrecía al público esta obra, su lectura, dirigida por Modesto Higueras y presentada por el prestigioso crítico Alfredo Marquerie, constituyó un acontecimiento que fue muy bien acogido en Madrid.

En 1967, centenario del nacimiento de Pirandello, la compañía italiana de prosa

de Renzo Ricchi fue la encargada de empezar las oportunas commemoraciones con una representación de *Tutto per bene*, ante un público más bien escaso, debido sin duda al hecho de que la representación fue en italiano. La crítica, satisfecha, consideró de nuevo a la obra como un clásico y en el número 81 de la revista *Primer Acto* podemos hoy leer lo siguiente: "no se puede ver con indiferencia una cosa tan plenamente conseguida, tan perfecta, sin olvidar que esta perfección pertenece al pasado".

El 12 de abril, José Tamayo volvió a presentar otro montaje de *Seis personajes en busca de autor*, que ya había dirigido sobre el escenario del Teatro Español de Madrid en 1955. De hecho, una parte del elenco artístico repetía su papel de doce años antes, como, por ejemplo, las conocidas Ana María Noé y Asunción Sancho. Esta vez, que tuvo gran éxito, la crítica habló en cambio de la atemporalidad de la obra maestra y del inagotable estímulo que supone para la Historia del Teatro.

A partir del 19 de septiembre ocupó el escenario del Teatro María Guerrero de Madrid la versión de Ildefonso Grande de *Così è se vi pare* (*Así es si así os parece*) muy bien dirigida por la experta mano de José-Luis Alonso y con un reparto de actores y actrices verdaderamente excepcional a los que (según la crítica del número 90 de *Primer Acto*) "impuso el director un matiz irónico para superar el patetismo pirandelliano" que, sin duda, gustó a los críticos. Este éxito estuvo acompañado por una espléndida exposición pirandelliana que, organizada por Víctor A. Catena con la colaboración de los herederos de Pirandello, el Piccolo de Milán, la Embajada Italiana de España y el fotógrafo madrileño Gyenes, fue instalada en los tres vestíbulos del teatro donde se realizaron las representaciones. Este montaje hizo una gira y obtuvo distintos premios en la ciudad de Valladolid, en concreto, a la mejor compañía, al mejor director y al mejor actor, Antonio Ferrandis, que interpretó el papel de Ponza.

Por último, en Barcelona, el 8 de noviembre se estrenó la versión catalana de Maria-Aurelia Campany de *Questa sera si recita a soggetto* (*Aquesta nit improvisem*) bajo la dirección de Ricard Salvat. Al elegir esta comedia se quería dar prestigio a una propuesta de la compañía de Adrià Gual (anteriormente conocida como Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) que la había puesto en escena. Estaban llevando a cabo los primeros intentos para transformarse en compañía independiente, pero, a pesar de la magnífica programación y de las sustanciosas inversiones, sin la aportación más que de algún desconocido mecenas, hicieron que las recaudaciones en taquilla fueran insuficientes y que el proyecto se viniera abajo tras solo dos años de actividad.

En este mismo año 1967 hubo un montaje en televisión, *Enrique IV*, programado el 24 de octubre, del que fue director Alberto González Vergel.

Al año siguiente no hubo en España más representación pirandelliana que las de la gira de *Così è (se vi pare)* del año anterior, enmarcadas en los entonces populares y veraniegos Festivales de España, muy aceptados por un público que en aquellos años no abandonaba las ciudades con los primeros calores estivales. El reparto de la gira sufrió algunas sustituciones con respecto al del estreno, pero ello no alteró absolutamente su éxito. Por engrosar el anecdotario podemos sacar a colación una crítica del montaje en Valencia que publicó el periódico *Las Provincias* del 30 de julio en la que el comentarista alababa tanto la puesta en escena como al autor a la vez que se quejaba del excesivo viento de quella noche, de una impertinente llovizna y del ruido provocado por el paso de un avión, cosas todas ellas que molestaron la representación, que era, evidentemente,

y como era habitual en aquellos Festivales, al aire libre.

Hacia finales de aquel año, en concreto el 16 de diciembre, Pirandello entró en las casas españolas por medio de la retransmisión televisiva de *La vida que te di* (*La vita che ti diedi*), realizada por Eugenio García Toledano.

El mes de mayo de 1969 Madrid vio dos excelentes espectáculos teatrales. Domenico Modugno, con su compañía, representó con éxito en italiano su afamada versión de *Liolà*, dirigida por Giorgio Prosperi, montaje culminado con una gira por toda España que obtuvo una gran acogida. El montaje, alegre y vitalista, fue apreciado por el público sin prejuicios ni estereotipos y sin banales discusiones falsamente comprometidas sobre el teatro pirandelliano en general.

También se llevó a los escenarios, con el extraño título de *Testigo usted, testigos todos*, una versión de *Il berretto a sonagli* dirigida e interpretada, en el papel de Ciampa, por el prestigiosísimo Manuel Dicenta. La transgresión del título, que quizás sonaba más *pirandelliano* al oído del traductor, recogía sin duda el eco del texto y de la famosa frase de Baldovino en la escena octava del primer acto de *Il piacere dell'onestà*: "Onesto io, onesti tutti". De cualquier manera, el éxito de Dicenta, maestro de actores, fue completo, y la crítica aceptó su magnífica versión, aunque insistiendo en el estereotipo del "Pirandello menor".

A este mayo pirandelliano madrileño se añadió una compañía de aficionados, la del Teatro Club del Banco Central poniendo en escena un *Enrico IV* del que no he conseguido encontrar ninguna crítica.

Cerraron el año dos montajes televisivos: *Todo sea para bien* (*Tutto per bene*) el 10 de junio, con dirección de Juan Guerrero Zamora y *Así es (si así os parece)* el 20 de noviembre realizado por Federico Ruiz.

Hasta el año 1974 no volvió a aparecer la obra de Pirandello en España, y lo hizo nuevamente en la televisión estatal el 19 de abril con la versión de Ildefonso Grande de *Seis personajes en busca de autor*, realizada por Alberto González Vergel teniendo en los papeles principales a Lola Herrera y a Luis Prendes.

Unos meses después, exactamente el día 4 de noviembre, los telespectadores pudieron degustar un interesante *Así es (si así os perece)* dirigido por Juan Guerrero Zamora.

Tampoco el año 1976 fue pródigo con la obra de Pirandello. Sólo hubo una producción de *Enrique IV*, montada por la compañía independiente La Cazuela (de Alcoy, provincia de Alicante), que pudimos ver, y que obtuvo un discreto éxito, en enero en el escenario del Teatro Princesa de Valencia, una sala que más adelante se convertiría en cine y que acabó siendo cerrada al público.

Al año siguiente, en cambio, en el mes de marzo, se presentó un montaje con todos los honores en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid: *Los gigantes de la montaña*. La puesta en escena fue posible gracias a una cesión especial de Marta Abba, y el texto inacabado de Pirandello fue completado por Enrique Llovet. La música la escribió Fiorenzo Carpi y todo el espectáculo fue patrocinado por el Ministerio de Cultura (entonces de Información y Turismo). Un elenco de veintiocho actores y casi una treintena de comparsas dieron esplendor al esfuerzo de producción que, sin embargo, no consiguió alcanzar el éxito de público que habría sido deseable. La versión de Llovet fue generalmente aplaudida, pero la representación tuvo críticas de todo tipo,

quizás debidas al exceso discursivo y al tono irreal de desmedida fantasmagoría que el director, Miguel Narros, impuso a una obra que sólo necesita ser representada envuelta en la Fantasía. Escenográficamente muy conseguida (los escenarios eran de Andrea D'Odorico, frecuente colaborador de Narros) no resultó exagerada más que la supuesta y mal controlada niebla que saliendo del escenario (es decir, del Paese degli Scalognati) bajaba hacia el patio de butacas con evidente molestia para el público congregado en la sala.

Por lo demás, curiosamente, más alusiones en las críticas a Stefano Pirandello que al Autor, como queriendo resaltar el hecho de que el texto no está acabado, hecho ignorado por el público en general, que, de todas maneras, contuvo su curiosidad y no asistió suficientemente a la función, lo que hizo que no se mantuviera en cartel más que unos pocos días, dando lugar, una vez más, a la casi eterna polémica entre teatro subvencionado y teatro comercial.

Esta versión de Llovet y Narros fue programada en la televisión el 31 de octubre del mismo año, y no fue el único Pirandello televisivo, ya que el 31 de enero se había podido ver en la pequeña pantalla *La vida que te di* dirigida por José Antonio Páramo sobre una traducción de Manuel Marinero.

En 1978 sólo hubo un Pirandello, también en televisión. Fue una versión traducida y dirigida por Cayetano Luca de Tena de *Sea todo para bien* (*Tutto per bene*) que fue emitida el 31 de diciembre.

El año 1981 no se produjo ningún montaje escénico de la obra de Pirandello, pero parece oportuno destacar las actividades del Centro de Estudios pirandellianos del Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona, pues celebraron algunos seminarios sobre el texto español de *Seis personajes en busca de autor* y el texto catalán de *Il berreto a sonagli* (*El barret de cascavells*) y unas prácticas escénicas dirigidas por Frederic Roda sobre una versión catalana de *Così è (se vi pare)* (*Així és, si us ho sembla*).

Este mismo Centro llevó a cabo la iniciativa, un año después, de colocar en el vestíbulo del Teatro Romea de Barcelona un lápida conmemorativa de la estancia de Pirandello en esta ciudad en 1924, cuando, con motivo del estreno en catalán de *Il berretto a sonagli* (*El barret de cascavells*) en versión del dramaturgo Josep Maria de Sagarra, fue huésped del empresario Josep Canals y pronunció una conferencia. En aquellas lejanas fechas, Cataluña estaba muy interesada culturalmente por el hecho de la existencia de un escritor que publicaba algunas de sus obras en dialecto siciliano porque se estaba desarrollando un movimiento literario de teatro regional escrito en catalán y Pirandello suponía un modelo muy interesante.

1982 es el año del Teatro del Arte de Miguel Narros al que he aludido más arriba, nacido de la colaboración del Ministerio con la Diputación y la Universidad de Valencia.

La circunstancia de haber elegido los *Seis personajes* para empezar su andadura tuvo para la prensa la misma importancia que la de haber formado una compañía fuera de Madrid que iba a tener alcance nacional; una compañía que para un redactor de la revista *Cambio 16* (ejemplar del 16 de marzo de 1982) "suponía una esperanza para el teatro que se hace en este país". No nos debería sorprender esta afirmación si leemos otra del periodista Juan Caño en el periódico *El País* del 11 de marzo: "En Valencia, a pesar de ser la tercera ciudad de España, el teatro no existe como hecho

cultural (...) el teatro, como en la mayoría de las ciudades españolas, ha sido enterrado". Evidentemente, esta hiperbólica frase disgustó seriamente a los promotores del Teatro del Arte, comprometidos en un trabajo serio que pude observar de cerca porque trabajaban con mi traducción y que se había podido constatar desde el 29 de enero en el Teatro Principal de Valencia, donde se había hecho un estreno nacional que no podía salir mal debido al interés con el que habíamos actuado todos los que participamos en el trabajo.

La dramatización, actualizada con extremo interés, llena de espontaneidad y naturalidad, respetaba extremadamente el texto y daba el tono justo entre melodrama y comedia para que pudiera ser apreciada por todo tipo de público. Cometía ciertas transgresiones, pero todas causadas por el deseo de comprensibilidad, y citaré una de las que fui responsable: Madama Pace no hablaba en un español deformado -habría sido absurdo en una versión española- sino en un italiano defectuoso, de principiante. Otra, fruto de la experiencia de Narros era la que empezaba la representación: los actores no estaban ensayando *El juego de los papeles*, como escribió Pirandello, sino *Los gigantes de la montaña*. La razón era obvia, y la he leído hace poco: no habían pasado más que cinco años desde su dirección de *Los gigantes* en el María Guerrero de Madrid y era una buena ocasión para ahorrar un poco con el attrezzo.

Y por último una curiosidad: la crítica alabó sin ambages la original solución escenográfica de la última aparición en escena de los Personajes, con lo que demostró una supina ignorancia del texto pirandelliano, pues el eficiente director no había hecho más que seguir al pie de la letra las insuperables acotaciones finales de Pirandello.

El Padre fue personificado por el actor Manuel de Blas; la hijastra por Kiti Manver y el director por José Pedro Carrión. Los decorados fueron de Andrea D'Odorico.

Los *Seis personajes* del Teatro del Arte acabaron su carrera con una gira por distintas capitales españolas (Alicante, Murcia, Sevilla, Madrid) y con la programación en el canal 1 de televisión, al año siguiente, de una grabación en directo (aunque realizada sin público) tomada en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial.

Al año siguiente, 1983, no consta más que, de nuevo, la actividad del Centro de estudios pirandellianos del Instituto de Teatro de Barcelona, que puso en escena algunos fragmentos de *Enrique IV* escenificados por el grupo teatral La Escalera Rota.

Dos años más tarde se produjo el primer signo de una especie de renacimiento español, o más exactamente catalán, de *Così è (se vi pare)* con el título catalán de *Es així si us ho sembla*, y diré por qué: a partir cronológicamente del montaje hecho por los alumnos del Instituto del Teatro de la ciudad de Terrassa (provincia de Barcelona), se produjeron otros tres en el espacio de dos temporadas teatrales. El segundo fue el del grupo El Partiquí, de la asociación El Clot-Camp de l'arpa, escenificado sólamente los días 4 y 6 de octubre con la colaboración del Ayuntamiento de Barcelona usando como texto la traducción de Bonaventura Vallespinosa. Le siguieron otros dos en la temporada 1986-87, de los que hablaré poco más adelante, basados en el texto de Vallespinosa..

En 1986, cincuentenario de la muerte de Pirandello, el primer acontecimiento teatral fue la magnífica presentación de *Enrique IV* puesta en escena por José Tamayo sobre la traducción de Enrique Llovet en el teatro Bellas Artes de Madrid. El estreno

fue el 19 de septiembre. Tamayo ya se había enfrentado con esta obra en la temporada 1958-59, en aquella ocasión con traducción de Tomás Borrás e interpretando el papel del supuesto emperador el actor Carlos Lemos. El texto, así pues, tenía pocos secretos para el director y el resultado fue, lógicamente, espléndido. El excelente actor José María Rodero, que abandonó su larga carrera precisamente con esta interpretación, dio pruebas de toda su experiencia y obsequió al público con una actuación inolvidable. Llovet, ejerciendo de crítico, su verdadera profesión, definió la actuación de Rodero como "antropofágica e insuperable, vivida alternativamente en el vértigo de la locura y de la alienación". De hecho, al estreno madrileño, al preestreno en el Istituto Italiano di Cultura de la Embajada Italiana (17-IX-1986) y al reestreno en Madrid de 1987, le siguió una larga gira por las ciudades de Alicante (Teatro Principal), Palma de Mallorca (Teatro Principal), Albacete (Auditorio Municipal), Bilbao (Teatro Arriaga), Córdoba (Gran Teatro), Málaga (Teatro Municipal Miguel de Cervantes), Valencia (Teatro Principal) y Zaragoza (Teatro Principal) en los meses de abril, mayo y junio de 1988 que recogió tantos aplausos de los diferentes públicos como excelentes críticas en la prensa especializada.

En el mes de noviembre se produce el renacimiento antes citado de *Così è (se vi pare)* en la versión catalana de Bonaventura Vallespinosa. Responsable del montaje fue el grupo de aficionados L'Ou Nou Teatre, grupo con una experiencia de diez años que, según el crítico del periódico *Avui* en el número del 10 de octubre de 1986, le permitió a Pirandello "hacer un guiño" a la ciudad de Barcelona "en estos tiempos en que parece que la verdad absoluta reside en cualquier opinión, en cualquier pensamiento; en los que es difícil dar cabida a la verdad ajena" añadiendo: "Pirandello nos hace un guiño durante tres actos, en una especie de fuego de artificio constante en el que, como en el circo, a cada paso nos hace una cabriola". La calidad de este espectáculo, dirigido por Joan Bas y Joe Forga, y la buena acogida por parte de la crítica, provocaron que el Ayuntamiento de Barcelona lo incluyera en su campaña cultural *Fem teatre* (*Hagamos teatro*).

En Barcelona, el 10 de diciembre, hubo un *Homenatge a Luigi Pirandello en el L aniversari de la seva mort* dirigido por Frederic Roda que comprendió lecturas de distinto fragmentos dramáticos, narrativos y poéticos y de los texto íntegros de *La patente*, de algunos poemas y de un cuento. El acontecimiento tuvo lugar en unos de los teatros del varias veces citado Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, participando en él un total de catorce lectores, incluyendo a varios actores de prestigio, en un espacio escénico diseñado por Ramón Ivars y Lola Abelló.

Cerró el año la ciudad de Murcia, que quiso tomar parte en la conmemoración del cincuentenario por medio de la representación, el 18 de diciembre, de *L'uomo dal fiore in bocca*. La función se desarrolló en el aula Juan de Ibarra de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza Antonio Morales interpretada por Antonio de Béjar y Francisco García Vicente, y fue precedida dos días por una conferencia pronunciada por el profesor Antonio de Hoyos sobre el tema *Pirandello y el Arte Nuevo*.

Con intención de seguir con las conmemoraciones del cincuentenario, el Centro Dramático de la Generalidad Catalana, por medio de su director, Hermann Bonnin, puso en escena, a partir del 13 de mayo del año siguiente, la última versión de *Così è (se vi pare)*. Los medios puestos a disposición de Bonnin fueron grandes, pero el resultado

no gustó a todos. Quizás, decía Joaquim Vilà, el crítico que tanto había apreciado el montaje de L'Ou Nou Teatre, se había elegido en esta ocasión una impostación exagerada e inadecuadamente cómica para atraer al público y hacerle olvidar el habitual tono comprometido de las producciones del Centro Dramático. El hecho es que él tituló su crítica en el periódico *Avui* del 16 de mayo "¿Es así como os parece?" y la concluyó con otro juego de palabras: "me parece que este Pirandello no es así, aunque os lo parezca". Otros críticos, en cambio, recomendaban el montaje aunque haciendo observar el agudo sarcasmo de Laudisi, que no dejó de gustar a algún otro crítico al que pareció que lo habían "humanizado" oportunamente. La conclusión es evidente: el personaje había sido, está claro, "retocado" en exceso, como el texto original, debido sin duda al trabajo de dramatización que Santiago Sans había ejercido sobre la traducción de Vallespinosa. De todas formas, Bonnin había sido consciente de su opción, que él definía como "mediterránea", que en general gustó al público y que suponía decisiones como la de encargar personificar a Laudisi a un actor (Josep Maria Pou) de casi dos metros de altura para ponerlo frente a otros decididamente de corta talla como Llàtzer Escarceller (encargado del papel de criado) con la clara intención de causar la hilaridad que se puede imaginar en escenas como la tercera del segundo acto.

En el año 1988 se otorgó el premio Teatro Español de Madrid a la versión dirigida por Pedro Miguel Martínez de *Un sueño (pero tal vez no)* es decir: *Sogno (ma forse no)*, y el público madrileño tuvo ocasión de ver los *Seis personajes* americanos del American Repertory Theatre con dirección de Robert Brustein, así como los rusos de Nicolai Tomaschevski de la Escuela de Arte Dramático de Moscú, que actuaron también en Barcelona en 1989.

1988 dio también una versión especialmente brillante de *El hombre, la bestia y la virtud* en la traducción valenciana de Rodolf Sirera. Bajo la dirección de John Strasberg y Juli Leal, el público pudo percibir una vez más el ingenio y el saber hacer pirandellianos gracias a un fidelísimo acercamiento al texto, un grupo de actores magníficamente preparados y un ritmo escénico que no decaía ni un segundo. Sin querer ser irónico, valga como testimonio el hecho de que a pesar de que se trataba de un teatro (el Rialto de Valencia) totalmente subvencionado entonces por el Centro Dramático de la Generalidad Valenciana, fue incluso un éxito económico que se continuó con una gira por otras provincias y que fue vuelto a programar en los meses de diciembre y enero de la temporada siguiente (1989-90).

En televisión se pudo volver a ver la vieja versión de *Così è (se vi pare)* dirigida por Juan Guerrero Zamora en 1974, que ya he citado en este trabajo, que demostró no haber perdido nada de su frescura.

En abril de 1989, el Piccolo Teatro de Milán visitó el teatro María Guerrero de Madrid para presentar, bajo los auspicios del Centro Dramático Nacional, la versión de Giorgio Strehler con escenario de Ezio Frigerio de *Come tu mi vuoi*, que se había estrenado en Milán en el mes de marzo del año anterior. Las críticas no pudieron ser malas, y los críticos se defendieron bastante bien para entender la obra, aunque la representación fue en italiano. Hubo muchos halagos escritos para Andrea Jonasson y se recurrió, una vez más, a los estereotipos del "gran modelo académico" para referirse a la versión y del discurso filosófico "más germánico que siciliano" a causa del origen austríaco del añorado director. Hoy en día, consultando los archivos del Ayuntamiento

de Trieste, y en concreto el Fondo Strehler del Museo de Teatro Schmidl, se encuentra mucha documentación sobre la versión de esta obra del citado director, así como sobre *Los gigantes de la montaña* su otra recordada versión pirandelliana, pues fue en Trieste donde Andrea Jonasson depositó el legado de su marido, para disgusto de la ciudad de Milán, en la que realmente adquirió la fama.

Precisamente esta última obra, aunque en versión catalana del Teatre Lliure de Barcelona titulada *Els gegants de la muntanya*, y con escenografía de Fabià Puigserver y dirección de Xicu Masó, fue la única obra de Pirandello, con escaso éxito de taquilla pero muy celebrada por la crítica, que se estrenó en España en 1990. La interpretaron, en sus papeles principales, Lluís Homar, Jeaninne Mestre, Carlota Soldevila y Quim Lecina.

Al año siguiente, en primavera, un fruto pirandelliano del interés descentralizador de las comunidades autónomas: el Centro Dramático de Galicia propuso una versión en gallego de *Così è (se vi pare)* titulada *Así é, se vos parece*. Fue su director Maximino Keyzán y su escenógrafo Xosé Miguel Ligero. Los papeles principales los representaron Pilar Pereira (sra. Frola), Daniel Heras (sr. Ponza, aquí llamado señor Porto) y Xan Bravo, que encarnó a un Laudisi que fue bautizado como señor Landeira..

En 1992, el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, en colaboración con el Istituto Italiano di Cultura de dicha ciudad y el Teatro Adrià Gual, invitó a varios ilustres pirandellistas del 23 al 25 de abril a unas Jornadas pirandellianas catalano-italianas que proponían encuentros, debates, conferencias y lecturas del Maestro agrigentino con la intervención de profesores, investigadores y críticos llegados de Italia como Sarah Zappulla Muscarà, Enzo Lauretta, Paolo Puppa y otros. La idea que hizo que se pudieran realizar estas jornadas fue de Frederic Roda.

En el año 1994, el director Miguel Narros, otra vez con la colaboración para el escenario de Andrea D'Odorico, volvió a poner en escena los *Seis personajes* repitiendo con cambios a veces sustanciales y otras veces menos transcendentales, aunque con un reparto prácticamente distinto, lo que se había escenificado doce años antes sobre mi traducción. El único actor de entonces que volvió a contratarse fue Helio Pedregal, que de *primer actor* y ayudante de dirección en 1982, pasó a personificar al *Padre*. Buena fue la interpretación de la joven Nuria Gallardo, que hizo de la *hijastra*, y experimentada la de la *primera actriz*, que desempeñó Claudia Gravi. La crítica, tanto la especializada como la cotidiana, escarbó una vez más en el cajón de los tópicos para aducir lo de "excelente montaje" y las habituales frases calcadas de la vez anterior. Al estreno, que ocurrió en Sevilla el 17 de noviembre, le siguió una discreta gira a lo largo del año siguiente por Valencia (Teatro Principal), Vitoria (Teatro Principal), Alicante (Teatro Principal), Yecla (Teatro Concha Segura) y Murcia (Teatro Romea).

LA VERSIÓN DE 1994

Desafortunadamente, para este montaje se empleó una nueva traducción, que incluso fue publicada por la Fundación Shakespeare de España y vendida, con gran sentido comercial, en el hall de los teatros en los que, como acabo de decir, fue puesta en escena. La autoría de dicha traducción, como se puede advertir en los ejemplares de su publicación, está algo confusa, y sobre ella quiero detenerme en esta ponencia haciendo algunas calas en el texto. Se dice allí que es una traducción de base hecha

por Manuel Ángel Conejero Tomás-Bayer y Consuelo López Reyes, lo que viene en parte confirmado en la página anterior con la frase "Texto en castellano de Manuel Ángel Conejero Tomás-Bayer", esta vez a solas. A esta confusión se añade el enunciado que predica que se trata de una "edición a cargo de Vicent Montalt i Ressurrecció y Pedro Nicolás Payá". Por último, en la página siguiente dice que se trata de una "versión de Manuel Ángel Conejero Tomás-Bayer a partir de una traducción escrita con Consuelo López Reyes". Nos asaltan muchas dudas: ¿Trabajó Conejero sólamente en la traducción del texto en colaboración con Consuelo López, a la sazón sus esposa? ¿Hizo la traducción y, después, esta vez a solas, estableció el texto en castellano? ¿Qué papel hicieron Montalt y Nicolás con lo que se denomina "edición"? ¿La simple elaboración informática? ¿O quizás intervinieron filológicamente sobre el texto haciéndolo definitivo? Sólo ellos lo deben saber, pero lo que a mí me consta, ya que los conozco desde hace más de treinta años, es que, tanto Conejero como López no exhiben para traducir del italiano más título que su amor por el teatro, su encomiable admiración por Pirandello y... la posesión de mi traducción, pues fue a ellos a quienes se la había entregado doce años antes cuando tuvieron la idea de solicitármela para llevar a cabo su idea de que Miguel Narros la pusiera en escena, como hizo y ya hemos visto.

La traducción en cuestión, que, de cualquier manera, se hizo bastante a la ligera y, por supuesto, con muy poco respeto por el original pirandelliano, presenta muchísimas y evidentes concomitancias con la mía de cuatro años antes, además de tener supresiones, evidentes errores y criterios de trabajo bastante peregrinos. Si ello tuviera alguna justificación, que no la tiene, se debería haber hecho constar en algún momento del pequeño volumen que la contiene, pero no se hace, y eso que la citada publicación fue auspiciada, como se hace constar en ella, por la Fundación Shakespeare de España con la colaboración del Ayuntamiento de Valencia y de la Universitat de València.

Quizás (aventuremos una hipótesis) se pretendió imprimir lo que a veces se ha llamado "texto en boca de los actores", o con un término mucho más imaginativo, "dramatización", pero no fue así por dos razones: una, porque, como ya he dicho, el texto impreso tiene curiosas supresiones que lo hacen irrepresentable y, dos, porque no se dice que se haya hecho, como sería obvio, en ningún lugar de la publicación.

La verdad es que el estudio de la traducción, sea comparativo o no, demuestra no sólo ignorancia sino ausencia de criterios, pues no los hay ni siquiera cuando parece haberlos. Ello da lugar a momentos grotescos, en su sentido corriente y no en el sentido del género teatral surgido en Italia en el periodo de entreguerras. Un buen ejemplo es la intervención de Madama Pace, que algunos consideramos el séptimo personaje de la famosa comedia de los seis personajes. Cuando yo hice mi traducción no tuve ninguna duda: Como la forma adecuada de hablar de Madama Pace, para Pirandello, no podía ser más que la de una española, nacionalidad del personaje, que intentara hablar en italiano sabiéndolo muy mal, que es como la escribió, dejé el texto tal como estaba, pues en el texto español produce un efecto de sorpresa y ambigüedad semejante al original, aunque sugerí al director del montaje la idea de que, al ser dicho sobre el escenario ante un público de hipanohablantes, fuera transformado en el parlamento de una italiana que hablara mal en español, como se hizo.

En la versión escrita de Conejero se optó, por el contrario, en realizar una extraña

traducción que consistió en escribir el texto de Madama Pace en una lengua que no era la original ideada por Pirandello para su personaje, pero tampoco la española ni la italiana. La verdad es que el resultado en escena sonaba igual de mal que el original, y provocaba la hilaridad, como le ocurre al texto pirandelliano si es oído por italohablantes y como demuestran en el texto quienes representan a "los actores de la compañía" pero la solución resulta muy burda e innecesariamente creativa. Veámoslo en la transcripción del original pirandelliano y de la versión de Conejero[3]:

P. 83: Eh cià, señor; porqué yò nó quero aproveciarme avantaciarme…

C. 81: Exactamente signore perque io non voglio avantaciarme, aprovecharme… di questa ragazzina.

P. Ah, no me par bona crianza che loro ridano de mi, si yò me sfuerzo de hablar, como podo, italiano, señor!

C. ¡Ah, no me parece educato que voi ridate di me. Se io mi sforzo di parlare lo español como posso… siñore

P. Viejito, cià!, viejito, linda; ma mejor para ti; ché se no te da gusto, te porta prudencia!

C. No tan "vechio" ni tan "giovane", "carina", pero "Meglio per te"… Si no te da piacere, al "meno" no te dará problemas.

P. Ah, no gracie tante! Yò aquí no fado piú nada con tua madre presente.

C. ¡Ah, no! ¡Muchas gracias! Io qui non faccio niente con tua madre delante.

P. 85: Ah, me voj, me voj -me voj seguramente…

C. 84: ¡Marcho, marcho súbito!

Poco después, y en la misma escena, hay una intervención de la *hijastra* que sufre el mismo desacato:

P. 84: faccia entrare questo "vièchio señor, porqué se amusi con migo!".

C. 84: Que entre el "vechio signore porque se diverti con me".

No creo que valga la pena entretenerse en dilucidar por qué Pirandello usó esa transformación del lenguaje, que obedece levemente a determinados y graves tópicos aún hoy existentes, pero mucho menos perder el tiempo en saber por qué en la traducción que hoy cuestiono se entrecomillan algunas palabras.

Pero aún sería más ocioso que intentáramos averiguar cómo se pronuncian algunos de los términos empleados.

ALGUNAS CALAS EN LAS TRADUCCIONES COMPARADAS

El texto de una obra de teatro traducida es difícil de cotejar con otra versión, y su cotejo puede inducir a errores. De hecho, según se dice, es raro el caso en que un juez dictamina la comisión de un plagio en un litigio entre dos obras literarias, que generalmente acaba en una serie de dimes y diretes y, a veces, encendidas discusiones en todos los medios de comunicación entre partidarios de un texto y partidarios del que se supone que lo ha plagiado. Algún caso sonado se ha producido en España en los últimos años, y se seguirán produciendo, pero se ha saldado con el reconocimiento de la originalidad del autor que, desde mucho antes, gozaba de más popularidad. Mi pretensión no es acusar de plagiario a nadie, pero sí demostrar que ha habido muchas cosas que se han copiado de mi traducción impresa que, como ya he dicho, es cuatro años anterior a la otra. Eso no quita, sin embargo, para que yo pueda afirmar, y a las

pruebas me remito, que en la traducción de Conejero y López hay páginas enteras que son iguales a las mías o que difieren simplemente en unas pocas palabras, que se encuentran generalmente en las acotaciones, aunque no sólo en ellas. Baste un ejemplo: la primera acotación de la obra, que ocupa una página entera, difiere de la mía en dos simples frases; en la primera prefieren los traductores decir "por las mañanas, sin bambalinas" donde yo había escrito "durante el día, sin bastidores", y en la segunda prefieren "para tenerlas dispuestas para el ensayo, si fuera necesario" a mi expresión "dispuestas por si hacen falta para el ensayo". El resto, exactamente igual.

En otros casos, decide el traductor intervenir audazmente sobre el texto original quién sabe con qué criterio. En una de las primeras intervenciones del personaje *El padre*, éste formula la pregunta "Chi era don Abbondio?", de significado inequívoco, que el traductor audaz tradujo "¿Quién Don Quijote?" dando por supuesto que el público español no debía saber de la existencia del personaje manzoniano y sí del cervantino.

Pero hagamos más calas en los textos, dispuestas con el sencillo criterio de leer en primer lugar el texto pirandelliano (P), después el de mi traducción (E) y, por último el de Conejero y López, al que designaremos con la letra C[4]. Los números que acompañan a las citas son los de las páginas de las correspondientes ediciones que he utilizado. A las calas les precederá o les intercalaré algún comentario si es oportuno para su comprensión.

- Interés por la simplificación del texto eliminando matices, como en estos casos:

P 30: Quando non sarà più l'ora della prova. E 45: Cuando ya no sea hora de ensayar. C 8: Cuando no haya ensayo./ P 30: sbuffando, borbottando. E 45: resoplando y rezongando. C 9: protestando./ P 31:il signor Direttore. E 46: el señor Director. C 9: el Director. (¿Quizás hay un intento democratizador?)/ P 31: col cappello duro in capo. E 46: cubierto con sombrero de vestir. C 9: cubierto con sombrero./ P 31: il corridojo tra le poltrone. E 46: el pasillo central. C 9: el pasillo./ P 32: cappellone. E 47: sombrero grande. C 11: sombrero./ P 32: Ho cercato tanto una automobile. E 47: He estado buscando un taxi. C 11: He estado buscando un coche. (Es la excusa que pone la primera actriz para justificar su retraso, y el matiz es importante, ya que no se trata de cualquier tipo de coche que ella pudiera encontrarse con las llaves puestas para llevárselo personalmente, sino de un transporte público que la pudiera trasladar al teatro donde le esperaban para el ensayo).

- Lo mismo que las anteriores, pero buscando, además, un pretendido coloquialismo:

P 30: Su, su, pòrtati via tutto. E 45: Vamos, venga, llévatelo todo. C 8: Venga, quita todo eso de enmedio.

- Modificaciones que atentan contra el sentido exacto de los términos teatrales, como en este ejemplo en que se confunden ambiguamente:

P 30: lasciami disporre la scena. E 45: déjame preparar el decorado. C 8: déjame preparar el escenario.

- Errores caprichosos que se cometen a la ligera y que incluso se corrigen páginas adelante, como en este caso se hace cuatro páginas después:

P 30: il secondo atto del *Giuoco delle parti*. E 45: el segundo acto del *Juego de los*

papeles. C 8: el segundo acto del "Juego de Papeles".

- Uso de términos jergales, no siempre con el mismo significado:

P 30: ordine del giorno. E 45: orden del día. C 9: tablilla./ Ídem: copione. libreto. texto./ P 32: La segni. E 47: Apúntela. C 11: Póngala en tablilla.

- Supresiones arbitrarias copiando sólo una parte sin ningún criterio:

P 30: per cominciar la prova, e intanto, o seduti a crocchio, o in piedi, scambieranno tra loro qualche parola; e chi accenderà una sigaretta. E 45: para empezar el ensayo, mientras, sentados en corro, o de pie, se cruzarán unas palabras; habrá quien encenderá un cigarrillo. C 9: para empezar el ensayo; habrá quien encenderá un cigarrillo./ P 38: porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo. E 52: llevará un abrigo de color violeta y una larga bufanda verde al cuello. C 18: llevará... (Aquí se produce una omisión que es preferible no intentar interpretar, pero que sin duda no tiene nada que ver con las técnicas de traducción ni con el conocimiento de una lengua).

- Especificaciones innecesarias o redundantes debidas al desconocimiento de la lengua:

P. 33: Tavola apparecchiata. E 48: Mesa puesta. C.13: Mesa puesta con servicios./ P 34: La comune è a destra. E 48: La puerta de entrada está a la derecha. C 13: La puerta de entrada a la casa está a la derecha. (La comune, en la jerga teatral, es la puerta de entrada a escena, que en este caso es un salón de la casa, no el recibidor, como en C se da a entender).

- Errores evidentes de comprensión por desconocimiento del italiano que, en este caso, se adornan con dos faltas de ortografía en español:

P 35: che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti. E 49: que suerte para quien las entienda, pero parecen escritas adrede para fastidiar a los actores, a los críticos y al público. C 15: qué suerte para quién las entienda, pero parecen escritas adrede para fastidiar a los actores, a los críticos y al público.

- Despistes que parecen provocados por haber copiado de mi traducción sin molestarse en entender el texto:

P 35: in un giuoco di parti assegnate. E 50: en un juego de papeles asignados. C 15: es un juego de papeles asignados./ P 37: più reali e consistenti. E 51: más reales y consistentes. C 17: más reales y conscientes.

- Simples equivocaciones de significado:

P 35: il fantoccio. E 50: el fantoche. C 15: la marioneta./ P 41: arcoscenico. E 55: arco del escenario. C 23: proscenio./ P 45: la prenderà in braccio. E 59: la cogerá al brazo. C 28: la cogerá del brazo.

-Copias planas y evidentes de mi traducción:

P 35: Sta fresco!. E 50: ¡Estamos buenos!. C 15: Igual que en E./ P 35: che poi mi loderete la fine. E 50: ¡Y ya verán qué bueno es el final!. C 15: Igual que en E./ P 36: Mi raccomando, si metta di tre quarti. E 50: Por favor, póngase de medio lado. C 15: Igual que en E./ P 37: che sia fatto d' una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria. E 51: de una tela que se puede comprar en cualquier tienda de la ciudad y cortar y coser en cualquier sastrería. C 17: Igual que en E./ P 37: a volte sarà mellifluo, a volte avrà scatti aspri e

duri. E 52: unas veces tendrá una dulzura artificial, y otras tendrá arranques ásperos y duros. C 17: Igual que en E./ P 38: sarà spavalda, quasi impudente. E 52: será atrevida, casi desvergonzada. C 18: Igual que en E./ P 38: Con gaia vivacità, salendo di furia la scaletta. E 53: con desparpajo, subiendo deprisa la escalerilla. C 19: Igual que en E.

- Énfasis entusiástico-creativa:

P 38: Ma io qua provo! E sapete bene che durante la prova non deve passar nessuno! E 53: ¡Estoy ensayando! ¡Y ya saben que durante el ensayo no tiene que pasar nadie! C 18: ¡Pero vais a dejarme ensayar o no! ¡He dicho mil veces que durante los ensayos no puede entrar nadie! / P 39: E potremmo fare la sua fortuna! E 53: Y podríamos traerle suerte. C 20: Podríamos convertirnos en un gran éxito para usted./ P 39: Ma che diavolo dice? E 54: ¿Qué diablos dice? C 20: ¿Pero de qué demonios está hablando usted?

- Error por imposibilidad de significado:

P 38: fino a una delle due scalette. E 53: hacia una de las dos escalerillas. C 19: hacia las escalerillas. (Un actor no puede dirigirse a la vez a dos escalerillas bastante distantes entre sí).

-Retórica *ex abundantia cordis* para lucimiento del discurso:

P 39-40: Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere. E 54: Digo que realmente se puede considerar locura, sí señor, el esforzarse en hacer lo contrario; es decir: crear absurdos verosímiles para que parezcan verdaderos. Pero permítame que le haga ver que si esto es una locura, no es más que la única razón de su oficio. C 21: No estoy diciendo ninguna locura. ¿Usted sabe lo que es una locura? Empeñarse en hacer justamente lo contrario; lo que es una locura es querer demostrar que las cosas sólo son verdad cuando son verosímiles. Y ahora le haré, si me lo permite, otra observación: esto, siendo como es una locura, es la única justificación de su oficio./ P 42: Io mi faccio maraviglia della loro incredulità.! E 56: ¡Me asombro de su incredulidad! C 24: No salgo de mi asombro, ¿por qué no me creen?

- Transformación en frase afirmativa de una frase interrogativa:

P 40: Ah sí? Le sembra un mestiere da pazzi, il nostro? E 54: ¿Ah, sí? ¿Nuestro oficio le parece de locos? C 21: ¿Ah, sí? Es decir que en nuestra profesión todos estamos locos./ P 40: Non è loro ufficio dar vita sulla scena a personaggi fantasticati? E 54: ¿su oficio no consiste en dar vida sobre el escenario a personajes de fantasía? C 21: Su oficio consiste en eso: en dar vida sobre el escenario a personajes inventados.

- Cambio erróneo de significado al confundir sujeto y complementos de la oración:

P 40: la natura si serve da strumento della fantasia umana. E 55: la naturaleza se pone como instrumento de la fantasía humana. C 22: la naturaleza se sirve del arte.

CONCLUSIÓN

El antiguo tópico de que cualquier hispanohablante entiende la lengua italiana sigue estando en vigor. Allá él y las consecuencia negativas de tipo práctico que le pueda acarrear cuando habla o lee el italiano, pero lo que verdaderamente debería desaparecer es la idea de que cualquiera puede traducirlo con un poco de sentido común y la ayuda

de un diccionario. No se puede admitir cultural ni socialmente, como hacen algunos, que para traducir del italiano no haga falta más que poner un poco de entusiasmo, ningún rigor filológico y escaso respeto por la obra ajena. Son ya demasiados los siglos en los que esa aberración se ha impuesto.

Notas

[1] Me es especialmente grato hacer constar aquí, por su gran ayuda, mi agradecimiento a la profesora Dª Ana Martínez-Peñuela Virseda, del Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, que estudió el teatro italiano representado en España de 1939 a 1979, así como al Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura español, donde se me proporcionó mucho material de prensa.

[2] El doctor don Manuel-Ángel Conejero Tomás Dionís Bayer, catedrático jubilado de Filología Inglesa de la Universitat de València y oficial honorario de la orden del Imperio Británico, dignidad concedida por S. M. la Reina de Inglaterra, es presidente de la Fundación Shakespeare de España y director del Instituto Shakespeare, desde el que ha publicado, dirigiendo a un buen equipo de colaboradores, celebradas y cuidadosamente editadas traducciones de obras dramáticas de William Shakespeare.

[3] La letra P identifica el texto de Pirandello, y la C el de Conejero.

[4] Las referencias bibliográficas de las ediciones que he usado son las siguientes:
1ª.- PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV.* Milano, Mondadori, 1966. Edizione integrale. Col Gli Oscar mensili, 8a. 2ª.- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor.* Valencia, Universitat, 1990. Edición de Joaquín Espinosa Carbonell. 3ª.- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Valencia, Fundación Shakespeare de España, 1994. Texto de Manuel Ángel Conejero Tomás-Bayer. La edición mondadoriana incluye una pequeña introducción no firmada, el prefacio de Pirandello y el texto de la obra; en la mía incluí una introducción, una cronología biográfica, una cronología del teatro pirandelliano, una bibliografía, unas observaciones a la traducción, el prólogo (también traducido por mí) y el texto de la obra. La edición de Conejero-López lleva sólo la traducción del texto.

ACHILLE CAMPANILE: DRAMATURGIA, HUMORISMO Y TRADUCCIÓN

José Luis Espinosa Sales
Università degli studi di Bergamo

Achille Campanile ha sido, quizá, hasta hace poco, uno de los grandes olvidados de la historia del teatro italiano. Sin embargo, la decisión de acercarnos a su obra dramática con motivo de este encuentro del Italianismo no ha sido un intento de originalidad por nuestra parte, sino el deseo de abrir un nuevo foro de discusión en torno a un autor que, en su aparente simplicidad, plantea una poética compleja que recorre toda su obra; obra que no sólo abarca el género dramático, del que nos vamos a ocupar en estas líneas, sino también la novela, el ensayo y el artículo de opinión y que, efectivamente, en cualquier caso, tiene un fuerte sentido unitario.

Nacido en Roma en 1900, sus setenta y siete años de vida lo convirtieron en testigo de excepción del siglo de los grandes cambios, del siglo del absurdo, entendido éste no sólo como género teatral y que le servirá de filtro en sus planteamientos dramáticos y en el diseño de tipos en sus personajes. Fue la prensa el lugar donde se dio a conocer cuando, dejando a un lado sus estudios de Derecho, entró a trabajar como corrector de pruebas en el periódico *La Tribuna,* del que su padre era redactor jefe. Poco después conseguía una columna propia en la que empezó a desarrollar su vena crítica y humorística, gracias a la que pronto se convertiría en una figura conocida. Pero ese sentido irónico con el que analizaba los vicios de la sociedad de su época, al que gran parte de la crítica ha limitado sus estudios durante años, no era solamente la forma de hacer reír a los lectores y de asegurarse la continuidad en el periódico sino que se convirtió en su propuesta literaria personal.

Efectivamente es el humor el que ha pasado a la historia como elemento caracterizador y nuclear de la obra del autor romano. Él, sin embargo, se obstinaba siempre en decir que era simplemente un escritor. Pero, ¿escritor de qué? Para los estudiosos del tema, Campanile ha sido siempre un autor confuso, difícilmente clasificable, en el habitual empeño que tiene siempre parte de la crítica y la historia de la literatura por categorizar autores, obras y géneros en otros grupos que existan previamente. ¿Periodista? ¿escritor? ¿humorista? Ha sido, sin duda, el calificativo de humorista el más ampliamente compartido. Hasta hace algunos años, cuando las nuevas teorías sobre el vanguardismo han relacionado a Achille Campanile con el futurismo y, sobre todo, cuando los grandes autores del Absurdo francés, encabezados por Ionesco, lo han reconocido como un maestro del género. Esta serie de coincidencias ha hecho que se despierte el interés hacia Campanile; interés que, por parte del público, ha estado siempre presente (muchas de sus *Tragedie in due battute* forman parte del imaginario colectivo del público romano) pero que es una novedad para los expertos. Sus obras han sido reeditadas en los setenta prologadas por grandes teóricos como Pancrazi, Taviani

o Eco. Éste último resume la dualidad receptiva que ha suscitado siempre el autor romano de esta manera: "La critica si è accorta da tempo che Campanile è un grande scrittore (...) Ma io sospetto che molti lettori surcigliosi, anche quando ammettono questo fatto, inclinino a pensare che Campanile sia scrittore malgrado sia umorista" (Eco,1979: 5).

Llegados a este punto, cabría preguntarse por lo tanto qué es el humorismo. Pirandello, que en más de una ocasión demostró su estima hacia el autor del que nos ocupamos, lo resume de manera muy gráfica en un conocido ensayo de 1908 llamado, precisamente, *L'umorismo*:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti uniti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso cosí, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi cosí come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata cosí, nascondendo cosí le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto piú giovane di lei, ecco che io non posso piú riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, piú addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello, 1986. 135).

Es decir, en el humorismo entra en juego un factor de reflexión sobre aquello que nos produce la risa, factor que no existe en la comicidad, que es, por esencia, mucho más inmediata. Y ésta es, a nuestro modo de ver, la génesis del planteamiento campaniliano. Campanile no pretende quizá hacernos reír sino hacernos reflexionar sobre las situaciones que, en un cierto momento, nos pueden resultar cómicas. ¿Por qué? Porque en el proceso que nos produce la risa, el efecto cómico, hay seguramente muchos elementos de nuestro imaginario personal; es decir, nos reímos, en cierto modo, para exorcizar el efecto negativo que nos produce la conciencia de que esa situación la ha vivido, la vive o la podría vivir cualquiera de nosotros. Y éste es el elemento que hace de Achille Campanile un autor de vanguardia, un "avanguardista in incognito", como dirá Geno Pampaloni en su *Storia della Letteratura Italiana* (Pampaloni, 1987) pero definitivamente vanguardista.

Oreste del Buono ha señalado la poca atención que se ha prestado a la difusión y el éxito del humorismo durante los años del fascismo, como único movimiento que no se rindió a la retórica del régimen. Ésta es una realidad, según del Buono, no reconocida salvo por raras excepciones, como Fellini, ya que, en sus propias palabras, "nei ricordi dei superstiti, è una frivolezza che stona" (Del Buono, 1989, VII-VIII). Podemos, por lo tanto, concluir que el humorismo de Campanile fue una auténtica propuesta vanguardista que no se sometió a las exigencias políticas y sociales del llamado ventenio negro y que, muy al contrario, lo diseccionó a golpes de *freddura* y *battuta*. Pietro Pancrazi, que ya había notado las habilidades de Campanile en la tercera página de

La Tribuna y había intuido el personal filtro del autor romano para hacer crónica de sociedad, escribió en 1927 en el *Corriere della sera* un artículo llamado *Il riso scemo di Campanile* a modo de recensión de la novela *Ma che cosa è quest'amore?*, publicada tres años antes. En este artículo, recogido posteriormente en el volumen de Pancrazi *Scrittori italiani del Novecento* (Pancrazi, 1934) dice: "Campanile non vuole nulla. Il suo umorismo è il più vuoto, il più inutile degli umorismi: è l'umorismo perfetto?" (Taviani 2002: 16). Seguramente, en el particular mundo de Achille Campanile, la inutilidad es la cosa más útil de la que el ser humano, el ser social, puede valerse.

2. EL TEATRO DE CAMPANILE: DE LAS *TRAGEDIE IN DUE BATTUTE* A LAS COMEDIAS

En palabras de Ferdinando Taviani, introductor del volumen *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, en el que nos vamos a centrar, es la *freddura*, la ocurrencia, la agudeza, el elemento que funciona como columna vertebral de la dramaturgia campaniliana. Esta peculiar visión de la realidad a través de pequeños chistes o golpes de humor nace de sus días como cronista. Cuentan, de hecho, que el director de la tercera página, en la que escribía Campanile, quedó estupefacto cuando el autor, teniendo que escribir la crónica sobre el suicidio de una señora al lado de la lápida de su marido, al que llevaba flores todos los días, decidió ponerle por título *Tanto va la gatta al lardo...*

Este ejemplo es, sin duda, significativo porque será este tipo de broma el eje de las *Tragedie in due battute*, para algunos la obra maestra de Campanile, aun siendo su primera obra. Hay que señalar que de estas "tragedias en dos golpes" escribió más de quinientas que se fueron publicando en distintos volúmenes. Algunas de ellas aparecen como parte de las quince comedias que acompañan a *L'inventore del cavallo* en el citado volumen de 1971 y la mayoría en otro libro de 1978 dedicado íntegramente a este nuevo tipo de teatro que, como dice Taviani, "diventa invisibile per velocità".

Efectivamente, como ya hemos dicho antes, la obra de Achille Campanile, aun abarcando diferentes géneros, tiene un fuerte sentido unitario que cobra más importancia, si cabe, en el teatro. Los temas, los personajes, la propuesta dramatúrgica de las *Tragedie* son un anticipo de lo que serán sus *Commedie* o, quizá, las comedias son un desarrollo de lo que ya aparecía en las tragedias.

Y aquí nos encontramos con el primer aspecto sobre el que reflexionar: el concepto de teatro breve en Campanile. O, mejor aún, simplemente el concepto de teatro en Campanile porque, detrás de su gusto por la broma, por el chiste escenificado, hay toda una reflexión metateatral. El autor pone en escena una serie de personajes, algunos absolutamente anónimos, otros igualmente anónimos aun teniendo nombre propio, en unas situaciones que, no por absurdas o aparentemente banales, dejan de ser dramatúrgicas. De hecho, llama la atención la longitud de algunas acotaciones para un texto dramático de dos frases, lo que indica, por un lado, un vasto conocimiento del lenguaje teatral y, por otro, la intención dramática del autor. Porque, seguramente, si hubiese querido escribir simplemente chistes, habría buscado otros soportes. La elección del teatro, del texto dramático, del escenario como foro de expresión no es en absoluto gratuita.

El factor teatral aparece también como uno de los ejes temáticos de la producción

campaniliana que, como todos los demás, es un medio de autonegación. De nuevo nos encontramos con la absurda reflexión sobre el hecho del teatro, que funciona a modo de metáfora de la absurda esencia de las cosas. Un buen ejemplo es la tragedia *Un dramma durante la rappresentazione d'una commedia*, en la que el primer actor, a punto de acabar el último acto, para la representación y, ante el estupor de los demás actores, técnicos y la compañía en general, dice: "Siamo arrivati alla fine del terzo atto, e abbiamo dimenticato di alzare il sipario!" (Campanille, 1978: 25). En este caso, el drama al que hace referencia el título se produce porque, si esa representación tenía algún sentido, se ha perdido al no realizarse una verdadera puesta en escena por culpa del pequeño "descuido" de la compañía. Campanile da así por sentado, de manera implícita, que no existe teatro cuando no existe público. Otro ejemplo es *Un uomo pratico*:

IL TALE In Italia, la rovina del teatro è l'usanza della prima rappresentazione, con quel pubblico speciale, più o meno presuntuoso, più o meno ignorante. *Ergo*, aboliamo la "prima" e cominciamo senz'altro dalla seconda.

L'ALTRO Ma così la seconda diventa la prima e saremo da capo.

IL TALE Bene. Si cominci, allora, dalla terza rappresentazione

(Campanille, 1978: 115).

Pero, quizá, uno de los ejemplos más paradigmáticos de la dramaturgia campaniliana es *Una tragedia evitata in tempo*, que abre el volumen de *Tragedie in due battute* que estamos comentando. En esta pieza, el autor, sin usar el teatro como pretexto, escribe la negación de su propio texto teatral:

CARLO

Arriva dalla destra e va a tirare il campanello della casa di Francesco. Poiché nessuno apre, suona ancora, a lungo; picchia con le nocche, col pugno, col bastone; piglia a calci la porta; ma nessuno dall'interno dà segno di vita; CARLO *capisce che Francesco non è in casa e se ne va; cosicché la scena resta vuota e la tragedia in due battute non può svolgersi. Per conseguenza, tra le proteste degli spettatori, cala rapidamente il*

(Sipario) (Campanille, 1978: 7).

La representabilidad es el factor que primero viene a la mente después de la lectura de estas piezas. ¿Se puede poner en escena a Campanile? Hay que señalar que el teatro de Achille Campanile triunfó desde un principio en los círculos del llamado "teatro endémico". En ciertos grupos sociales, no había reunión familiar o de amigos que se preciase en la que no se representara algún sketch del autor romano. Pero también fue recurrente en compañías de teatro de calle o festivales escolares y parroquiales. Es cierto que, en algunos casos, seguir las indicaciones de Campanile resulta una tarea imposible y no es menos cierto que, para el horizonte de expectativas del espectador medio, es difícil imaginarse en escena gran parte del teatro campaniliano, sobre todo las tragedias. Porque pertenece a una especie de mundo paralelo, de ahí su anticipación al Absurdo europeo, en el que las relaciones entre el significante y el significado se dan de otra manera. Taviani (2002) habla de una pertenencia al mundo del clown, ése al que Fellini, humorista de formación, puso imagen, especialmente en su película documental

I clowns. Sólo desprendiéndose de la idea de realidad "real" e introduciéndose en otra realidad "irreal" se pueden leer las tragedias y las comedias más largas de Campanile. Las primeras por su excesiva brevedad, las segundas por el excesivo esfuerzo que supone para el público. Por eso Taviani defiende en su prólogo las comedias de acto único, que permiten saborear la vanguardia campaniliana sin demasiados sacrificios por parte del espectador por introducirse en un mundo paralelo. La propuesta de este teatro, en efecto, es muy similar a la que hace Fellini: al final de la película, los payasos dejan de aparecer en grupos para integrarse con el resto de la sociedad; de la misma manera, Achille Campanile pretende hacer de su personal propuesta circense no una deformación de la realidad sino la realidad misma.

Por lo que respecta a las comedias, algunas con mayor aceptación de público y crítica, otras más polémicas, la mayoría fueron representadas ya en la década de los veinte por parte de grupos teatrales como el Teatro degli Indipendenti de Roma o la Compagnia di Sketches de Piero Mazzuccato.

Pero volvamos al absurdo y a la utilidad de lo inútil. Será, junto con la reflexión metateatral, otro de los ejes del teatro campaniliano que recorrerá gran parte de las tragedias y será motor en las comedias. El absurdo es, en Achille Campanile, como venimos diciendo, la representación de lo inútil. Lo podemos observar en textos como *Profittiamo della comodità*:

> IL MARITO *rincasando con un grosso involto*: Ho portato le maschere antigas.
> LA MOGLIE Benissimo. Allora stanotte possiamo lasciare il gas aperto (Campanille, 1978: 81).

Máscaras antigas, ¿qué utilidad pueden tener en un hogar? La mujer campaniliana encuentra una rápidamente. Pero es interesante sobre todo ver cómo este sentido de lo inútil se convierte más adelante, en las comedias, en la característica que acomuna a los personajes de Campanile; no en vano indicábamos antes la anonimia como característica general de los tipos campanilianos: lui, lei, un tale, un altro, il marito, la moglie, il primo attore, la prima attrice, il generale, il conte, la contessa, il principe, il re, il domestico... son los protagonistas en escena. En la comedia *L'inventore del cavallo* (2002: 73) nos encontramos con una sátira sobre la intelectualidad de la época, perfectamente extrapolable a nuestros días, a través de una galería compuesta, entre otros, por: "il Professor Bolibine, inventore del cavallo; il Presidente dell'Accademia, il Segretario perpetuo, la Signorina Yvonne La Vallière, enciclopedica e poliglotta, il Poeta maledetto, il Professor Poziakoff, scienziato, l'Usciere, il Ministro della Pubblica Istruzione" o "la Moglie del Ministro". Se reúnen todos para nombrar académico al inventor del caballo de manera que el espectador tiene la ocasión de ir conociendo a todos los académicos y los supuestos motivos por los que han conseguido llegar a serlo. Veamos algunos:

> PRESIDENTE (...) Ed ecco l'illustre accademica signorina Yvonne La Vallière, storica, poliglotta, enciclopedica: sa tutte le date della storia, financo le più lontane e insignificanti. Signorina, dite una data lontanissima.
> YVONNE 3 aprile del 2413 avanti Cristo.

BOLIBINE È straordinaria.
PRESIDENTE Purtroppo, ella non sa i fatti che avvennero in quella data; ma le date le sa tutte (...) (Campanille, 2002: 83)

Al final de la comedia, cuando van a nombrar académico al inventor, después de alabar su gran creación, se oye desde la ventana la marcha de los *bersaglieri*, que están desfilando a caballo. El presidente, no dando crédito a lo que ve, exclama: "Ma, allora, il cavallo esisteva già? (...) Imbroglione!" El inventor, avergonzado, saca un revólver y decide suicidarse, no sin antes posar ante el fotógrafo, apuntando sobre su propia sien, para inmortalizar el momento.

La muerte es, en efecto, un tema recurrente en Campanile; muchos de sus personajes absurdos sólo encuentran salida a través de ella, de manera voluntaria o involuntaria. En *Il ciambellone* se representa una escena familiar; se está celebrando la pedida de mano de dos de los personajes cuando aparece en escena un tío que viene de viaje con diferentes regalos. Uno de ellos es el *ciambellone* que da título a la comedia. Desde ese momento, todos los personajes se van a dedicar, por turnos, a intentar cortar el dulce, que está durísimo, sin que el tío, que tan atentamente lo ha traído, se dé cuenta. En el último momento, no pudiendo disimularlo más, se descubren los esfuerzos vanos de todos los presentes, que deciden hacer un último intento con dinamita, cuyo resultado es el siguiente:

UNA VOCE Sono morto.
UN'ALTRA Anch'io.
VOCE Di chi è questo piede?
VOCE Dev'essere il mio. Portamelo qua.
VOCE Di chi è questo cuore?
VOCE DELL'ATLETA È mio.
VOCE Di chi è questo fegato?
VOCE DEL COLONELLO È mio.

Silenzio di tomba. Poi si riaccende la luce e si scorge la tragica scena. Tutto è crollato. Tutti sono morti. Solo il ciambellone pende dal soffitto, intatto.
(Campanille, 2002: 71)

Esta comedia, como el personaje del inventor, reflejan la frustración profunda del ser humano, la necesidad de destacar desde la imposibilidad de hacerlo, es decir, inventando lo que ya existe, o la incapacidad de resolver un conflicto tan cotidiano como cortar un dulce. Éste es un paso adelante en la representación de lo inútil por parte de Achille Campanile; cuando lo inútil es el ser humano, la única solución posible es la muerte.

También la guerra juega un papel importante en este entramado que estamos intentando trazar. George Orwell decía que "el mejor modo para que una guerra acabe rápido es perderla"; seguramente, Campanile nunca leyó esta cita pero, sin embargo, resume muy bien el sentido teatral que al respecto tiene un autor que creó en un mundo que estaba en guerra. Es, de nuevo, una expresión de la incapacidad humana pero es,

además, una queja, un "ya está bien, que no me dejáis descansar!". El tema es recurrente en la producción campaniliana, lo podemos observar en *Tragedie* como *Guerra*:

IL GENERALE *alla prima cannonata nemica*: Be' ma se cominciamo con le cannonate, è finita! (Campanille, 1978: 32).

También *Sempre disgrazie* es un buen ejemplo:

IL GENERALE Sire, abbiamo perduto la guerra.
IL RE Accidenti, non me ne fate una buona! *S'alza ed esce su tutte le furie*. (Campanille, 1978: 33).

Esta representación de la guerra como una especie de juego de niños que acaba con los nervios de cualquiera que esté cerca tiene su mejor ejemplo en otro texto llamado también *Guerra* que, aun siendo más similar a las *Tragedie*, cierra el volumen de las comedias. En esta pieza, Campanile pone en escena, después de una breve acotación, una voz en off que describe la guerra que se está desarrollando fuera del dormitorio que se ve sobre el escenario. Llegado un momento, el hombre que dormía en la habitación se despierta a causa del ruido y, cogiendo un megáfono, dice: "Ma la finite di rompere i c...? Questa è ora di dormire!" (Campanille, 2002: 431). Se oye de nuevo la voz, que narra cómo los diferentes frentes, cogidos por sorpresa, empiezan a retirarse acabando así la guerra. En un mundo ya absurdo como es el de Campanile, presentar de manera temática y escénica la guerra, símbolo antonomástico de la absurdidad humana, significa el "más difícil todavía". El planteamiento y su solución son, de nuevo, en cierto modo, circenses; es de nuevo el elemento clown el que da sentido a la dramaturgia.

Por último, y para no traicionar el título que hemos elegido para esta comunicación, hay otro elemento, también interesante, que no queríamos dejar de lado y que tiene que ver con la dificultad de traducción que plantea la mayor parte del corpus campaniliano; la utilización del lenguaje como elemento del absurdo recorre toda su producción y lo entronca de nuevo con algunas corrientes dramáticas europeas. El elemento preferido es la aliteración y el juego fonético, como en la pieza *Drammi alla Scala* o *Do... Re... Mi... Fa...*

All'alzarsi del sipario, è mattina. IL TENORE solfeggia, mentre sale agli uffici della Sopraintendenza della Scala di Milano. IL CUSTODE, che sta sfaccendando, lo vede e trasale.

IL CUSTODE *tra sé*: Il tenore fa le scale per le scale della Scala. (Campanille, 1978: 85).

O en *Non sappiamo*:

DINORAH Canterei volentieri la canzone intitolata "Signora", ma temo che Nora, che dovrebbe accompagnarmi al piano, non la conosca. Qui non sapete se non la conosce?
CORA Parola di Cora, signora Dinorah: sinora di Nora s'ignora se ignora

"Signora" (Campanille, 1978: 64).

Pero también en este uso del lenguaje hay lugar para el juego de palabras y la confusión de significados, materia prima, en muchos casos, de la *freddura* campaniliana. Es el caso de *Il principe pensieroso*:

IL GRAN CIAMBELLANO *esitando, per tema di disturbare* IL PRINCIPE: Altezza...
IL PRINCIPE *riscotendosi dalle sue meditazioni: tristemente:* Un metro e sessanta (Campanille, 1978: 72).

Sobre la traducción de estos textos se nos plantean ciertas dudas. No es nuestra intención proponer aquí una reflexión sobre lo que es traducible y lo que no, pero el aspecto lingüístico que acabamos de plantear, fundamental en la dramaturgia de Campanile, hace de la traducción una tarea imposible. No porque sea materialmente imposible, que no los es, sino porque el traductor se enfrenta a una difícil decisión: o respeta el nivel lingüístico del texto, o respeta su nivel de significado. Y en Campanile son difícilmente divisibles, ya que el lenguaje cobra importancia como medio de relación del personaje con el entorno que lo rodea y no están dejadas al azar ni la sonoridad de algunas de las aliteraciones ni los dobles sentidos sinonímicos. Estos recursos son también muy frecuentes en las comedias; *Centocinquanta la gallina canta*, por ejemplo, gira en torno a un juego de rimas. Los protagonistas son un matrimonio burgués al borde del divorcio porque no se ponen de acuerdo sobre la letra de una canción infantil rimada y la comedia se desarrolla entre versos de la canción. En otros casos, y volvemos a hablar de la Yvonne La Vallière de *L'inventore del cavallo*, el uso fonético del lenguaje alcanza cotas más altas y pierde cualquier signo de significado lógico, acercándose mucho al *Ubú Rey* de Alfred Jarry:

PRESIDENTE (...) Sa, inoltre, l'inglese alla perfezione.
MINISTRO Come me.
YVONNE Impossibile. Le parole che conosco io, di inglese, no le conosce nessuno.
MINISTRO Diamine. Io posseggo il lessico interamente.
YVONNE Bene. Prenda la parola "Ndbrl" (...) Sa dirmi che significa?
MINISTRO (contrariato) Effettivamente questa parola non la conosco. Che cosa significa?
YVONNE A! a! Lo vengo a dire proprio a Lei! (...) S'immagini un po', le parole inglesi che so io non le sanno nemmeno gli inglesi!
MINISTRO È straordinaria (Campanille, 2002: 83).

En definitiva, Achille Campanile es un autor, como decíamos al comienzo, de un profundo planteamiento dramatúrgico a pesar de su aparente sencillez y de su supuesto humorismo superficial. Habría mucho más que decir, pero lo dejamos para mejor ocasión, porque ha llegado ya el momento de dejar que caiga el telón. Y, seguramente, cuando lo volvamos a levantar, nos sorprenderá con algo nuevo. Porque,

si hay algo grande en Campanile, es su habilidad esquiva, su capacidad para no ceñirse a las normas, que hacen que un trabajo crítico sobre su obra sea tan complejo como apasionante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPANILE, Achille, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*. Milano, BUR - Rizzoli, 2002.
CAMPANILE, Achille, *Tragedie in due battute*, Milano, BUR - Rizzoli, 1978.
DEL BUONO, Oreste, *Prefazione* en Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*. Milano, Classici Bompiani, 1989, pp. VII-VIII
ECO, UMBERTO, *Ma che cosa è questo Campanile?* Introducción a *Se la luna mi porta fortuna*, Milano, BUR - Rizzoli Editore, 1979.
PAMPALONI, Geno, *Storia della letteratura italiana*, Tomo II, Milano, Garzanti, 1987.
PANCRAZI, Pietro, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza & figli, 1934.
PIRANDELLO, Luigi, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986.
TAVIANI, Ferdinando, *Commedia corta. Oppure lunga una vita*. Introducción a Achille CAMPANILLE, Achille, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*. Milano, BUR - Rizzoli, 2002.

RELACIONES ITALO-ESPAÑOLAS Y SU REFLEJO EN LOS CANCIONEROS CASTELLANOS DEL SIGLO XV (1)

Toribio Fuente
Milagro M. Clavijo
Antonio Marqués
Universidad de Oviedo

Un estudio pormenorizado de las relaciones entre la literatura española e italiana en el siglo XV debe comenzar por fijar el marco cronológico. Para ello partiremos de algunas fechas clave: el año 1442, cuando Alfonso V se instala definitivamente en Nápoles, y el fin del reinado de su hijo Ferrante en 1494. Estas fechas pueden servirnos de marco de referencia en cuyos límites nos podemos mover a la hora de estudiar esta interrelación.

Sin embargo, creemos, y en esto estamos de acuerdo con Francisco Rico[1] y con Gargano (1994: 106), que dicho marco es limitativo y que habría que extenderlo un poco más en ambas direcciones: por un lado, las relaciones habrían comenzado ya con la conocida como primera aventura italiana, la expedición a Cerdeña y Sicilia en 1420; por otro, más allá de la vida de los dos personajes centrales, nos podemos encontrar con elementos italianos en cancioneros publicados con posterioridad, como es el caso del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1514) e incluso el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516), por cuanto en este cancionero se percibe "la coincidencia con elementos italianos y napolitanos que demuestran la presencia en la corte portuguesa de gente desterrada de Nápoles cuando el rey Federico III fue expulsado a Francia en 1501 por el rey Fernando el Católico" (Dutton, 1990: 83). Por tanto, nos movemos en un arco temporal que va de 1420 a 1516, un periodo muy amplio marcado tanto por las distintas concepciones de los monarcas como por las diversas tendencias de la corte.

La presencia española -castellanos, aragoneses y catalanes- en Nápoles no va a encontrar su reflejo solamente en el ámbito político. La convivencia de españoles con los italianos -fundamentalmente napolitanos, pero no exclusivamente[2]- durante tantos años necesariamente tuvo que dejar huellas a otros niveles. De hecho, es evidente que la sociedad napolitana adquirió hábitos y costumbres españolas, que muchos aprendieron la lengua de sus conquistadores, que se leían libros españoles y que se seguían los pormenores políticos y sociales de España.

Por otro lado, y aunque la lengua de la corte no fuera ni la italiana ni la napolitana[3], los españoles que llegaron a Nápoles acompañando a Alfonso V y los que se quedaron con Ferrante vivían en Italia, entre italianos, y la mayoría aprendieron su lengua y se interesaron por su literatura, como ya lo habían hecho otros muchos antes que ellos y desde España. La interrelación es también extensible al terreno de la producción poética y sus huellas, nítidamente visibles en épocas posteriores, pueden apreciarse en la época objeto de análisis.

Desde los primeros estudios de las relaciones italo-españolas que han tratado este periodo se ha planteado la dirección de esta interrelación. Así, muchos críticos, basándose en la imitación llevada a cabo por los españoles de temas y metros italianos, de los italianismos que se encuentran en sus obras y de las grafías italianas, se han obstinado en ver sólo una dirección de dicha influencia: de los italianos, o mejor, de la literatura italiana escrita en toscano o en latín, a los españoles[4].

Se ha hablado también de una influencia tan sólo en la lengua[5] e incluso ha habido quien les ha acusado -y antes que a nadie a su rey- de no hablar italiano, de no interesarse por el mundo que les rodeó durante largos años; en definitiva, de mantenerse encerrados en sí mismos, herméticamente cerrados, y de no dejar que entrara nada de fuera, ni siquiera lo que estaba sucediendo a su alrededor[6]. Para ellos, los españoles habrían pasado por Italia sin que su cultura les dejara huella alguna -ni culturalmente ni en su producción poética- y tampoco ellos habrían dejado rastro alguno en la cultura napolitana de su tiempo.

Estas tesis se han ido superando y en la actualidad contamos con estudios que, si bien son tan sólo parciales ya que se refieren a elementos muy concretos de esta interrelación o se limitan al estudio de un autor, al menos admiten que el pueblo napolitano tampoco se cerró del todo a la influencia española[7].

Finalmente, dos estudiosos como Blasi y Gargano abordan el tema directamente: Gargano se centra en la cuestión del bilingüismo -tanto de cancioneros como de poetas - para llegar a concluir que los poetas ibéricos contribuyen a la formación y afirmación en Nápoles de un gusto poético que se define con la "contaminazione di modelli poetici colti e popolari" (Gargano, 1994: 124). Por su parte, Blasi afirma que "i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano" (Blasi, 1988: 243). Evidentemente, son tan sólo los primeros acercamientos, pero, aunque tímidos, dejan patente esa interacción entre dos pueblos, fruto de la convivencia durante casi un siglo.

En este artículo abordaremos este tema centrándonos fundamentalmente en el estudio de las composiciones poéticas en italiano producidas en la corte aragonesa en Nápoles y que se han recogido en los cancioneros españoles del siglo XV, teniendo en cuenta las indicaciones cronológicas antes mencionadas.

La poesía de este periodo se conserva en varios cancioneros, los llamados napolitanos: *Cancionero de Estúñiga* (M), el de Roma (R) y el de Venecia (V). Para la filiación y relaciones de estos cancioneros siguen siendo fundamentales los estudios de Várbaro (Dutton, 1990-1991. 7 vol). En cuanto a nuestros cancioneros nos interesa la relación M y V procedentes de una misma fuente *an* (perdida) de la que sale *R*, pero a éste se le añaden 40 composiciones nuevas que constituye la tradición manuscrita perdida de *g* (Vàrbaro 1964: 70; Carvajal 1967:14 y ss).

El cancionero de Estúñiga (1987 y 1981) fue recopilado, tal como señala Nicasio Salvador, entre 1460 y 1463; esto es, se recopiló durante reinado de Ferrante, pero con la poesía representativa de la época del Magnánimo. *El Cancionero de Roma* (RC1, 1935, 2 vols) se puede fechar, según Rovira, a partir de 1469, pues el antepenúltimo poema "Coplas que fizo Vicente de Cárdenas dirigidas al ilustrísimo señor don Alfonso de Aragón, duque de Calabria" se refiere al nieto de Alfonso V, nacido en 1448 y que desde 1458, año de la coronación de Ferrante, su padre, aparece con la denominación

duque de Calabria. A los 21 años participa en la campaña de 1469 contra la nobleza feudal napolitana calabresa, cuando podemos considerarlo objeto de un poema (Rovira, 1990: 64-65). Estos dos cancioneros, *Cancionero de Estúñiga* y de Roma, incluyen las cuatro composiciones de Carvajal en italiano.

El Cancionero de Venecia (1943) es un manuscrito más breve que los anteriores datado en 1470 por Dutton (1990-1991. Vol iv. 327). Incluye la composición en italiano *Adio ma-dama, adio ma-dea* de Carvajal y la traducción italiana de poemas españoles: de Lope de Estúñiga se traducen *A cabo de mis dolores* (*An fin di mei dolori*), *O triste partida mia* (*O trista partita mia*), *Llorad mis llantos*, *llorad* (*Piangeti mei lamenti, piangeti*), *Si mis llagas tan mortales* (*Si le mie piage mortali*), y *Si mis tristes pensamientos* (*Si i mei triste pensieri*); de Juan de Mena *Guay daquel hombre que mira* (*Guay di que lomo guarda*) y *Ya non sufre mi cuydado* (*Gia non soffre mio pensier*); de Villalobos *Cuantos aman atendiendo* (*Quanti amano attendendo*), *Pues me falleció ventura* (*Dapo che me mancha ventura*); de Juan Rodríguez del Padrón *Ante las puertas del templo* (*Anci le porte del tempio*)[8]y *Fuego del diuino rayo* (*Fuoco de lo diuino ragio*), de Tapia *Oya tu merced y crea* (*Entenda toa grazia et creda*) y la glosa *Corona de las mejores* (*Corona dele megliore*).; del Marqués de Santillana *Ya la gran noche pasaba* (*Y la la magna note passaua*), *Antes el rodante cielo* (*N'anci lo volante çielo*) y una de atribución dudosa unos a Lope de Estúñiga y otros al bachiller de la Torre *El triste que antes de morir* (*Lo tristo che piu morir*).

Estas composiciones tuvieron que gozar de un extraordinario éxito, tal como parece probar el que estén en castellano presentes en numerosos cancioneros. El recopilador del Cancionero de Venecia parece hacerse eco del mismo y junto a la versión castellana copia una en italiano. La traducción de estas composiciones no es un fenómeno aislado, sino que corre parejo a las numerosas traducciones que se hicieron durante el reinado de Ferrante[9].

COMPOSICIONES EN ITALIANO DE CARVAJALES

Carvajales o Carvajal es uno de los poetas más representativos de la corte de Alfonso V de Nápoles, pero, desgraciadamente, no tenemos los suficientes datos para reconstruir la figura del personaje histórico. Sabemos que fue uno de los poetas de confianza de Alfonso el Magnánimo, como lo demuestra el hecho de que el monarca se exprese en primera persona a través de las composiciones de este autor. Además, de su obra se desprende un gran conocimiento de la zona y de las costumbres de la época. Carvajales se mantuvo en Nápoles al menos hasta el 1460, como queda patente en una de sus composiciones, aunque es posible que llegara a esta ciudad con posterioridad a 1443, pues es extraño que entre sus textos no se destaque el hecho triunfal de la entrada en Nápoles del Magnánimo, tan celebrada, sin embargo, por otros poetas. Las composiciones en italiano son cuatro: *Dónde sois, gentil galana?, Tempo sarebbe horamai, Non credo che più grand doglia, Adio ma-dama, adio ma-dea:*

1
"¿Dónde sois, gentil galana?"
Respondió manso e sin priessa:
"Mia matre è de Adversa,
io, miçer, napolitana".

Preguntel si era casada
o si se quería casar:
"Oimè –disse- esventurata,
hora fosse a maritar!
Ma la bona voglia è vana,
poi fortuna è adversa:
ché mia matre è de Adversa
io, meçer, napolitana" (MN54-147, Carvajal, p. 186).

2
Tempo sarebbe horamai,
amor ch'ïo te lassasse,
po' i' non ape mai
cosa che desiderasse.

De lo ingrato modo tuo
he vergonia e fastidìo
perché voglio esser suo
de qui non vole esser mio;
ma si me parto vidirai
que più toste me amaçasse,
che volerte veder mai
si mille volte me chiamasse (MN54-147, Carvajal, p. 186).

3
Non credo que più grand doglia
dui amanti poczan patere,
che esser ambe d'una voglia
e restar de non potere.

Perché quando la esperança
è più presso al fin venire,
omne piccola tardança
è più pena che morire.
Amor me veste e poi mi spoglia
la Fortuna per mal volere,
ca simo ambe d'una voglia
e resta per non potere (MN54-149, Scoles p. 190).

4
Adio ma-dama, adio ma-dea,
pues vuestra ira así me trata;
porque digo: ingrata patria
non possidebis ossa mea.

Pues perdí quanto serví
con amor e lealtad,
¿qué faré, triste de mí,
con amor tan sin verdat?
Quien de vos más se arrea
peor su vida barata;
porque digo: ingrata patria
non possidebis ossa mea. (MN54-150, Scoles p. 192).

De la producción de Carvajales en italiano hay que destacar en primer lugar, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de sus composiciones en castellano, que ésta no pasa a otros cancioneros que están emparentados directamente con el de *Estúñiga*, exceptuando el de Roma. No son, por tanto, centrales dentro de su producción, ni tampoco las más difundidas. Estos textos han sido objeto de diversas interpretaciones tendentes unas a aclarar la lengua en la que están escritos y otras a explicar la razón de la elección del italiano. En el primer caso contamos con los estudios de Manuel Alvar y Lia Vozzo Mendìa. Para Manuel Alvar Carvajales debió escribir en un italiano literario, de cuño toscano, atribuyendo al copista los dialectismos meridionales (napolitano) (Alvar, 1984: 29), mientras que Vozzo Mendìa habla de una lengua similar a la utilizada por la literatura de *Koinè*. Veamos brevemente la argumentación de cada uno de estos críticos.

Manuel Alvar cree que los errores no se deben a que Carvajal no conociera lo suficientemente el italiano, sino más bien a que nos han sido transmitidos incorrectamente. Estos errores son: hispanismos como *micer, meçer, vuestra*; falsos italianismos gráficos, *cha, pichola*; incertidumbres resueltas con la españolización, *vergonya, omne*; incorrecciones, *ambe* per *ambi*, *he* por *è, po*r en vez de *per, serrebe* por *sarebbe, vidiray* por *vedray*, de difícil asignación; formas que ponen de manifiesto la incapacidad española para distinguir la *mm* italiana, *amaçasse*, o la *s* líquida, *esventurata, esperança*, y otras, por último, que parecen haber sido escritas de oído *machiamar*e por *chiamare, hora may* por *oramai* y con la neutralidad aragonesa de la oposición sonoridad-sordez, *amaçass*e por *ammazzasse, esperança, tardança* por *speranza, tardanza, poszan* por *possan*.

En definitiva, Carvajales escribiría en italiano (toscano) y sería el copista el responsable de la mayor parte de los cambios, lo que se hace patente, sobre todo, en la composición *Tempo sarebbe horamai*, donde, por ejemplo, Carvajales escribiría *vidria* (v.9), como en toscano, pero que el amuense lo transformaría en *vidiray*, influenciado por el napolitano, lo que justificaría que el verso tenga una sílaba más. Por tanto, el papel del copista es fundamental de forma que en cada texto percibimos "una voz que canta en italiano y en castellano y la huella duradera de un escriba aragonés que aprendió dialecto napolitano" (Idem, 30).

Por su parte, Vozzo Mendìa cree que las composiciones de Carvajales presentan una serie de rasgos característicos a nivel morfológico y fonético que difícilmente pueden ser atribuidos a la labor del copista, sino más bien a que el propio autor estaría en la órbita de lo que después se conoció como *Koiné* napolitana (Compagna Perrone y Vozzo, 1993: 164) o al menos que sería buen conocedor de la misma, dado el amplio período de tiempo que permaneció en la corte de Nápoles. Vozzo Mendìa admite que ciertas formas, propias del sur de Italia, sí pudieron ser modificadas por el copista: se trata de *pichola* y de *cha*, a los que Alvar se refería como falsos italianismos gráficos; o *poczan* por *possan*, que Alvar justificaba en base a la neutralidad aragonesa de la oposición sonora-sorda. Sin embargo, existen otras formas que no pueden ser atribuidas al copista pues están conectadas con la morfología y la fonética de la lengua. Un ejemplo, a nivel fonético, lo encontramos en *bona (v.9) (¿Dónde soys, gentil galana?)*, o *vole (v.8),* de "*Tempo sarebbe horamai,* que a diferencia de lo que ocurre en el toscano no diptonga (Idem,164). A nivel morfológico destaca el no desdoblamiento consonántico

de *serrebe* por "*sarebbe " (v.1)* " o *ape* por "*ebbi"* (v.3), ambos ejemplos de *Tempo serrebe hora may* (Idem, 165).

Finalmente, son, según Vozzo Mendìa, escasos los hispanismos que aparecen en estas composiciones, por ejemplo, *miçer,* e insiste, a modo de conclusión, en la idea de que Carvajal se decidió por la literatura de *Koiné* al utilizar unas determinadas formas en las que el napolitano se apoyaba en una tradición literaria, sin caer, sin embargo, en usos demasiados dialectales. Este hecho cobra aún más fuerza si tenemos en cuenta el buen conocimiento que tenía el autor de la zona y de las cuestiones que le rodeaban. Además, sus composiciones, más de cincuenta, fueron recogidas en cancioneros copiados en Italia (el de Estúñiga, el de la *Marciana* y el de Roma).

Por lo que respecta a la elección del italiano, ésta se puede explicar como un homenaje a la nobleza napolitana, pues temática y métricamente siguen los cánones de la poética cancioneril castellana: "Carvajal dunque no fa riferimento a nessuna tradizione lirica locale, del resto a quanto pare inesistente durante il regno di Alfonso, ma si limita a rendere omaggio, come si è detto, alla nobiltà napoletana servendosi a tale fine della lingua che essa presumibilmente usava a corte" (Idem., 166).

Sin embargo, si hay un aspecto interesante y es la afloración de una lengua, el napolitano, con la problemática antes descrita, o como ha escrito Blasi "i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano (Blasi y Vàrbaro), a pesar de que se mantengan alejados de las tradiciones locales, como estímulos poéticos. Es significativa esta situación en una corte, como la Alfonso el Magnánimo, que se sitúa al lado del humanismo en casi todos los niveles excepto en el poético, donde, por contra, asistimos a un resurgimiento de la temática amorosa de los trovadores. Habría que esperar a la época de Ferrante para que el napolitano desarrollase todas sus potencialidades poéticas y una tradición lírica diferente comenzase a recogerse en los cancioneros. Prueba de ello es el *Cancionero* del Conde de Popoli, la producción en italiano de Romeu Llull[10] y posteriormente los poetas de la "vecchia guardia" (Santagata, 1979).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, M., "Las poesías de Carvajales en italiano. Cancionero de Estúñiga, números 143-145", *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin,* Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 29.

BLACK, R. G., "Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples", en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Goleen Age Studies presented to D. Clotelle Clarke*, Madison, The Hispanic Seminary of Medival Studies, 1983, pp.165-178

BLASI (DE), Nicola e VÀRVARO, Alberto, "Napoli e l'Italia meridionale", a cura di A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 234-325.

CARVAJAL, *Poesie*, edizione critica, introduzione e note a cura di E. Scoles, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1967.

COMPAGNA PERRONE CAPANO, Anna Maria y VOZZO MENDIA, Lia, "La scelta dell' italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull. II. La Summa di Lupo de Specchio", *Lingue e Culture dell'Italia Meridionale 1200-1600,* ed. Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993.

CROCE, Alda, "Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola", en *Letterature Comparate*, ed. de A Mamigliano, Milano, 1948, p.102.

CROCE, Benedetto, *España en la vida italiana durante el renacimiento,* traducción de José Sánchez Rojas, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1925.
DUTTON, Brian, "El desarrollo del *Cancionero General* de 1511", *Actas del Congreso Romancero Cancionero*, UCLA (1984), ed. E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Purrúa, 1990, vol. I, p. 83.
DUTTON, Brian*, El cancionero del siglo XV. c.1360 -1520*, Universidad, Salamanca, 1990-1991.
FARINELLI, Arturo, "Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli", en *Italia e Spagna,* Torino, Fratelli Bocca, 1929, vol. II, p.71.
GARGANO, Antonio, "Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonese: problema e prospettive di ricerca", *Revista de Literatura Medieval.*
MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino en "Alfonso V de Aragón en Nápoles", en *Antología de poetas líricos castellanos,* Madrid, Viuda de Hernando y Cia., 1890-1908, 13 vols. reimpreso en Santander, Consejo Superior, 1943-1944, vols. 1-3, pp. 245 -283.
RICO, Francisco, "Los orígenes de 'Fontefrida' y el primer romancero trovadoresco", en *Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990.
ROVIRA, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
RUSSEL, P. E., "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV", *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978.
SANTAGATA, Marco, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
VÀRVARO, Alberto, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964. Punto de partida obligado para la poesía cancioneril es DUTTON, Brian*, El cancionero del siglo XV. c.1360 -1520*, Universidad, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
VV. AA., *El Cancionero de Estúñiga*, edición, estudio y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987; *El Cancionero de Estúñiga*, ed. paleográfica de Manuel y Elena Alvar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.
VV. AA., *El Cancionero de Roma*, ed. de Manuel Canal Gómez, Firenze, G.C. Sansoni, 1935, 2 vols.
VV. AA., *Il Cancionero marciano (Str. App. XXV)* , ed. Alfredo Cavaliere, Venezia, Stamperia già Zanetti, 1943.

Notas

[1] RICO, Francisco, "Los orígenes de 'Fontefrida' y el primer romancero trovadoresco", en *Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 28-29, donde el autor hace referencia a los orígenes de "Fontefrida" que se encuentran en un "entreverarse de raíces castellanas y cultura italiana, verosímilmente a través de engarces catalanes".

[2] Tanto Alfonso V como Ferrante sirven como foco de atracción de italianos venidos de toda Italia y se rodean fundamentalmente de grandes hombres de letras, tanto escritores, como filósofos, y en general hombres de gran cultura e introductores del Renacimiento.

[3] La lengua de la Cancillería era el catalán, pero en la corte se hablaba fundamentalmente castellano con numerosos aragonesismos.

[4] "I verseggiatori spagnoli (…) sebbene scrivessero nella loro lingua natia, imitavano allegramente la poesia volgare italiana, ed innestavano a profusione gli italianisti nelle loro liriche": FARINELLI, Arturo, "Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli", en *Italia e Spagna,* Torino, Fratelli Bocca, 1929, vol. II, p.71.

[5] En este sentido citamos a Alda Croce: "nessuna reciproca derivazione può stabilirsi (solo si è congetturata qualche imitazione metrica) altro che nella lingua, che come gremito di italianismi è il canzoniere di Stúñiga, così costellata di spagnolismi è l'antologia di Popoli; e nell'uno sono

poesie di spagnuoli (ad esempio del Carvajales) in italiano, nell'altra poesie di italiani (come il conte di Policastro) in lingua spagnuola". CROCE, Alda, 1948, p.102. Esta influencia lingüística la había observado también MENÉNDEZ Y PELAYO, 1890-1908, 13 vols. reimpreso en Santander, Consejo Superior, 1943-1944, vols. 1-3, pp. 245 -283, en especial p. 257.

[6] RUSSEL, P. E., "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV", *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 209-239: "sorprende lo poco que extendieron en algún sentido, por su estancia en Italia, sus horizontes literarios", pp. 219-220. ROVIRA, José Carlos, 1990, p. 97: "desconocimiento que mantienen del mundo cultural que los rodea, al menos como estímulos directos y detectables". BLACK, R. G., 1983, pp.165-178. En este artículo el autor afirma categóricamente que no hubo una fusión de tradiciones diferentes y que nunca se animó a los poetas españoles a adoptar convenciones líricas en sus composiciones: "Poetic taste during the period of composition, copying, and promulgation of Hispanic *cancioneros* in Naples demands stern allegiance to poetry written with Hispanic conventions, in Hispanic styles and on Hispanic themes", p. 174.

[7] Croce habla de las semejanzas e identificación de rimadores napolitanos y españoles, tanto en el contenido como en la métrica, y de la mano de Savj Lopez, llega a admitir "un influjo español en la lírica italiana del siglo XV, particularmente en las canciones": CROCE, Benedetto, 1925, p. 70.

[8] Primer verso de *Los siete gozos de Amor* (*Le sete alegreze de amor)*.

[9] Croce alude a una serie de textos traducidos señalando "que la poesía española continuaba teniendo devotos en Nápoles lo confirma el hecho de que infinidad de Cancioneros, de libros de Juan de Mena y de otros poetas, proceden, en su mayor parte, de las bibliotecas de los barones napolitanos, principalmente las del gran siniscal Pedro de Guevara y Sanseverino, príncipe de Bisignano". CROCE, Benedetto, *España en la vida italiana*, p. 68, véase también pp. 66-69.

[10] La producción poética de Romeu Llull es significativa del pluralismo literario de la corte napolitana por cuanto comprende poesías en catalán, castellano e italiano. Se conserva en el códice catalán *Jardinet d'orats* compilado en 1486 y conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona. De su producción seis textos están redactados en vulgar napolitano y una canço en cuatro lenguas (italiano, castellano, francés y provenzal-catalán). Una prueba del auge que la tradición poética local alcanza durante el reinado de Ferrante es la utilización de barzelleta con estramboto, esquema habitual en el *Cancionero* del Conde de Popoli. A diferencia de Carvajal, Romeu Llull se sitúa en la tradición literaria napolitana, al menos en el lado tradicional. Véase COMPAGNA PERRONE CAPANO, Anna Maria y VOZZO MENDIA, Lia,cit, pp. 166 y ss.

LOPE DE VEGA: LITERATURA ITALIANA Y PRECEPTIVA PARATEXTUAL*

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Con demasiada frecuencia se pasa por alto la importancia de las prácticas editoriales en la conformación de los modelos genéricos y en la asimilación o rechazo de determinadas pautas discursivas. Entendemos que los paratextos (Genette, 1982 y 1987) aparte su valor pragmático-artístico, constituyen un elemento modelizador de primer orden que debe ser tenido en cuenta a la hora de situar el producto literario dentro de coordenadas históricas (Cayuela, 1987).

No en vano, el entramado paratextual apoya la conversión del manuscrito en libro y contribuye a su socialización, pues lo transforma en un objeto de cultura destinado al consumo masivo (Chartier, 1983-1991; Simón Díaz, 2000). La proyección de lo escrito dentro del entorno social, por tanto, no depende únicamente del texto, sino mayoritariamente del paratexto, que incardina a éste dentro de un género específico y unos parámetros sociosemióticos muy determinados. La atención a este proceso cobra máximo interés a partir del momento en que aparece la imprenta y modifica el sistema tradicional de transmisión de la literatura.

El paratexto, entonces, además de encomiar las cualidades intrínsecas de los escritos para facilitar su adquisición por parte del potencial cliente-lector, tiene la capacidad de marcarlos y distinguirlos frente a otros de la misma categoría y frente a producciones de carácter análogo. De este modo, el metadiscurso ampara continuamente la suerte y difusión del hecho literario impreso como elemento funcional de la *semiosis* del texto.

Para valorar suficientemente su importancia debe considerarse que la adscripción genérica a un determinado sistema de producción discursiva, con iguales o similares claves paradigmáticas de escritura y recepción, depende en gran medida de factores situados en los márgenes de la textualidad. En este sentido, los preliminares impresos ayudan a inscribir al producto escrito dentro de marcos o modelos específicos de creación literaria, así como a diferenciar y reivindicar autonomía u originalidad cuando lo que se pretende es acentuar una innovación con respecto al sistema de valores establecido.

Partiendo, pues, de estas premisas y considerando la decisiva influencia que la imprenta tuvo en el discurso literario del Siglo de Oro, pretendemos mostrar, en primer lugar, cómo un profesional de la escritura, caso de Lope de Vega, utiliza los paratextos de su poesía impresa con una manifiesta intencionalidad retórica y preceptista para clarificar y apoyar su propia obra; y, en segundo lugar, la fuerte presencia y la importancia que cobran los modelos y *auctoritates* de la literatura italiana, que se presentan como un elemento de primer orden en la conformación de su poética compositiva.

2. LITERATURA ITALIANA Y PRECEPTIVA PARATEXTUAL.

La elección de Lope, como se podrá intuir, no es arbitraria, sino que responde a nuestro interés por ejemplificar la funcionalidad pragmático-literaria de los preliminares impresos en un escritor suficientemente reconocido en la centuria áurea.

Conviene precisar que durante el Siglo de Oro la poesía lírica culta, o con pretensiones de alejarse de la tradición popular, no solía darse a las planchas, por lo que su difusión era mayoritariamente manuscrita. Sólo después de que el poeta o los poemas fuesen conocidos se preparaba una edición, en la mayoría de las ocasiones por alguien cercano al autor y casi nunca por él mismo. Este paso del manuscrito al impreso no debe entenderse como una evolución lineal en sentido histórico, sino que se trata de un proceso difuso, irregular y discontinuo, más dependiente de los modelos poéticos que de una cronología específica (Rodríguez-Moñino, 1965).

En el caso de Lope, el ansia de fama, las motivaciones económicaa (Torre, 1963: 249-264: Borque, 1972: 65-89) y el afán por medirse en un género no prestigiado, impulsan la publicación de su poesía. La popularidad que había alcanzado su nombre y la gran acogida de sus escritos convierten al Fénix en un autor paradigmático de la inflexión entre la poesía manuscrita, que participa de circuitos más o menos restringidos, y la destinada a la imprenta. Ésta, una vez que salga al mercado, se generalizará y condicionará, ya desde los preliminares, la modelización del discurso poético y la sanción de ciertas autoridades, marcando así pautas y tendencias para ulteriores creaciones literarias.

Generalmente se ha aceptado y ha tendido a generalizarse la idea de que Lope se valía de las *Polyantheas* y las *Officinas* en su tarea como escritor, de lo que se ha podido deducir que era escasa la originalidad de su pensamiento poético y retórico. Casi definitivo parece el trabajo de Aurora Egido (1998: 171-184) a este respecto y no pretendemos poner en duda la recurrencia y el uso que de estos manuales hiciera el Fénix. Sin embargo, en un siglo en el que la *imitatio* y la discusión con la tradición clásica monopolizaban la práctica totalidad de la reflexión literaria, tampoco es fácil ver grandes rasgos de originalidad en Ximénez Patón, López Pinciano o Pedro Juan Núñez, por citar tres ejemplos ilustrativos.

La aparente desidia que parecía mostrar el Fénix por la reflexión retórica motivó que los investigadores no se prodigasen en estudios sobre las teorías poéticas de Lope, a excepción del análisis de algunas de sus epístolas y de *El arte nuevo de hacer comedias* (Froldi, 1968; Rozas, 1976) Sin embargo, en un vistazo rápido a sus dedicatorias y prólogos (ligados mayoritariamente a la *Poética* y *Retórica* aristotélicas) (López Grigera, 1998: 181) o a otros elementos paratextuales como la intitulación, se advierte el importante carácter preceptivo que portan.

Ya en el prólogo que don Francisco de Borja, amigo y poeta, prepara para *La Dragontea* (1598), se introduce una esclarecedora distinción definitoria de los géneros y estilos de la poesía: lírico, heroico, épico y mixto.

(1) Cuanto a lo primero se ha de notar que en la poesía hay dos estilos, el uno se llama lírico, […] El otro estilo se llama heroico, […] Otro se llama épico, […] Y el otro se llama mixto, y los italianos le llaman *romanza*, […] Según esto si Virgilio escribió heroico en todo rigor y Homero parte heroico y parte épico, y Lucano y el Ariosto lo mixto, el autor deste libro en mediano sujeto tomó el estilo de Virgilio, lo heroico en

su dulzura y agrado, lo épico de Homero en escribir verdad desnuda, el de Lucano en agradables episodios, lo mixto del Ariosto (Vega, 1598 BNM R/1124).

Ya desde esta temprana fecha se aprecia la vinculación genérico-estilística del Fénix con los modelos de la tradición clásica e italiana. Y no es casual que en este mismo año publique Lope *La Arcadia*, su primer *romanzo*, imitando, precisamente, el género que inició Sannazaro. En el prólogo califica a su propia obra como "rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas" (Vega, 1598 BNM R/11970). con lo que introduce la reflexión retórica sobre la teoría del *decorum* y la adecuación del estilo compositivo al limitado canon temático del Siglo de Oro.

Sólo un año habría de pasar hasta la publicación de su poema heroico *Isidro*, con el que pretende, como se aprecia en los preliminares, entablar una dialéctica con el modelo épico italiano y reivindicar así una autosuficiente épica castellana superadora de la iniciada por Tasso.

(2) de ser en este género [épica religiosa] que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna, porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro, que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo, se pasan al extranjero, como más largo y licencioso. Y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas (Vega, 1598 BNM R/3746).

En 1602 sale a la luz *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, obra mixta que incluye la *Angélica*, los *Doscientos sonetos* y *La Dragontea*, a la que se le había negado la licencia en Castilla después de la agria polémica que su primera impresión suscitó con el Consejo de Indias debido al modo en que se describen las reyertas entre los españoles y el corsario inglés (Balbín, 1945: 355-356; García, 1981: 591-603, Moll, 1995: 213-222). La argucia editorial permitió a Lope esquivar la fuerte censura y el control que pesaba sobre el libro impreso español durante el Siglo de Oro (Reyes Gómez, 2000).

La filiación y el diálogo que Lope establece en su *Angélica* con respecto a la obra de Ariosto, así como la continuidad y *amplificatio* de un motivo conocido, no pueden ser más evidentes, a tenor del propio título y del prólogo del autor.

(3) Ludovico Ariosto en el canto 30 de su *Orlando*, en la estancia 16, dice así […] Y las anotaciones de Jerónimo Ruscelli sobre el canto treinta y ocho dicen que fue intención de Ariosto, que otros ingenios prosiguiesen su historia, […] yo, aficionado a su poema, libre y deseoso de saber lo que adelante le había sucedido a Angélica, hallé que la mayor parte fue en España. […] escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos a cuyas rimas puse después la última lima, dejando casi otros tantos que puede haber de la misma historia, no menos sabrosos a otro mejor ingenio que los prosiga, pues lucirá más corriendo tras mi ignorancia que mi discurso humilde después de la celebrada tela del famoso Ariosto (Vega, 1602 BNM R/5135).

Sin embargo, y pese a que el autor confiesa seguir el modelo ariostesco, tenía conciencia el Fénix de que no podía escribir ya una continuación del *romanzo* italiano, motivo por el que concibió una obra ecléctica cargada de aventuras y pasajes líricos

(Trambaioli, 1998: 359-373). El poema ha sido interpretado como un extraño engendro híbrido porque deja no pocos cabos sueltos. Sin embargo, esto es algo que ocurre en toda obra de estructura abierta y en el mismo *Furioso*, de donde aprendió Lope algunas de las técnicas que empleó en su *Angélica* (como el artificio del *entrelacement*), aunque desviándose, sin bien es cierto, del paradigma italiano mediante la reelaboración y la utilización de recursos propios.

Tras *La hermosura de Angélica* aparece una obra que ya estaría perfilada en fechas cercanas a 1604, por lo que preludia Lope en el prólogo de la edición sevillana de las *Rimas*. Se trata de *La Jerusalén conquistada*, que nos remite, por su título, a la épica de Tasso. Y tal es la fidelidad que se pretende con respecto al modelo italiano que el poeta engorda artificialmente el volumen para que ambas obras coincidan en el número de cantos. Lapesa (1946: 111-136) considera que el texto original finalizaba con la coronación de Ricardo Corazón de León como rey de Jerusalén. Pero la ya mencionada pretensión del Fénix le hace añadir cuatro cantos en los que se explica cómo los cruzados, finalmente, abandonan su empresa. Esta decisión justifica el añadido del subtítulo *epopeya trágica*; pues desde el título, y antes aún de que el lector pueda fijar sus ojos sobre la primera página de la obra, se anticipa el fracaso con el que culmina (Gariolo, 1991: 225-233).

Lope aspiraba a escribir la gran epopeya nacional y no lo consiguió en ninguno de sus múltiples intentos: ni con su primera avanzadilla en la épica contemporánea (*Dragontea*); ni con su hagiográfico *Isidro*, patrón de la villa de Madrid; tampoco el posterior intento de emular la línea caballeresca (Chevalier, 1968) de Ariosto en *La hermosura de Angélica* corrió mejor suerte; y volvería a errar en su imitación histórico-religiosa del modelo de Torcuato Tasso. Pero conviene advertir, pese al escaso éxito de sus tentativas, cómo desde la propia retórica paratextual de la intitulación, la estructura nominal alusiva a un sujeto histórico (Drake), poético (Angélica), mítico (Isidro) o locativo (Jerusalén), perfila un modelo sintagmático con claras pretensiones épicas, seguidor de los de la epopeya institucionalizada: *Eneida*, Ariosto, *Ilíada* o Tasso.

Si la poesía épica puede articularse en torno a rasgos distintivos de la intitulación, otro tanto ocurre con la de carácter lírico. No es casual entonces que Lope de Vega usara la denominación genérico-estrófica *rimas* al frente de sus tres poemarios más marcadamente petrarquistas. Durante el siglo XVI la obra de Petrarca se presentó bajo títulos diversos (*Le cose volgari*…, *Opere*, *Il Petrarca*, *Soneti*, *Canzoni e Triomphi di M. F. Petrarca*…) (Noyo, 1992: 129-148), pero conforme se extiende su lectura y aumentan las traducciones castellanas (Rico, 1976: 49-58), el título *Rimas* se instala en la Península como una clara denominación de origen: petrarquismo y *genus* lírico.

El germen de las *Rimas* de Lope de Vega lo constituyen aquellos *Doscientos sonetos* camuflados entre su *Dragontea* y la *Angélica*. Obsérvese que, ya desde su estado embrionario, un manifiesto espíritu de selección guía su proceder, pues de entre todos los poemas que tenía escritos selecciona un número muy concreto, y sigue para ello un criterio estrófico de raíz italiana, con lo que marca el carácter introspectivo de la materia poetizada.

En las impresiones sucesivas, bajo el título *Rimas* se recogen un conjunto de textos escritos *a la maniera* de Petrarca, tanto por lo que atañe a la *inventio* como por su disposición, en donde se proyecta una idea de fragmentación y se intenta un cierto alejamiento con respecto al modelo previo, que en el terreno métrico se empieza a

conseguir con la introducción del octosílabo. La *Segunda parte de las Rimas* acoge las tres grandes corrientes poéticas del momento: romance, lírica culta en metros castellanos y lírica italianista. Esta voluntad de variación será la que, como veremos, justifique su título.

Es sobradamente conocido que la denominada "poesía lírica" no contó con la atención de los preceptistas europeos del siglo XVI, pues no participaba de la *mimesis* aristotélica en tanto que expresión carente de fábula (Guerrero, 1998). A falta, pues, de una retórica sancionadora, hacia finales del XVI y principios del XVII se entiende que bajo el título *rimas* se agrupa un conjunto misceláneo desde el punto de visto métrico, argumental y formal; características éstas que no contradicen su carácter lírico. Así pues, al amparo de este marbete, se concitan una expresión en verso con cierta unidad de enfoque sentimental y una *variatio* argumental y estructural (Ruiz Pérez, 1991: 289-306: Nuñez Rivera, 1996-7: 153-166).

Unos años antes que el Fénix, Vicente Espinel había impreso sus *Diversas Rimas* (1591). El rondeño fue, amén de poeta, censor de libros para la Inquisición, latinista, horacianista y primer traductor del *Ars* horaciano al español, además de amigo y modelo para gran número de autores áureos, Lope entre ellos. Las *rimas* de este volumen comprenden sonetos, canciones, octavas, epístolas, églogas, una oda, redondillas, coplas castellanas, glosas, elegías y endechas. Por su parte, en las *Rimas* (1595) de Camoes tienen cabida sonetos, redondillas, trovas, glosas, letras, motes, églogas, odas, elegías, sextinas, octavas y canciones.

En dichos poemarios se aprecia nítidamente la recurrencia de los sonetos y las canciones, que se acompañan de otras estrofas en un claro esfuerzo por ampliar el repertorio petrarquista introduciendo formas estróficas de carácter narrativo. Pero no será hasta Lope cuando el romance se cuele entre un volumen de *rimas* mayoritariamente petrarquistas. Después de él esta denominación se generaliza y son abundantes las agrupaciones de poemas bajo dicho epígrafe, entre otros Jáuregui (*Rimas*, 1618), Salcedo Coronel (*Rimas*, 1627) o los Argensola (*Rimas*, 1634).

Las *Rimas sacras*, publicadas en 1614, recogen un conjunto de poemas seleccionados expresamente por el Fénix. Presentan la disposición de un "cancionero lopesco" (Pedraza Jiménez, 2003: 153), integrado por un *canzoniere* de estructura petrarquista y un conjunto de composiciones de origen variado. La peculiaridad de la primera sección radica en que Laura es sustituida por Cristo, y el yo poético continúa la senda expresiva iniciada en las *Rimas*. Yolanda Novo explica que la palabra inicial del título "patentiza la dicción personalizada y la forma versal rimada dominantes en el volumen. Por su parte, el calificativo *Sacras* evidencia los contornos de su *res*" (Novo, 1990: 35). De esta forma, nos encontramos con un primer elemento que remite a una serie de subgéneros y paradigmas métricos (sonetos, canción petrarquista, terceto…), en tanto que el calificativo se refiere a los temas, motivos y tópicos. El volumen cobra así una doble dimensión interpretativa: por un lado, el contenido evoca una especie de penitencia devota, en tanto que la estructura induce a pensar en un tono confesional, subjetivo y, en definitiva, lírico.

En lo que Rozas denominó "ciclo *de senectute*" /Rozas, 1990: 73-131) publica Lope sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos.* Durante estos últimos años de su vida el Fénix está obsesionado por conseguir una vejez plena de dignidad moral,

reconocimiento literario y desahogo económico. Sus deterioradas relaciones con Palacio y el odio visceral que siente por Pellicer son los principales motores de la producción lopesca. Las *Rimas de Burguillos*, publicadas en 1634 y comenzadas a redactar hacia 1629-30, surgen como una obra forjada a golpes de desengaño. La situación vital del poeta y el carácter de rimas *divinas* podría anticiparnos un poemario de carácter ascético. Nada más lejos de la realidad, pues salvo unas breves y convencionales composiciones religiosas el resto son poemas neta y dramáticamente humanos.

Nos topamos así con la primera contradicción o engaño del título: su bimembración falaz. Señala Rozas que es "mentiroso por abusivo" (Rozas, 1990: 203), puesto que frente a 11 poemas religiosos se incluyen 163 sonetos, la canción de los murmuradores, *La Gatomaquia* y otros poemas varios igualmente incardinados en *lo humano*. La poesía divina es irrelevante, tanto si atendemos al sentido del volumen como por su minúscula presencia porcentual. Rozas afirma que se utiliza como una forma de evadir una posible censura. Pensamos que podría ser también una manera de conjugar sus dos poemarios de *rimas* anteriores en un producto nuevo y distinto; pues no olvidemos que de entre los valores del volumen destaca la autorrepresentación de un Lope ácido y crítico, consciente del desgaste de los *topoi* y, en consecuencia, sabedor de los efectos del tiempo sobre la palabra escrita. La *varietas* y la poetización subjetiva de las experiencias referidas justifican el uso del término *rimas*.

Las tres obras forman así un conjunto intertextualmente trabado que funciona de acuerdo con una evolución progresiva en su planteamiento lírico. Este hecho es especialmente relevante si tenemos en cuenta que siendo Lope uno de los pocos autores auriseculares que publicó su poesía en vida, intentaría con este marbete proporcionarles (en su coherencia interna) la unidad de un libro.

No querríamos terminar este recorrido sucinto por la poesía lírica de Lope sin abundar brevemente en otro aspecto paratextual de sus *Rimas*. La primera edición del año 1602, inserta en un único volumen junto a la *Angélica* y la *Dragontea*, como ya indicamos anteriormente, incluía entre sus paratextos dos discursos en prosa (a modo de prólogo y epílogo) que habrían sido leídos por Lope, con casi total seguridad, en la academia literaria que Arguijo mantenía en su palacio hispalense. En el primer discurso ("A don Juan de Arguijo") hace Lope una encendida defensa de la *Arcadia* y de un estilo poético culto, basado en la continuidad con los modelos dignos de imitación y en la especial habilidad para el manejo de los tópicos. En su opinión, el uso de los *topoi* no desdice de la calidad poética.

(4) Usar lugares comunes, como "engaños de Ulises, salamandra, Circe" y otros ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre que se fundan varios concetos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo; pues a un mismo sujeto bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España.

Esta defensa de los lugares comunces es más que oportuna si tenemos en cuenta que las *Rimas* están plagadas de ellos. Pero el uso de tópicos no debe implicar, en ningún caso, servidumbre total a los modelos. Se pregunta Lope "¿por qué han de ser dueños de la historia Eusebio, Tito Livio, Nauclero y Paulo Jovio?". La respuesta la proporciona

él mismo en su práctica literaria: el escritor tiene el derecho legítimo de reescribir y reinventar los géneros literarios.

A propósito de la *Arcadia* resultan muy esclarecedoras las palabras que dedica Lope a Juan de Arguijo, por la nueva recurrencia a la tradición italiana:

(5) Si V. merced ha pasado mi *Angélica*, no viene mal esto mismo, y así dice el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en el *Arcadia* tengo escrito. Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de poema y poesis que pone Plinio.

Tasso distribuía los géneros y los estilos de un modo distinto a la típica trimembración renacentista (*humilis*, *medium* y *sublime*), pues consideraba que la tragedia participaba del *sublime simple*; la lírica del *mediocre*; y el poema heroico del *sublime ornado*. Pero admitía, como ya sustentara Hermógenes, que era posible la armónica combinación de todos ellos.

3. CONCLUSIONES

Esta armonización de elementos disímiles es la que caracteriza la mayor parte de la producción lopesca. Como ya hemos señalado, el Fénix parte de los modelos previos y de los *topoi* establecidos para entablar una relación dialéctica que le permita superar las carencias genérico-estilísticas de la literatura anterior.

Se vale para ello de la imprenta y, más concretamente, de todas las posibilidades materiales que los paratextos ofrecen al autor; por tratarse de un espacio propicio e idóneo en el que verter éste su poética compositiva y exponer sus consideraciones retóricas sobre la escritura y la creación literaria.

Y a este respecto, la literatura italiana es un elemento de primer orden como punto de partida y recurrente modelo comparativo; pues se sirve el Fénix de sus obras y autores canónicos para apoyar la exposición de sus propias teorías poéticas y retóricas. De este modo, como ya hemos visto, se puede comprobar que desde *La Dragontea* se recurre a Ariosto para apoyar la validez del *estilo mixto*; en su primer *romanzo*, *La Arcadia*, es Sannazaro quien permite calzar la reformulación de la teoría del *decorum*; tanto la *Angélica* como el *Isidro* miran a Tasso para distanciarse de los paradigmas recibidos y abogar por una epopeya propiamente castellana; en tanto que el *Orlando* ariostesco, anotado por Ruscelli, tiene una vigencia capital y determinante en la *Angélica*.

Al margen de la poesía épica, el *genus lírico* arranca inevitablemente en Petrarca, de quien se depura estilo, estrofas y la propia concepción del *canzoniere* canónico. La fuerte coherencia que el marbete *rimas* proporciona a los tres poemarios más introspectivos de Lope les confiere a éstos una fuerte trabazón y coherencia interna; por otra parte, la evolución en la *dispositio*, la *res* y el *genus*, patentizan la necesidad de remozar, como hace el genial heterónimo Burguillos, los ya caducos y manidos (a la altura de 1634) tópicos italianizantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALBÍN, Rafael, "La primera edición de *La Dragontea*", *Revista de bibliografía nacional*, 6, 1945, pp. 355-356.

CAYUELA, Anne, Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII[e] siècle, Genève, Droz, 1996.
CHARTIER, Roger, *Histoire de l'edition française*, Paris, Promodis, 1983-1991; SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo,* Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1968.
DíEZ BORQUE, José María, «De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante sus obras*", Segismundo. Revista hispánica de teatro*, XV-XVI, 1972, pp.65-184:
EGIDO, Aurora, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1998, pp. 171-184.
FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968; ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
GARCÍA, Ismael, "*La Dragontea*. Justificación y vicisitudes", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 591-603.
GARIOLO, Joseph, "¿Por qué la *Jerusalén conquistada* de Lope lleva por subtítulo las palabras *epopeya trágica*?", *Romance notes*, 31, 1991, pp. 225-233.
GENETTE, Gérard, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982; y Seuils, Paris, Seuil, 1987.
GUERRERO, Gustavo, *Teorías de la lírica*, Méjico, FCE, 1998.
LAPESA, Rafael, "De la *Jerusalén* de Tasso a la de Lope", *BRAE*, 25, 1946, pp. 111-136.
LÓPEZ GRIGERA, Luisa, "Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I", *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, p. 181.
MOLL, Jaime, "Los editores de Lope de Vega", *Edad de oro*, XIV, 1995, pp. 213-222.
NOVO, Yolanda, "Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro", *Revista de Literatura*, 107, 1992, pp. 129-148.
NOVO, Yolanda, *Las «Rimas sacras» de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, p. 35.
NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido", *Philologia Hispalensis*, 11, 1996-7, pp. 153-166.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
REYES GÓMEZ, Fermín de los, *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
RICO, Francisco, "Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)", *Convengo Internazionale Francesco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 49-58.
RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los disglos XVI y XVI*, Madrid, Castalia, 1965.
ROZAS, Juan Manuel, "Burguillos como heterónimo de Lope", *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
ROZAS, Juan Manuel, "Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo *de senectute*»", *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131.
RUIZ PÉREZ, Pedro, "El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa", *Glosa*, 2, 1991, pp. 289-306.
TORRE, Guillermo de, "Lope de Vega y la condición económica-social del escritor en el siglo XVII", Cuadernos Hispanoamericanos, LIV, 1963, pp. 249-262.
TRAMBAIOLI, Marcella, "La *dispositio* y la técnica compositiva en *La hermosura de Angélica* de Lope", *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 359-373.
VEGA, Félix Lope de, *Arcadia: prosas y versos*, Madrid, Luis Sánchez, 1598. BNM R/11970.
VEGA, Félix Lope de, *Isidro*, Madrid, Luis Sánchez, 1599. BNM R/3746.
VEGA, Félix Lope de, *La Dragontea*, Valencia, Patricio Mey, 1598. BNM R/1124.
VEGA, Félix Lope de, *La hermosura de Angélica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602. BNM R/5135.

CENSURA POLÍTICA EN LAS PRIMERAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE LOS RAGGUAGLI DI PARNASO DE TRAIANO BOCCALINI

Mónica García Aguilar
Universidad de Granada

A pesar de su oposición al absolutismo monárquico y su animadversión a la cultura española, Traiano Boccalini es reconocido en la España del siglo XVII como uno de los grandes maestros de política del momento gracias a su obra *Ragguagli di Parnaso*, publicada en Italia por primera vez entre los años 1612 y 1613[1]. Mucho antes de que la primera traducción al castellano viera la luz en Madrid, la edición italiana figuraba ya en las bibliotecas de numerosos eruditos y observadores políticos relacionados con el gran debate sobre la razón de estado. Su exposición moderna del tacitismo, pero sobre todo, su continuidad con la ilustre tradición horaciana del *utile dulcis*, convierten a Boccalini en "prodigioso ingenio de la Italia" y, a su obra, en "tesoro de la eloquencia Toscana" y "de todas buenas letras"[2]. Claves esenciales de su éxito serán la seriedad y la autoridad con la que expone sus reflexiones, aunque su estilo literario y su pericia expresiva fueron esenciales también para cautivar la atención de numerosos eruditos europeos. En España, sin embargo, debido a la propaganda antiespañola que subyace en los escritos boccalinianos, la recepción de los *Ragguagli* estuvo marcada por un rotundo rechazo a tales escritos. Claro ejemplo de esto lo encontramos en Lope de Vega que no sólo infravalora la calidad intelectual de Boccalini, sino que alude al pensador italiano con la ofensiva expresión, tantas veces recordada por la crítica, "boca del infierno" (Gasparetti, 1935: 105-111). Junto a esta violenta condena del poeta español, surge una corriente más moderada entre los intelectuales españoles, más cercana a la admiración que a la crítica severa. Esta tendencia que comienza tímidamente en las primeras décadas del siglo XVII con autores como Cristóbal Suárez, Francisco de Quevedo, Diego Saavedra o Baltasar Gracián, culminará a mediados del siglo XVIII con el benedictino Benito Jerónimo Feijóo, Ignacio Luzán y Ramón de la Cruz que otorgarán a Traiano Boccalini la cátedra entre los grandes autores de la literatura y del pensamiento político[3]. Estos juicios críticos y esta amable reacción del público español, sin embargo, no hubieran llegado a ser tales sin las primeras traducciones de los *Ragguagli di Parnaso* y sin la intencionada selección que de los avisos boccalinianos hizo su traductor.

Efectivamente, en 1634 se publica en Madrid por primera vez la traducción al español de la obra de Traiano Boccalini con el título *Discursos políticos y Avisos del Parnaso*. Su traductor, el joven portugués Fernando Pérez de Sousa, pretende darse a conocer en el mundo de las letras con la presentación de esta obra, fruto de sus primeros estudios, y recibir de la mano del ilustre y noble Don Fernando de Faro las atenciones y beneficios propios que se conceden al literato de corte. A pesar de las imperfecciones propias de los primeros trabajos, la traducción de Sousa es elogiada por sobresalientes autoridades de la época que resaltan la calidad de la misma, ya que "no

desdize de la propiedad" y se presenta "en beneficio del vulgar Castellano". Dirigida a un público selecto, principalmente a príncipes, cortesanos y teóricos políticos, esta obra nos ofrece tan sólo una selección de discursos de la edición original italiana. Como sabemos, Boccalini divide su obra en dos centurias, y como tales fueron editadas en 1612 y 1613, respectivamente. Sin embargo, comprobamos que la presentación de los *Discursos políticos* de 1634 no es fiel a su modelo, presentando un orden alterado respecto a su disposición primitiva. Pérez de Sousa, por tanto, presenta en esta ocasión, tal y como hizo Boccalini en 1612, una primera centuria de avisos. Sin embargo, movido por razones de conveniencia política y religiosa, pero sobre todo, por evitar dañar la sensibilidad del lector español, agrupa los primeros cien discursos arbitrariamente, tomando cincuenta de cada una de las centurias boccalinianas. Encontramos, pues, en esta primera traducción española de los *Ragguagli* una compleja distribución y relación de avisos respecto a las ediciones italianas[4].

Movido, sin embargo, por la afortunada recepción en España de estos primeros cien discursos, Pérez de Sousa inicia de nuevo su labor como traductor y en Huesca, en 1640, sale a la luz la segunda parte de los *Discursos políticos y Avisos del Parnaso*[5]. Esta vez su protector será Bartolomé Espínola, comendador de la Oliba, al que le dedica en tono adulador este libro con total convencimiento de que la materia política contenida en esta nueva edición merece la atención de tan ilustre señor, ya que "para los christianos Politicos estos avisos son alabanças de lo que exercitan; para los que solo se miran en sus acciones, son reprehensiones suaves" (Ibidem, p. 1).

La doctrina política contenida en esta segunda parte de los *Discursos* está recogida y expuesta tan sólo en noventa y un avisos, número que tampoco en esta ocasión coincide con la edición italiana de 1613. Con elocuente claridad, podemos comprobar que Pérez de Sousa, además de alterar de nuevo el orden de los avisos, omite conscientemente los siguientes diez "ragguagli" que Boccalini había incluido en la redacción definitiva de su obra:

CENTURIA I:

Ragguaglio XXIV. Giorno lugubre in Parnaso per la commemorazione dell'infelice introduzione fatta alle mense della sottocoppa.

Ragguaglio XLIII. La nazion fiorentina rappresenta il giuoco del calcio; nel quale avendo ammesso un molto forbito cortigiano forastiere, egli ottiene il premio del giuoco.

Ragguaglio LXXVIII. Per l'avviso avuto d'Italia del felicissimo accasamento delle due serenissime figliuole dell'altezza di Carlo Emanuele duca di Savoia co' nobilissimi prencipi di Mantova e di Modena, comanda Apollo che in tutti i suoi Stati si facciano straordinarie dimostrazioni di allegrezza.

Ragguaglio XCVI. Apollo condanna Annibal Caro a pagar la sicurtà rotta per le ferite che egli diede al Castelvetro.

CENTURIA II:

Ragguaglio XXXVIII. Consalvo Ferrante Cordova ad Apollo chiede la confirmazione del titolo di "magno"; e invece della grazia riceve risposta di grave disgusto.

Ragguaglio XLIV. Il duca d'Alva nel suo nuovo principato degli achei, con esquisita diligenza avendo fatto carcerare, uccidere e poi segretamente nelle stesse carceri sepellire due de' primi soggetti di quello Stato, di così crudel azione essendo accusato, avanti Apollo sufficientemente diffende se stesso.

Ragguaglio LI. Gli achei, per la crudele esecuzione dal duca d'Alva fatta contra i due capi del popolo, straordinariamente infuriati, con le armi pubbliche lo cacciano di Stato.

Ragguaglio LVI. Consalvo Ferrante Cordova, dal venerando collegio degl'istorici non avendo potuto ottener la confermazione tanto desiderata da lui del titolo di "magno", ad Apollo chiede altro luogo in Parnasso; di dove è anco scacciato.

Ragguaglio LXXXV. Giovan Girolamo Acquaviva, duca di Atri, dopo l'aver superata una grandissima difficoltà, con grandissimo suo onore è ammesso in Parnaso.

Ragguaglio XCVI. Il potentissimo re di Spagna Filippo secondo, gravemente disgustato delle parole dal duca di Alva, nell'occasione del suo governo di Fiandra, dette ad Apollo, mentre contro quel suo ministro cerca vendicarsi, Sua Maestà, fatta avvisata di quanto passava, fa chiamare a sè il re e lo quieta.

Ya en la edición de 1634, Pérez de Sousa había seleccionado sólo algunos de estos avisos, "entresacando", según comenta Fray Basilio Varen de Soto, "con acertada eleccion los que deleitan y enseñan, dexando en su idioma los que nuestra modestia juzgara por libres" (Bocacalini, 1634: 2v). Sin embargo, tan sólo en esta edición oscense nos damos cuenta de la omisión de los mismos, por el número que el traductor portugués decide finalmente incluir en esta segunda centuria. Pero por el carácter polémico y la posición antiespañola del pensador italiano, Sousa no recoge íntegramente la obra de Boccalini y así lo expresa: "pocos avisos dexè de traduzir, unos por de poca importancia (si ay avisos que lo sean) otros, porque degenerando del nombre de avisos, bastardearon a ser satyras, con declarada malediciencia, pues trata en ello su Autor con poco decoro dos valerosissimos Capitanes tan benemeritos de nuestra nacion, como merecedora ella de gloriarse con ellos" (ibidem, p.6). La nación española, evidentemente, no iba a permitir que personajes históricos de la talla del Gran Capitán y del Duque de Alba, con grandes hazañas militares a sus espaldas, fueran objeto de este tipo de sátira, por lo que los mencionados avisos, calificados como "defectos" por el propio Sousa, se excluyen taxativamente de la traducción española.

Esta propaganda política de carácter marcademente antiespañol que Boccalini transmite en sus *Ragguagli* tiene su origen en el resentimiento que durante años acumuló trabajando como magistrado en la Roma papal, ciudad gobernada por una Iglesia cada vez más unida y dependiente de la monarquía española[6]. Esta unión de intereses entre Roma y Madrid, sumada a las pretensiones del imperio español por alcanzar la hegemonía mundial, acrecientan en Boccalini la aversión y el odio hacia España, sentimientos que, según Benedetto Croce, "gli durarono sempre, e si vennero configurando in una sorta di continuata e ostinata maldicenza, quasi abitudinaria, fatta in lui seconda natura" (Croce, 1970: 288). No es de extrañar, pues, que en la madurez de su profesión literaria, Boccalini elaborara dos escritos políticos, *Discorso breve e utile scritto da un gentiluomo italiano e cattolico all'Italia, a beneficio, salute e conservazione di tutti gli Stati di quella* y *Dialogo sopra l'Interim fatto da Carlo V*, donde a la vez que denunciaba la "tirannide spagnuola" en territorio italiano, proclamaba su ferviente patrotismo ante los sucesos históricos que se

estaban sucediendo a finales del siglo XVI en el norte de Italia.

Lejos, sin embargo, de las permanentes invectivas que Traiano Boccalini lanza a la nación española, su fama en nuestra península seguía creciendo y, en 1653, tras "el universal aplauso que todos los doctos del Orbe han hecho a estos desvelos", se publica la edición conjunta de las dos centurias del escritor italiano bajo el título *Avisos de Parnaso*[7]. Aunque en el frontispicio del libro aparezca de nuevo Fernando Pérez de Sousa como el traductor de esta edición, es muy posible, tal y como asegura Robert. H. Williams (1946: 20) que tras la iniciales PAV, que firman la dedicatoria del libro, se pudiera esconder otro portugués, Antonio Vazquez. Es posible que este compatriota de Sousa llevara a cabo la traducción de los avisos boccalinianos, aunque no apareciera directamente reflejado su nombre en esta edición. Podríamos encontrar una explicación a este hecho en la primera traducción española de los *Ragguagli*, datada en 1634, en la que en la Suma del Privilegio se puede leer: "tiene licencia y privilegio Fernan Perez de Sousa de los Señores del Consejo, y rubricado de su Magestad, para poder imprimir un libro de cien discursos politicos, traduzido de lengua Toscana de Trajano Boccalini por tiempo de diez años, y que ninguna otra persona sin su poder le pueda imprimir ni vender so graves penas" (Boccalini, 1634: 3v). Aunque en 1653 este privilegio ya había expirado, es muy posible que por razones de la censura se omitiera todavía el nombre de Antonio Vázquez como traductor en la portada.

De hecho, en la edición de los *Avisos* de 1653 se encuentran las mismas aprobaciones y privilegios que ya habían aparecido en la edición de 1640 y que eran imprescindibles para llevar a cabo la impresión de toda obra del siglo XVII. La normativa editorial e inquisitorial del momento no deja duda al respecto, ya que obligaba a toda edición posterior del libro a poner "esta nuestra licencia al principio de cada un libro, que se imprimiere".

Esta edición madrileña de 1653, "va mejorada", según aparece en su portada, "en las cosas siguientes: en el estilo que es mucho mas limado: en los importantes versos de la primera, que van atentamente corregidos: en el orden de los avisos, que es el mismo que esta en el original italiano, que no se avia guardado en la primera: en ir consecutivamente vulgariçadas las autoridades latinas de Tacito". Efectivamente, esta nueva edición puede presumir de acercarse mucho más que las anteriores al orden que Boccalini había predispuesto para sus avisos. Aparecen en la primera centuria, aparentemente, un total de 100 avisos, aunque un examen cuidadoso de los pasajes del texto evidencia que el traductor ha pasado por alto el aviso XXIV, por un lado, y por otro, el aviso XLVII no aparece en el texto con esta numeración sino que se considera la continuación del aviso LVII, es decir, el número LVII bis. Dentro también de esta centuria, aunque no se trate de una omisión directa, el traductor elimina el primitivo aviso XLIII para introducir el texto de una de las partes de la *Pietra del paragone poltico*, libelo satírico y difamador de la monarquía y de la nación española[8].

En la segunda centuria los cambios son más evidentes, principalmente porque el número de avisos traducidos en esta ocasión son tan sólo noventa y cuatro, aunque el último aviso aparezca como el número cien de la centuria. Como en la primera parte, el traductor omite los avisos XXXVIII, XLIV, LI, LVI, LXXXV y XCVI, aunque en estos dos últimos casos, la estratagema del traductor no se basa sólo en prescindir del aviso en cuestión, sino que "despista" al lector, alterando la numeración anterior y posterior al

aviso censurado[9].

Los avisos LXXVIII y XCVI de la Centuria I que se omitieron en las ediciones anteriores, sin embargo, aparecen traducidos en esta ocasión. Su temática, referente a la celebración del matrimonio de las hijas de Carlo Emanuele, duque de Saboya, y a las disputas literarias entre Ludovico Castelvetro y Annibal Caro, no debió suponer para el nuevo traductor motivo de censura, por lo que permite su inclusión. No sucede así con los ocho restantes avisos que omite sin ningún tipo de vacilación y son los relativos a sucesos políticos y a personalidades que enalzaron la magnificencia de la nación española. Nos referimos, como apuntábamos anteriormente, a las figuras de Gonzalo Fernández de Córdoba y al Duque de Alba, sin olvidar las alusiones al rey más poderoso del imperio español, Felipe II.

En un primer lugar, la imponente figura de Gonzalo Fernández de Córdoba que en España había alcanzado el título de Gran Capitán precisamente por su victoria en las batallas del Reino de Nápoles, se presenta en el Parnaso boccaliniano a pedir, por sus méritos militares, el título de "magno". El consejo científico formado por Giovanni Gioviano Pontano, Francesco Guicciardini y Paolo Giovio, tras estudiar las empresas militares del Gran Capitán determinan que no es merecedor del título que el español solicita. De manera que Tito Livio, "prencipe del senato istorico" y portavoz de esta comisión, enumera una a una las razones por las que no puede aspirar a tan noble condecoración. Su intervención en la guerra de Granada, por ejemplo, aunque fuera el comienzo de sus glorias militares, no era suficiente para obtener el título de "magno" porque además de no haber participado en primera línea como capitán general, "cacciar da Granata quattro Mori divisi in fazioni, era azione meno che mediocre". Igual sucede con las batallas de África en las que participó Fernández de Córdoba, cuya magnitud y repercusión fueron insignificantes a juicio de los historiadores del Parnaso.

Las guerras en el Reino de Nápoles, sin embargo, van a ser el motivo por el que Boccalini, en boca de Livio, arremeta contra el Gran Capitán, propagador de la imagen devastadora y ambiciosa de la monarquía española. Si bien las batallas de Seminara y Garigliano podrían ser los únicos méritos para considerlo "magno", en el Parnaso le reprochan que en territorio napolitano llevó a cabo más "le fraude che la vera virtù militare". Sus errores principales fueron, por un lado, traspasar los límites de la liberalidad y la autoridad que se le concede a todo capitán del ejército, concediendo grandes beneficios a gran número de capitanes, nobles y hombres ilustres, ejerciendo un poder que le correspondía al mismísimo rey de España. Por otro lado, otro grave error fue el no haberse sabido asegurar su propia reputación tras las grandes conquistas italianas, siendo destituido del gobierno de Nápoles y conducido a España por expreso deseo de Fernando el Católico. Para figurar entre las grandes personalidades militares tendría que haber muerto como rey de Nápoles y no confinado en un castillo de España. Los jueces de Parnaso, totalmente convencidos de que este gesto le alejaba aún más del título de "magno", título que se le concedía tan sólo a aquellos "che con l'istromento della vera virtù militare a fine recavano imprese piene di segnalato valore", le proponen nombrarlo "uomo dabbene" y apelan a la inteligencia italiana que no se deja engañar por las autoridades extranjeras porque "il titolo che egli ebbe nell'impresa di Napoli, fu di 'capitano major', che in italiano suona 'generale' non 'magno'".

La invectiva contra Fernández de Córdoba continúa en el ragguaglio LVI, pero

ahora Boccalini en boca de Apolo se ensaña con su persona, para acabar, finalmente, expulsándolo del Parnaso. El episodio histórico que ocasiona tal decisión fue la encarcelación del Duque de Calabria por parte del Gran Capitán, acontecimiento que en palabras del español sucedió "nella rocca di Taranto avendo egli assediato il giovane duca di Calavria, figliuolo di Federigo ultimo re di Napoli, allora che quel signore fece risoluzione di rendersi, capitulò con esso lui che libera autorità li concedeva di poter a sua voglia ritirarsi dove meglio li pareva, e che alla sua promessa acquistò la fede dell'osservanza col giuramento che fece sopra la sacrosanta eucaristia; ma che, contrafacendo poi al giuramento, si assicurò della persona del duca, il quale con buone guardie mandò prigione in Spagna". El suceso, calificado por Apolo como "empia ed esecranda azione", le procura al militar la inevitable salida del entorno parnasiano.

En estos dos avisos, pues, Boccalini da rienda suelta a su odio más acérrimo y a su profunda indignación por la ocupación española de los territorios italianos. Boccalini deja entrever también en esta ocasión un vivo sentido de italianidad que lo mueve a satirizar a uno de los personajes históricos más estimados, aún hoy, de la España moderna. Pero no detiene su violenta pluma con estas acusaciones que acabamos de analizar, sino que, igualmente en dos avisos, se ocupa de denigrar la figura de Fernando Álvarez de Toledo, el Duque de Alba.

Efectivamente, los avisos XLIV y LI, censurados por el traductor de la edición de 1653, describen un suceso que se desarrolló durante el gobierno imaginario en Acaya del Duque de Alba, donde, tras repetidas sublevaciones populares, un grupo de aqueos lideró la rebelión, empujados por sus ansias de hacerse con las riendas de su pueblo. El Duque de Alba, señor de estos territorios y velando por la paz en los mismos, detuvo la situación decapitando en secreto a los dos ciudadanos que protagonizaron la revuelta Con esta acusación, el español se presenta en Parnaso donde Apolo le reprocha este abuso de poder y califica su decisión de "crudele e risoluta", además de juzgar errónea la forma en la que se llevó a cabo. Para el rey parnasiano, la actuación del duque es justa, ya que para mantener la reputación y los intereses de cada Estado, es necesario castigar al culpable, pero públicamente, "per ispaventar gli altri dal mal operare". Álvarez de Toledo, sin embargo, justifica su postura pensando que si actuó así fue para evitar futuras vengazas por parte de los aqueos. A este punto, Apolo le recuerda al duque que en el caso del príncipe de Egmont y el conde de Horn, no ejerció su poder del mismo modo, mostrando sus cuerpos decapitados en un acto público. Tras la expulsión del Duque de Alba de la ciudad de Acaya por parte del pueblo en unión con la nobleza, el español se refugia en Parnaso, donde recibe lecciones de política por parte de Apolo que le aconseja que "per indurre un popolo nato libero a quietamente ricever tutta la servitù, somma imprudenza era, come aveva fatto egli, usar ne' primi mesi le crudeltadi e le scoperte immanitadi contro i soggetti grandi dello Stato: le quali ponendo i popoli in aperta disperazione, ogni possibil strada tentavano per levarsi dal collo quel pesante giogo della servitù, che essi neppur erano usati di vedere nonché di sopportare; e che negozio tanto importante felicemente si recava al suo fine solo con la lunghezza del tempo, a poco a poco insensibilmente introducendo la servitù ne' popoli e spogliandoli della libertà, sì che essi né dell'uno né dell'altro si avvedessero", y añade, "l'ingegno spagnuolo mirabilissimo era per ben governare que' popoli, che, essendo nati e perpetuamente vissuti sotto le monarchie, ricevevano tutta la servitù; ma che nel dominar le nazioni, che, o per esser nate nella libertà di larghi

privilegi, o che, dalla libertà novellamente essendo passate alla servitù, 'nec totam libertatem, nec totam servitutem pati possunt', era negozio poco accomodato agl'ingegni di quelle nazioni, che, avendo 'promptum ad asperiora ingenium', straordinariamente erano 'prompti ferocibus'".

Boccalini vuelve con sus discursos políticos en el aviso XCVI, esta vez para poner en evidencia las difíciles relaciones entre el Duque de Alba y el rey de España, Felipe II, y la política represora de estos españoles en los Países Bajos. Efectivamente, la cuestión de Flandes fue el punto culmen de los enfrentamientos entre estos dos personajes históricos que luchaban por calmar las revueltas ciudadanas surgidas por la búsqueda de la independencia religiosa y política de España. Boccalini toma como eje central de este aviso, una vez más, el sentimiento nacionalista de repulsa contra la presencia española en tierras extranjeras, en este caso, flamencas, de manera que lleva hasta la presencia de Apolo al Duque de Alba y a Felipe II. Con el estilo propio de los "ragguagli", el rey de Parnaso evidencia los errores de cada uno en su gobierno, por un lado la ambición del Duque de Alba por gobernar en Flandes y, por otro, la ineptitud de Felipe II por no mantener la paz en estas tierras "perché ogni buona giustizia vuole che i regni e le provincie grandi da quei sieno governate nella pace, che nella guerra hanno avuto cuore di acquistarle o che con le armi da' pubblici nemici hanno saputo difenderle". Tras recurrir al noble ejemplo de los emperadores otomanos, Boccalini en boca de Apolo reprende al rey de España con estas palabras finales: "Filippo, né in mio né in poter di altro prencipe è indur gli uomini a più amare le altrui utilidadi che i propri commodi; e l'arte vera per eternamente rendersi i capitani fedeli è quella, che pur ora ho detto, di mostrar loro nelle turbolenze della guerra l'onorata e lucrosa pace di casa".

Tras la trama literaria expuesta en estos avisos es de suponer que estos pasajes, en los que la política y el ejército español quedan en evidencia, no vieran la luz en las traducciones españolas del siglo XVII de los *Ragguagli di Parnaso*. Sin embargo, un traductor anónimo emprendió la arriesgada tarea de completar la traducción de estos avisos censurados y aunque nunca fueron impresos, es muy posible que estos discursos circularan manuscritos por los ambientes literarios y políticos de la época. Afortunadamente para la filología, los escritos de los que hablamos están localizados en la Biblioteca Nacional de Viena[10] con una nota explicativa: "En la traducción que hizo Fernando Perez de Sousa de las dos Centurias de Raguallos, que en Toscano escrivió, el augustissimo Trajano Boccalini, se dejó por traducir seis de la segunda Centuria y quatro de la primera, por parecerle demasiado picantes". Los avisos traducidos son los anteriormente comentados (Centuria I: 24, 43, 78 y 96; Centuria II: 38, 44, 51, 56, 85 y 96) (Benvenuto, 1911: 5-6) y aunque la mayor parte de estos, según Benvenuti, siguen la edición original italiana de cerca, algunos pasajes son traducidos libremente y ampliados en su contenido. Es evidente que al final pudo más la curiosidad literaria que la intencionada y concienzuda censura política que Pérez de Sousa y Antonio Vázquez ejercieron sobre los *Ragguagli di Parnaso*. El interés por no ver alterada la imagen de poder y gloria de la nación española quedó truncado con la difusión de estos avisos censurados, muy posiblemente, en los ambientes literarios de España del siglo XVII.

Ed. L. Firpo		Traduc.		Ed. L. Firpo		Traduc.	
	1634	1640	1653		1634	1640	1653
Centuria I				*Centuria I*			
1	1		1	51	23		51
2		45	2	52			52
3		46	3	53		67	53
4		47	4	54	24	68	54
5	13		5	55			55
6		48	6	56		69	56
7	2		7	57		70	57
8		49	8	58	25	71	58
9	3		9	59			59
10	4		10	60		72	60
11	5		11	61		73	61
12		50	12	62	26	74	62
13	6		13	63	28		63
14		51	14	64	29		64
15	7		15	65			65
16	8		16	66	10	75	66
17	9		17	67	50		67
18		52	18	68			68
19		53	19	69	49	76	69
20	27		20	70	47		70
21	11		21	71	51		71
22		54	22	72	30		72
23	12		23	73			73
24	omitido	omitido	omitido	74	31	77	74
25	21		25	75	32		75
26	15		26	76			76
27	42		27	77	33	78	77
28	16		28	78	omitido		78
29	17		29[12]	79	35	omitido	79
30	14		30	80			80
31		55	31	81		79	81
32		56	32	82		80	82
33	43		33	83		81	83
34		57	34	84	36	82	84
35	18		35	85			85
36		58	36	86	34	83	86
37	37		37	87			87
38		59	38	88	37	84	88
39	44		39	89	38		89
40		60	40	90	41		90
41	20		41	91			91
42		61	42	92		85	92
43	omitido	omitido	43[13]	93		86	93
44		62	44	94		87	94
45	45		45	95		88	95
46		64	46	96	omitido	89	96
47	22		57 bis	97		omitido	97
48		63	47	98		90	98
48 bis		65	48	99	40	91	99
49	46	66	49	100	39		100
50			50				

Ed. L. Firpo		**Traduc.**		**Ed. L. Firpo**		**Traduc.**	
	1634	1640	1653		1634	1640	1653
Centuria II				*Centuria II*			

1		3	2	51	omitido	omitido	omitido
2		2	1	52			52
3			3	53	70	25	53
4	52		4	54			54
5	53		5	55		26	55
6	54		6	56	omitido	27	omitido
7	55	5	13	57	71	omitido	57
8			8	58	91		58
9	56		9	59	81		59
10	57		10	60	72		60
11	90	8	7	61		28	61
12		6	12	62		29	62
13		7	11	63		4	63
14		1	14	64		30	64
15	85		15	65	73		65
16		9	16	66	74		66
17	58		17	67	75		88
18		10	18	68	76		68
19		11	19	69	77		69
20	59		20	70	78		70
21		12	21	71	79		71
22		13	22	72	80		67
23	60		23	73		31	73
24	92		24	74	99		74
25	61		25	75	82		72
26		14	26	76	83		75
27	62		27	77	87		77
28	63		28	78	84		78
29	64		29	79		32	79
30	98		30	80	96		80
31		15	31	81		33	81
32	65		32	82		34	82
33	97		33	83		35	84
34		16	34	84		36	85
35		17	35	85	omitido	omitido	omitido
36	66		36	86		37	86
37	95		37	87	86		87
38	omitido	omitido	omitido	88		38	99
39	93		39	89		39	89
40		18	40	90	94		90
41	67		41	91		40	91
42		19	42	92	88		92
43		20	43	93		41	93
44	omitido	omitido	omitido	94	48		94
45		21	45	95		42	95
46		22	46	96	omitido	omitido	omitido
47		23	47	97		43	96
48	68		48	98	89		97
49	69		49	99		44	98
50		24	50	100	100		100

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENVENUTI, E. “Briciole secentesche”. *Rivista delle Biblioteche e degli archivi*. Firenze: 1911, anno XXII, vol. XXII, pp. 5-6.

BOCCALINI, Traiano. *De’ ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini romano. Centuria prima*. Venezia: Farri, 1612,

BOCCALINI, Traiano. *De’ ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria seco,nda*. Venezia: Barezzi, 1613.

CROCE, B., “Traiano Boccalini, ‘il nemico degli spagnuoli’”. *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari: Laterza, 1970.

GASPARETTI, A. “Una risposta di Lope al Boccalino”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVI, 1935, pp. 105-111.

HENDRIX, Harald. *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*. Firenze: Olschki, 1995, pp. 72-78.
WILLIAMS, Robert H. *Boccalini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*. Menasha, Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1946, pp. 28-98.

Notas

[1] Las primeras ediciones de la obra de Boccalini fueron: *De' ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini romano. Centuria prima*. Venezia: Farri, 1612, y al año siguiente: *De' ragguagli di Parnaso. Di Traiano Boccalini romano. Centuria seconda*. Venezia: Barezzi, 1613.

[2] Estos elogios están presentes en la "Aprovacion del Padre Basilio Varen de Soto, de los Clerigos Reglares Menores, Letor de Teologia, y Asistente general de la Corte Romana" y en el "Prologo al lector" de los *Discursos Políticos y Avisos del Parnaso de Trajano Bocalini, Cavallero Romano. Traduxolos de la Lengua Toscana en la Española, Fernando Peres de Sousa*. Madrid: por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1634, pp. 6v y 2r, respectivamente.

[3] Para entender la influencia que Boccalini ejerció en las letras españolas, véase la imprescindible obra de WILLIAMS, Robert H. *Boccalini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*. Menasha, Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1946, pp. 28-98 y el estudio más completo y actualizado de HENDRIX, Harald. *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*. Firenze: Olschki, 1995, pp. 72-78.

[4] Hemos querido ilustrar este hecho adjuntando una tabla de correspondencias al final de este estudio.

[5] *Discursos políticos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano Traduxolos de la lengua Toscana en la Española Fernando Perez de Sousa.* En Huesca: por Iuan Francisco Larumbe Impressor de la Universidad, 1640.

[6] El rey de España adquirió el título de "Príncipe Católico y protector y defensor de la Iglesia de Cristo", lo que suponía derechos de la corona española para la elección del Santo Padre y poderes espirituales dentro de la Curia Romana.

[7] *Avisos de Parnaso de Trajano Boccalini Cavallero Romano. Primera y Segunda Centuria. Traduxolos de la Lengua Toscana en la Española Fernando Perez de Sousa*. Madrid: por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1653.

[8] *Pietra del paragone político tratta dal monte Parnaso dove si toccano i governi delle maggiori monarchie del universo*. Cormopoli: Teler, 1615.

[9] Es decir, aunque censura los avisos LXXXV y XCVI, el traductor altera el orden de los avisos anteriores (del LXXXII pasa al LXXXIII) y posteriores (del XCVIII pasa al C). Para la mejor comprensión de la labor censora del traductor, véase la tabla que aparece al final de este estudio.

[10] Ms. 5880d de la Biblioteca Nacional de Viena.

[11] BOCCALINI, Traiano. *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*. FIRPO, Luigi (ed.). Bari: Laterza, 1948.

[12] Erróneamente numerado 30.

[13] Se corresponde con uno de los avisos recogidos en la *Pietra del Paragone Politico*.

"IO E PIRANDELLO": NOTA SUI CONTATTI TRA DUE AUTORI EUROPEI

Linda Garosi
Universidad de Córdoba

Parlare dei contatti tra due protagonisti della scena letteraria europea dell'inizio del ventesimo secolo, l'italiano Luigi Pirandello e lo spagnolo Miguel de Unamuno, non è da intendere nel senso letterale della parola. Difatti non intercorsero relazioni dirette tra i due salvo qualche incontro fortuito. Inevitabile tra l'altro, visto che nei primi decenni del Novecento le opere di Pirandello e quelle di Unamuno varcavano i confini nazionali e incidevano sempre più profondamente sul plasmarsi della moderna sensibilità europea. Ma è proprio dall'incontro/confronto di una parte specifica della loro produzione artistica che scaturiscono tali contatti. Ne vedremo un notorio e significativo esempio nell'esame comparativo tra il capitolo XXXI del romanzo *Niebla* (1914) di Miguel de Unamuno e la novella di Luigi Pirandello *La tragedia d'un personaggio* (1911)[1].

Va detto che, sebbene non si abbiano prove di un qualsivoglia sodalizio artistico che piegasse la loro parabola poetica lungo la stessa direzione, entrambi si trovarono a raccogliere la sfida lanciata da dubbi e da interrogativi messi allo scoperto, sul finire del secolo, dallo sfaldarsi del vecchio ordine ottocentesco. L'affacciarsi di un diverso concetto di realtà non più delimitato dal determinismo scientifico, le suggestioni provenienti dalla nuova visione dell'uomo, ma soprattutto la distinta dimensione dell'arte che sempre più distante e estranea ai canoni del realismo recuperava un altro respiro, funzionavano da stimolo a nuove risposte estetiche, a nuove avventure poetiche e stilistiche. Il nostro discorso non muove però dall'intenzione di sviscerare il formalizzarsi di tali questioni entro la multiforme produzione artistica pirandelliana e unamuniana, compito alquanto oneroso, bensì dal fornire alcuni ragguagli sul dato dell'interesse di entrambi verso il personaggio. Anzi, per essere più precisi, verso l'essere del personaggio, la sua realtà fittizia; un aspetto comune su cui interviene lo stesso Miguel de Unamuno nell'articolo "Pirandello y yo" del 1923[2].

Il concetto di personaggio è una nozione che fin dalla *Poetica* di Aristotele costituiva una delle categorie portanti per la definizione dei generi epici e drammatici. E si riconfermava cruciale in quella forma moderna di "epopea" che è il romanzo, massima espressione artistica della società borghese dell'Ottocento. Non a caso, quindi, proprio nel momento in cui il genere raggiungeva il suo massimo splendore, sul tema letterario del personaggio si svolgeva un vivace dibattito poi tornato alla ribalta con seriori approfondimenti nei primi decenni del Novecento, quando il romanzo subiva una forte ristrutturazione. Inoltre, non a caso traspariva la riflessione sullo statuto del personaggio in momenti metanarrativi dell'opera di due autori incamminati verso la modernità novecentesca e attratti dal problema ontologico dell'essere come da quello

sulla personalità.

1. UN ARTICOLO

La diffusione dell'opera di Pirandello in Spagna coincideva con l'estendersi della fama internazionale del poeta siciliano dovuta ai grandi successi riscossi dalle sue *piéces* teatrali. Anche qui infatti la presenza di Pirandello fu legata in un primo tempo al palcoscenico con le rappresentazioni del 1923 a Barcellona del *Berretto a sonagli* e de *Sei personaggi in cerca d'autore.* Nel contempo si avviava un capitale lavoro di traduzione in spagnolo, non solo delle opere teatrali, ma anche delle novelle e dei romanzi, tanto che l'interesse per l'opera pirandelliana, fino ad allora sconosciuta, raggiungeva l'apice in terra spagnola intorno agli anni 1923-'24 [3]. Nel frattempo anche Miguel de Unamuno scopriva lo scrittore italiano. Ma a far conoscere Pirandello a Unamuno non fu tanto la fama raggiunta da questi in Spagna, quanto piuttosto le indicazioni date da alcuni critici italiani sulla compresenza di temi e motivi similari. In Italia infatti, fin dall'inizio del secolo, l'opera saggistica e narrativa dello spagnolo godeva di illustri ammiratori nel gruppo dei vociani, inoltre era studiata da insigni ispanisti italiani, tra i quali Antonio Farinelli, con cui Unamuno manteneva scambi epistolari e di opere. Infine parte della sua produzione veniva tradotta in italiano soprattutto grazie a Gilberto Beccari (Cfr. González Martín, 1978: 267-323).

Unamuno rendeva noto in un articolo edito sul giornale argentino *La Nación* del 15 luglio 1923 dal titolo "Pirandello y yo", di come fosse venuto a conoscenza dell'autore siciliano[4]. Qui sosteneva che: "la primera vez que vi citado a Pirandello fue en una excelente crítica de la traducción italiana de mi novela *Niebla*" (Unamuno, 1995: 305-309). Lo scritto è inoltre una preziosa testimonianza dell'interesse suscitato dal romanzo *Niebla* tra gli specialisti e i lettori italiani, un'accoglienza, pare, superiore a quella riservatagli "en los países de lengua española". Prosegue dicendo che il riscontro ottenuto dalla sua opera, "es el que me ha llevado al conocimiento de Pirandello, cuyo nombre tan a menudo asocian con el mío los críticos italianos" (Unamuno, 1995:305). Interviene quindi nella questione dibattuta da alcuni studiosi italiani, quella dell'affinità di temi e motivi tra i due, dando la propria versione dei fatti. Che corrispondesse al vero, il nostro lo conferma, "en lo poco que conozco hasta ahora del escritor siciliano, he visto, como en un espejo, mucho de mis propios más íntimos procederes y más de una vez me he dicho leyéndole. "¡lo mismo habría dicho yo!" (Ibidem, 305). Che fosse il risultato di un condizionamento dell'uno sull'altro, o viceversa, egli lo esclude, "estoy casi seguro que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío" (Ibidem, 306). La contaminazione fra i due, semmai avvenne è da imputare a suo dire all'operato di una specie di "ingenio", quasi uno spirito del tempo che avesse sparso le proprie sementi nelle loro fertili menti. Del resto molti erano dell'opinione che l'atmosfera infrasecolare fosse gravida di idee comuni, suggestione altresì emanata dalle dilaganti teorie neoidealistiche, come quelle esposte da Benedetto Croce e dal filosofo francese Gabriel Séailles.

Furono dunque alcuni critici italiani che per primi, all'inizio degli anni venti, occupandosi simultaneamente di entrambi, ne colsero le singolari affinità (González Martín, 1978: 245-249). In particolare evidenziarono la comune e innovativa soluzione artistica adottata dai due scrittori di far irrompere il personaggio in quanto

tale all'interno della narrazione. Nello stesso anno della pubblicazione dell'articolo di Unamuno, il ben noto critico dell'estetica pirandelliana, Adriano Tilgher, prendendo in esame *Sei personaggi in cerca di autore*, tracciava una linea cronologica tra testi dei due maestri apparsi nel lasso di pochi anni e che condividevano a suo dire, "un motivo analogo nel capitolo XXXI del romanzo *Nebbia* di Miguel de Unamuno, anteriore, bensì, ai *Sei personaggi* ma posteriore alla novella *La tragedia d'un personaggio*"[5]. Certo è che questa novella di Pirandello facesse parte di quel poco dell'opera dell'italiano conosciuta all'epoca da Unamuno. Tanto che citato nell'articolo ne troviamo, tradotto in castigliano, il seguente frammento:

Un ser que nace de esa facultad creadora que reside en el espíritu humano está destinado, por naturaleza, a una vida superior que le falta al mortal ordinario nacido del seno de mujer. Cuando se nace personaje, cuando se tiene la dicha de nacer personaje vivo, se ríe uno de la muerte: ¡no se puede ya morir! El artista, el escritor, el mezquino instrumento de esta creación morirá, enhorabuena; pero su criatura no muere ya. Y para vivir inmortal no tiene que tener dotes extraordinarias o llevar a cabo prodigios. Decidme quiénes eran Sancho Panza o Don Abundio. Y, sin embargo, son eternos porque, gérmenes vivos, tuvieron la dicha de encontrar una matriz fecunda, una imaginación para educarlos y nutrirlos (Unamuno, 1995: 305)

Ma fu, senz'alcun dubbio, una lettura posteriore all'ideazione e composizione di *Niebla*[6].

Dinnanzi a tali asserzioni della critica e di uno degli interessati, come aveva reagito Pirandello? Se Unamuno non aveva esitato a dare la sua versione dei fatti, Pirandello non si era pronunciato, almeno non per iscritto. Non è che una congettura, ma non è difficile immaginarsi la replica dello scrittore siciliano, così scontroso, così poco amante dei riconoscimenti pubblici e delle critiche alla propria opera; con tutta probabilità sarebbe stato un semplice gesto di stizza[7]. Però gli indizi testuali, come si vedrà, riporteranno al parallelismo messo ben in evidenza dal Tilgher e da una folta schiera di studiosi in seguito.

2. IL PERSONAGGIO

Miguel de Unamuno, nell'articolo visto in precedenza, segnalava nelle problematiche sollevate e incarnate dal particolare epilogo della storia del suo Augusto Pérez uno speciale punto di contatto con "ideas de Pirandello, que constituyen toda una filosofia estética"[8], e che affiorano nel taglio che il siciliano dà alle figure antropologiche che popolano le sue opere[9]. Tenendo ben presente l'osservazione del romanziere spagnolo, prima di affrontare il viaggio testuale che ci porterà dal capitolo XXXI di *Niebla* alla novella pirandelliana *La tragedia di un personaggio*, non è superfluo, per le ragioni che vedremo, sottolineare il fatto che già nella cultura letteraria del tardo Ottocento, in cui fra l'altro i coetanei Pirandello e Unamuno avevano svolto il loro apprendistato artistico, quello del personaggio era un tema che suscitava grandissimo interesse[10].

Dall'*Art of Fiction* (1884) di Henry James a *Le Roman expérimental* (1880) di Émile Zola, la riflessione sul genere novellesco concedeva ampio spazio a tale elemento

e ne metteva in risalto la centralità nell'ordito narrativo. Anzi fu proprio la dottrina naturalistica del francese a privilegiarne il ruolo. Zola insegnò a mettere l'uomo, in quanto individualità e agente nelle relazioni sociali, al centro di quell'esperimento che avrebbe condotto alla stesura del romanzo. Il tutto azzerando il potere demiurgico dello scrittore sulla sua opera che, constatava il Verga, "sembrerà *essersi fatta da sè* […] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore" e sul personaggio che il lettore dovrà vedere "qual è, dov'è, come pensa, come sente" (Verga, 1980: 230-239). Sullo stesso punto insisteva il grande teorico del verismo italiano, Luigi Capuana. Egli rimarcava nell'introduzione al suo *Teatro italiano contemporaneo* (1872) il compito dell'artista di consegnare alla ribalta "il personaggio vivente davvero". Ribatteva qualche anno dopo che il romanziere verista "deve sentire e pensare come lui [il personaggio], non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa", soltanto in questo modo egli avrebbe potuto mettere al mondo "creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica" (Capuana, 1973: 40-51). Nel contempo lo stesso Pirandello riprendeva in un articolo sul teatro *L'azione parlata* del 1899 gli enunciati del Capuana, ma evidentemente i termini non erano più gli stessi (Pirandello, 1993: 1015-1018). Si legge infatti:

> Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma; ché in ogni germe già freme l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami (Ibidem, 1016).

Si palesava infatti una nuova coscienza dell'autore dell'opera d'arte e del personaggio intorno a cui questa deve svilupparsi. Evidentemente l'impostazione risentiva del lascito naturalistico, ma d'altro canto, del personaggio veniva rivendicata il suo essere creatura fittiva sorta dall'immaginazione dell'artista e veniva scartata la nozione che lo riduceva a una controfigura verosimile.

Pirandello e come vedremo Unamuno, preso atto della crisi che inficia la base stessa dell'estetica realista, la possibilità del rispecchiamento tra finzione e realtà, si avventurano allora in esperimenti metanarrativi tesi a sovvertire le convenzioni e a smascherare le illusioni di tale poetica. Il bersaglio favorito e che li accomuna sarà il personaggio. Se le figure umane dell'opera di entrambi prendono vita a partire da una narrazione e una descrizione dagli effetti realistici, a ben guardarle, alcune di esse proiettano un'immagine ingannevole[11].

Se alle soglie del Novecento i fatti non coincidono più con le parole, allora l'uomo non coincide con il personaggio e l'identificazione dell'uno con l'altro diventa un discutibile retaggio del romanzo ottocentesco e realistico. Non è un caso, dunque, che gli esperimenti metanarrativi dei nostri autori precedano la comparsa di cospicue opere teoriche sul tema. Gli stessi saggi *Aspects of Novel* (1927) di William Foster e *Le romancier et ses personnages* (1933) di François Mauriac si occuperanno di far luce sulla confusione imperante tra persona, inteso come uomo in carne ed ossa, e personaggio (*homo fictus*) e di smentire l'inevitabile subordinazione di questi alla trama[12].

3. I TESTI

Cercheremo di far luce su tale questione soffermandoci su due testi in particolare, la novella pirandelliana *La tragedia d'un personaggio* (1911) e il capitolo XXXI del romanzo *Niebla* (1914) di Unamuno[13]. Ciò che contraddistingue la compagine dei lavori scelti è il fatto che, in primo luogo l'autore stesso vi compare interagendo con le proprie creature immaginarie, in secondo luogo non vi si tratta il personaggio come persona verosimile o possibile, ma come personaggio in quanto tale, che dentro la stessa *fiction* insorge e si ribella al volere del suo artefice. L'effetto è, come si vedrà, quello di un ribaltamento del convenzionale rapporto tra realtà e finzione. Ma se i meccanismi narrativi sono messi a nudo, l'illusione referenziale smascherata, l'approdo a una domanda cruciale sarà allora inevitabile: perché i personaggi continuano ad esistere?

Come detto in precedenza, ritroviamo i nostri scrittori all'interno dello spazio immaginario: all'istanza narrativa è conferita un'identità reale, esplicita nel caso di Miguel de Unamuno e sottintesa nel caso di Luigi Pirandello. L' "io" che parla, dunque, coincide con la voce di un narratore omodiegetico, quasi un gesto di riappropriazione della propria invenzione. E fin qui niente di speciale. Ma che dire quando davanti allo scrittore si presenta niente poco di meno che una delle sue creature, o più di una? Il paradosso è evidente, anche se, per il momento, il narratore/autore riesce ancora a mantenere distinti realtà e finzione.

"Ogni domenica mattina", Pirandello ha la consuetudine di dare "udienza" ai personaggi delle sue "future novelle" e li attende nello "scrittojo", mentre l'autore di *Niebla* riceve la visita del protagonista del suo romanzo e riferisce che "cuando me anunciaron su visita […] le mandé pasar a mi despacho-librería" (p. 648). Non è difficile svelare dunque i termini metaforici di questi incontri che si tengono in quei luoghi, lo "scrittojo" e il "despacho-librería", deputati alla solitaria opera dell'invenzione romanzesca. Si potrebbe trattare di un'ingegnosa trovata per rappresentare il curioso *vis-à-vis* dello scrittore con i propri personaggi, cristallizzato in tanti notori modelli della tradizione letteraria occidentale, e trasformato qui in un argomento narrabile. Ma quando i personaggi, ormai denudati e assottigliatosi lo spessore referenziale della loro figura, danno voce a quanto sono venuti a dire allo scrittore, lo scompiglio che creano è grande.

Così Augusto Pérez protagonista di *Niebla* e un certo dottor Fileno, personaggio principale de *La tragedia d'un personaggio*, sono dotati di nome e cognome, quali segni identificanti una persona putativamente reale, e hanno altresì un vissuto, un destino, ricostruibile a partire da alcuni fondamentali indizi e stralci di informazioni, ma il particolare gioco metanarrativo in cui sono coinvolti fa in modo che si dissolva qualsivoglia vincolo con referenti extraletterari. Si presentano alla ribalta della narrazione in qualità di personaggi pronti a sfidare l'autore nonché a destabilizzare, diremmo noi, l'intera compagine delle convenzioni basilari dello statuto del personaggio nel romanzo ottocentesco.

Il tema del personaggio letterario è il nucleo centrale della novella di Pirandello. L'annunciata storia tragica è esibita, nella parte finale del racconto, con l'entrata in scena di un certo dottor Fileno e dal breve monologo che tiene davanti all'autore e ad altre anonime figure. Prima però di giungere alla scena-madre, la narrazione si articola in due momenti dove lo scrittore fa alcune considerazioni arricchite da aneddotti curiosi

che vertono su tale tema.

La novella si apre con una sorta di didascalia contenente delle indicazioni temporali, "è mia vecchia abitudine dare udienza", dice una voce in prima persona, quella dell'autore, "ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle" (p. 816). E aggiunge, "cinque ore, dalle otto alle tredici". A questa ne seguirà una seconda, in cui della lunga serie di domeniche mattina, se ne sceglierà una particolarmente speciale, "quest'ultima domenica sono entrato nello scrittojo, per l'udienza, un po' più tardi del solito" (p. 818). Le due annotazioni racchiudono alcune sommarie riflessioni dal carattere prettamente metanarrativo sul trattamento che l'autore, vale a dire lo stesso Luigi Pirandello, alle prese con la ressa di personaggi prepotenti e petulanti, riserva a ognuno di loro prima di 'farli vivere' nelle novelle. La seconda indicazione spazio-temporale sembra promettere l'avviarsi della narrazione dei fatti avvenuti una domenica mattina, "quest'ultima". Ma non è così. Con il pretesto di spiegare il motivo dell'inusuale tardanza, "un lungo romanzo […] mi tenne sveglio fino alle tre del mattino per le tante considerazioni che mi suggerì un personaggio di esso, l'unico vivo tra molte ombre vane" (p. 818), viene presentato il protagonista che diverrà, a sua volta, il Personaggio/protagonista intorno a cui ruoterà la parte conclusiva del racconto. Dalle considerazioni dell'autore si ricavano alcune informazioni sulla vicenda del dottor Fileno, mentre la critica di Pirandello all'anonimo romanzo letto, restituisce il personaggio al mondo immaginario proiettato dalla scadente narrazione. "Peccato!", esclama il nostro, "C'era tanta materia in lui da trarne fuori un capolavoro! Se l'autore non lo avesse così indegnamente misconosciuto e trascurato, se avesse fatto di lui il centro della narrazione" (p. 820).

Nell'*incipit* del terzo momento della narrazione, oltre alle tre informazioni basiche già anticipate, ovvero "quella mattina, entrando tardi nello scrittojo", lo scrittore descrive sinteticamente la scena a cui assiste: "vi trovai un insolito scompiglio, perché quel dottor Fileno s'era già cacciato in mezzo ai miei personaggi aspettanti, i quali, adirati e indispettiti, gli erano saltati addosso e cercavano di cacciarlo via, di strapparlo indietro" (p. 820). L'autore interviene nella rissa cercando di scacciare l'indisciplinato personaggio. La reazione di questi è data, e lo stesso procedimento si vedrà nel capitolo tratto dal testo di Unamuno, da una breve descrizione fisica: "una così intensa e disperata angoscia si dipinse sul volto del dottor Fileno" (p. 820). L'effetto realistico dell'annotazione si scontra e si annulla con l'impatto che ottiene la fuoriuscita del dottor Fileno dall'originario recinto narrativo, il romanzo anonimo, e l'incursione nel racconto di Pirandello con la pretesa di farsi ascoltare. Un conto è la figura trasposta dalle parole dell'autore/narratore, faccenda ben diversa è invece trovarsi in presenza dell'attore principale della vicenda. Sebbene il nome rimandi, secondo l'operazione logica della sineddoche, al personaggio del romanzo letto da Pirandello, tuttavia come in preda a un attacco di schizofrenia si presenta come Personaggio, con la maiuscola, vale a dire in quanto tale. E per di più rinnega il proprio creatore quando, nel perorare la sua causa personale, dice di "avere il privilegio di esser nato personaggio vivo [...] e esser caduto in quelle mani, esser condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artifizio" (p. 822). E rivolge un appello disperato all'autore della presente novella, "mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me!" (p. 823). Nonostante lo scrittore non ceda alle sue suppliche, gli neghi la piena realizzazione in

quella realtà superiore a cui aspira, licenziandolo con queste parole, "via, si consoli, o piuttosto, si rassegni, e mi lasci attendere a' miei poveri personaggi" (p. 824), tuttavia si può percepire quanto si sia debilitato il potere dell'autore sulla sua creatura. Né *flat* né *round character* come lo aveva catalogato l'inglese William James, ma personaggio che, in quanto tale, non solo sopravvive svincolato dalla trama di cui è l'attante, ma agisce autonomamente, slegato dalla fantasia dell'autore, rivendicando la sua realtà diversa, distinta dalla vita materiale. L'arte e segnatamente le strutture narrative tradizionali, realistiche e ottocentesche, vengono travolte dall'intreccio di diverse verità, dal relativismo gnoseologico della nuova concezione del mondo e dell'uomo.

Allo stesso punto, allo stesso scarto giunge Miguel de Unamuno nel romanzo *Niebla*[14]. Nel capitolo XXXI si mette in scena l'incontro voluto dal protagonista Augusto Pérez con l'autore, Miguel de Unamuno. Solo allora prende corpo quello stacco tra personaggio quale rappresentazione verosimile ed "ente de ficción". Il pirandelliano dottor Fileno così come Augusto Pérez sono dotati di un nome, secondo una delle più basilari convenzioni del genere romanzesco: il nome e/o cognome sono gli attributi fondamentali per proiettare l'immagine di una persona e infonderle una parvenza di realtà. Ma se nell'opera di Pirandello è evidente fin da subito che al centro della narrazione c'era il personggio in quanto tale, seppure ancora debitore di una proiezione realistica della figura antropomorfa, nel romanzo di Unamuno l'ambiguità tra persona e personaggio è mantenuta fino alla fine, anche quando al termine della narrazione delle vicende interiori e amorose di Augusto Pérez, ci imbattiamo nel capitolo XXXI con il personaggio in quanto tale, deciso a incontrare l'autore della novella di cui è protagonista. Un potere decisionale e un'iniziativa che, alla pari, dell'omologo italiano, condurranno a una dichiarazione di autonomia e alla rivendicazione di un'esistenza in un diverso ordine della realtà, distinto da quello del "hombre de carne y hueso". Dalla progressiva perdita di referenzialità e dalla presa di distanza dal proprio creatore traspare, a nostro avviso, l'interrogazione dei due autori, quella fondamentale, sull'essenza ontologica del personaggio.

Augusto Pérez, dopo essere stato ingannato e abbandonato da Eugenia, sua promessa sposa, piomba nella disperazione più cupa e decide di togliersi la vita per non soffrire più. Forte della decisione presa sul suo destino, si reca a Salamanca per discuterne con l'autore. Di fronte a un gesto che situa il personaggio al di fuori del cerchio della finzione, lo scrittore, senza troppi allarmismi, decide di correre al riparo e di ristabilire la sua autorità. Con modi un po' bruschi e sbrigativi ("recalqué este tú con un tono autoritario", "le ordené") non solo non gli dà la possibilità di filosofare sul suicidio, motivo dell'incursione, ma afferma categoricamente: "es que tú no puedes suicidarte, aunque lo quieras" (p. 649). Il personaggio, in qualità di persona verosimile, sperimenta lo straziante dubbio del suo esserci e Miguel de Unamuno lo mette al corrente dello statuto di tale esistenza, quella di una creatura forgiata dalla sua immaginazione e che pertanto non dispone del proprio destino. Augusto non può suicidarsi per il semplice motivo che non esiste. Si sente dire: "no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía […] tú no eres más que un personaje de novela" (pp. 649-650). La sua è un'esistenza non materiale ma fatta di parole e carta, subordinata alla volontà del suo artefice. L'ambiguità tra persona/personaggio viene perciò spinta al suo grado massimo nel complicato intreccio

di diversi livelli di verità.

Ma Augusto Pérez, dopo aver ascoltato le ragionevoli parole del suo inventore, controbatte con argomentazioni tali da farlo sprofondare nel più assoluto stato di sconcerto -e non solo lui! Dopo la rivelazione del suo segreto, sembra sorgere in Augusto un'intuizione potente che si manifesterà gradualmente nel serrato succedersi di domande e risposte ingaggiato con lo scrittore. Infatti se durante tutto il romanzo aveva dominato lo stile indiretto libero, a dimostrazione dell'accesso privilegiato del narratore ai pensieri del personaggio, nel capitolo XXXI l'autore/narratore, ormai omodiegetico, sembra aver perso tale privilegio. Si possono solo riconoscere o fare delle ipotesi sullo stato d'animo o sui pensieri che attraversano la mente del personaggio sulla base delle variazioni visibili nella sua fisionomia. Di fronte al proprio autore, sul punto di scoprire una tremenda verità con la frase: "¡tú no estas vivo!" e poi ancora "no existes…", ad Augusto Pérez "se le alteraba el color y traza del semblante y […] hasta temblaba" (p. 648). L'effetto realistico è sì assicurato ma ricondotto appunto entro i limiti della convezione romanzesca da cui scaturisce l'illusione della rappresentazione antropomorfica. Quella stessa illusione referenziale che il comportamento e le parole dell'agente, ormai solo personaggio, contribuiranno poi a smascherare.

Ora è la volta dell'artista, all'oscuro delle intenzioni e dei pensieri di Augusto, di sentirsi preoccupato, quando vede come al personaggio "le volvió el color y el aliento, fue recobrándose, se hizo dueño de sí" (p. 650), e aggiunge una frase che acquisterà un significato ben più amplio di quello che a prima vista sembra rivestire. Lo vede infatti "recobrar vida propia". La sua intenzione è chiara fin da queste prime parole, "mire usted bien, don Miguel…no sea que esté usted equivocado y que ocurra precisamente todo lo contrario de lo que usted se cree y me dice" e di seguito più esplicito ancora, "no sea […] que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto… No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo…" (p. 650). Il personaggio con una strategia dialettica degna dei più abili sofisti lancia all'autore la stessa insinuazione prima infertagli da questi, in modo da far vacillare quella "certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca", ribadita più volte. Il sorriso enigmatico è ormai passato dal viso del creatore a quello del suo personaggio. La scaltrezza di Augusto raggiunge l'apice quando afferma categorico: "y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sì" (p. 651). Da qui il dialogo si snoda sviluppando e riecheggiando temi e motivi capitali del pensiero dell'Unamuno filosofo alle cui soglie ci fermiamo.

A MO' DI CONCLUSIONE

Per terminare non è fuori luogo riportare l'attenzione sull'idea che ha ispirato il presente lavoro, quella dei contatti tra lo spagnolo Unamuno e l'italiano Pirandello. Preso atto dell'inesistenza di relazioni personali e artistiche tra i due, confermata tra l'altro dalle parole dello spagnolo nell'articolo "Pirandello y yo", rimane l'evidente e intrigante similitudine dell'irruzione del personaggio in quanto tale in alcuni dei loro componimenti. Nei testi qui esaminati le figure immaginarie s'impossessano della narrazione diventandone il soggetto autonomo e sottraendosi coì alla tutela del loro creatore.

È stata dunque nostra intenzione situare tale comune innovazione, al centro dell'irreversibile processo finisecolare di dissoluzione delle convenzioni realistiche del romanzo ottocentesco, nonché del correlativo dibattito sul personaggio letterario. La soluzione artistica segnalata, e fatta propria da entrambi, è quindi elemento probante per un verso del ruolo ricoperto da Unamuno e da Pirandello all'indomani della grande stagione realistica e per l'altro della personale riflessione di due grandi maestri del Novecento sulla qualità "finzionale" dell'opera d'arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, Maria Luisa. D'Amico in, *Album Pirandello,* a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1992.
CAPUANA, L., *La crisi del romanzo* in *Gli "ismi" contemporanei* (1898), Milano, Fabbri, 1973.
CASTRO, Américo, *La tragedia d' un personaggio* e il *Don Quijote*. Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia editore, 1968, pp. 115-120, cit. p. 115.
GHIDETTI, E., *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1976, cit. p. 81.
GONZÁLEZ MARTÍN, V, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978.
PIRANDELLO, L., *Novelle per un anno*, vol. I, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1985.
PIRANDELLO, L., *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1993.
SCIASCIA, L., *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia editore, 1968.
TILGHER, A., *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923,
UNAMUNO, M. DE, *Niebla*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995, pp. 465-671 (cap. XXXI: pp. 648-655).
VERGA, G., *L'amante di Gramigna*, (dedicatoria a Salvatore Farina.), in *Vita dei campi* (1880), ora in *Le Novelle*, to. I, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980

Notas

[1] Circoscriviamo l'analisi del romanzo al capitolo XXXI poiché vi è contenuta la scena dell'irruzione del personaggio in quanto tale nella narrazione. Un procedimento similare si ritrova nella novella di Pirandello qui citata. Il capitolo scelto e il racconto costituiscono il *corpus* dei testi presi in esame.

[2] Pubblicato su *La Nación* di Buenos Aires il 15 luglio 1923 e a cui si ispira il titolo del presente lavoro.

[3] Si fa riferimento all'ambizioso progetto dell'editore di Valencia, Sempere, di pubblicare tradotta in spagnolo l'intera produzione pirandelliana e che risale appunto al 1924. Progetto interrotosi poi nel 1928. Al di fuori dell'iniziativa del valenziano, va segnalata la prima traduzione de *Il fu Mattia Pascal*, [*El difunto Matías Pascal*] nel 1924 ad opera di Rafael Cansinos-Assens.

[4] Il testo consultato, e da cui si traggono le citazioni, è "Pirandello y yo" riportato nella sezione "Textos complementarios" in appendice all'edizione del romanzo di Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1995, pp. 305-309.

[5] Cfr. A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, p. 207; citazione riportata e qui ripresa da V. González Martínez, op. cit, p. 245. La ritroviamo anche in uno dei saggi che compongono il volume *Pirandello e la Sicilia* di Leonardo Sciascia dall'eloquente titolo "Con Cervantes". Sciascia approfondisce ulteriormente la linea istituita dal Tilgher tra lo scrittore italiano e lo spagnolo e afferma che, "la preoccupazione di stabilire le precedenze cronologiche è fuor di luogo: non solo perché Unamuno non conosceva la novella di Pirandello

quando scrisse *Nebbia* e Pirandello non conosceva il romanzo di Unamuno quando scrisse i *Sei personaggi*; non solo perché sappiamo bene come certe corrispondenze ed analogie siano portate dal tempo più che da effettive comunicazioni", ma chiarisce "anche perché, apprendiamo ora da un saggio di Américo Castro, c'è Cervantes a costituirsi a precedente per entrambi". Fu infatti Américo Castro a parlare di un rapporto tra *La tragedia d' un personaggio* e il *Don Quijote*. Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, 1968, pp. 115-120, cit. p. 115.

[6] Il primo manoscritto completo dell'opera risale al 1907. Fu però data alle stampe solo nel 1914.

[7] Questo aspetto del carattere di Pirandello, su cui avevano influito senza dubbio, una personalità complessa e piena d'ombre, il suo essere siciliano, i travagli familiari, il tardivo riconoscimento dei suoi meriti artistici, emerge dal saggio biografico di Maria Luisa Aguirre D'Amico in, *Album Pirandello,* a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1992. Nel volume è contenuta un'indicazione, anche se obliqua, sulla possibilità che Pirandello conoscesse e apprezzasse l'opera teatrale di Unamuno. Si legge infatti che, "non furono molte le commedie di altri autori rappresentate da Pirandello. Sia il Teatro d'Arte che soprattutto la sua compagnia ebbero essenzialmente un repertorio pirandelliano (tra gli italiani De Stefani, Savinio, Vergari, Marinetti e, fra gli stranieri, Evreinov, Vildroc, Ibsen, Unamuno)", cit. p. 232.

[8] Cfr. M. de Unamuno, "Pirandello…., p. 306.

[9] Miguel de Unamuno prosegue esponendo alcune idee a proposito del personaggio e che a suo dire sono condivise da Pirandello. I personaggi sono indipendenti dall'autore che li ha creati, non sono semplici supporti dell'intreccio ma presentano una stratificata dimensione interiore; rispetto agli uomini in carne ed ossa questi loro omologhi dei mondi inventati sono forse "menos reales, pero más verdaderos".

[10] Un tema tra l'altro da me approfondito in relazione alla narrativa italiana e spagnola tra Otto e Novecento e a cui dedico ampio spazio nel lavoro di ricerca che porterà alla stesura della Tesi dottorale.

[11] Il personaggio è al centro di altre opere dei due autori. Di Unamuno vanno menzionate almeno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1922) e *Cómo se hace una novela* (1927); di Pirandello le novelle *Personaggi* (1906), *Tragedia di un personaggio* (1911) e *Colloquii con i personaggi* (1915), quasi una trilogia paradigmatica che fa da preludio a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

[12] Si ricordano tali studi dato che segnano un momento di rottura con le convenzioni letterarie naturalistiche. Non si dimentichi però che, contemporaneamente, lo sviluppo della corrente critica del Formalismo russo portò alla nascita dell'ipotesi funzionalista che ebbe vasta eco negli studi strutturalisti posteriori.

[13] Si cita da L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, 1985, pp. 816-824, e da M. de Unamuno, *Niebla*, 1995, pp. 465-671 (cap. XXXI: pp. 648-655).

[14] Nonostante sia, come già anticipavamo, nel capitolo XXXI che si verifica il definitivo strappo della tessitura narrativa dovuto all'inaspettata visita di Augusto, le prime avvisaglie della volontà metanarrativa dell'autore sono già evidenti nell'espediente del "Prólogo" e nel contenuto dello stesso così come nell'intervento in prima persona del narratore messo in risalto graficamente dal carattere corsivo alla fine del capitolo XXV. Tutte hanno come bersaglio privilegiato il personaggio.

NOTAS SOBRE DOS PERIODISTAS NARRADORES: MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN Y FRANCO MIMMI. (a Gloria Guidotti)

Manuel Gil Rovira
Universidad de Salamanca

"El periodismo y la literatura no pueden evitar encontrarse y a veces enfrentarse. Gertrude Stein le dijo a Ernest Hemingway que tenía que elegir entre periodista y escritor, porque las dos cosas juntas no funcionaban. Hemingway sólo le hizo caso parcialmente y en la guerra civil española retomó su antiguo oficio de corresponsal en el frente para acabar transformando su experiencia en una novela: "Por quién doblan las campanas". Esto no significa que la Stein estuviera equivocada sino sólo que lo estaba en el caso de Hemingway" Con estas palabras iniciaba Franco Mimmi una conferencia que bajo el título de *El periodismo en la literatura italiana moderna y contemporánea*, pronunció en la Universidad de Salamanca en abril de 2003. Citando estas palabras quiero tan solo evidenciar algo que no por obvio deja de crear controversias y discusiones, inclusiones y exclusiones sucesivas: las recurrentes relaciones entre la literatura, la novela y el periodismo. Me refiero a lo obvio en tanto que forma parte de la experiencia inmediata, y lo que percibimos a primera vista es que ambos ámbitos trabajan con el mismo instrumento fundamental común, hablemos de palabra, de lenguaje, de lengua, etc…; que con ella establecen estrategias o circuitos o…; que en ambos espacios coinciden a menudo los actores, que a veces son autores (y esto es lo más evidente), a veces materia convertida en lengua, a veces imaginarios. En fin, uno y otro ámbito se entrecruzan constantemente desde estos elementos intuidos y desde otros que, no por menos evidentes, hemos de pensar que sean casuales.

Esa relación entre periodismo y literatura que estamos constatando ha sido durante mucho tiempo y aún ahora en varias ocasiones rechazada. Pero la realidad es que desde el primer tercio del siglo XIX, si queremos, por lo menos desde la primera mitad y con la aparición y el desarrollo de la prensa de difusión progresiva (Chillón, 1999: 57-73) es una relación constatable y que se produce desde una expansión constante de influencias recíprocas. Admitirlas significaba redefinir el concepto de creación literaria, lo que para buena parte de la literatura anterior se había consentido sobre todo desde el ámbito de la filología románica, aunque a veces entendiéndolo como aspecto arqueológico. Sobre esa idea de literatura nos dice Martín de Riquer:

> La palabra literatura induce a error, pues su origen etimológico puede hacer creer que únicamente abarca creaciones literarias escritas con letras, lo que recibimos como lectores frente a un libro, manuscrito o impreso. Ello supone una parcialísima reducción del hecho literario, que excluiría un número considerable de obras de gran valor e interés y que anularía grandes zonas culturales. (Riquer y Valverde, 1984, III: 3)

Ya en otras ocasiones me he ocupado de este planteamiento. En otros artículos,

alguno de ellos publicados en actas de esta Sociedad, he hablado sobre esas relaciones entre oralidad y literatura centrando fundamentalmente este aspecto en la relación entre poesía y canción. Partía para ello de la tradición de la filología románica y de maestros como Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa, etc.. que se habían acercado a él siempre desde la idea de concebir la poesía tradicional oral y cantada como parte de la historia de la literatura. Y me apoyaba también, aunque no de manera principal, en el problema del teatro y en si, teniendo en cuenta sus procesos de creación y socialización, debía ser considerado como creación literaria, si debía formar parte, como de hecho forma, de nuestro ámbito de estudio. Lo contrario podría rayar en el absurdo. Es verdad que todo lo planteaba en función de acercarme a un problema más reciente, a un problema que nos plantea una nueva oralidad. En aquel caso era la canción, presente además desde nuevos soportes. En el caso que nos ocupa ahora, una oralidad ampliada.

En definitiva y retomando la cita de Martín de Riquer, toda la cuestión tiene como origen y, me atrevería a decir, como problema, la idea de canon. Autobiografías, memorias, confesiones, diarios, etc… lo que en algún momento se ha podido definir como "literatura del yo", como "literaturas facticias" ¿forman parte del hecho literario? ¿Caben en el canon? Y si no caben ¿Debíamos entender ese canon como un elemento vivo y necesario, como un elemento real? Ese era el problema y en algunos casos, en estas relaciones entre periodismo y literatura, persiste en mayor o menor medida.

Si atendemos a algunos elementos históricos y partiendo casi de la conclusión, tendremos que ir directamente a esa idea de ahistoricidad de la literatura, de "monumento transhistórico", lo que en cuanto al periodismo y a su relación con la literatura se refiere comportará unas actitudes que conllevarán unas consecuencias. Me limitaré a traer aquí un par de citas de Benedetto Croce, del artículo *Giornalismo e la storia della critica* publicado en 1908. En él Croce, entendiendo éste como *"piccolo problema di metodica"*, hace afirmaciones como las siguientes:

'Giornalismo', 'produzione giornalistica' si adopera, anzitutto, in significato letterario come termine dispregiativo per designare un gruppo di prodotti letterari di qualità inferiore. Sono queste le scritture prive di originalità e di profondità che ingegni superficiali e incolti manipolano giorno per giorno per riempirne i pubblici fogli. (Croce, 1940: 128-132)

Más adelante y para ir construyendo el mismo discurso en el que quiere ir adentrándose en la relación que nos ocupa, leemos:

E perciò (si dice), il giornalismo, come non appartiene al mondo del pensiero e della bellezza ma a quello delle **cose pratiche**, così deve essere escluso dalla narrazione storica dei fasti della scienza e della letteratura. (Croce, 1940: 128-132)

Se adentra entonces en eso que antes hemos llamado lo obvio, en la publicación a través de artículos de periódico de grandes piezas de la crítica italiana o francesa o de algunas grandes novelas publicadas por este sistema, remontándose entonces a la antigüedad clásica (*"di Demostene, di Eschine, di Cicerone"*), para llegar a una zona de conclusión en la que junto con la construcción de todo el artículo, nos deja el problema

del punto de partida de esta relación en el campo del canon literario:

(…) e, se restano come documenti storici, artisticamente invece sono morti, appunto perché, come tali, non furono mai abbastanza vivi. (…) Il medesimo, di certi drammi e romanzi, che suscitano tumulti di commozione, e ci lasciano turbati, e ci fanno talvolta, piangere; eppure quando si rileggono, non rispondono alle richieste della **fantasia e del gusto artistico e non resistono al 'freddo giudizio del conoscitore'**. E, poi, quand'anche molte di quelle pagine fossero effettivamente belle e vere, da non lasciar nulla da desiderare, **sono esse tali da meritare ricordo e vita più lunghi del giorno pel quale furono fatte**?

Los subrayados son evidentemente míos. Claro que el núcleo de este artículo, de esta breve construcción crociana, está en ese "cose pratiche". Y claro que ese planteamiento intelectual traía consecuencias en la existencia y la publicación de algunos hechos de literatura como, por ejemplo, los diarios. Pero claro que estos acabaron publicándose "a pesar de la oposición ejercida, por una parte de la crítica, incapaz de apreciar una forma de expresión que no se correspondía a las exigencias estéticas crocianas" (Arriaga Flórez, 1994: 67). No estamos siquiera ante lo que Susan Sontag llama el "taller del alma" (Sontag, 1984: 56-64). Y aunque así fuera…

Si alguna cosa tienen en común los autores que han dado pie a este artículo, junto con muchos otros de los que comparten el hecho de publicar en editoriales y periódicos y con tantos otros, es el hecho de escribir desde la memoria propia y la colectiva; es el hecho de querer evidenciar que escriben desde la memoria propia y la colectiva; es el hecho de querer evidenciar la memoria propia y la colectiva. Cuando antes hablaba de la oralidad a partir de la cita de Martín de Riquer, estaba planteando eso que conocemos: cómo poco a poco, casi en un momento dado, la manera de construir el hecho literario como monumento, como elemento de hegemonía cultural y para la hegemonía cultural en términos gramscianos, pasaba por estabilizar el hecho literatura en el hecho escrito, legible y producible por aquellos que poseían esa posibilidad. El hecho real es que con ello se establecía la diferencia entre lo que es literatura y lo que no. Dicotomías semejantes se han ido reproduciendo y una de ellas, mantenida en el tiempo, ha sido el planteamiento de una delimitación casi absoluta entre escritura de ficción y escritura de no ficción. Desde ahí el carácter literario de un texto, la literariedad, se identifica de manera absoluta con la idea ficción. Literatura y ficción son la misma cosa y cualquier "alejamiento" de esa ficción, de esa "fantasía", se identifica con el alejamiento del arte. Ese estado no transformado de las cosas por el que las presencias de la no ficción en la escritura alejan de la pureza de la literatura, convierten en axioma el "carácter no referencial de la literatura". La memoria, sea colectiva o "memoria sentimental", se arrumba en el baúl de los recuerdos, en el espacio de las cosas inservibles, o en el lugar de lo incómodo. En un comentario de Georges Tyras hace a Manuel Vázquez Montalbán expresa un sentimiento presente en la escritura:

La conjura del silencio. A este respecto, en **Un día volveré**, una novela de Juan Marsé que apareció en 1982, hay una frase que me parece reflejar a la perfección la actitud ética de vosotros dos: 'Hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la

olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir, si bien algunos, por si acaso, aún mantendremos el dedo en el gatillo de la memoria. (Vázquez Montalbán y Tyras, 203: 152)

Estamos hablando del año '82, muy pocos años después de la eclosión, la estabilización o la reivindicación por presencia, de muchas escrituras referenciales. Sobre ello volveremos más adelante.

Hablábamos antes no sólo de esa relación recurrente entre literatura y periodismo sino también de esas influencias recíprocas. La manera de hacer texto por parte de los novelistas y el desarrollo del periodismo van a ir parejos y, como es lógico, inicialmente la dirección de la influencia será de la primera a la segunda. En ámbito italiano podemos presentar como ejemplo de escritura precursora de novela-reportaje el caso de *La storia della colonna infame* (1842). Estamos hablando pues de Alessandro Manzoni. Si atendemos a las dos redacciones, la segunda, la que aparece en el '42, se convierte en una absoluta crónica jurídica basada y relatada desde la investigación y exposición de hechos reales y concretos aquí novelados. Cierto que además la apariencia de ficción que pudiera tener la primera redacción se diluye en la definitiva y en el prólogo el propio Manzoni nos dice:

Ma se il ridicolo del disinganno deve cadere addosso a lui, gli sia permesso almeno di protestare che nell'errore non ha colpa, e che, se viene alla luce un topo, lui non aveva detto che dovessero partorire i monti. Aveva detto soltanto che, come episodio, una tale storia sarebbe riuscita troppo lunga, e che, quantunque il soggetto fosse già stato trattato da uno scrittore giustamente celebre (Osservazioni sulla tortura, di Pietro Verri), gli pareva che potesse esser trattato di nuovo, con diverso intento. E basterà un breve cenno su questa diversità, per far conoscere la ragione del nuovo lavoro. Così si potesse anche dire l'utilità; ma questa, pur troppo, dipende molto più dall'esecuzione che dall'intento. (Manzoni, en internet)

Manzoni está haciendo novela- reportaje desde el espacio de memoria que es la peste del XVII, memoria y recuerdo con monumento incluido. Y, por cuanto decíamos de las fechas de interacción, existe una coincidencia con el desarrollo del periodismo. Después vendrán la ficción realista, naturalista y verista. Vendrán los diarios de los que podemos poner como ejemplo, por buscar geografías distintas, el *Diario íntimo* (1902) de Miguel de Unamuno; los *Cahiers* (1957-61) de Paul Valéry ; *Il mestiere di vivere* (1951-52) de Cesare Pavese o el *Diario de Ana Frank* (1947) sobre cuya relación entre inmediatez y proceso de redacción ya me he ocupado en otro artículo. (Gil Rovira, 2003: 227)

En ese viaje hacia la aprehensión de la propia realidad mediata e inmediata como se va configurando el siglo XX, va a aparecer en los años '60 lo que Leonardo Sciascia va a llamar el *«romanzo-inchiesta»* surgido paralelo al «New journalism» norteamericano, al «nuevo periodismo» en Europa, no necesariamente condicionado el segundo por el primero. Es más bien el siglo, ese viaje hacia la aprehensión de la propia realidad, el que necesita de esa escritura. Bueno, el siglo o los habitantes del siglo, los ciudadanos escritores y lectores del XX. Y es ahí donde aparecen nombres como Truman Capote, Leonardo Sciascia, Alberto Cavallari, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, o los nuestros: Franco Mimmi y Manuel Vázquez Montalbán. Autores que cuestionan desde la

escritura esa dicotomía ficción/ no ficción.

Sea como fuere además de las presencias tradicionales de configuración de los imaginarios, el siglo XX supone la eclosión progresiva de esas nuevas oralidades a que nos referíamos antes, y que se convierten a su vez en transmisores y conformadores de la enciclopedia vital. La radio, la televisión, el cine, la propia prensa periódica mucho más inmediata y por lo tanto con características cercanas a esa oralidad, nutren y se nutren de ese imaginario.

En ese marco, nuestros narradores, que lo son y que son lectores de realidad, se saben periodistas. No hace muchos días la también periodista y narradora Julia Navarro decía en una entrevista en la cadena SER cómo sentía que eran privilegiados a la hora de «*acceder a la materia narrativa*». Gran parte de ésta, afirmaba ella, accedía sola de improviso a través de los teletipos. Lo cierto es que el periodista que se siente observador, pero por supuesto actor del mundo, ha sido además personaje no pasivo, para bien o para mal, de la materia narrada. Recuerda el propio Franco Mimmi en la conferencia citada al principio los casos de Pereira o Firmino en la obra de Antonio Tabucchi, por más que resultaran más o menos creíbles; o la figura del periodista haciendo labores de investigador en *l'altra faccia della luna* de Sergio Donati, entre otros casos también presentes en la tradición anglosajona e hispanohablante. El propio Mimmi en dicha conferencia se cita a sí mismo a través de Claudia, la periodista de su novela *Rivoluzione* (1979), donde, como él dice, «la protagonista era una periodista y no el periodismo». Sí será el periodismo, como «trasladador» o «creador» de imaginario, personaje en otros textos suyos.

En una novela a la que me he referido otras veces como la del *«chiunque lo farebbe»* o *«lo fanno tutti»* - si le añadimos *«si strinse nelle spalle»* estaríamos hablando también de un arco más amplio de su novelística-, en *Un cielo così sporco* (2001) el periodismo es intencionalmente introducido como informante de la realidad social, como elemento preciso con el que construir una pincelada de todo el cuadro que envuelve la novela, de toda la pintura en la que se desenvuelven las actitudes humanas, los pensamientos instalados o instalándose. Es la Italia de «tangentopoli». Es el referente concreto y real de la Italia de tangentopoli. Traslado la cita entera, sacada por el narrador de *Monde Diplomatique* (marzo de 1994), para presentar de alguna manera la novela puesto que, lógicamente, no vamos a contar el argumento.

I grandi gruppi sono intimamente legati alle trame del gioco politico e in gran parte responsabili del lungo silenzio dell'informazione sulle turpidini degli uomini politici, la loro corruzione e i loro legami con la Mafia. Poiché controllavano strettamente i principali media, questi tre gruppi -Fiat, Olivetti e Fininvest- hanno attentamente evitato di aprire il dibattito sulla degradazione morale e politica della classe dirigente. Hanno imposto il silenzio su una situazione che ogni cittadino conosceva. Il Quarto potere, sotto la loro ferula, non ha preso le difese della morale pubblica: al contrario, ha confortato la deriva dell'esecutivo e del legislativo fino all'irruzione, in questo gioco di ombre, del potere giudiziario e delle rivelazioni dei giudici. (2001: 36-37)

La utilización de la cita literal de un periódico no es un recurso muy utilizado. En esta novela aparece dos veces más: una cita del *Corriere della Sera* y otra de *El País*. Otros textos y otros juegos tendrán mayor presencia. Sin embargo, y como referencia

de realidad, entra directamente en la novela y de ello hablan los personajes. A renglón seguido de la cita, la narración va a seguir hablando ya de jueces y periodistas. El Senador, personaje principal, continúa en esa parte la presentación de realidad que es parte de todo el mosaico narrativo. Él es conocedor privilegiado.

Il Senatore alzò lo sguardo sul giovane. 'Non erano migliori in quanto categoria' disse, 'perché una categoria non lo è mai. Ma quelli che erano migliori avevano uno strumento in più, mentre i pochi giornalisti a fare altrettanto non disponevano di giornali». (2001: 36-37)

Continuarán las referencias al periodismo y a los «media» como termómetro, como reflejo de una sociedad, de un pensamiento guiado o no, donde las direcciones y las líneas editoriales escuchan temas de política internacional posibles y *«semplicemente, gli dice: 'Clinton, sì, ma Hillary. Hillary. Hillary»* (Mimmi, 2001: 93). Son referencias de realidad reconocibles, presentes en la memoria colectiva, reciente o pretérita, y necesariamente interpretables por el lector del mosaico:

Prese il retaglio di un giornale spagnolo e lo porse al giovane, che lesse: 'Alla fine di una delle sessioni di lavoro della Conferenza episcopale, uno dei pessi massimi della Conferenza, l'arcivescovo di Tarragona e primate di Catalogna, si è mostrato favorevole a limitare le indagini giudiziarie, sui casi di corruzione. 'Non sono favorevole- ha detto- a che si vada fino alla fine nell'indagine sui casi di corruzione. E quanto più intervengano i giudici, tanto peggio.' A suo giudizio, 'se si continua a giudizializzare la vita pubblica, finiremo come in Italia. (Mimmi, 2001: 113)

Evidentemente, no se trata de una noticia literal del periódico pero sí con referencia reconocible. El lector reconoce la realidad. Ésta forma parte de su imaginario igual que lo forma del autor y es éste quien pone al lector delante del mosaico. Frente al imaginario de lo inmóvil e inmutable, la presencia perversa de la inmutabilidad como lugar en el que se ha instalado la realidad, como feliz o infeliz puerto de llegada, el mosaico entero de los fragmentos, es decir, un imaginario distinto que quiebra la idea de final de viaje aunque en cada fragmento esté presentando el mayor de los escepticismos. Estamos ante eso que en algún momento Vázquez Montalbán ha definido como «poética desveladora». La experiencia individual y colectiva se convierte en experiencia de los que acceden al texto y que forman parte de ella. En palabras de Walter Benjamin: «el narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquéllos que escuchan su historia". (1998: 115)

Manuel Vázquez Montalbán nos dice: «toda propuesta literaria está basada en deshonestidades intermedias: la memoria, la cultura, el deseo y las palabras (…) Quizá la palabra más concreta hubiera sido 'intermediarias'. Pero sí, son intermedias en el sentido de que están entre lo que has percibido y lo que modificas a través del lenguaje» (2003: 46) De esa realidad fragmentaria que comporta la propia enciclopedia en mayor o menor medida compartida, nuestros autores seleccionan una serie de códigos, de referencias, sin que ello sea desde un ejercicio de intelectualismo, aunque sí, por supuesto, un ejercicio intelectual no escondido puesto que, como veremos más adelante, de una u otra manera tienden a desvelar la consciencia de las elecciones. El cine, la canción, la literatura, etc…

conforman un enjambre de referencias de realidad/ memoria de nuevo más o menos compartidas. «Esto hace que la novela hunda sus raíces tanto en la literatura popular como en la literatura intelectual. Se nutre de una información que proviene de la cultura de masas, en primer lugar del cine, pero también de una cultura más erudita». (Tyras, 2003: 185)

De todos es conocida la distancia irónica del autor Barcelonés a la hora de presentar en sus novelas la literatura escrita. Todos conocemos esa afición de su detective Carvalho por quemar libros, siempre ya leídos, a veces con una razón declarada, a veces con una razón intuida, a veces sin razón aparente:

- La historia de mademoiselle Delmas es muy literaria, se lo advierto. La propia mademoiselle Delmas es muy literaria.(…)

- En cambio monsieur Lebrun sólo cree en los datos. Que dos y dos son cuatro, por ejemplo.

- Tal vez así he conseguido evitar que mi vida se convierta en una tragedia griega. ¿Le gusta a usted leer, señor Carvalho?

- Quemo libros.

-Si los quema es porque los tiene. (Vázquez Montalbán, 1991: 13)

Desde el principio en *Yo maté a Kennedy* aparecen las estanterías llenas de libros y se citan las primeras lecturas: *Canguro* de D.H. Lawrence; *Americanismo y fordismo* de Antoni Gramsci; *Cándido* de Voltaire (*«era un tío -dice- era un señor»*) o el *Emilio* de Rousseau (*«era un perfecto idiota»*). Después, ya detective en Barcelona, comenzaría la quema selectiva e incluso la compra de algún título concreto si no estaba cerca de su casa, en Vallvidriera, para la pira. El primer título que le recordamos quemar es *España como problema* de Pedro Laín Entralgo. Serán sacrificados entre muchos otros: la edición de la editorial Sopena del *Quijote;* los *Ensayos sobre Heine* de Manuel Sacristán; la *Crítica al programa de Gotha* de Karl Marx; *Anatomía del realismo* de Sastre; *El problema de la vivienda* de Engels; y un largo etc… Como decimos no siempre con una razón de «filtro cultural». «A veces he quemado libros que amo profundamente como una provocación (incluso a Gil de Biedma), para señalar que este también se puede quemar. En cambio, otras veces ha sido un gesto puramente arbitrario». (Vázquez Montalbán, 2003: 116) En otros casos, sin embargo, como «cuando quemo el libro de Laín Entralgo, **España como problema**, lo hago como protesta contra esa metafísica del ser nacional que aflora tras la guerra civil, esa reflexión falangista católico- nacionalista (…) A la inversa, cuando salvo a García Lorca de la hoguera, estoy diciendo, de algún modo: 'Bueno, no vamos a fusilar a este señor porque ya lo mató Franco". (Vázquez Montalbán, 2003: 15)

En cualquier caso, esa ironía así expresada ante el hecho literario que necesita el personaje de Carvalho, no es siempre así en otras obras. Se introducen en el texto, en el devenir de la narración. Son referencias que describen aunque mantengan también el carácter de homenaje personal al referente elegido. *Erec y Enide* (2002), por ejemplo, una de las obsesiones del filólogo románico Vázquez Montalbán desde su primera poesía, va a ser el hilo conductor de toda una novela. Sobre Chrétien de Troyes se dan conferencias. Desde o contra Chrétien, y Erec y Enide también se vive en la narración.

En *Galíndez* podemos leer, y es además homenaje:

…Las raíces de la vida moral, El anticomunismo y la moral isotópica, Las raíces de la vida moral… Dr. Radcliffe, oh Dr. Radclaffe, la tiene muy gorda, Dr. Radcliffe… ¿Me la va a meter toda, Dr. Radcliffe?... Hasta que le cansa el juego que sostiene consigo mismo, reflexiona, memoriza, adopta el continente de un rapsoda, con los brazos distanciándole el cuerpo del volante y recita:

'¿Cuáles son las raíces que se aferran,
qué ramas crecen de esta pétrea basura? Hijo del
hombre
no lo puedes decir ni adivinar, pues sólo conoces
un montón de imágenes rotas sobre las que se pone
el sol
(…) te enseñaré el miedo de un puñado de ceniza.
(Vázquez Montalbán, 1990: 52)

No es extraño que el poeta sea Eliot, esa presencia constante en el novelista, en el poeta Manuel Vázquez Montalbán. No es extraño que sea Eliot, poeta al que, junto a Pound, coloca el barcelonés en ese comienzo de la imposibilidad de representar y comunicar el mundo sino de manera fragmentaria. No es extraño que sea Eliot en una novela como *Galíndez*, en una novela en definitiva de finales del siglo veinte hacia principios del veintiuno.

Eliot y la ironía están también, y son necesarios, son claves de la historia, en Franco Mimmi (Ya su segunda novela, *Relitti. A tale of time*, se desarrollaba desde un cúmulo de referencias culturales de los que en el '68 rondaban los veinte). El juego de referencias podía servir a veces para presentar, de manera irónica o no, para marcar el debilitamiento de la memoria, la distancia de imaginarios entre el joven economista de los 'masters' en Harvard y el grupo de personajes que le rodea, entre la posibilidad mayor o menor de interpretar el mundo circundante:

Con voce e gesti esagerati, l'omino declamó:
Non avevo una grande ambizione
Nonostante la rivoluzione
la mia aspirazione…
'Era di fare il buffone', disse l'uomo che il Senatore ancora non conosceva, ma il pensionato, sempre sostenuto dal piano, non si lasciò scoraggiare:
La mia aspirazione
era tutta semplicità:
ammogliato, una decorazione,
qui tra queste brave persone,
i modelli della città.
Il piano colse la citazione e accennò Ohi Mar`, come nella poesia. Questa volta l'applaulso fu deciso, e il giovane, un po' divertito e un po' sbalordito, chiese: 'Ma che cos'è?'.
'Ardengo Soffici', rispose il professore, però lui non capì, non sapeva. Guardò il professore per ulteriori chiarimenti ma quello gli fece segno di star zitto, mentre la sua amica strimpellava Luci della ribalta. (Mimmi, 2001: 79)

Las referencias culturales y literarias son un recorrido definitorio a lo largo de la novela ya partiendo desde el título, citado en el interior con el referente Shakespeariano completo: «So foul a sky,' ripeté a mezza voce, 'clears not without a storm: un cielo così sporco non si pulisce senza una tempesta.' Alzò la mano con il bicchiere vuoto, in un brindisi al giornalista defunto.» (Mimmi, 2001: 51) Un recorrido muy rápido pasa por introducir a personajes bíblicos como Leviatano, Mammone y Asmodeo (hablando de soberbia, avaricia y amores impuros); personajes literarios ficticios o reales (autores), filósofos, políticos de la historia, etc…: Nero Wolfe y Archie Goodwin (en contraposición a la consultoría «política» que protagoniza la novela «Oracoli & Miracoli»), Robert Walpole (sobre la corrupción), Ciorán (la ética débil, la moral del yo que empapa y es toda la novela. «La storia è l'avvenire dell'irreparabile». De ahí el juego constante entre los conocedores a través del joven que desconoce), el poeta y pensador Hans Magnus Enzensberger (tan presente igualmente en Vázquez Montalbán), Capa (la memoria fotográfica del otro siglo XX, el real), etc… Entre esos referentes que quieren ser definitorios hemos mencionado ya a Eliot. Es casi el inicio de *Una vecchiaia normale*, es casi el e6elmento caracterizante y, como casi siempre, sin citar que es *Gerontion* de Eliot la proveniencia:

Di solito il tempo fa tic tac e va avanti a piccoli scatti, ma ora il ronzio del ventilatore lo fa procedere in un flusso continuo che sembra accelerarlo. Sarebbe possibile? Soggettivo? Oggettivo? Anche rallentarlo, allora, forse. 'Mi trovi vecchio?' chiede. 'Sono già vecchio?.

'È peggio di quanto temessi,' dice lei senza muoversi, e recita con enfasi:
'Eccomi qui, vecchio in un mese secco…» (Mimmi, 2004: 13)

De nuevo comparecerán las referencias salpicadas en sus momentos necesarios. Las referencias clásicas y la arqueología mitológica (Mimnermo, Endimione y Selene, l'Orecchio di Dioniso…); la literatura, el mundo del teatro, la filosofía…(Flaubert, Ivan Turgenev, Ermete Zacconi, Alfonso Di Nola…). Pero hay dos referencias que se conforman como el esqueleto de la novela. No son epígrafes. No son citas iniciales. Son dos conjuntos de palabras que van apareciendo a lo largo del viaje: el *De Senectute* de Cicerón y *Les vieux* de Jacques Brel. Libro en la maleta y casete en el coche son parte de la aportación de la inteligencia, cuya portadora es Luciana, mujer del protagonista, para el viaje de Roberto, viaje de encuesta para la empresa y viaje de encuesta personal; viaje de apariencias y viaje de verdad, aunque estos términos no se correspondan en paralelo con los anteriores. La imagen será por tanto «Quattuor reperio causas, cur reperio misera videatur» (Mimmi, 2004: 28) y el sonido vendrá de la mano de «Les vieux ne parlent plus, ou alors seulement parfois du bout de yeux/ même riches ils sont pauvres, ils n'ont plus d'illusions et n'ont qu'un coeur pour deux». (Mimmi, 2004: 80)

Convertirse en esqueleto de una novela no es sólo privilegio de la *«literatura intelectual»*. También lo es de la canción o el cine (aunque la película está basada en una novela de Graham Greene), *«la información que proviene de la cultura de masas»*. Al igual que hemos esbozado para *«Una vecchiaia normale»*, en *«Un cielo così sporco»* el esqueleto recurrente que aparece y desaparece va a ser *El tercer hombre*. De nuevo la ironía de que antes hablábamos se apodera de la referencia:

Il Senatore annuì. 'Niente di nuovo,' disse, 'e se fosse tutto qui non me ne farei problema. Ma è per via di Harry Lime. So già che lei non conosce il signor Lime, ma per me è importante. (Mimmi, 2001: 129)

«En treinta años de dominación de los Borgia: muerte, asesinatos… ¿Y qué surgió? Miguel Ángel… En Suiza tuvieron paz, y ¿Qué surgió? El reloj de cuco. Todos recordamos esa frase de Harry Lime a Holly Martins. Todos recordamos la escena de los puntitos *«libre de impuestos»*. Todos recordamos el «status quo» de realidad «inevitable», «non per il peso che hanno nella storia i delitti dei Borgia e le opere meravigliose del Rinascimento in paragone alla pace svizzera e all'orologio a cucú, ma perché ormai il processo incominciato quasi vent'anni prima, in quel incontro politico dove una nuova generazione alla quale io appartenevo aveva pugnalato la vecchia per banali motivi di potere e d'interesse.» (Mimmi, 2001: 129)

El esqueleto sirve para la ironía, sirve para la intervención reflexiva, tornando en discurso analítico lo que en la película aparece como irónico, sirve para acrecentar la sensación de la novela de inmovilidad de la historia en el momento, la convicción de inevitabilidad del presente y sirve también para emplazar el principio del mutis, el encaminarse hacia la huida del entorno:

Mi dispiace lasciarla, Holly, ma lei sta finalmente per incotrare Anna e domani io devo fare il mio gran colpo: domani Harry Lime diventa ricco, e neppure un tipaccio spregiudicato come lui rischierebbe tutto per un bicchiere in più e qualche ora di sonno in meno.'

'Il gran colpo?' chiese il professore.

'Un giorno le racconterò,' promise il Senatore, 'ma forse lo farà prima quel chiacchierone del mio assistente. Peggio per lui, se non troverà un ruolo in questo film e verrà cacciato dallo schermo a confondersi nella folla senza un nome in cartellone. Ma non sarà a mani vuote, e questo, per la folla, sembra ormai essere l'unico sogno. (Mimmi, 2001: 10-161)

El cine es, como vemos y por supuesto, referente necesario, conformante y conformador de imaginario. «Dovrei dirti come Lauren a Bogey, che se mi vuoi devi solo fischiare?' (…) Non si può,' disse 'siamo in un altro film.» (Mimmi, 2001: 162) Claro que a veces puede ser molesto. Aparecer y desaparecer sus personajes en una relación caótica: «Otro factor de molestia era Lauren Bacall, que estaba neura y me decía una y otra vez: -'Cuando me necesites silba» (Vázquez Montalbán, 1989: 94) Y esto para no dejarnos saber si estamos en otra película o son ellas las que están. Así intuida la imagen del cine, la apariencia del cine como presentación de realidad fraccionada, sirve a la construcción para la inclusión de los imaginarios propios en imaginarios externos más o menos compartidos. Así hasta convertir a un personaje cinematográfico en centro de todo el collage en el que aparecen todos los elemento de la enciclopedia propia y compartida:

En el puente de mando va el capitán Nemo y sobre la cubierta adivina la presencia de Carlos predicando el motín entre la marinería. Groucho llama a su hermano con todas sus fuerzas. Carlos se asoma por la borda y reconoce a sus dos hermanos:

- ¡Adiós!
-¿Cuándo volverás?
-No lo sé. Vengo de Cuba, voy al Vietnam. (…)¡Cuando cambie la luna!' Dice el mar más que Carlos Marx. (Vázquez Montalbán, 1974: 272)

La canción y la música también forman parte de esa inclusión y utilización de otros lectores de realidad cuya lectura se ha convertido en lectura colectiva y, por lo tanto más o menos compartida y en cualquier caso elegida por el autor como reconocible, no sólo desde el nombre o la letra del poema, sino desde la propia ejecución, la escena de ejecución, recurriendo a la imagen creada y al momento recreado. Es una constante que crea lo que podríamos llamar, verdaderas bandas sonoras que en ambos autores, conforman elecciones de cada personaje. Hemos visto a Brel siendo la banda sonora de *Una vecchiaia…* En ésta Luciana y Roberto van a aportar cada uno su sonido siempre para el segundo: desde una *Traviata* en la versión Callas-Kraus del teatro S. Carlos de Lisboa en 1958 a Roberto Murolo hasta Compay Segundo que suena siempre en el lugar de jóvenes donde se va a escuchar música de viejos. En otras como en *«Un cielo…»* las músicas que conforman el despacho de abogados serán Milton Nascimento, Antonio Carlos Jobin o *What's this thing called love* de Cole Porter en la versión de Bennett. En la reunión de iniciados: Billie Holliday, *Mrs. Robinson*, etc…

De la banda sonora de Vázquez Montalbán todos conocemos la presencia de la copla en la memoria del barrio del Rabal de Carvalho, tanto como para emprender su primera andadura bajo el título de *Tatuaje* (Vázquez Montalbán, 1974), o los amigos de la Nova Cançó del cronista o Los Beatles, los Bee Gees, Pink Floyd que escucha la misma joven que

Empezaba a odiar a Els Musiclaires que estaban cantando 'No serem moguts' en homenaje al espíritu de Joan Baez y Bob Dylan y a su madre que les había traído al mundo el mismo día de los famosos procesos de Burgos contra militantes de ETA. (Vázquez Montalbán, 1991: 73)

Para elaborar esta reorganización de un imaginario reconocible, son interesantes los procesos de nominalización absolutamente contrarios en ambos autores. En el barcelonés se produce una hipernominalización, una nominalización simbólica a través de ese espacio «literatura popular»/ «literatura intelectual» de que hablábamos antes. Ha aparecido ya en *Galíndez*, por ejemplo el profesor Radcliffe, nombre robado a la autora de novela gótica inglesa del XVIII-XIX. Qué decir de ese Carvalho charnego del Rabal de familia gallega y grafía marcadamente portuguesa; O Bromuro y el mito de su influencia sobre la libido; o Biscuter, el otro preso conocido de Burgos, el «fetillo de dos pelos», el «el hijo de los forceps», con el nombre de aquel no coche de postguerra y hambre, con nombre bonito de perro.

El proceso contrario lo encontramos en algunas obras del novelista boloñés. Es un proceso de desnominalización consciente y en absoluto neutro. En *Un cielo…* serán los objetos los que tomarán la palabra en la reunión:

Cazzo! esclamarono infatti le automobili. 'Io sono d'accordo. È ora che per quei

quattro coglioni di politici finisca la ricreazione, e che vadano un po' a lavorare' (…) La chioma leonina degli alimentari, per esempio, prese a ondeggiare… (Mimi, 2001: 173)

Serán «il pluripresidente», «il giornalista», «il sindaco», «il banchiere», etc…. A lo sumo vamos a encontrar al «Senatore», que es también «l'uomo grasso», «il giovane/giovanotto» y a Oscarzinho. En Una vecchia… serán: «il paffuto dirigente», «l'avvocato», «la ragazza», «la donna», «l'attrice», «il noto politico», «la moglie del pittore». Mimmi va a querer dejar claro la voluntariedad de no nominalización e incluye casi una explicación del recurso en la novela:

Lui era un politico assai noto, un pericoloso ometto inoffensivo che si ritirò dalla scena con un certo anticipo per cause che forse ti ricorderai **quando ti dirò il nome**. (…) **Gli dà il nome**, che in effetti fa ricordare Roberto, sia pur vagamente una storia di tangenti e finanziamenti illegali… (Mimmi, 2004: 139-140)

Ese nombre no lo conoceremos nunca. Sólo el «Signor Giacomo», el personaje que se encuentra cuando confluyen la realidad táctil y visible con la inteligencia conformada por los referentes a los que aludía al principio, será «digno» de ser nombrado. Giacomo será el «testimone» de la encuesta. El que ni siquiera Cicerón contempla, como él mismo verbaliza, pues es pobre o mujer, es decir, carente de decisión monetaria. Los demás serán los «testimonial» del sondeo de Marketing de Roberto, los «testimonial» oficiales de lo que se dice es la realidad.

Este artículo no pretendía hacer un recorrido por la obra del autor Boloñés y la del Barcelonés. Nada he citado de las intervenciones en el imaginario desde la novela histórica por parte de nuestros autores. Nada de los relatos breves y el marco y momento en el que se publican, etc.. El artículo pretendía tan sólo lo que dice el título: presentar, a través de algunas notas, algunos elementos presentes en esas «literaturas facticias» y que así las conforman. Son escrituras del siglo en el que hemos pasado la mitad de nuestra vida. Son novelistas que a lo largo de los años sesenta comenzaron a asentarse con una gran valentía intelectual y sin pretender ser la escritura única en una literatura que daba cabida a una serie de referencias más o menos reconocibles («ci voleva niente a suicidarsi sotto un ponte del Tamigi o magari, più modestamente, del Tevere. Capisce? (Mimmi, 2004: 187)), más bien más que menos, como lecturas de realidad presentes y conformantes de enciclopedia e imaginarios más allá de uno único y complaciente.

Realidad en movimiento traía consigo también escritura en movimiento, relaciones en movimiento, pensamiento en movimiento, maneras de sentir en movimiento. Y ante ello y puesto que el artículo empezaba con una cita de Mimmi, quiero cerrarlo con Manuel Vázquez Montalbán:

creo que la literatura como comunicación es un verdadero desafío intelectual, que cuestiona la naturaleza profunda de su relación entre el mundo y la vida en movimiento, y su esencia verbal. Si el escritor no tiene en cuenta la influencia de la cultura audiovisual, la literatura está condenada a muerte. O bien los escritores se leerán entre ellos. (Vázquez Montalbán y Tyras, 2003: 190)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, D. y BLECUA, J.M., *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1975 (=1964), p.IX.

ARRIAGA FLÓREZ, M., «El diario y la literatura italiana contemporánea" en AA.VV., *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 67-70.

BENJAMIN, W., «El narrador" en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p.115.

CROCE, B., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1940, pp. 128-132.

CHILLÓN, A., *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 1999.

GIL ROVIRA, M., «Mario Benedetti: recepción, lectores y público" en ALEMANY, C. et alii (eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 147-153.

GIL ROVIRA, M., «¿Juglares de los '70 en Italia? Fabrizio De André." en PORRAS CASTRO, S. *Lengua y lenguaje poético*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 321-328.

GIL ROVIRA, M., «Fabrizio De André: Y fue que Maqroll viajó por Italia" en AA.VV. *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada- AEELH, 2002, pp. 259-265.

GIL ROVIRA, M., «El 'dialetto', elemento intencional en Fabrizio De André" en ALEMANY BAY, C. *Con Alonso Zamora Vicente. La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 651-661.

GIL ROVIRA, M. «Memorialística garibaldina en la Guerra de España" en GONZÁLEZ MARTÍN, V. (ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 221-232.

LÓPEZ ESTRADA, F., «Características generales de la Edad Media Literaria" en DíEZ BORQUE, J. Mª, *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, Vol. I, pp.70-72.

MANZONI, A., "Storia della colonna infame", *Biblioteca Telematica. Classici della letteratura italiana*, a. c. toniolo@iol.it, Internet: 26-03-05.
<http://digilander.libero.it/bepi/biblio2/storia/storia1.htm#C1>.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cómo vive un Romance*, Madrid, CSIC, 1954, p.V.

MIMMI, F., *Rivoluzione*, Bologna, Nuova casa editrice L. Cappelli, 1979.

MIMMI, F., *Un cielo così sporco*, Reggio Emilia, Diabasis, 2001.

MIMMI, F., *Relitti. A tale of time*, Roma-Viterbo, Stampa Alternativa, supplemento al n. 6/5.

MIMMI, F., *Una vecchiaia normale*, Reggio Emilia, Aliberti, 2004, p. 13.

RIQUER, M. de y VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1984, Vol. III.

SONTAG, S., "El artista como sufridor ejemplar", en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 56-64.

TORREGO EGIDO, L., *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones De La Torre, 1999, p. 81.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Happy End* (1974) en *Escritos subnormales*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 194.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Cuestiones marxistas* (1974) en id. p. 272.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Tatuaje*, Barcelona, José Batlló, 1974.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 52.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *El laberinto griego*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 13.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Erec y Enide*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. y TYRAS, G., *Geometrías de la memoria*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, p. 152.

DON DIEGO SANDOVAL DE CASTRO ¿UN LEGENDARIO CABALLERO ESPAÑOL O UN MALOGRADO POETA ITALIANO, VICTIMA DE UNA ABSURDA VENGANZA POLÍTICA?

J.Graciliano González Miguel
Roma

UN CABALLERO DE LEYENDA.

Alguien a definido a Don Diego Sandoval de Castro como un "caballero inexistente", no en el sentido de querer negar su existencia histórica, por desgracia bien trágicamente confirmada con documentos, sino en el sentido de que parece no haber existido para los críticos, que poco o nada se han preocupado de este oscuro personaje, presente en la cruel aventura de amor y de muerte de la poetisa italiana Isabella di Morra. Sin lugar a duda, el interés de la crítica histórica y literaria, no digamos de la española, que desconoce totalmente al personaje, sino incluso de la italiana hacia Don Diego Sandoval de Castro ha sido siempre mezquino, episódico, fragmentario y, muy frecuente, erróneo: reducido, casi exclusivamente, a las inevitables citas imprescindibles para explicar la muerte de Isabella, pero raramente se ha llegado a una mención directa de la figura histórica y literaria de este caballero andante, cuyo nombre y cuya personalidad ha desaparecido inexorablemente, eclipsada por su famosa, recordada y últimamente exaltada compañera más de muerte que de vida. Quiere esto decir que cada vez que alguien ha investigado la vida o el exiguo corpus lírico de Isabel de Morra, ha tratado de resumir, al menos brevemente, las etapas de una no bien definida relación en la que ha visto trágicamente envuelta la desafortunada figura de Don Diego. Pero nunca se ha pretendido con esto rendir un homenaje a la memoria de un poeta que ha dejado a Italia un corpus cuatro veces más amplio que el de la famosa poetisa de Favale. Él ha quedado casi siempre en la sombra, como la trágica contrafigura, la pantalla necesaria para poder proyectar la bella figura de la gran protagonista de esta película de aventuras y venganzas.

Debemos hacer tres ilustres excepciones: Benedetto Croce, el primero y más documentado conocedor de esta historia; Tobias R. Toscano, que en estos últimos tiempos está llevando a término un interesante trabajo sobre la existencia, el valor y la originalidad de la poesía del siglo XVI en el antiguo Reino de Nápoles (Croce, 2000: 121-143) y Raffaele Nigro, estudioso y poeta, que en su novela *Viaje a Salamanca* (Nigro, 2004: 263-281), dedica un estupendo capítulo a esta historia, con el título " Historia de Isabel y del filósofo que la hizo resucitar.

Por eso en esta comunicación al Congreso de Italianistas se pretende reivindicar la memoria y la personalidad humana y poética de Don Diego Sandoval de Castro en una triple perspectiva:

Primera: tratando de ofrecer todas aquellas noticias históricas que hemos podido encontrar sobre la familia, la vida y la muerte de esta caballero italiano, de origen

español.

Segunda: intentando reconstruir y, dentro de lo posible, interpretar críticamente la naturaleza de las relaciones entre Don Diego y Doña Isabella, para así esclarecer o abrir nuevos campos a la investigación sobre los verdaderos motivos que pudieron inducir a los hermanos de Isabella a cometer tan magno, como absurdo crimen.

Tercera: presentando la figura poética de Don Diego Sandoval de Castro, para conocer mejor este aspecto de su actividad, que es, en definitiva, la verdadera, diría la única, herencia que nos ha dejado. Lo demás es crónica, más o menos morbosa y siempre episódica.

I. DATOS BIOGRÁFICOS:

1.- La familia de los "Sandoval de Castro"

Llamar a Don Diego "un legendario caballero " no es ningún atrevimiento original si se tiene en cuenta que tanto su vida, como la de su familia están envuelta en la leyenda: amores, armas, aventuras, trágicas muertes son los componentes que entretejen la historia de unos personajes que se acercan mucho a aquellos que pueblan los poemas caballerescos, los dramas románticos o las novelas de aventuras, que tanto abundan en la literatura tanto italiana, como española.

Sandoval es un pueblo de Castilla, que hoy pertenece a al provincia de Burgos, tierra de hidalgos y caballeros; e hidalgos y caballeros fueron los primeros ascendientes de una antigua familia, que tomó el nombre de Sandoval y cuyo escudo era un campo de oro y una espada cruzada: oro y espada, riqueza y valor, poder y fuerza, símbolos que se hallarán también en la vida de Don Diego.

Pero, al parecer, la familia existía ya antes de tomar el título de Sandoval. Su origen, como el de tantas otras familias nobles españolas, se pierde en el entramado de leyendas que las relacionan con los héroes de la reconquista. Según estas leyendas, los Sandoval se hallarían vinculados a los dos personajes extremos de aquella secular historia: Don Pelayo y Fernando el Católico, que dieron comienzo y fin a la larga epopeya de la reconquista de España. Para algunos el progenitor de los Sandoval fue el Conde Don Fernando Negro, fundador del monasterio de Escalada y uno de los caballeros que ayudaron a Don Pelayo en las primeras batallas contra los moros. Se trata, evidentemente, de un origen legendario, imposible de certificar con documentos históricos. Otros, en cambio, indican como fundador del linaje al Conde Gonzalo Téllez, hermano de Fernán González, abuelo del Conde Fernán González, el histórico fundador de Castilla. Gonzalo Téllez, señor de Santarón, vivía en el año 914 y estaba casado con doña Laura, que le dio dos hijos: Salvador González y Ramiro González, siendo el primogénito, Don Salvador González, el futuro fundador de la familia de los Sandoval. Pero nos movemos siempre en suposiciones o tradiciones más o menos autorizadas. Más tarde, y entramos ya en el ámbito de la historia documentada, hallamos a Don Diego Gómez de Sandoval, uno de los caballeros más prudentes y nobles de su tiempo. Crecido en el entorno del Infante Don Fernando de Antequera, futuro rey de Aragón, Don Diego Gómez de Sandoval acompañó a Don Fernando en la conquista de Antequera y de otras ciudades de Andalucía, por lo que recibió grandes recompensas en tierras, como los feudos de Lerma y Saldaña, y en honores, pues fue nombrado Mayor de Castilla y General de Aragón. Pero, como se sabe, en aquellos tiempos borrascosos y

confusos de la Historia de España existían extrañas relaciones entre los reinos cristianos y Don Diego Gómez prestó servicios también a Juan II de Castilla, que le donó la villa de Castrogeriz, junto con el respectivo título de Conde de Castro, que unió al de Sandoval, completando así el título nobiliario de Sandoval de Castro, que será el que heredarán los sucesivos descendientes de la ilustre familia. Don Diego Gómez, Señor de Sandoval y de Castrogeriz, murió en 1454. Uno de sus sucesores, Don Pedro Sandoval de Castro, se unió Don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, en la conquista del Reino de Nápoles y recibió como premio, en 1505 por parte de Fernando el Católico, el feudo italiano de Bollita: *cum eius castro homibusque vassalisque, mero imperio et banco justitiae et cognitione primarum causarum* , y el gobierno (castellania) de Cosenza (Croce: 1941: 48). Ambos títulos serán heredados por su hijo Don Diego Sandoval de Castro, el protagonista de nuestra historia.

2. DON DIEGO SANDOVAL DE CASTRO

Siguiendo a Croce, se ha repetido muchas veces que Don Diego Sandoval de Castro, Señor de Bollita y gobernador de Cosenza, era español y que debió de nacer en la primera década del siglo XVI. Hoy podemos precisar con mayor exactitud estos datos. El 16 de abril de 1915 el notario Bartolomeo Levato di Taverna redactó un atestado por el que Don Pedro Sandoval de Castro, alcalde de Cosenza y gobernador general de Calabria constituía el Castillo de Bollita como garantía de la dote de su mujer Giovanna, hija de Francesco di Castel Bisbal de Nápoles, señor de Briatico, Calimera e San Calogero. Tenemos así el nombre de los padres de Don Diego: el español Don Pedro Sandoval de Castro y la italiana Giovanna di Castel Bisbal. De este matrimonio nació en 1516 el hijo y heredero Diego.

En 1520, o sea, cuando Diego tenía sólo cuatro años, murió su padre y el heredó el feudo de Bollita, pero, al ser menor de edad, tuvo como nodriza y tutora a la abuela materna, la italiana doña Catarina Saracina, viuda de Don Francesco di Castel Bisbal, hasta el 17 de abril de 1534, en que Don Diego cumplió los 18 años. Pero ya dos años antes, con sólo 16 años, Don Diego había sido constituido gobernador (castellano) de Cosenza (no de Taranto, como erróneamente afirma M.A. de Morra), como consta en algunos documentos y en unos versos que Dionigi Atanagi dedica a Don Diego. En estos versos Atanagi refiere la estima que Antonio Telesio sentía por Don Diego, considerándolo buen literato y digno gobernador de la Roca de Cosenza. Antonio Telesio murió entre 1533 y 1534 lo que significa que Don Diego era ya antes de esa fecha gobernador de Cosenza. Estos son los versos de Atanagi:

> *Questa* (la virtud) *in man vi pose della rocca il degno governo,*
> *Ch'oggi il sassoso Crathe superba mira.*
> *Tal de le leggiadre bellissime doti ne face,*
> *Ch'in voi sono, il vostro e nostro Tilesio fede,*
> *E per degno vero de' sui detti le rime novelle*
> *Mostrane, ben degno parto di tanto padre* (Carducci, 1981: 173).

Es, por tanto, seguro que Don Diego, aunque de padre español, nació en Italia, que su madre era italiana, que fue educado en Italia, aprendió perfectamente el italiano

y desde muy joven tuvo contacto con escritores y poetas italianos. Nada extraño, pues, que, siendo amigo de Telesio y seguidor de Petrarca, compusiera sus rima en italiano y, por cuanto nos consta, sólo en italiano.

Nos hallamos ante una figura típica del ideal del cortesano de la época. De él escribía Dionigi Atanagi:

> "*Ornavi del corpo nobilísimo gemina loda*
> *mentre risembrate Marte et Apollo in uno;*
> *né Fortuna meno de' sui ben corese v'adorna*
> *dandovi sí larghi censi, sí ampi seni…" (Id.)*

Un joven de noble linaje, rico, de bella presencia, hombre de gobierno, valiente en las armas y entendido en letras, escritor y soldado, que unía en sí el ideal del poeta y del guerrero, al estilo del gran poeta español Gracilaso de la Vega, que entre 1530 y 1534 estuvo en Nápoles y no es difícil que conociera a Don Diego, y del también famoso poeta venosino Luigi Tansillo, que fue soldado de la corte del Virrey Don Pedro de Toledo y compañero de armas de su hijo Don García. Era, pues, Don Diego un caballero elegante, mundano, brillante, una "figura fascinosa", como lo define un cronista. Don Diego se casó con Antonia Caracciolo, perteneciente también ella a una de las ilustres familias de la aristocracia napolitana, y con ella tuvo tres hijos: Francisco, Pedro y Lucrecia, que más tarde fue esposa de Cesare Ricco, barón de Isola.

En 1535 el Emperador Carlos V, entró en Cosenza y Diego Sandoval de Castro, como máxima autoridad militar, lo acompañó en el recorrido por las calles de la ciudad. Poco sabemos de él desde esa fecha a 1541,año en el que participó en la desastrosa batalla de Argel, formando parte de las filas del Emperador Carlos V. Lo dice el mismo en una famosa canción que dirigió al Emperador tras la derrota. Una canción, dice él, "*nata di sdegno, in mezzo al mare, tra gli smarriti cristiani"* (Sandoval di Castro, 1997: 71-72). En 1542 publicó en Roma el libro de sus rimas (Sandoval di Castr,o 1997). En ellas se lamenta de su triste destierro a las orillas del Tíber:

> Poscia ch'al bel Sebeto udir non lice
> *(colpa del ciel) qual è 'l mio grave duolo,*
> *qui, dov'io sono accompagnato e solo,*
> *Tebro, odi quel che la mia lingua dice.*
> *....*
> *Da dolermi ho ben sempre che lontano*
> *mi tien Fortuna in questi exili amari*
> *dagli occhi, ov'albergar solea 'l mio core...* (39)[1]

Con la documentación que hasta ahora tenemos no es posible saber con precisión lo que había pasado en aquellos años. Pero algo grave debió de ser para que se viera obligado a huir del Reino. Como prófugo es mencionado un año después, bajo el peso de una acusación criminal puesta contra él por la Gran Corte de la vicaría de Nápoles, por la que había sido "sospeso e spossesato della Castellania di Cosenza". Según consta en un acta notarial, depositada en el Archivio di Stato de Cosenza, la "castellania" de la

ciudad fue encomendada en 1543 a Jerónimo de Fonseca. No habiéndose presentado al juicio, fue juzgado y condenado por contumacia. Sin que sepamos de qué era acusado en concreto. Sí se sabe, en cambio, que en aquellos años los barones meridionales, tanto los grandes como los pequeños, no estaban muy dispuestos a cumplir las leyes y el nuevo Virrey Don Pedro de Toledo estaba empeñado en imponer su autoridad a toda costa por encima de los barones y señores locales. Se sabe también que Don Diego dirigió una demanda al Emperador, pidiendo que fuese suspendida la ejecución de la sentencia y solicitando una prorroga para poder responder de las acusaciones. El Emperador, según consta en dos documentos del Archivo Nacional de Simancas de mayo de 1543, le concedió una prorroga de cuatro meses para presentarse a los jueces y disculparse (Archivo general de Simancas, *Estado,* Legado 1034. f. 149 y 153). Pero Don Diego no quiso o no pudo servirse de tal prerrogativa imperial, porque de otros documentos resulta que en 1546 se hallaba en Benevento "bannito e contumace".

Durante estos años, Don Diego viajaba por Italia y visitaba secretamente a su mujer y a sus hijos, que seguían viviendo en Bollita. Está documentado que en uno de estos viajes se hallaba en Florencia, donde consiguió ser admitido en la Accademia degli Umidi (después Accademia Fiorentina). Así se deduce de un soneto burlesco de Francesco Grazzini ("El Lasca") y de un manuscrito de la Biblioteca Marucelliana de Florencia, que recoge el documento de admisión de tres nuevos miembros de dicha academia. El texto del documento lleva la fecha del 18 de mayo de 1544 y dice así:

Il medesimo giorno furno nominati dal Mag.co Consolo (Ugolino Martelli) in nuovi academicj li sotto scritti et andati a partito secondo li ordinj ottennono et sono questi: Francesco Miniati... il S.or Diego di Castravilla, Lugi Tansillo (Biblioteca Marucelliana de Florencia, ms. III. B. 52, c. 18r.).

Non hay duda de que el Signor Diego de Castravilla es Don Diego Sandoval de Castro, pues en los Annali no aparece, ni antes ni después, el verdadero nombre del poeta, siendo seguro por el soneto del Lasca, que fue admitido en la Academia.

En su soneto el Lasca[2] censura irónicamente la actitud de "*miles gloriosus"* de Don Diego y manifiesta su extrañeza de que un tal Señor se moviera por los círculos literarios y fuera en busca de su gloria poética, "*facendo al Petrarca la bertuccia",* precisamente a Florencia, olvidando que *"in Firenze si domano i leoni / e metteriesi in giostra San Francesco".* Pero en el mismo soneto se hace alusión al respeto que el caballero imponía a aquellos malignos literatos florentinos, si no por su literatura, sí por su ademanes de soldado fanfarrón: "... *se non foie quella / spada ch'al fianco notte e dì portate / sareste in baia ormai delle brigate".* Lo importante de este hecho no es tanto que Don Diego fuera aceptado en la Academia florentina, cosa que no era entonces tan difícil, pues, además de la influencia política, bastaba una mínima correspondencia poética con Benedetto Varchi, cosa que hizo Don Diego con dos sonetos, uno de propuesta y otro de respuesta, que aparecen publicados en 1558 entre las obras de Varchi, sino el hecho de que Don Diego, expulsado del Reino de Nápoles, tuviera relaciones con los círculos políticos del Virrey Don Pedro, que tras el matrimonio de su hija Leonor con Cosme de Medici, controlaba directa o indirectamente la Academia, sobre todo en aquello que tenía relaciones con su territorio napolitano[3]. El que fuera aceptado en la Academia

junto con Tansillo no hace más que reafirmar la relación literaria entre los dos poetas, relación que ha hecho que algunas composiciones de Sandoval hayan sido falsamente atribuidas a Tansillo, como la canción al Emperador *Alma regale e di maggior imperio*, que figura entre las rimas publicadas por Sandoval en 1542 y que después fue atribuida a Tansillo[4]. Lo que demuestra que entre ambos poetas meridionales existe una serie de puntos temáticos y estilísticos comunes.

3.- LA TRAGEDIA

Don Diego desterrado del Reino había fijado su residencia en Benevento, una ciudad que entonces pertenecía al Estado Pontificio, pero que estaba encuadrada dentro de Reino de Nápoles y servía de asilo a muchos prófugos napolitanos, que desde allí podían seguir de cerca los acontecimientos del Reino y atender más fácilmente a sus asuntos particulares. Fue el caso de Don Diego, que desde Benevento podía estar al tanto de lo que sucedía en su feudo y hacer furtivas escapadas para ver a su mujer y a sus hijos, que vivían allí. No estando Bollita lejos de Favale, residencia de Isabella, es muy probable que Antonia, la mujer de Don Diego, e Isabella se conocieran y tuvieran relaciones de amistad, como sostienen algunos cronistas. Tampoco es extraño que Isabella conociera personalmente a Don Diego en alguna de sus visitas a Bollita. Tal como nos cuenta Marco Antonio Morra en su libro *Familiae noblillisimae de Morra historia* (Morra Marco Antonio de, 1629) publicado en 1629, Don Diego, utilizando el nombre de su mujer y valiéndose de los servicios de un preceptor, mantuvo una correspondencia con Isabella de naturaleza , tal vez, no sólo literaria. Sin lugar a dudas, Isabella había sido educada en las letras y leía y escribía poesías. Don Diego, por su parte, era también poeta y había publicado ya algunas de sus rimas. Nada, pues, tiene de extraño, y menos aún si entre Antonia e Isabella existía una cierta amistad, que uno y otro se intercambiaran sus experiencias poéticas, sus versos y sus confidencias personales. Parece cierto el envío por parte de Sandoval de algunas cartas y poesías, bajo el nombre de su mujer y por medio del pedagogo de la familia. De qué carácter fueran esas cartas y cuál era su contenido no se podrá nunca saber, porque todos los documentos fueron hechos desaparecer por parte de los hermanos de Isabella para evitar pruebas acusatorias contra ellos. Los hermanos, cuyo control sobre la hermana, al parecer, se acercaba a la reclusión total, supieron, sospecharon o fueron informados de que Isabella estaba tramando alguna cosa y decidieron actuar. Apresaron al pedagogo en el momento que llevaba algunas cartas y lo mataron, y llenos de indignación y rabia fueron a casa y golpearon bárbaramente a la hermana hasta causarle la muerte. Después, para huir de la justicia, se exiliaron a Francia, donde vivía su padre y un hermano, pero no abandonaron el propósito de vengarse personalmente de Don Diego. Como refiere Antonio Barattuccio, abogado fiscal del Reino, que se encargó de realizar la investigación de los hechos

havendo noticia che don Diego era in Benevento, procurarono tenere col don Diego una persona disconosciuta, et li due fratelli vennero de Franza et, avendo aviso de la dicta persona che servea Don Diego, come passava per andare ad uno castello suo nomine la Bollita, l'aspectaro in un bosco due o tre dì, dove si trovaro depoi le campane facte et lochi anconciati per tenere gli arcabusi; et passando, li foro tirate tre

arcabusate, l'una le dede all'ochio, l'altra a lo ciglio del medesmo ochio, un'altra li fo tirata dalle spalle et li dede a la mittà del collo et li sciò de la banda denante (Grazini, 1882:64-65).

Todo sucedió entre finales de septiembre y los primeros días del octubre de 1546. El lugar del homicidio está situado, según el ya citado biógrafo de la familia Morra, en las cercanías de Noia. Pocos días más tarde, el 15 de octubre del mismo año, el Virrey Don Pedro de Toledo escribía al Emperador proponiendo como gobernador de Cosenza a Jerónimo de Fonseca, que ya ejercía el cargo desde 1543 por la contumacia de Don Diego. El Emperador el 8 de noviembre respondía preguntando el modo en que había sido asesinado Don Diego y el 4 de diciembre el Virrey le enviaba la relación del fiscal Antonio Baratuccio y la de Alonso de Basurto, viejo soldado del Emperador y gobernador de la Basilicata, en la cual se dice que encontró a la mujer de Don Diego, la cual se querelló contra el barón de Favale y sus hermanos, pues sospechaba que eran ellos los que lo habían asesinado, ya que, según se decía, Don Diego había cortejado a la hermana, en cuyo poder habían encontrado algunas cartas y poemas que su marido le enviaba, y que ella lo escuchaba y le había respondido.

El Virrey Don Pedro se indignó de tal manera por este delito que mandó a los inquisidores y aun buen número de soldados en busca de los asesinos. Durante varios meses la zona fue rastreada, pero sin otro resultado positivo que el arresto del hermano mayor, Marcoantonio, pues los verdaderos asesinos habían logrado escapar del Reino y se habían refugiado en Francia.

Como puede observarse, los datos y las circunstancias de esta tragedia suscitan muchas dudas y dejan abiertas muchos interrogantes. Nosotros nos preguntamos, sobre todo, acerca de la naturaleza de las relaciones entre Don Diego e Isabella y cuáles pudieron ser los verdaderos motivos que movieron a los hermanos a cometer el triple asesinato.

II. LA NATURALEZA DE LAS RELACIONES ENTRE DON DIEGO E ISABELLA

Todo lo que se ha escrito hasta ahora acerca del hecho y de los protagonistas de la tragedia, si se exceptúan los breves documentos citados, es muy tardío en el tiempo. El silencio ha sido la nota predominante en este caso, que, a decir verdad, parecía tener todos los ingredientes necesarios para suscitar el interés, sea por parte de los contemporáneos, políticos y literatos, sea de las generaciones posteriores. Nada. Ni en Italia, donde siempre el tema patriótico y el caballeresco tantos partidarios ha tenido, ni en España, donde los temas del honor y la venganza de sangre tan fácilmente encendía la mente de los escritores de romances o dramas de capa y espada.

También los documentos del proceso son breves, escasos e imprecisos, y la crónica de la familia Morra, escrita casi un siglo después de los hechos, no añade nada de nuevo a lo ya conocido por los documentos. Lo único claro que se puede inferir de las fuentes es la certeza del hecho y la existencia de una relación entre Don Diego e Isabella. Pero ¿de qué naturaleza era esta relación?

1.- Los documentos

El único documento que nos ofrece una vaga alusión a la naturaleza de tal

relación es el del soldado español Alonso de Basurto, enviado por el Virrey para certificar los hechos. El breve documento dice así:

Subito cavalcai in la terra di Bolita, dove trovai la signora Antonia Caracciolo, moglie di don Diego De Castro, castellano che fo de Cosenza... et dicta signora me donò querella contro il baron de Favale et fratelli ad causa che tene suspitione che questi lo havessero amazato o facto amazare, ché se diceva che dicto don Diego havea festeggiato una sorella del dicto barone et fratelli, et che in poter suo li haviano trovate certe lettere et soneti che 'l dicto don Diego li mandava et epsa ancora li havea risposto et donava orechie , et per questa causa èi pubblica voce et fama llà che dicti fratelli lo haveano amazato (Archivo de Simancas, *Estado*, Legado 136, f. 104)

Con este mal italiano se expresaba el español Alonso de Basurto, que no hace más que referir el testimonio de la mujer de Don Diego, la cual parece estar totalmente al margen de los hechos y no saber nada seguro, sino que se refiere a una sospecha o remite a las habladurías de la gente.

Llama la atención en esta declaración el hecho de que la mujer de Don Diego, que según muchos, era amiga de Isabel e incluso había sido una de las intermediarias del intercambio epistolar entre los dos, no haya dado un testimonio más claro y preciso. ¿Tal vez no conocía verdaderamente la existencia de tales relaciones? ¿o es que no quería confesar la infidelidad del marido? ¿o, tal vez, quería poner un velo de silencio sobre un hecho poco honorable para una familia?. Por otra parte, el testimonio no parece añadir nada a los hechos conocidos: el asesinato y una relación literaria con intercambio de escritos, al menos que ese *"haveva festeggiato"*, que escribe Basurto, quiera decir algo más que un simple relacionarse amistosamente. ¿Podían ir las cosas más allá de un simple cortejo amistoso dadas las circunstancias? ¿Incluso hasta el punto de exigir una venganza de sangre? Es verdad que, como nos recuerda Carlo Levi, en aquellas partes no estaba consentido que un hombre y una mujer se encontraran a solas sin acompañantes. ¿Pero se habían visto a solas?.

2. Los críticos

Además de los documentos, tenemos la opinión de los pocos autores que, más o menos circunstancialmente, se han ocupado de esta caso. ¿Qué dicen estos autores?. Ninguno de ellos superan lo escrito por Croce y, más o menos literalmente, todos dependen de él o de la citada historia de la familia, añadiendo algunos algún detalle, fruto más de su fantasía que de su investigación. En general, no hacen más que repetir, con la misma imprecisión y brevedad, lo que dicen los documentos, leídos en el estudio de Croce, y se muestran poco interesados en explicar o en individuar los motivos que llevaron a aquella tragedia. Todos admiten, sin demasiadas disquisiciones críticas, la existencia de una relación amorosa y literaria entre los dos poetas. Leyendo, en cambio, entre líneas, afloran algunos otros motivos, que tal vez expliquen mejor la exagerada reacción de los hermanos de Isabel. Veamos, a modo de ejemplo, lo que nos dicen algunos de estos autores:

Comenzamos por Raffaele Nigro, que en su reconstrucción poética es quien mejor intuye la naturaleza de las relaciones, de los sentimientos y de los motivos de la tragedia. Así dice Raffaele: " Para evitar su tormento (la soledad de Isabella) llegó

un día un caballero, un poeta, Diego Sandoval de Castro... Puedo incluso atreverme a decir que por afinidades electivas entre él y la bella lucana nació un sentimiento, una complicidad... ¿Qué hay de malo en un sentimiento de amistad? Nada. Y nada había en un sentimiento de amor. Pero así no lo pensaron los hermanos de la joven. Tres bravucones que interceptaron las cartas de Don Diego, acusaron al maestro sacerdote de haber alimentado la relación amorosa y decidieron poner fin a la historia ahogándola en sangre. Sobre todo porque Don Diego ya estaba casado. Sobre todo porque Don Diego era español, hombre del virrey y comandante de un batallón del ejército que hacía poco había conquistado el Reino de Nápoles... Una historia da amor, de honor, de venganza y de muerte" (Nigro, 2004: 264). Tobias R. Toscano, en cambio, a pesar de ser uno de los más cualificados estudiosos y que se ha interesado últimamente de la obra poética de Diego Sandoval de Castro no hace más que repetir prudentemente lo que dicen los documentos al respecto. Pero sobre la naturaleza de las relaciones entre los dos personajes deja en el aire una sospecha que no intenta solucionar. Se trataría, según él, de una relación "di natura, forse, non esclusivamente letteraria" (Toscano Tobia, 2000: 125). Admite la relación literaria, pero deja entender que pudo haber otro género de relaciones, sin especificar más.

Otro autor dice textualmente lo siguiente: "Isabella fu uccisa dalla ferocia dei suoi fratelli per una sospetta, quanto improbabile, relazione con un nobile spagnolo, sposato e signore di Bollita, Diego Sandoval de Castro[5]". Tampoco en este caso se precisa la naturaleza de la relación, aunque el contexto nos induce a pensar en una relación amorosa, de la cual se insinúa que ni siquiera haya existido, sino que se trate más bien de una simple sospecha y, además, poco probable, dado que Don Diego estaba casado. Subraya en cambio la feroz crueldad de los hermanos.

En la idea de la presunción insisten otros testimonios: "Isabella fu trucidata dai suoi fratelli per una presunta storia d'amore con Diego Sandoval de Castro. Y otro: Morta assassinata dai fratelli, per una presunta storia d'amore con un poeta spagnolo, Diego Sandoval de Castro".

Alguno se atreve a ir más allá y habla claramente de un enamoramiento entre los dos protagonistas: "La giovane donna morì tragicamente, vittima dei fratelli per l'unico grande amore della sua vita, un nobile spagnolo". Amor que lesionaba el honor de la famiglia y que por ello debía ser lavado con sangre, como se afirma otro expresamente: "Isabella fu uccisa nella sua camera in una notte del 1546 dai barbari fratelli che vollero vendicare l'onore tradito dalla sorella, la quale si era innamorata dal Barone Diego Sandoval de Castro, spagnolo e nemico della famiglia, marito della sua amica Antonia Caracciolo di Nova Siri".

Finalmente otros autores recurren al impersonal "se decía", las habladurías del vulgo, tan inclinado a admitir o a inventar las cosas que no conoce o a exagerar los indicios y las imprecisas noticias que se conocen. Estas habladurías las hallamos ya en el testimonio de Alonso Basurto Le dicerie della gente furono tali che i fratelli di lei, in nome di una sanguinosa vendetta, la uccisero. Que todo procediera de rumores nos lo da a entender este otro testimonio, en el cual se afirma que los hermanos fueron informados por otros, lo que significaría que ellos no habían sido capaces de descubrir las relaciones entre la hermana y Don Diego: "Isabella vide sfiorire la sua bellezza a causa delle rigide proibizioni del tempo. I suoi fratelli, nel 1547 (sic) "informati" di

un legame di Isabella con il poeta spagnolo Diego Sandoval de Castro la rinchiusero e la uccisero, quando non aveva ancora compiuto 30 anni". Pero si estas habladurías respondían a la verdad, uno se pregunta ¿dónde estaban los hermanos, que al parecer tenían a Isabel tan controlada que se puede decir que tenían recluida en su propia casa?. Si vivían, como es de suponer, en Favale, o bien las relaciones eran puramente epistolares o de intercambio de mensajes por intermediarios, no siempre fáciles de controlar, o bien, por el contrario, ellos mismos tenían que ser los primeros y directos testigos de todo lo que en su casa sucedía. En estas circunstancias, pensar que Isabella pudiera salir del castillo o Don Diego entrar en él para encontrarse a solas raya más en lo fantástico que en lo posible.

Basten estos ejemplos para comprender lo genéricas, imprecisas que resultan las afirmaciones de los autores sobre la naturaleza de las relaciones entre los dos poetas y cuán débiles sean los motivos aducidos para desencadenar una tragedia tan horrible y tan delictiva.

Pero si reflexionamos atentamente sobre todo aquello que se ha dicho, veremos que afloran algunos motivos, que, tal vez, no sería conveniente descuidar. Por ejemplo, se habla de venganza, de honor traicionado, de enemistad entre el español Don Diego y la familia (filofrancesa) de los Mora etc. Me pregunto si no son éstos los motivos que verdaderamente hay que investigar, si se quiere obtener un poco de luz sobre la brutal y a todas luces desproporcionada reacción de los hermanos de Isabel.

Que existió una cierta relación entre Isabella y Don Diego está fuera de duda, pues de lo contrario no se explicarían los hechos. Hagamos. por tanto, algunas reflexiones sobre las posibles hipótesis acerca de la naturaleza de la relación y sobre los motivos que pudieron provocar la muere de los dos poetas.

3.¿Relación amorosa y literaria?

Que Isabella, joven sensible y aislada, que veía cómo su juventud se estaba consumiendo (se acercaba ya a los 30 años) sin que nadie tratara de buscar una salida de matrimonio para ella, se haya podido enamorar de Don Diego, joven de su misma edad, noble, apuesto, valiente e instruido, es una hipótesis que podría ser más verosímil que extraña. Pero en todo caso no podía tratarse más que de un galanteo, un enamoramiento platónico, de un afecto puramente imaginado o psicológico. En este aspecto vale la comparación que algunos han establecido entre la poetisa de Favale, Isabella di Morra, y el poeta de Recananti, Giacomo Leopardi. Comparación sugerida, entre otras cosas, por la parecida sensibilidad, que expresan en su poesía, y la semejante situación de aislamiento en la que se encontraban ambos poetas, que veían pasar su triste y solitaria juventud entre los muros "del paterno ostello" en el lejano y olvidado Recanati o en el castillo familiar apartado y sin contactos culturales y humanos de Favale. Pero si un amor así es hasta cierto punto explicable en Isabella, no lo parece en le caso de Don Diego, pues aun en el caso de que fuera un Don Juan, mujeriego y aventurero, lo cual no consta, pero tampoco hay porque excluir, no parece muy verosímil un enamoramiento de esta naturaleza en una persona como él, casado, con mujer y tres hijo, expulsado del Reino, que vivía desterrado en Benevento y que sólo intermitente y furtivamente visitaba a su esposa en Bollita. No son estas las condiciones ideales ciertamente, más bien lo contrario, para establecer relaciones amorosas con una mujer, custodiada y controlada por sus hermanos, que fácilmente podían, si las visitas del galante Don

Diego no les gustaban, denunciar ante la autoridad su presencia furtiva.

Pero esto suena a pura especulación. Examinemos, en cambio, los escritos que ambos poetas nos han dejado, para ver si en ellos podemos hallar alguna prueba o algún indicio de esta relación amorosa.

Don Diego, ya se ha dicho, publicó un libro de rimas en 1542. Todas, por supuesto, escritas antes de ese año, es decir, las más recientes cuatro o cinco años antes del hecho que nos ocupa. Es más que probable que estas rimas, y tal vez algunas más, fueran conocidas por Isabella. En ellas se habla mucho del amor hacia una mujer, pero siempre en clave petrarquista. Y ciertamente la mujer que en ellas aparece no nos hace pensar en absoluto en la prisionera de Favale. Por lo que respecta al breve cancionero de Isabella, no sabemos cuándo fue escrito cada uno de los poemas que contiene y por ello sería demasiado atrevida la referencia a una situación concreta. Pero lo que sí se puede decir es que en las pocas rimas que han llegado hasta nosotros del amor se habla sólo como ausencia, o como deseo invocado, o como amor castamente ofrecido a Dios, pero nunca como un amor probado por experiencia. Sin embargo, no creo que haya que descartar la opinión de Tobias R, Toscano, que percibe en algunos versos de las rimas de Isabella una respuesta al primer soneto de Sandoval, en el que el poeta confiesa cómo ha caído en los lazos con los que el amor lo ha ligado fuertemente, después de haber luchado largo tiempo para no caer en tal estados:

Nova beltà, dolcissime parole
mi piacquer tanto, che lo strale e 'l laccio
mi ferì insieme et annodommi 'l core.
Così caddi a la rete e così 'l sole
de' begli occhi disfece il duro ghiaccio,
che chiudea 'l varco a ogni terreno ardore . (1)

Isabella cree, en cambio, que los amores vulgares, o sea, los no santos, son incompatibles con su elección de castidad y piensa, por ello, en un amor ajeno a cualquier ardor terreno ilícito, deseando otros lazos y otros nudos, es decir, aquellos que la prónuba Giunone protege y consagra, los del matrimonio:

Sacra Giunone, se i volgari amori
Son del'alto tuo cor tanto nemici...
A voi consacro i miei virginei fiori...
cingimi al collo un bello aurato laccio
de' tuoi più cari ed umili soggetti,
che servire a te sola procaccio.
Guida Imeneo con sì cortesi affetti
e fa' sì caro il nodo ond'io m'allaccio,
ch'una sol'alma regga i nostri petti (2)

Es una concepción del amor opuesta a la de Sandoval. Un amor que rechaza cualquier contaminación con la pasión amorosa y no admite ninguna relación amorosa que no sea casta, lo cual excluye en principio cualquier insinuación, si es que la hubiera

habido, por parte de Don Diego o de cualquier otro hombre que no estuviera en grado de establecer con ella una relación de amor conyugal. Al menos que alguno tratase de ver en esta confesión de castidad una compensación sicológica o una sublimación espiritual ante un amor imposible, que no necesariamente tenía que ser el de Don Diego. De todos modos, está claro que en este soneto no se halla ninguna señal de sublimación platónica del amor terreno, ni de lucha, ni de pasión por parte de Isabel. En la canción dedicada a Cristo, en cambio, se percibe una cierta trepidación en el corazón de la poetisa, que nos puede hacer pensar en una asechanza real, un temor a llegar a ser víctima de una pasión terrena, de ahí la urgencia de invocar a Cristo, para que le conceda la gracia de permanecer fiel a sus propios propósitos y mantenerse dentro de los límites de un amor del todo espiritual:

Signor che insino a qui, tua gran mercede,
con questa vista mia caduca e frale
spregiar m'hai fatto ogni beltà mortale,
fammi di tanto ben per grazia erede
che sempre ami te sol con pura fede
e spregie per innanzi ogni altro ogetto,
con sì verace affetto
che ognun m'additi per tua fida amante
in questo mondo errante,
c'altro non è, senza il tu'amor celeste,
che un procelloso mar pien di tempeste. (12)

No es necesario insistir mucho en la palabras, ni creo que se deban forzar demasiado las expresiones para entender el estado de lucha que revelan y que, dada la sinceridad que caracteriza a Isabella, hacen pensar en la situación real en que se encuentra la poetisa en el momento de escribir esta oración llena de sentimiento. Si hasta ese momento despreciar el amor no casto había sido cosa fácil para ella, ahora tiene necesidad de una ayuda especial, porque siente de cerca las lisonjas de la tentación de un amor mundano, que la llevaría a traicionar el amor verdadero, duradero y celeste prometido hasta ese momento: *fammi sol di cotanto ben erede e che spregi anche d'ora in poi ogni altro oggetto d'amore e questo sia così chiaro e sincero che tutti mi additino per tua sola amante...* ¿Quiere aquí, tal vez, Isabel dar una respuesta a las habladurías de la gente, que comenzaban ya a señalarla como la amante de Don Diego?. Ella advierte claramente un peligro: *siamo in un mondo errante, che altro non è che un tenebroso mar pien di tempeste.*

La pregunta es si se trata de la expresión de una pasión verdadera o es sólo una respuesta poética a Sandoval, que tras una larga búsqueda de los bienes no caducos, confesaba la rendición incondicionada a la prepotente servidumbre del amor terreno.

Amor, lunga stagion ebbi ardimento
ogni vista sprezzar ch'agli occhi piace,
che ne sostiene in debile e fallace
sperar, ch'ogni piacer volge in tormento,

e spiegar le mie vele a miglior vento,
per giungner a quel ben, che mai non spiace;
ma tu, che 'nvidia avesti di mia pace,
l'aura e l'ardir spengesti in un momento.
Nova beltà, dolcissime parole
mi piacquer tanto, che lo strale e 'l laccio
mi ferì insieme et annodommi 'l core. (1)

La contraposición parece evidente y los conceptos y las palabras no excluyen que Isabella haya tenido delante el soneto de Don Diego y haya querido replicarle con la ayuda del cielo es posible vencer las insidias del amor, por fuertes y constantes que sean. Nos quedará siempre la duda. Pero de lo que no hay duda es de que Isabella desprecia cualquier propuesta de un amor terreno ilícito y esto pone en cuestión cualquier relación amorosa con Don Diego, a pesar de las habladurías de la gente. Creo que tiene razón quien ha escrito: "Nelle rime di Isabella non si trova traccia di una tematica amorosa, indizio questo che avvalorerebbe il fatto che la corrispondenza col Sandoval fosse solo letteraria e non una tresca amorosa come sospettarono i fratelli".

También Pinella Musmeci opina que de las rimas de los dos poetas no se pueden aducir pruebas para documentar la culpabilidad de sus relaciones: "Leggendo i versi di Isabella non sembra quasi possibile credere al fatto che ella abbia avuto l'opportunità e le occasioni di intrattenere una relazione amorosa con il De Castro. Potrebbe essere stata completamente innocente di questa colpa ed aver accettato i versi galanti del poeta, vicino di casa, come nell'uso di un gioco "cortese" che rendeva la vita diversa dalla monotona e squallida routine di provincia: un soffio di intellettualità vitale che non venne assolutamente percepito dai rozzi fratelli" (Musmeci: 2000).

Mucho más fácil es pensar en una relación puramente literaria, que de por sí no exigía la presencia física.

Tal vez el "precettore", y cito palabras de un crítico, "spinto dall'affetto e dalla pietà per il suo destino di solitudine, favorì la conoscenza e la corrispondenza di Isabella col trovatore spagnolo Diego Sandoval de Castro, che abitava poco lontano da Favale, nel feudo di Bollita e che, appreso della triste condizione della giovane, per alleviare le sue pene le inviava lettere e componimenti poetici avvalendosi del nome della moglie, Antonia Caracciolo, con la quale appunto Isabella doveva essere in contatto".

Una relación que pudo ser muy duradera. Incluso se puede pensar, sin tener que hacer un excesivo esfuerzo imaginativo, que fuera el mismo Sandoval uno de aquellos que despertó en Isabella el espíritu poético. La producción literaria de Isabella di Morra nos demuestra la habilidad artística, su "aggiornamento" cultural y su capacidad de reelaboración. Ciertamente no habría podido producir una poesía "petrarquista", que seguía las reglas dictadas por Bembo, ni habría podido dedicar un soneto a Luigi Alamanni, el poeta desterrado en Francia tras la fallida conjura de los Medici en Florencia, ni habría añorado la corte renacentista, si hubiera estado tan aislada culturalmente, como lo estaba físicamente, quiero decir, sin contactos culturales y sin libros.. Alguien debía mantenerla informada de las modas culturales del tiempo. De hecho en el cancionero de Isabella uno percibe a Dante y a Petraca, pero se dejan sentir también otros poetas modernos como Bembo, Sannazaro, Tansillo. ¿Dónde

encontraba ella, que no había salido de Favale, a estos autores?, ¿quién la informaba?, ¿Quién le prestaba los libros y los manuscritos para estar al día? ¿Quién leía y corregía sus poemas?, ¿No pudo hacer todo esto Don Diego a través de su mujer y del pedagogo? Es una hipótesis que no debería ser descartada sin más.

De todos modos, si todo se queda en eso, en una simple relación literaria, en un intercambio de ideas y poemas, o incluso en una inocente relación afectiva, difícilmente se explica la brutal reacción de los hermanos. Es verdad que se afirma que "I fratelli vi crebbero rozzi e selvaggi fino alla brutalità assassina" o que "erano incolti e sempre più imbarbariti nel loro isolamento e detestavano la sorella e la tenevano segregata nel sinistro maniero". Pero éstas son afirmaciones a posteriori, deducidas de la brutalidad del hecho mismo. En realidad no parece que fueran tan bárbaros o incultos. Los Morra pertenecían a una antigua familia de la nobleza italiana y es de suponer que, como todos los nobles, fueran educados en los ideales de la cultura del Renacimiento codificada en el *Cortesano* de Castiglone. Las rimas de Isabella demuestran que era docta y que había adquirido un cultura refinada, ciertamente con el consentimiento de la familia. Creo que se podría muy bien aplicar a este caso la observación de Burckhardt de que por lo que se remiere a los círculos de las clases más elevadas la educación era esencialmente igual para los hombres y para la mujeres. No es normal ni lógico pensar que si la hermana fue educada en las letras, los hermanos hubieran quedado excluidos de esa educación. De hecho, el historiador de la familia dice expresamete del hermano Scipione, desterrado en Francia junto con el padre, que era "colto e di animo gentile". Y de los dos hermanos asesinos huidos después a Francia, uno se hizo pronto sacerdote, lo cual indica que tenía una cierta cultura y que no era tan insensible a las letras. Y por eso cuesta aceptar que no entendieran el verdadero alcance de la relación entre los dos poetas y que un simple intercambio de rimas o una correspondencia afectiva, más literaria que real, suscitara en ellos una reacción tan desproporcionada. Todo hace pensar en que hubo otros motivos más personales y profundos que hacían que una relación, más o menos inocente, entre Isabella y Don Diego resultaba intolerable para el honor de la familia de los Morra. ¿Cuáles pudieron ser esos motivos?.

4.¿Motivos económicos?.

Musmeci, después de haber descartado la culpabilidad de las relaciones entre Isabella y Don Diego, insinúa que pudieron ser los motivos económicos los que provocaran el crimen: "A meno che essi (los hermanos) non abbiano preso il pretesto della vicenda per eliminare con la persona della sorella una diminuzione del patrimonio feudale, dovendole assegnare la dote matrimoniale" (Musmeci, 2000). Que los hermanos temieran perder parte del patrimonio para poder dotar a la hermana y que por eso prefirieran que permaneciera soltera antes que darle un marido, es algo mezquino, pero posible y por tanto no sería extraño que vieran con malos ojos cualquier relación que pudiera llevar a la hermana al matrimonio, y esto podría explicar el porqué la tenían casi recluida en el castillo paterno. Pero a propósito de esta hipótesis de Musmeci convendría hacer dos observaciones:

Primera, esta hipótesis no tiene nada que ver con el caso de Don Diego, que ya estaba casado y, por tanto, no constituía un verdadero peligro para el patrimonio familiar de los Morra. A menos que Don Diego no fuera más que un intermediario, que siguiendo los deseos de Isabella estuviera buscando una salida para su situación.

Es lo que parece insinuar uno de los cronistas cuando escribe: "La Morra fu platonica nel sentimento affettuoso e casto verso il Sandoval, cioè verso colui che le appariva il probabile salvatore, in quanto nutriva la speranza ed il miraggio di nozze salvatrici promesse dal Sandoval o per lo meno di una fuga salvatrice e redentrice verso qualche corte principesca o proprio verso la corte che ospitava il padre in Francia; in somma evasione verso una luminosa serenità". Promesas de matrimonio no ciertamente con él, ya casado, sino con algún otro. Aparecería aquí la figura del caballero andante liberador de doncellas en prisión. Si era esta la sospecha o el contenido de la cartas interceptadas por los hermanos, las cosas hubieran sido más graves y la actitud de los hermanos más comprensible. ¿Pero no bastaba con tener más controlada a la hermana? ¿Por qué matarla a ella y al mensajero y a Don Diego?.

Segunda: La historia de la familia, tal como nos la cuenta su cronista, parece ir contra esta hipótesis. Es seguro y documentado el hecho de que el patrimonio de los Morra estaba en crisis, pero fueron precisamente los matrimonios los que lo salvaron. Se sabe que los hermanos, excepto Decio que abrazó el estado clerical, se casaron con mujeres de familias ricas y poderosas, y que la hermana Porzia se casó con un rico abogado. Cabe preguntarse por qué Isabella tenía que ser una excepción a esta política familiar. Puestos a imaginar, tal vez fuera más verosímil la hipótesis opuesta, es decir, que los hermanos estuvieran enfadados con Isabella, porque ésta rechazaba el matrimonio que ellos le ofrecían. En esta clave se podían interpretar las palabras y la oración anteriormente citadas.

5.¿Motivos políticos?.

Nigro define la tragedia como una historia "de amor, de honor, de venganza y de muerte". Yo diría que, sobre todo, una historia sobre todo de venganza del honor manchado. Toda venganza hace pensar en un ultraje. ¿Cuál podía ser el ultraje en este caso? Sabemos que existe un ultraje puramente de amor, típico de la literatura dramática, el ultraje sufrido por una persona, o una familia, que por una causa u otra (traición, abandono, menosprecio, diferencias sociales, enemistades familiares etc) se ha visto envuelta en una trama amorosa que hiere la propia o la familiar dignidad. Los ejemplos abundan en la literatura y en la tradición histórica. Este podía ser el caso, si se pudiera demostrar que las relaciones entre Isabella y Don Diego lesionaban el código de honor de la familia Morra. Pero ya hemos visto que tales relaciones no superaban el nivel de la amistad entre dos poetas que se intercambiaban experiencias poéticas y, al máximo, afectos puramente platónicos. No parece que esto sea motivo suficiente para una venganza de sangre. A menos que hubiera detrás algún otra causa que se viera activada por estas simples relaciones. Esta causa puede ser el odio entre familias. Un odio que excluya cualquier relación con el rival. En este caso cualquier relación es considerada como una mancha, una injuria, una traición del honor familiar que sólo se puede lavar con sangre. Y este si puede ser el caso de los Morra y de los Sandoval. Recordemos la situación política de aquellos años. Los Morras eran una familia de antiguo abolengo, que se enorgullecía de su ascendencia normana. El feudo de Favale, dependiente de los Sanseverino, príncipes de Salerno, había llegado a los Morra, porque una de las descendientes de Pantaleone Vivacqua di Oriolo, que, a su vez, lo había recibido como subfeudo de Antoniello Sanseverino, se casó con Bartolomeo de Morra. Pero en la lucha entre Francia y España por el dominio de sur de Italia la Basilicata

sufrió violentos asaltos y numerosas redistribuciones de feudos. Con la victoria de España todos los feudatarios rebeldes u hostiles al nuevo curso político en el Sur de Italia fueron privados de sus privilegios y muchas de sus tierras y feudos pasaron a manos de los leales a la causa española o a manos de los españoles que habían llegado de España para la conquista del Reino. Entre estos, ya hemos dicho, estaba el Pedro Sandoval de Castro, el padre de Don Diego, que recibió el feudo de Bollita, cercano a Favale. Por su parte, los Sanseverino, contrarios a la causa española, perdieron parte de sus feudos. Los Morra que se habían mostrado siempre favorables a los franceses, perdieron también el subfeudo de Favale y nunca vieron con buenos ojos que junto a ellos se estableciera una familia española tan potente como la de los Sandoval de Castro. Más tarde, en 1909, Marina de Aragón, princesa de Sanseverino, renovó la investidura feudal de Favale a Antonio de Morra, a quien sucedió su hijo J. Miguel, padre de Isabel. Las cosas estaban así, pero empeoraron aún más, cuando en 1528, Miguel de Morra se alineó de nuevo con los franceses, que con Lautrec intentaron reconquistar las tierras del sur de Italia. Los franceses fueron derrotados por la tropas del Emperador Carlos V y fue entonces cuando el padre y un hermano de Isabella tuvieron que huir a Francia, de donde nunca más volvieron. Los Morra perdieron el castillo de Favale y tuvieron que pagar una fuerte suma a los españoles para recuperarlo. Estas circunstancias generaron, sin duda, una gran tensión y un profundo odio familiar entre los Morra y los barones españoles que vivían en las cercanías de Favale, entre ellos los Sandoval de Castro. Esta situación explicaría, al menos en parte, el aislamiento y la barbarie en que vivían los Morra. Se sabe, y así lo constata Marieteresa Cudemo, que "in quei tempi il sud era lacerato da micro conflitti e vendette fra famiglie schierate con gli spagnoli e famiglie schierate con i francesi, dove bastava una parola di troppo per avviare faide destinate a durare nel tempo" (Cudemo, 2002: 98).

En un clima así, de odio y de desconfianza, las relaciones de Isabella con Don Diego, que desde 1534 era Señor de Bollita, cualquiera que fuera la naturaleza de estas relaciones, podía ser interpretada como una traición a la familia, que estaba sufriendo en sus carnes la herida de la separación del padre y del hermano y las consecuencias humillantes de su derrota militar y política.. Una traición así podía ser vista como una ofensa muy grave a la dignidad y la tradición familiar y , en su código de honor, debía ser vengada con la sangre de la hermana culpable, que se había hecho indigna de seguir perteneciendo al núcleo familiar, y de las demás personas responsable de dicha traición: el pedagogo y Don Diego. La colérica e irracional reacción de los hermanos tendría, pues, una lógica explicación en el odio profundo y visceral que los Morra, vencidos y humillados filofranceses, sentían hacia sus vencedores españoles y a todo lo que fuera una relación de amistad con ellos por parte de su familia. La relación de los dos poetas era una mina pronta para explotar y explotó en un determinado momento por un fútil y mínimo motivo, que de por sí no era ni lógico ni suficiente para desencadenar la tragedia, pero que sirvió como detonante de una venganza incubada durante mucho tiempo y mantenida en espera de una ocasión propicia.

Yo diría, que, cerrada por falta de pruebas la búsqueda del motivo de la relación amorosa, si bien sobre ella se puede siempre fantasear a placer, convendría indagar mucho más en el campo de las relaciones políticas y familiares entre los Morra y los Sandoval, para tratar de hallar las pruebas concretas del odio entre ellas y encontrar así

los anillos que le faltan a esa cadena de venganzas, a esa desgraciada historia de odio, que terminó en una previsible, aunque absurda y dolorosa tragedia.

III. DIEGO SANDOVAL DE CASTRO POETA

Si poco se ha interesado la crítica por la vida y por la figura humana de Don Diego, mucho menos todavía se ha preocupado de su dimensión poética. En general, ha sido suficiente decir que se trataba de un poeta español, con lo que de ambigüedad tiene la expresión, que por un lado hace pensar en un poeta nacido en España y, por otro, que ha poetizado en español. Nosotros sabemos que ambas cosas son falsas. Don Diego nació en Italia, vivió siempre en Italia, muy probablemente nunca estuvo en España, y toda su producción poética conocida fue escrita en italiano, es más, podemos estar seguros de que su lengua "materna" fue el italiano y que el italiano fue la lengua que siempre habló: su madre era italiana, el padre, español, murió cuando el tenía sólo 4 años, fue educado por la abuela materna, también italiana, como italianos eran su mujer y sus hijos.

Este hecho se halla confirmado por la carta de presentación de sus rimas italianas, donde el amigo italiano Girolamo Scola di Faenza dice:

(queste rime) vi doneranno all'immortalità, vi faranno conoscere appo giudiziosissimi e literati uomini non solo per filosofo e oratore, ma per incomparabile poeta e per unico ornamento alla materna lingua (Sandoval di Castro, Rime, p. 35)

Por eso la comparación que Croce y otros han establecido entre Sandoval de Castro y Benedetto Garet, el Cariteo, no se sostiene: El Cariteo había nacido y había vivido muchos años en España y, ya poeta, llegó a Italia, donde aprendió la lengua italiana y en ella escribió sus rimas, pero él se sintió siempre español y en sus rimas recuerda frecuentemente a España. Sandoval, en cambio, nació en Italia, el italiano era su lengua y en ella compuso todas sus rimas, en las que ni una sola vez nombra a España.

En 1984 en un artículo sobre Isabella di Morra Grignani expresaba un juicio despectivo sobre Don Diego, en el cual lo consideraba "fantomatico (que misteriosamente escapa a cualquier identificación) deuteragonista (segundo actor del antiguo drama griego) e ancor più fantomatico corteggiatore [...] a carico del quale non emerge nessun fatto specifico, neanche una poesia che getti un briciolo di luce sui rapporti poetici e responsivi con Isabella" (Grignani, pp. 419-554; 421 y 522). Según Grignani, pues, Don Diego es un personaje secundario, que escapa a cualquier definición como persona y que es un poeta inexistente. Un juicio, no solamente injusto, sino totalmente falso y que, en todo acaso, demuestra el desconocimiento de la verdadera realidad por parte de quien lo pronuncia. Tal vez esta ignorancia se deba a que en 1984 no era fácil encontrar el volumen que contenía las obras publicadas por Sandoval en 1942. Ya Croce advertía que se trataba de un "volumetto ora rarsísimo" (Croce, o.c. p.21) y del cual él en su estudio sólo publicó 12 composiciones. Afortunadamente hoy podemos fácilmente tener a mano una nueva edición que reproduce integralmente el rarísimo volumen de 1542. Esta nueva edición ha sido cuidada por Tobias R. Toscano en 1997 en la Salerno Edicitre de Roma. El interés de Toscano al reproducir las rimas del Sandoval

no mira tanto a dar a conocer los reflejos que dichas rimas hayan podido tener en las de Isabella, como a demostrar su tesis de que en el Sur de Italia en esos años existían ya rimas recogidas en cancioneros concebidos al estilo de Petrarca, y no sólo rimas sueltas, escritas sin intención de ser ordenadas en un corpus único, formando un verdadero y propio libro. El descubrimiento del libro del Sandoval resulta ser un prueba irrefutable de dicha tesis y constituye, según Toscano, el anillo de la cadena que faltaba entre Sannzaro y los cancioneros de los poetas de la segunda mitad del siglo XVI. No es éste el momento de discutir dicha tesis, pero, si fuera verdadera, como parece que lo es, convertiría las rimas de Sandoval en un documento importante dentro de la historia de la poesía petrarquista del sur de Italia. Lo cual ya sería un mérito. Aquí queremos únicamente presentar los aspectos mas genéricos de la poesía del poeta Diego Sandoval de Castro.

Los precedentes

Una afirmación que constantemente se repite es que en la familia de los Sandoval de Castro ya habían existido algunos poetas; pero el único nombre que se aporta es el de otro Don Diego Sandoval de Castro, que bien pudiera ser el abuelo de nuestro Don Diego. Como prueba de esta aseveración se cita un corto poema que, según dicen, se puede leer en el *Cancionero de Stúñiga*, donde curiosamente se recogen los poemas de los poetas de la corte napolitana del rey Alfonso V el Magnánimo. Este hecho hizo sospechar a Benedetto Croce que el autor del poema, el tal Don Diego Sandoval de Castro, hubiera vivido en la corte napolitana del rey Alfonso de Aragón (Croce, o.c. p.18) Pero la tesis de Croce y de los que esto afirman non responde a los hechos, porque lo que se encuentra en el *Cancionero de Stúñiga* es sólo una glosa del poeta Diego Saldaña a un poemilla, que después resultará haber sido escrito o recogido por un Don Diego Sandoval. En la edición del *Cancionero de Stúñiga* realizadas por Nicasio Salvador Miguel en 1987, se reproduce en el apéndice III, página 666 el poemilla glosado, atribuido a Don Diego Sandoval. Se trata de tres cuartetas populares españolas, que originariamente se hallan en un cancionero español editado en Francia 1951. Pero tres cuartetas populares parecen una prueba excesivamente exigua para calificar de poeta al «viejo" don Diego Sandoval, de quien no se conocen otras composiciones.[6]

Itinerario poético.

Toda la producción hasta ahora conocida de Diego Sandoval de Castro se reduce a las rimas publicadas en Roma en 1542 y los dos sonetos dirigidos a Varchi para su ingreso en la Academia degli Umidi y que se pueden leer entre las obras de Carchi (1834, I. p. 598). En total unas 50 composiciones. Que estas no sean las únicas que escribió lo podemos deducir en primer lugar de la ya citada carta-prólogo de la introducción a la edición de 1542, en la que Scola dice explícitamente que las composiciones que se publican son sólo una *"parte dei vostri dolcissimi versi"*, es decir, de aquella parte que Scola había podido sustraer al "invito autore" y añade

ma il mio desiderio pervenuto sarebbe compiutamente al suo fine, se il furto stato fusse maggiore, o la vostra liberalità in concedermi copia più grande, acciò che quelli che nascosi o dispersi stanno... essendo letti, quel diletto, quella utilità, quella maraviglia apportassero, che ora questo poco numero a' lettori apporta (Diego Sandoval de Castro, o.c. p. 34)

Parece por tanto que ya en 1542 existían otras composiciones, que permanecieron inéditas. Es de suponer, además, que entre 1542 y 1546 haya escrito otros poemas, incluso por el hecho de que los documentos hablan de un intercambio de sonetos y cartas entre él e Isabella en los últimos años de sus vidas. No sabemos dónde hayan ido a parar las rimas que faltan. Ciertamente algunas fueron hechas desaparecer por los hermanos de Isabella, para que no sirvieran como prueba de su crimen. Es de esperar que no todas desaparecieran en la tragedia de Favale y que un día puedan ser encontradas en algún archivo. Pero de momento tenemos que contentarnos con las que conocemos.

Las "Rimas".

Nada especial nos dicen los dos sonetos puramente convencionales dirigidos a Varchi. El breve cancionero publicado en 1542 consta de 48 composiciones: 43 sonetos, una canción, una balada, dos estancias aisladas de canción y una larga serie de 95 octavas acerca de la naturaleza del amor. El cancionero tiene una estructura ciertamente querida por el autor y sigue muy de cerca es esquema de las *Rime* de Pietro Bembo, que en todo el cancionero aparece como el maestro y el modelo de Sandoval. No sólo en la trama de las referencias temáticas y de las citas textuales diseminadas en todo el corpus de las rimas, sino también en la ordenación general y en el cierre con una larga serie de octavas, tal como había hecho Bembo con sus propias rimas. Bembo es también el inspirador de las octavas finales, como se deduce sea del tema, sea de las citas, sea de los versos, que vienen a ser copias, más o menos textuales, de versos tomados de las correspondientes estancias de Bembo o versificaciones de pasos de la prosa de los *Asolani.*

Desde el punto de vista del contenido, prescindiendo de las octavas finales, que pueden ser consideradas como una parte independiente, en el cancionero se pueden distinguir dos partes: una, más larga, que comprendería las 39 primeras composiciones, y otra con las 8 restantes.

En la primera parte, el poeta habla de la belleza de su señora, de sus afanes, de sus luchas contra el invencible poder del amor, de sus sufrimientos y de la actitud, siempre desdeñosa, de su amada hacia él:

Quanto è creato muta qualitate
vostre bellezze fansi ognior più nove:
voi sete sol ver' me sempre sdegnosa. (29)

El aspecto, en cambio, alegre y gratificante del amor no aparece en estas rimas, excepto como deseo anhelado o soñado, pero nunca alcanzado. Se diría que el poeta es sólo sensible al aspecto amargo del amor

Sogno, che solo fai lieta e contenta
la mia dogliosa e disperata vita... (24)

E così la mia lingua e'l cor ritenne
l'usato stile, e 'n rime aspre e dogliose
sfogo 'l dolor, che mai da me non parte. (17)

La primera parte se concluye con la invocación a la muerte, que ya había

aparecido en otras composiciones, en las que la muerte es vista como la liberación de las inútiles penas de amor

Prego finisca morte il mio dolore (39)

La segunda parte, mucho más corta, comienza con una serie de cuatro sonetos de plegaria y arrepentimiento. El poeta se siente culpable de una culpa, que no parece que sea sólo una culpa abstracta de amor, sino también de otros pecados y por ello pide sinceramente perdón al Señor. En estos sonetos se puede decir que comienza a aflorar una vena intimista dentro de la poesía de Sandoval

Gli antichi falli e le spietate offese,
le nove colpe e l'alternar d'errori...
e tutto quel ch'è solo a te palese,
ond'io son visso di tua grazia fuori...
Mi fan, Signor, che con maggior ardire
ricorra a te per impetrar perdono (42)
quant'è stato più grande il mio fallire.

Padre del ciel, la cui bontà infinita
avanza il merto de'mie falli antichi...
Dammi virtute, ond'io resister possa
al mio duro avversario, che m'assale,
per far quest'alma di tua grazia scossa.
Miserere *del mio gravoso male*
conferma in me la carità rimossa,
che l'alma e pronta, ma la carne è frale (43)

Siguen otros sonetos, donde confiesa una nueva rendición ante el Amor, con una invitación a seguir la victoriosa enseña del amor, contra el cual no hay virtud que pueda resistir. Esta segunda parte se cierra con la canción al Emperador *"Alma reale e di maggior impero...*" en la cual invita al Emperador Carlos V a no abandonar la lucha contra los infieles, a pesar de la dolorosa derrota de Argel de 1541. Algunos han interpretado esta canción como un acto de oportunismo político, en un momento en el que el poeta se hallaba bajo graves acusaciones. Sería un modo de atraer la atención del Emperador, presentándose con la divisa de cruzado, pronto a reconquistar la propia redención personal con la conquista del santo sepulcro, luchando contra los enemigos del cristianismo y de su Emperador:

Canzon, nata di sdegno, in mezzo l' arme,
nutrita d'un pensier di pace avaro,
vanne a colui, ch' a giusta imprese inviti.
A' piè t'inchina e di' che gli smarriti
servi del buon Giesù senza riparo
pregan che gli sia caro

tôrre al fero Ottoman la santa terra.
Poi va gridando: "Guerra, guerra, guerra". (48)

La petición de favor dirigida a ser poderoso era un modo casi canónico de terminar los cancioneros: Que Petrarca lo haga con la canción a la Virgen y otros lo hagan dirigiéndose directamente a Dios o a cualquier otra divinidad, no quita que otros, como aquí Sandoval, se dirijan a un potente señor de la tierra, más cercano sí, pero investido de un poder casi divino, como era entonces el Emperador Carlos V.

Recordemos que esta canción, falsamente atribuida a Tansillo, fue repetidamente elogiada por diversos críticos literarios, entre el ellos por Carducci.

La técnica compositiva:

Si la estructura, los temas y la métrica son los tradicionales en los cancioneros petrarquistas, no menos tradicional es la técnica de la composición. Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante un poeta petrarquista, y sabemos muy bien, como recuerda Nietzsche, que el petrarquismo en un baile encadenado. Escribir poesía lírica en el siglo XVI era como bailar con cadenas: las cadenas del lenguaje, de la materia, de las formas, de los temas, de las metáforas, de los modelos canonizados. Sandoval acepta en pleno la poética de la imitación que se había impuesto en el Renacimiento.

Sin embargo, llama la atención la falta casi absoluta de referencias a los clásicos latinos, no digamos ya a los griegos. Sólo una de las octavas finales (la 41) es casi una traducción en verso de un paso de la *Metamorfosis* de Ovidio. Pero, dado que estas octavas toman su materia de Bembo, existe la posibilidad que también este paso de Ovidio haya sido tomado directamente de Bembo. ¿Es tal vez esta falta de referencia a los clásicos un indicio de que de la escasa preparación humanista de Sandoval?. No lo excluimos. Lo que, en cambio, sí es claro es que sus modelos principales son los grandes poetas italianos en vulgar: Petrarca, Sannazaro, Bembo y, en menor medida, Cariteo, Britonio y Tansillo.

La técnica empleada por Sandoval el la que los italianos llaman "del intarsio", de taracea, de incrustación o de mosaico. En todas sus rimas es fácil hallar las fuentes y los modelos de inspiración, con citaciones continuas de los modelos, especialmente, como hemos dicho, de Petarca, Sannazaro y Bembo. De ellos toma conceptos, palabras, rimas, incluso versos enteros, pero siempre combinándolo todo con habilidad, lo cual demuestra la maestría en el domino de la técnica en la construcción del verso. Pero no todo se reduce a técnica combinatoria, en las rimas no falta la originalidad: en primer lugar porque Sandoval no hace más que aplicar la poética petrarquista común en esta época, e incluso lo hace de un modo más perfecto que la mayor parte de los poetas contemporáneos. Y además, porque, como observa Toscano, en algunas de estas rimas podemos hallar una técnica constructiva del soneto que, superando los modelos sannazarianos y bembescos, apunta ya hacia las tendencias a la sentencioso y a la argucia, que serán características de los poetas meridionales de la segunda mitad del siglo. También en esto Sandoval sería uno de los primeros exponentes de la nueva orientación que estaba tomando la poesía lírica del sur de Italia.

Juicio conclusivo sobre la poesía de Sandoval.

El petrarquismo, ha dicho Menéndez Pelayo, fue un delirio, una epidemia en todas las literaturas en vulgar. Pero fue, sobre todo en Italia, una epidemia poética que,

si es verdad que en algunos poetas produjo una fiebre de temas, de versos y de formas calcadas literalmente de Petrarca, pero faltas de su espíritu poético, es también verdad que produjo en no poco poetas una fiebre amorosa y literaria delirante de verdadera, o al menos decente, poesía y fue una poética que no sólo caracterizó a una época, sino que produjo una proliferación de poetas como jamás se había visto anteriormente.

Sandoval, joven todavía, no podía sustraerse a la moda de la época y no pudo o no supo romper, o al menos hacer menos rígidas, las cadenas que el creciente petrarquismo bembesco le tendía. Pero fue, en expresión de Croce, "un petrarquista di garbo". Un petrarquista en gran parte más formal que interior. Debemos admitir que en sus rimas sólo raramente se halla algún atisbo de auténtica poesía, siendo la mayor parte de ellas "forzate composizioni metriche" (Croce) y un inteligente entretejimiento de versos de poetas bien asimilados. Sandoval no fue, al menos hasta 1542, un gran poeta, pero sí fue un poeta elegante, que entre la pléyade de poetas petrarquistas de su tiempo no es inferior a tantos otros más conocidos. Su cancionero, como hemos notado repetidamente, viene a cubrir un vacío que se había hecho sentir dentro de la poesía petrarquista meridional, cuando todavía otros poetas coetáneos, como Tansilli, Di Costanzo, Rota o Minturno, no habían publicado sus rimas. Con las rimas de Sandoval se llena este vacío y se puede ya afirmar la existencias de cancioneros en el sur de Italia, al menos desde 1542.

Creo que para terminar es necesario hacer una importante observación: Sandoval fue asesinado cuando tenía sólo 30 años y las composiciones que de él conocemos fueron todas publicadas cuatro años antes de su muerte, es decir, las compuso antes de cumplir 26 años. Podemos decir, por tanto, que se trata de poesía compuesta en un periodo de formación que está todavía en busca de la conquista de la técnica poética. Y en este sentido se puede afirmar que su aprendizaje técnico fue no sólo convincente, sino incluso brillante. Por desgracia no sabremos ya nunca si Sandoval era uno de esos poetas que cuanto más leen e imitan, cuanto más ensanchan sus conocimientos poéticos, tanto más van encontrándose a sí mismos y van descubriendo la dimensión personal e íntima de su propia poesía. Que poseía la técnica, los sabemos; que era inteligente nos lo dicen los que lo conocieron; el sentimiento y el gusto los demuestra en la vida y en las rimas. Todo esto era un óptimo bagaje para poder llegar a ser un buen poeta. Le faltó el tiempo, porque una absurda venganza de honor cortó en ciernes no uno, sino a dos jóvenes poetas italianos, que, tal vez, los dos estaban llamados a ser grandes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI,* Bologna, 1881.

CROCE, Benedetto, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro,* Palermo, Sallerio editore, 1983. Esta es la edición que aquí citamos, que reproduce exactamente el texto de: *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari, Laterza, 1947.

CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* Bari, Laterza, 1941.

CUDEMO Mariateresa, *Basilicata Regione. Notizie,* 2002.

GRAZZINI, A. F, *Rime burlesche edite e inedite*, Firenze, Ed. Verzone, 1882.

GRIGNANI, M.A., *Per Isabella di Morra*, en "Rivista di letteratura italiana", II, 3, p 419-554.

MORRA, Marco Antonio de, *Familiare nobilissimae de Morra istoria*, Napoli, Tip. Dominaci Roncallioli, 1629

MUSMECI Pinella, *Il saggio di Benedetto Croce su Isabella di Morra,* en "Il Convivio", año I, nº

3, 2000 s/p
NIGRO, Raffaele, *Viaggio a Salamanca,* Torino, Aragno, 2001. Tra. Esp. Vicente González y Mercedes Gozález de Sande, *Viaje a Salamanca*, Salamanca, Kadmos, 2004.
SANDOVAL DI CASTRO, Diego *Rime,* Roma, Salerno Editrice, 1997.
TOSCANO TOBIA R., *Letterati Corti Accademie*, Napoli, Loffredo, 2000.
VARCHI, *Opere,* Milano, Bettoni, 1834.

Notas

[1] Los números entre paréntesis que van detrás de las composiciones de Sandoval corresponden al número que ocupan el la edición citada de sus rimas. Los que acompañan a las composiciones de Isabella di Morra, corresponden al número que ocupan en la edición de Croce B, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro,* Palermo, Sellerio, 1983

[2] El soneto se titula *Al signor Diego sapagnuolo* y está en *Rime burlesche edite e inedite* di A. F. Grazzini, 1882, pp. 64-65.

[3] De hecho, Don Pedro figura en el elenco de las "Elezioni dei Padri", añadido a los nuevos estatutos de 1547, pero ya antes ejercía una fuerte influencia sobre su suegro.

[4] La atribución a Tansillo de esta canción procede de 1553, año de la publicación del *Sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori* preparado por Girolamo Ruscelli en Venecia. De allí pasó a las ediciones sucesivas. Fiorentino la incluyó en 1882 en las *Poesie liriche* de Tansillo y el mismo Percopo la consideró original del poeta de Venosa. También Carducci la creyó de Tansillo y después de haber hecho notar las relaciones temáticas de esta canción con la petrarquista *O aspettata in ciel beata e bella*, dio un juicio positivo sobre las rimas de Tansillo dentro de la lírica italiana del siglo XVI. Pero no es la única atribución a Tansillo de una poesía de Sandoval. También el soneto sobre los celos *Quel continuo timor, quel rio sospetto*, que forma parte de las rimas publicadas por Sandoval en 1542, fue atribuido por Laurenza y tras él por Percopo a Tansillo.

[5] Las citas, cuando no se especifica otra cosa, están tomadas de folletos de propaganda, guías turísticas, programas de festejos, comunicaciones en internet etc., la mayor parte anónimas, pero que, aunque carecen de rigor científico, son las informaciones más leídas y las que forman opinión entre la gente, y, por eso, creo que deben ser tenidas en cuenta.

[6] *Le Chanconniere espagnol d'Hebe ray des Essarts,* editado en Bordeaux, en 1951, por Ch. V. Aubrun, pág. 175. El texto del citado poema es el siguiente: Si pensay que soy mudable/ esta salva vos faré/ que jamás yo fablaré/ aunque alguna me fable/ Siquiere porque creays/que vos soys lo que más quiero/ sevir, aunque bivo, muero/ con las penas que me daes/Ausadas Dios no me salve/ sino callo e callaré/ que jamás responderé/ aunque alguna me fable. Las glosas se refieren a los versos 3, 5, 6,7,8 con algunas variantes: v. 3 «que jamás responderé; v. 5 siquiera porque creades; v 6 que soys vos lo que más quiero; v. 8 con la vida que me dades).

EL VIAJE A TRAVÉS DE LA OBRA DE RAFFAELE NIGRO

Estela González de Sande
Universidad de Extremadura

"Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara."

J. L. Borges.Buenos Aires, 31 de octubre de 1960

Las palabras de Borges corresponden a su idea de literatura, una literatura apegada a la realidad, en la que pensamiento y vivencias se unen dando lugar a obras literarias. De ahí la necesidad por parte de muchos escritores de plasmar acontecimientos de su vida.

Los relatos de viajes satisfacen perfectamente esa necesidad de la que hablaba Borges en el Epílogo del *Hacedor* (1960: 29).

En 1990 se estrena como narrador de viajes Raffaele Nigro con su *Diario D'Albania*, a éste le sucederán rápidamente otras obras de tema similar como *Viaggio in Puglia, Viaggio in Basilicata*, *Adriatico*, *Diario Mediterraneo* y *Viaggio a Salamanca*. Todas ellas de muy diversa índole, pero sin embargo encuadradas dentro de la literatura de viajes del escritor por constar de un núcleo común que no es otro que el del viaje. Es importante definir el concepto de literatura de viajes, ésta tiene una larga tradición en la literatura italiana, desde la obra de Marco Polo hasta nuestros días. El género literario ha ido evolucionando con el transcurso de los años desde la Edad Media en la que lo principal era la descripción y la documentación de lugares y costumbres, pasando por la modernidad en la que primaba el análisis del ser humano en su capacidad de resolver y defenderse de las situaciones difíciles o inesperadas; hasta llegar a la literatura contemporánea en la que los libros de viajes adquieren un carácter mucho más íntimo situándose como núcleo del relato las repercusiones del viaje en el mundo interior de quien lo realiza. (Carrizo Rueda, 1996)

Es cierto que las obras antes citadas de Nigro se desarrollan en torno a un viaje, unas veces ese viaje es simplemente un recorrido interior en la memoria del autor o del protagonista, otras son un viaje físico y otras, como es el caso de *Viaggio a Salamanca* son un pretexto para dar lugar a un viaje alegórico.

Diario d'Albania, relato inserto dentro de la colección *Il piantatore di lune* (1991), corresponde a un viaje físico del escritor. Narrado en primera persona, se trata de una serie de descripciones y reflexiones sobre lugares, gentes y costumbres. El quince de agosto de 1990 Raffaele Nigro sale de Bari en un vuelo directo hacia Tirana, capital albanesa, acompañado por Livia, su mujer en la realidad y su musa en la ficción. Allí

le espera Dashnor Kokonozi, periodista y escritor albanés, que se convertirá en su guía por tierras albanesas.

El relato tiene un valor muy importante como documento no sólo paisajístico, sino también como documento de la cultura y las tradiciones de una nación que dista tan sólo sesenta kilómetros de las costas italianas y sin embargo se aleja profundamente en el panorama social, político y cultural.

Mezz'ora di volo e appaiono le pianure e poi le montagne, oltre l'Adriatico. Il muro d'acqua è crollato. L'aereo aterra rumoroso su una pista sconnessa. Osservo la foresta di bunker, la polizia di frontiera, gli uomini dell'esercito di questo paese militarizzato fino al ridicolo (...) Io ho gli occhi incrollati ai finestrini, a un incredibile paradiso di animali da cortile e di mandrie che invadono l'asfalto sbreccato, le campagne, le case, i cortili, le montagnole, i villaggi. Ho gli occhi sulle file di donne in costume tradizionale o nascoste dai fazzoletti bianchi, piegate sui solchi di pomodori, sui fronti di meliga e di granturco o attardate dietro le mandrie e le greggi. Ne sono commosso e sento l'emozione alla gola. Davanti a me si apre la città del Sole o la mia Africa. (Nigro, 2001a: 19)

Con estas palabras Nigro recoge en *Diario Mediterraneo* su primera impresión del país albanés. En *Diario d'Albania* el autor nos dará tan sólo unos pequeños apuntes de las cosas o acontecimientos que impactan en su memoria, los problemas políticos y sociales, el comportamiento de las mujeres, la semejanza con la Italia meridional de los años veinte, las diferencias entre norte y sur, algunas ciudades como Berat, calles, plazas, museos e iglesias, hombres de la denominada "Liga de escritores albaneses", la religión, las costumbres, etc. Una década después, en *Diario Mediterraneo* retoma el tema de ese viaje para añadir detalles que no había plasmado en su primer *Diario* y para narrar, además las sucesivas visitas que a Albania realiza.

La necesidad de regresar a Albania, de conocer más sobre el pueblo albanés, queda explícita en las últimas líneas de *Diario d'Albania*:

Il Fokker si leva nel cielo. C'è vento forte, l'aeroplanino incontra resistenza, beccheggia. Il mare è un pulvinio di schiume. Nell'oblò scompaiono le montagne, scompare la piana, scompaiono i montarozzi. Eppure ora io sento che in questa terra selvaggia rocciosa aspra assolata acquatica, prima o poi tornerò. (Nigro, 1991a: 281)

Parece que a Nigro le ocurre lo mismo que al Marco Polo de Calvino, viajar le deja el sabor amargo de saber que aún le queda mucho por conocer. Su visita a Albania le ha abierto un horizonte nuevo, desconocido hasta el momento, le ha abierto el deseo de continuar la búsqueda de las diferencias entre italianos y albaneses para terminar definitivamente con las distancias, para romper el "muro de agua". Ha conocido Albania, pero tiene que seguir descubriéndola porque en su viaje ha advertido la distancia - no física sino psicológica- que separa los dos países. Quizá Nigro siente como el protagonista de *Le città invisibili*, aunque el viaje de este último no sea físico sino mental. Es un viaje en la memoria como el de Raffaele Morgante, protagonista de *Adriatico*.

Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.

Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un

istante che poteveno essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso; non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un'altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi.

- Viaggi per rivivere il tuo passato?- era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: -viaggi per ritrovare il tuo futuro?

E la risposta di Marco: - l'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà. (Calvino, 1993: 96-97)

Tres años antes de *Diario Mediterraneo*, obra que continúa el relato de su visita a Albania, sale a la luz *Adriatico*, publicada por la editorial Giunti en 1998.

Esta novela arranca con el viaje del protagonista en barco en busca de una patera de inmigrantes que ha naufragado en aguas del Adriático. El personaje, Raffaele, es un periodista que, cargado con su cámara, se dispone a grabar un reportaje sobre el destino de estos inmigrantes. De nuevo tenemos una novela de Nigro que se abre con motivo de un viaje. Sin embargo pronto descubrimos que éste no es más que un pretexto utilizado por el autor para realizar un recorrido en la memoria del personaje. Aparece el viaje como núcleo del relato, como elemento unificador de las ideas y los pensamientos del narrador. En torno a este núcleo se encuadran además otra serie de viajes como es el de los inmigrantes desde su país de origen hasta Italia o el del padre del narrador- protagonista, Antonio Morgante, que partió como militar a Trani, pero fue hecho prisionero y encarcelado seis años en la India y después uno en Liverpool, en Inglaterra.

La paura e la sabbia ricordava mio padre, la sabbia agitata dal ghibli, il vento che seppelliva le tende gli zaini i carrarmati le vettovaglie e le jeep. La sabbia che disegnava di continuo i lineamenti di corpi misteriosi, penetrava nelle boracce e nelle gavette, accompagnava la galletta nel suo viaggio verso la bocca. (...) Mio padre mi raccontava di un viaggio, il suo viaggio più lungo, sul ponte di una nave militare, tra prigionieri stravolti da conati di vomito, da fettori di acqua salata e alghe. Trenta giorni di fame e vomito, prima di toccare la misteriosa India di Bombay, di Calcutta e di Madras. (Nigro, 1998: 19)

Otros viajes aparecen en el interior de la obra como el del tío Peppino que huyó del campo en busca de fortuna:

il futuro non è nel Mediterraneo ma nell'Europa. (Nigro, 1998: 100)

Se estructura la novela como un doble viaje: el viaje físico del protagonista en el barco "Medusa" y el viaje interior en la memoria, recordando acontecimientos de su biografía y de la de su familia y haciendo un recorrido por las experiencias de su vida que han marcado su personalidad.

Ya desde joven ansiaba viajar en busca de una modernidad que en el campo no encontraba y así lo demuestra en las palabras que dirige a su padre, Antonio Morgante.

Un giorno saremmo volati via, verso l'America, un paese libero, lunare. L'emigrazioni che a tanti pariva una condanna per me era una benedizione. (Nigro, 1998: 71)

El tema de la fuga se repite en toda la novelística de Nigro, pero sobre todo en su narrativa de viajes. El viaje para el escritor se presenta no sólo como pretexto para descubrir o dibujar nuevos mundos, como decía Borges, sino también como huida interior, es decir, como vía de escape para abandonarse al recuerdo y a la memoria.

Rescatando sus vivencias hará mención nuevamente de su viaje con Livia, destinataria de esta novela, a Albania.

Sin embargo es en *Diario Mediterraneo* donde más detalles se añaden al citado viaje a Albania. Y es que este *Diario* podría ser considerada la obra de Nigro que mejor recoge su experiencia como viajero, ya que en ella no sólo se habla de sus viajes a los Balcanes, sino también a todos o muchos de los pueblos y países, cuyas costas baña el mar mediterráneo. Entre éstos estará España.

En la introducción del *Diario* el propio autor nos explica cuál es su cometido y el porqué de sus muchos viajes:

Io ne racconto i successi e i fallimenti attraverso un taccuino di viaggi dialoghi ricordi cronache. Attraverso un diario che registra le rivolte e le sconfitte verificatesi dai Balcani al Maghreb, dal Mar Nero all'Atlantico lungo gli ultimi undici anni del Novecento. È il taccuino di un viaggiatore che per guarire delle malattie del vecchio millenio se interroga se sia una iattura o un beneficio questa trasumanza di uomini fatti profughi dall'eldorado di Hollywood. (Nigro, 2001a: VII)

Se abre el libro con el motivo por el cual emprende su viaje a Albania y con la descripción de este viaje. Regresa a Italia. Dos años más tarde, en 1992, recorre Reggio Calabria, después Sicilia, y después de nuevo Reggio Calabria. El diez de octubre de 1994 realizará su segundo viaje a Tirana, invitado por un grupo de jóvenes escritoras albanesas para dar una conferencia sobre literatura italiana. Nos describirá una ciudad muy cambiada, una ciudad con más movimiento, más coches, más tiendas, una ciudad que ha adquirido un leve soplo de modernidad:

Dov'erano mandrie e greggi ora ci sono file interminabili di automobili fetide. E l'unica strada che porta a Tirana è costeggiata da chioschi dove si vende di tutto, pneumatici, ricambi per auto, banane, bibite. (Nigro, 2001a: 111)

Describirá las ciudades del país balcánico que visita recordando además a los amigos albaneses de su primer viaje.

En 1995, después de visitar Altamura, Matera y Brindisi se produce su tercer viaje a Albania para presentar su obra la *Baronessa dell'Olivento*. Es el mes de octubre, Nigro habla de una capital distinta en la que el aire se hace insoportable debido a la contaminación de la industria incipiente.

Un mes más tarde, el seis de noviembre de 1995, visita por primera vez España. Acude invitado por Giuliano Soria a un Congreso celebrado en Salamanca, *Trece Escritores en Salamanca.*

Raffaele Nigro plasma en su Diario las primeras impresiones que le produjo el país que, según él, se asemeja tanto a Italia. Aterriza en Madrid y desde el organizado paisaje de la capital ansía la llegada a Salamanca:

Si fa presto a fuggire di Madrid, dall'altopiano sabbioso di Barajas. Qui non

piove da anni e il sole ha divorato tutto, ha lasciato soltanto una rada vegetazione mediterranea che i giardinieri preposti fanno fatica a tenere in vita. La città è uno specchio di pulizia anche nei quartieri periferici, c'è dappertutto un senso forte di organizzazione e di disciplina. L'autobus fila verso nord, in cerca di campagne. Salamanca è la città dei dotti, meta obbligata del mondo culturale di ogni tempo, amata e visitata da Colombo e da Cervantes. L'altopiano sconfinato della regione di Castiglia y León ci apre le sue lande deserte, gli incolti assiepati sulla moltitudine di colline e fuggenti verso le montagne di roccia. (Nigro, 2001a: 25)

En Salamanca hablará no sólo de la cultura que se siente, según él, en las calles, sino también de los monumentos, de la plaza Mayor, del puente Romano, de la tuna, de los churros, del botón charro, etc. La ciudad le recuerda el sur de Italia, su tierra. El cielo de Salamanca es el cielo del mediterráneo. Se remonta a los orígenes del país para establecer lazos de unión entre España e Italia.

Splende finalmente sul cielo di Salamanca il bagliore iridescente del Mediterraneo (...) In Spagna, come in Grecia, nulla è più facile di un discorso sul mare. Il mare che ha legato al tempo degli Aragona Napoli e Madrid. (Nigro, 2001a: 129)

Concluye las notas de su viaje a España asemejando la región castellana a la ciudad de Salento:

Il gioco retorico e il leziosismo erudito sembrano abitare le grandi facciate dei monumenti di questa città rinascimentale e plateresca, dove gli artisti si sono divertiti, secoli addietro, a martoriare la pietra e dove i tredici si sorprendono di tanto in tanto nel dubbio se non stiano respirando invece che l'aria della Castiglia quella del Salento. (Nigro, 2001a: 130)

Este primer viaje a la ciudad le servirá de inspiración para otra novela, *Viaggio a Salamanca*, en la que el viaje adquiere dimensiones metafísicas, siendo éste más que un viaje espacial un viaje literario en el que el autor recrea su concepción de la poesía.

En los dos años siguientes viajará por diferentes ciudades italianas, en su *Diario* describirá principalmente su ciudad de residencia, Bari, un lugar que ya no soportaba la desmesurada llegada de viajeros inmigrantes.

En 1998 nos relata su primera visita a Alemania deteniéndose en el comentario de algunas ciudades.

Mucho más interesante es la narración de su viaje a Andalucía. En abril de 1999 Raffaele Nigro llega a Sevilla invitado a un ciclo de Conferencias que agrupa a varios escritores mediterráneos. La ciudad aparece ante sus ojos como residencia de Vírgenes y de poesía contemporánea.

Non si è ancora spenta la drammaturgia della Passione quando il nostro aereo atterra a Siviglia. La città dellle Madonne e dei Nazareni è già una festa di fragole mature e dappertutto sento le riflessioni di Oreste Macri, le parole e i versi di Vittorio Bodini, il passaporto dei versi che mi introduce nelle case della grande poesia spagnola del Novecento.

L'Andalusia è già una fornace in primavera. (Nigro, 2001a: 185)

Estas serán las primeras palabras de la estancia de Nigro en Sevilla. Avanzando en la lectura del *Diario* descubrimos la impresión que en la mente del escritor produce la imagen de la ciudad:

Seviglia è città immensa, tutto in Spagna è immenso, come dettato dal bisogno

di adeguamento alle dimensioni della penisola. Immense le cattedrali, immensi i parchi, vasti i nuovi viali che accompagnano il Guadalquivir. (Nigro, 2001a: 194)

La visita a la capital andaluza le permite escribir sobre las tradiciones y costumbres de los sevillanos. Habla de las "tapas", de la sangría, de la "movida" y de los toros. Pero también hará alusión a la Semana Santa, a las procesiones, iglesias y Vírgenes; comparándola con la Semana Santa del sur italiano.

Se aleja de Sevilla para conocer la sierra granadina. Se encontrará con "pueblos de cal", con un mediterráneo puro.

Quei paesi di calce, nati dal gusto arabo, sono la veste della Puglia, della Sicilia e della Grecia, la veste del Mediterraneo. (Nigro, 2001a: 194)

Conocerá la Alhambra, la Catedral de Granada y la casa de García Lorca.

De vuelta a Sevilla presencia la Feria de Abril y realiza un corto viaje a Écija, a Huelva y a Cádiz.

A Nigro le interesa en especial la cultura y el paisaje, elementos en los que encuentra similitudes con su tierra y con los pueblos mediterráneos en general. Todas las vivencias de su estancia en Andalucía quedan archivadas en su memoria para plasmarlas años después en *Diario Mediterraneo.*

Después de desplazarse hasta Albania por cuarta vez y a Túnez, regresará en el año 2000, nuevamente en abril, a Sevilla. En esta ocasión su objetivo será hacer un análisis riguroso de la Semana Santa, de las cofradías y hermandades. En cuatro páginas describirá la estructura, los colores, el recorrido y a los fieles de las diferentes hermandades.

Volverá a visitar Cádiz y de ahí se desplazará a Gibraltar y a Ceuta para llegar hasta Tánger.

El último viaje de Nigro a España, recogido en este *Diario*, tendrá lugar el dieciocho de octubre de 2000 en Cáceres. Durante su breve estancia en Extremadura visitará Trujillo y la casa de Pizarro. También se desplazará a Mérida.

Las anotaciones que el escritor hace de sus viajes son innumerables. Hemos señalado cuatro viajes a España que relata en su diario, evidenciando aquellas descripciones o pensamientos más relevantes. Llama la atención el hecho de que, de uno de esos viajes, como ya hemos mencionado, haya surgido toda una novela del melfitano. Una novela que, probablemente igual que *Diario Mediterraneo*, mezcla poesía y realidad, y sin embargo en ambas los personajes que intervienen son personajes reales, escritores consagrados, literatos o simples estudiosos de la cultura y la literatura italiana.

En *Viaggio a Salamanca* prima el elemento narrativo por encima del descriptivo; sin embargo podríamos incluirla dentro de la narrativa de viajes si entendemos que es precisamente el viaje a Salamanca el que permite que la trama de la novela se desarrolle. Si a este hecho añadimos la poca precisión que sobre el término literatura de viajes existe en la crítica actual y la fuerte unión existente entre los libros de viajes y la "literariedad" es indudable que una mínima mención a esta novela no esté de más en nuestro estudio, sobre todo porque es el propio autor el que la incluye dentro del género de viajes al afirmar que "il viaggiatore è un poeta". Es precisamente una poesía en lo que se convierte su viaje a Salamanca. Con estas palabras cerraba Raffaele Nigro su presentación de la traducción de su novela, *Viaje a Salamanca,* en el Instituto Italiano

de Cultura en Madrid.

Son significativas porque de ellas extraemos la fuerte unión que en el escritor existe entre poesía y viaje y es que su novela encarna el relato de un viaje de la memoria poética, un viaje que agrupa a los artistas que, en torno a la tumba de Unamuno, pueden salvar la tradición literaria.

Oggi viviamo di una necessità cronista (...) gli scrittori sono diventati così pochi, un popolo in via di estinzione, con bisogno di rannudarsi a Salamanca (...) diventa il posto dove ci rannudiamo per vedere la peste e la lepra del mondo. (Nigro, 2004)

Aunque predomine el carácter poético y simbólico, la obra no está exenta de elementos propios del diario de viajes como son la crónica de sucesos o las descripciones de ambientes. Aparecen comentarios sobre el paisaje castellano y salmantino y valoraciones subjetivas de la ciudad:

A Salamanca c'è una festa continua di rondini, *las golondrinas*, e si guarda con occhi meno preoccupati la pena del quotidiano. (Nigro, 2001b: 10)

El alto valor literario y fantástico de la novela no puede hacer pasar inadvertido el viaje ya que éste representa el comienzo de la trama, así como no puede pasar inadvertido el viaje de Francesco Nigro por las tierras de Puglia en *I fuochi del Basento* (1987), ni el de Vlaika y Stanislao Brentano desde su país albanés hasta tierras italianas en la *Baronessa dell'Olivento*, ni tampoco el de la garza Cola Cola en busaca de la isla del Trigo y del Mijo en *Desdemona e Cola Cola.* No podemos olvidar ninguno de los viajes internos de la obra del melfitano. Para él el viaje se convierte en elemento indispensable en el momento en que advierte la necesidad del hombre de desplazarse.

Ho cominciato a scrivere, quasi automaticamente, la storia delle fughe sull'Adriatico, un mare battuto prima dagli arabi e poi dai turchi, per raccontare il bisogno più grande che l'uomo abbia avvertito dalle origini del mondo, spostarsi. (Nigro, 2001a: 9)

Esa necesidad de movimiento se manifiesta ya desde los versos de Dante que mientras ascendía en su Paraíso encontraba virtud (Alighieri, 2004: 321), o en Alfieri cuyo máximo placer era andar para satisfacer su inquietud interior (González Miguel, 1998: 313) o en Sciascia, escritor apasionado por los viajes, cuyo ideal es la libertad que los compromisos impiden:

Il giusto viaggiare è quello di non conoscere, nei luoghi in cui si va, nessuna persona o pochissime; di non avere commendatizie da consegnare e appuntamenti cui consegnarsi; di non avere impegni che con se stessi, per vedere senza affanni le cose che abbiamo desiderato vedere e che di solito, almeno per me, non sono - di una regione, di una città- moltissime. (Sciascia, 2001: 21)

Nigro se coloca al lado de Sciascia en su condición de viajero apasionado, pero también al lado de otros muchos como Tabucchi y Tondelli que, al igual que él, plasman por escrito sus vivencias definiendo el nuevo mundo que ante ellos se presenta.

Recordamos las palabras de Giuseppe Bonaviri, autor, como Nigro, de la literatura italiana actual, en una entrevista en el Gazzettino, sobre la tarea de los escritores:

Cercare di cogliere nel profondo della memoria stratificazioni di ricordi e aspetti sapienzali della vita, paessaggi e odori, colori e suoni. Sono tutte sensazioni che poi si trasformano in emotività, ma hanno trovato riparo nella parte profonda, arcaica del cervello. Qualsiasi manifestazione di ordine artistico voglio dire, fosse anche il gioco dei

bambini, i sogni che abbiamo, lo stupore che proviamo davanti a un tramonto, le prime incisioni rupestri, creano secondo me delle reazioni biochimiche tra cellula e cellula o tra interno ed esterno della medessima e solo in un secondo tempo emergono memorie e sensazioni che noi elaboriamo attraverso una tecnica artistica che può essere di volta in volta la scrittura, la pittura, la musica e così via. (Orsenigo, 2004: 13)

Son precisamente sus vivencias y su contacto con la gente de Puglia lo que le conduce a escribir en 1991 *Viaggio in Puglia*. Este podría ser considerado su segundo diario de viajes después de Diario d'Albania, en él hace un recorrido por lugares describiendo no sólo el paisaje, sino también las costumbres y los habitantes de una tierra por la que siente un especial afecto.

Un paese sconfinato, mi accorgo, non mi possiede, sono io che lo possego in un palmo se ho amici: sono le mie coordinate, i miei punti di riferimento. (Nigro, 1991b: 4)

A raíz de esta apreciación al inicio de la obra se abre un libro lleno de encanto en el que la crónica se intercala con el recuerdo y la emoción que le produce al viajero la belleza de la región. Una región en la que, según el escritor, se encuentran las raíces de la cultura mediterránea. Serán precisamente esas raíces las que defina en la obra: las costumbres, el sentimiento nostálgico del sur, el desarrollo vivido en sus años de juventud, etc. Hará un constante reclamo a la memoria y a la melancolía que le produce la pérdida del denominado "mundo campesino".

El paso del mundo arcaico al mundo moderno se muestra de nuevo cinco años más tarde en su obra *Viaggio in Basilicata* (1996). En ésta presenta las consecuencias que en su región de nacimiento ha ocasionado el progreso. Intentará evidenciar la riqueza cultural existente en Basilicata para destruir los falsos estereotipos que sobre ella se han formado. Analizará las creencias religiosas, los lugares de culto, los santos venerados, etc.

El melfitano coloca ante el lector una idea nueva de Basilicata, descubre una tierra rica de tradiciones y de cultura, una tierra que ha visto nacer a muchos hombres cultos.

Su aventura será espacial y también interior puesto que las alusiones a la infancia, a la familia y a sus experiencias llenan las páginas del libro.

Tanto *Viaggio in Puglia* como *Viaggio in Basilicata* nos brindan la posibilidad de acercarnos a una zona meridional italiana que se llena de magia a través de las páginas de Nigro. Esta es la intención del Nigro viajero: dar a conocer, mostrar y, de esta manera, entrar en comunión con el lector, consiguiendo así la denominada por él "comunicazione di potere".

Desde que abandonó su pueblo, Melfi, para estudiar en Bari, Raffaele Nigro no ha parado ni un instante de moverse. Se ha interesado siempre por el conocimiento de otros países, sobre todo los de su tan amado mediterráneo. Ha sido un incesante viajero dispuesto a, como él mismo dice, "violar la intimidad" de lugares extraños para convertirlos en literatura. Su producción literaria demuestra la gran capacidad del autor como cronista y el interés que suscita en él el mundo de los viajes. Unos viajes que otorgan sabiduría y conocimiento de mundos desconocidos, lejanos e incluso ocultos.

La conoscenza di un paese è anche violazione della sua intimità, incontro con ciò che è nascosto o non appare. (Nigro, 1998: 253)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante, *Obras Completas*, *La Divina Comedia*, *Infierno*, 46-142, Barcelona, Aguilar, 2004.
BORGES, J. L., *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
CALVINO, I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993.
CARRIZO RUEDA, S. M., "Morfología y variantes del relato de viajes", en *Actas de las jornadas sobre Los Libros de viaje en el mundo románico*, *Murcia, 27-30 Noviembre 1995*, MURCIA, F. CARMONA y MARTÍNEZ, A. (eds.), Universidad de Murcia, 1996.
GONZÁLEZ MIGUEL, J.G., *Historia de la literatura italiana I*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
NIGRO, R., *I fuochi del Basento*, Milano, Camunia, 1987.
NIGRO, R., *Il piantatore di lune,* Milano, Rizzoli, 1991a.
NIGRO, Raffaele, *Viaggio in Puglia*, Bari, Laterza, 1991b.
NIGRO, Raffaele, *Viaggio in Basilicata*, Bari, Mario Adda Editore, 1996.
NIGRO, R., *Adriatico*, Firenze, Giunti, 1998.
NIGRO, R., *Diario Mediterraneo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
NIGRO, R., *Viaggio a Salamanca*, Torino, Aragno, 2001.
Discurso de presentación de la traducción *Viaje a Salamanca* en el Instituto italiano de Cultura, Madrid, 8 Noviembre 2004.
ORSENIGO, L., «Intervista a Giuseppe Bonaviri: "La mia Sicilia, così misera e sapiente"», *Il Gazzetino*, 10 julio 2004.
SCISCIA, L., *Ore di Spagna*, Milano, Bompiani, 2000.

L'IMPORTANZA DI COMPOSTELLA NELLA LETTERATURA ODEPORICA: VIAGGIO DA NAPOLI À S. GIACOMO DI GALIZIA DI NICOLA ALBANI

Isabel González
Universidad de Santiago de compostela

0. PREMESSA

Dal Medioevo tutti i popoli della cristianità occidentale sono venuti a Compostella per visitare il sepolcro dell'Apostolo. Perciò Santiago senza il pellegrinaggio non sarebbe uguale. Il Cammino è molto emozionante perché durante il percorso si conoscono persone provenienti dalle parti più lontane della terra che contribuiscono allo scambio culturale.

Forse il Santo d'Assisi, sicuramente Cavalcanti, e certamente Dante, erano coscienti dell'importanza di questo fatto. Infatti, nella *Divina Commedia*, concretamente nel canto XXV del Paradiso, una volta che Virgilio se n'è andato e la guida di Dante è appunto Beatrice, essa molto lieta gli dice che guardi l'Apostolo San Giacomo, uno degli apostoli più cari a Gesù: "E la mia donna, piena di letizia, / mi disse: "Mira, mira! Ecco il barone / per cui, laggiù, si visita Galizia!" (Paradiso, XXV, 16-18). La letizia di Beatrice si mostra nella ripetizione*: mira, mira*, e nella forza: *ecco il barone.*

Ma San Francesco e Cavalcanti sono stati soltanto una piccola esemplificazione di una lunghissima catena di illustri pellegrini italiani che dal Medioevo fino ad oggi sono venuti a Compostella da tutte le città italiane: Venezia, Pisa, Perugia, Roma, Napoli e tante altre. Contadini, cittadini, laici ed ecclessiastici, nobili, principi e re, tutti volevano visitare il sepolcro dell'Apostolo e pellegrinare a Compostella. Alcuni di questi pellegrini hanno lasciato documenti scritti di un valore incalcolabile. Tale è il caso di Domenico Laffi (secolo XVI), Cosimo III dei Medici (secolo XVII) e Nicola Albani (secolo XVIII), che hanno fatto di Compostella un luogo di pellegrinaggio degno di essere paragonato a Roma o a Gerusalemme(Cfr. Domínguez, 2005: 251-267; González, 2004: 231-249; Marchisio, 2004: 287-307 y e Sanmarco, 2004: 269-285).

1. IL MANOSCRITTO[1]

Dalla metà del secolo XVIII depositato nell'archivio del Centro Italiano di Studi Compostellani di Perugia (Fondo Caucci ms. 1S), è un'opera molto estesa. Si tratta di un manoscritto diviso in due tomi di formato di cm 25 x 18, rispettivamente di 290 e 328 pagine. Il primo tomo ha undici capitoli che fanno riferimento al percorso compiuto, mentre il secondo, che è diviso per argomenti, in otto parti, tratta della permanenza a Lisbona, del nuovo viaggio a Santiago di Compostella e del ritorno in patria. Il manoscritto finisce con quattro pagine di note biografiche che ci permettono di delineare qualche tratto della vita di N. Albani dopo la fine del pellegrinaggio. Il testo ci offre molti problemi, a cominciare dalla datazione, perché sebbene non ci siano

motivi per dubitare che il lunghissimo viaggio di N. Albani sia avvenuto tra il 4 giugno 1743 e il 3 ottobre 1745, che sono le date che lui indica, è molto probabile che la stesura del manoscritto sia stata fatta dopo il viaggio, una volta che Albani rientrò a Napoli[2]. Infatti Albani si riferisce in varie occassioni al suo diario che dice di aggiornare quando ha un po' di tempo libero, per esempio durante le soste e anche ci indica di arrichirlo con varie stampe che afferma di aver comprato lungo il cammino.

Il linguaggio del manoscritto è di tipo colloquiale, tipico dell'italiano parlato nella metà del '700, con espressioni dialettali e con qualche cultismo d'origine latina. È possibile che per la revisione, fatta anni dopo la fine del viaggio, abbia avuto l'aiuto di una persona di cultura ecclessiastica, come per esempio un sacerdote. Questo fatto giustificherebbe certe frasi abbastanza impegnative del tipo "votum feci per palatium ejus nunquam transire et nunquam amplius dicendi me esse istius principis subditus", parole che il pellegrino pronuncia a Genova, dopo essere stato respinto dal principe Doria, e che certamente non sono farina del suo sacco.

Per arricchire il suo diario Albani inserisce certe parole e locuzioni straniere, in francese e, soprattutto in spagnolo ma, con risultati poco accademici: "vivas vusté por mucos agnos"[3] avrebbero gridato, secondo il pellegrino, i ragazzi compostellani in occasione del suo compleanno. Si tratta di un linguaggio molto vivo e immediato, quello della parlata di ogni giorno, che lascia trasparire le emozioni che Albani sente in tante occasioni lungo il percorso. Basti leggere la descrizione emozionata che il pellegrino fa dell'arrivo a Santiago, la meta del cammino, tante volte desiderata, a cominciare dalla impressione che riceve e dalla emozione che sente alla vista della città che contempla per la prima volta dal monte del Gozo.

Per quanto riguarda la struttura, ci troviamo di fronte al classico diario di pellegrinaggio articolato secondo le principali tematiche della letteratura odeporica compostellana, diviso per giornate, con indicazione degli alloggi, delle distanze tra una località e l'altra espresse in miglia, delle devozioni da compiere, delle avventure e disavventure e con un certo spazio dedicato alla descrizione di Santiago.

Da rilevare il notevole corredo iconografico che illustra con una serie di disegni, acquerelli e stampe le fasi più drammatiche e singolari del pellegrinaggio ed i luoghi più importanti visitati. Si tratta di una straordinaria documentazione iconografica del pellegrinaggio, anzi, è la più completa ed estesa del suo genere: 10 acquerelli, alcuni divisi in varie scene, cinque eccellenti disegni della Santa Casa di Loreto e sei stampe delle principali città e santuari visitati: Roma, Genova, Madrid, Lisbona, Madonna di Monsserrat e del Pilar.

Prima di finire questo capitolo conviene sottolineare l'importanza della scoperta del manoscritto. Il testo fu individuato dopo una lunghissima ricerca fatta da varie persone collegate al mondo degli studi jacopei. Finalmente il Professor Paolo Caucci lo acquista a Roma e lo deposita presso l'archivio del Centro italiano di studi compostellani di Perugia. Il manoscritto fu fatto conoscere in occasione del Convegno su *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea* tenuto sempre a Perugia nell'anno 1983.

Da allora entra a formare parte della bibliografia più importante sul Cammino, è citato molto frequentemente e ne sono anche stati fatti molti studi parziali, ma era necessario pubblicarlo per offrirlo all'attenzione degli studiosi e specialisti di letteratura

jacopea, fatto che avviene nell'anno 1993, dopo lo sforzo di molti anni di lavoro.

2. IMPORTANZA DELL'OPERA ALL'INTERNO DELLA LETTERATURA DI VIAGGI

Come sappiamo la letteratura odeporica compostellana è quel genere diffuso in tutta Europa che si fonda sulla descrizione degli avvenimenti accaduti durante il lungo viaggio verso Santiago di Compostella. Dopo il quinto libro del *Codex callistinus*, conosciuto come *Guida del pellegrino*, che è senza dubbio il suo primo e più famoso esempio, l'opera di N. Albani è uno degli esempi maggiori di questa letteratura di viaggi.

Albani descrive il percorso realmente compiuto, con molti riferimenti ad altre possibilità di compiere il cammino diretto dall'Italia a Compostella nel Settecento. Lui ci propone un itinerario abbastanza confuso, corrispondente in parte al percorso tradizionale dei pellegrini francesi con l'accesso in Spagna da Roncisvalle, ma in realtà Albani seguirà un itinerario dettato da due ragioni: prima le circostanze (per esempio la "peste di Messina" lo obbligherà a deviare il suo cammino) e in secondo luogo la devozione e la curiosità (vuole visitare i principali santuari mariani dell'epoca: Loreto, Montserrat e Zaragoza) e anche alcune delle città europee più importanti come Roma, Milano, Barcellona, Madrid, Lisbona, ecc.

Nel *Viaggio da Napoli a San Giacomo di Galizia* troviamo i cinque elementi costitutivi della letteratura odeporica: In primo luogo, la descrizione di uno o più itinerari per raggiungere Santiago. Infatti, Albani, oltre al viaggio da lui compiuto, fa molti riferimenti ad altre possibilità, affermando che il vero cammino, quello più diretto per andare dall'Italia a Compostella nel Settecento era quello che da Roma passava per Firenze, Milano, il Piemonte, Lione, Parigi per la via di Borgogna, e San Giovanni di Luz per entrare nella Spagna da las Vascongadas, ma lo considera molto difficile: "vi sono però montagne disastrose e dispopolate". Poi, naturalmente, Albani descrive il percorso realmente compiuto per arrivare a Santiago (città, terre, casali, castelli e luoghi); in secondo luogo, c'è una descrizione minuziosa delle principali tappe (con indicazione delle soste degli ostelli, indicando con estrema precisione non solo le località dove si ferma ma anche l'assistenza e l'ospitalità ricevuta; come terzo elemento di questo tipo di letteratura non manca l'indicazione delle reliquie e dei corpi santi che lungo il percorso s'incontrano e che devono essere visitati; dopo, in quarto luogo, la descrizione della città e della cattedrale di Santiago e, finalmente, come quinta caratteristica della letteratura odeporica, ci sono anche l'impressione e i ricordi personali dell'autore. Nel nostro caso, il pellegrino Albani ci racconta, naturalmente, tutte le meraviglie e curiosità in cui s'imbatte e anche le disgrazie a lui successe, come indica il lungo titolo dell'opera.

In definitiva, questa è un'opera importantissima, che costituisce il momento conclusivo della letteratura odeporica compostellana: "Un opera che va ben oltre le Guide, gli *Itineraria*, i racconti di viaggio che lo precedono e che trova solo nel *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galizia e Finisterrae* di Domenico Laffi, un testo di maggiore qualità letteraria, di più complessa articolazione e di più ricco apparato storico e documentale"[4] perché senza dubbio il Viaggio da Napoli a Santiago di Compostella fatto da Nicola Albani costituisce una delle testimoniznze più vive e

dirette del pellegrinaggio settecentesco di cui esprime con molto dettaglio e con molta precisione la realtà, i problemi e le caratteristiche.

3. MENTALITÀ DI NICOLA ALBANI: TRA DEVOTO E PICARO

Come abbiamo detto, sappiamo poche notizie della vita di N. Albani. Della sua biografia conosciamo poco: Nato a Melfi, nell'allora regno di Napoli, quando inizia il pellegrinaggio ha vent'otto anni: "trovandomi giusto nel fior della gioventù d'anni 28; tanto più ch'ero soltiero e senza passione, né peso veruno, com'anche avevo gran piacere di girare il mondo..." Certamente al nostro pellegrino piaceva molto girare il mondo, e questa è una delle ragioni che lo spinsero ad arrivare a Compostella: "si diedde l'occasione d'innamorarmi di due peregrini toscani che venivano da San Giacomo di Galizia, li quali mi raccontarono varie belle cose nel lor viaggio, e tant'altre curiosità del mondo, ond'io.... risolsi anch'io di fare il medemo viaggio, e così stabilito con bel modo ne domandai licenza al mio padrone, qual n'ebbe di ciò gran dispiacere, ne però mi potè persuadere, che non facessi ciò ch'avevo stabilito, con ponermi avanti gl'occhi tante disgrazie, che m'avrebbero potuto accadere per essere un lungo viaggio..." (Isabel González, *Veridica Historia* pp. 30-31).

Prima del viaggio serviva presso l'arcivescovo di Capua Monsignor Mondillo Orsini, che vediamo rappresentato -acquerello primo- nell'atto di benedire Albani già in abito di pellegrino e pronto per la partenza. Il resto dei dati biografici che conosciamo sono le poche notizie che lui stesso ci indica nelle ultime pagine del manoscritto: Rientrato a Napoli nel 1745, lascia la casa di Mondillo Orsini e va a servire altri signori: "entrai subito al servizio del Sigr. D. Agnello Avitabile, che fù appunto alli 8 di decembre del 1745, dove feci la dimora d'anni 9 e mesi 5", cioè fino all'ano 1754). Poi durante brevi periodi, e per volontà propria, servì presso il duca di Melito, del duca di Telesi e del duca di Ilzi. Nel 1755 servì il conte di Conversano, per passare poi al servizio di don Alfonso Spinelli Scalea, fratello della contessa di Conversano, dove resta otto anni -è probabile che in questo periodo abbia finito la redazione definitiva del secondo tomo-. Dopo la morte di Spinelli (30 giugno 1764), per quattro anni, fa da "lettirario Maggiore" del Principe della Riccia. Infine , il 20 maggio dell'anno 1768 passa come "portiero della somigliaria reale a palazzo", e "guardarobba al quarto di detto signore Principe della Riccia a Palazzo" (Idem, p. 166). Questo è tutto.

Nel secolo XVIII una gran quantità di persone, soprattutto in occasione degli Anni Santi facevano il pellegrinaggio a Santiago e l'opera d'Albani rappresenta un'importante testimonianza. Il suo diario dimostra come la struttura ospedaliera regga ancora e permetta il movimento del pellegrinaggio lungo gli itinerari tradizionali e prova anche la persistenza e il modo tradizionali del pellegrinaggio compostellano dalla fine del medioevo. Perciò non è esagerato dire che oltre ad essere un'opera fondamentale per lo studio e la conoscenza della letteratura odeporica compostellana, il *Viaggio da Napoli a San Giacomo di Galizia* è un testo di singolare importanza per la conoscenza dei costumi, della realtà e della mentalità della penisola iberica nel Settecento.

Naturalmente non ci troviamo di fronte ad un'opera di letteratura picaresca ma possiamo affermare che in certe occasioni Albani si comporta come il tipico picaro. Soprattutto nel secondo volume presenta una serie di vicende che mostrano, non solo il carattere e la mentalità dell'autore ma anche uno specifico interesse per la descrizione di

situazioni che configurano il testo quasi come un racconto picaresco "senza dubbio di modeste qualità letterarie, ma riferibile anche se marginalmente a questo genere"[5].

4. L'EDIZIONE E LA TRADUZIONE SPAGNOLA (González, 1993)

Come abbiamo detto, data l'importanza del manoscritto -uno degli esempi maggiori della letteratura odeporica compostellana- era necessario fare l'edizione completa dell'opera, pubblicarla ed offrirla agli specialisti per futuri lavori e ricerche.

Il nostro compito è stato quello di fare l'edizione e la traduzione spagnola dell'opera di Nicola Albani. Per quanto riguarda l'edizione del manoscritto, ho deciso di fare la trascrizione tale quale era, cioè rispettando assolutamente tutto quanto appare nel manoscritto d'Albani, anche le abbreviazioni, pure le ripetizioni -che sono molte- e perfino gli errori dell'autore, particolarmente l'uso arbitrario che lui fa delle maiuscole, perciò la nostra può essere considerata una specie d'edizione diplomatica.

Per quando riguarda la traduzione ho cercato di conservare lo stile che adopera l'Albani nel suo manoscritto, monotono e reiterato. Soltanto, quando la sintassi troppo difficile e oscura rende il testo incomprensibile, ho preferito usare uno stile un po' più dinamico e chiaro, ma seguendo sempre le norme segnate dal pellegrino.

Qualche volta si osservano nel testo degli iperbati, dei chiasmi, degli anacoluti e certi tagli così forti che siamo stati costretti ad introdurre qualche parola per non lasciare in sospeso delle frasi che allora non avrebbero senso, e soprattutto abbiamo cercato di facilitare la comprensione del testo.

Un capitolo specifico è quello della toponimia di cui potrei parlare a lungo, ma non è questo il mio proposito. Direi unicamente che quando i toponimi hanno una traduzione allo spagnolo, si danno in questa lingua: Livorno (Liorna), Pirineos (Pirinei), Tíber (Tevere). Se non ce l'hanno, si lasciano in italiano: Garignano, Spoleto, Fiumicino, Sinigaglia, Piacenza... I toponimi galleghi e catalani li abbiamo dati nella forma ufficiale corrispondente, per esempio Fonfría, Portomarín, Melide, Arzúa o Girona. Negli altri casi abbiamo lasciato la forma italiana, francese o portoghese.

Quando non ci è stato possibile l'identificazione del toponimo -lavoro arduo, difficile e faticoso in una grande parte dei casi- dato che il pellegrino trascrive "ad orecchio" o lo fa in maniera aprossimativa seguendo degli itinerari che ha in italiano ma che non sempre segue e che qualche volta mette a soqquadro, diamo il toponimo sotto la forma che consideriamo corretta nella lingua della nazione in cui si trovano il paese, il fiume o la montagna in questione. Sono casi del tipo di Veaut "Uchaud", Oppita "Obidos", Dacco "Segre", Urbino "Orbigo", Omelia "Miño", Lavadoglia "Lavacolla" e così via.

Molti alti nomi di luogo minore come locande, ostelli, osterie, pensioni, ecc. non siamo riusciti ad ubicarli e perciò abbiamo deciso di conservarli tali e quali Albani li scrisse nel manoscritto.

Il libro di quasi 300 pagine di formato di cm 35 x 25, che fu pubblicato nell'anno 1993 dal Consorzio di Santiago, ed edito dalla casa edittrice internazionale di libri antichi Edilán di Madrid, inaugurò la biblioteca facsimilare compostellana.

5. L'IMPRESSIONE E LA DESCRIZIONE DI SANTIAGO DI COMPOSTELLA

Com'era da sperare Santiago di Compostella assume un rilievo particolare nel *Viaggio da Napoli a San Giacomo di Galizia* dato che stiamo parlando di un'opera modello della letteratura odeporica compostellana. Il nostro pellegrino vi arriva il 25 di novembre 1743, dopo cinque mesi e diciassette giorni di viaggio[6]. È profondamente commosso. Scendendo dal monte del Gozo, guarda la Città santa di Santiago, comincia a scoprire i campanili della città e lo coglie una forte emozione che pare sia molto sincera. Infatti, s'inginocchia e comincia a baciare una e mille volte la terra cantando la Santa Litania. Si tratta di una devozione autentica che continua ad esserlo quando entra nel Duomo: "entrato, che fui, subito mi vidi illuminato il Cuore, ed estratto di mente parendomi essere entrato nel Paradiso, che le gambe, e la persona intiera mi tremava, la testa mi giraua di quà e di là, l'occhi guardavano di quà e di là per ritrovare la misteriosa cappella del Gloriso Santo" (p. 86)[7]. Comincia a tremare tutto e a cercare ansiosamente la cappella dell' Apostolo dove s'inginocchia e ringrazia il Glorioso Santo di averlo protetto durante così lungo viaggio e avergli lasciato fare un così lungo percorso, da Napoli a Santiago con tante avventure, tanti pericoli e tante brutte cose che senza la protezione dell'Apostolo sarebbe morto una e mille volte. Dopo aver adorato e ringraziato molto a lungo S. Giacomo in nome suo e anche di tante persone devote che si erano raccomandate a lui alla devozione del Santo sin da Napoli come per tutto il percorso del viaggio, decide di uscire per cercare alloggio ; e lo fa non per voglia -avrebbe preferito restare là tutta la notte- ma per obbligo, dato che dopo l'Ave Maria non è permesso rimanere nel Duomo. Inizialmente si alloggia all'Ospitale Reale (oggi Hostal de los Reyes Católicos), dove gli danno un letto non molto pulito e senza cena perché lì si dà ai pellegrini alloggio soltanto per tre notti (un alloggio non bello a dire la verità perché i letti sono molto cattivi) e niente da mangiare. La prima notte trova 160 pellegrini di diverse nazionalità, un numero notevole se teniamo conto della data. Dice che ogni giorno giungono trenta o quaranta pellegrini.

Il giorno successivo, di prima mattina, ritorna alla Santa Chiesa perché non non è ancora sazio di vedere la gloriosa immagine del Santo Apostolo. Al mezzogiorno va a visitare il Convento di San Francesco dove il portinaio gli dà da mangiare e poi ritorna alla Cattedrale. Si trattiene fino alla sera tardi e di nuovo va a dormire al Hostal, nello stesso brutto letto.

Il giorno 27 va di nuovo al Duomo per contemplare con tranquillità cappella per cappella. Albani chiede molte informazioni ai preti della cattedrale e a mezzogiorno va di nuovo a mangiare a San Francesco; la sera va di nuovo alla Cattedrale per preparare la sua confessione generale e la notte dorme per l'ultima volta nell' Hostal.

Il giorno 28 va al Duomo e lontano dalla gente, meditando e sostenendo un esame profondo dei suoi peccati, fa la sua confessione generale con un frate napoletano. La confessione dura più di quattro ore. Riceve l'assoluzione dei peccati e va a fare la comunione e resta nella cattedrale fino a notte. Passati i tre giorni consentiti trova alloggio nella locanda di Maria Crespa, una buona donna, serva di Dio, dove sono ospitati altri pellegrini. La sua descrizione è così minuziosa che Albani annota persino che nella città ci sono molte donne che si dedicano a questo lavoro-ancora oggi succede lo stesso- dandoci un ulteriore indice delle presenze a Santiago: "la sera uscito [dalla

cattedrale] mi portai alla mia camera locanda, dove pattuito avevo con la padrona di casa chiamata Maria Crespa buonissima donna di gran garbo, e serva di Dio, dove vi stavano due altri peregrini, ma tutti distinti, chi pagava più, e chi meno, che con picciola spesa si stava commodamente, che il più che pagava era io, ed'altro non pagava che 4 quarti il giorno, che fanno due grana, e mezzo, e ve ne sono moltissime donne, che fanno questa industria d'alloggiare peregrini, senza tenere gran spesa di stanze, ò letti, tutti strapontini di paglia, ma vi sono però commodi più pulite per le persone distinte..." (p. 88).

Il 29 ritorna al Duomo e fa una dettagliatissima descrizione della sede arcivescovile, della storia, della Cappella Maggiore e anche di tutto il resto: cappella dell'Addolorata, Immacolata Concezione, delle Anime, ecc.. Altare Maggiore, Coro, il Tesoro, il luogo del Sepolcro di san Giacomo. Visita ogni angolo della cattedrale, tutte le cappelle della chiesa e chiede informazione con molta curiosità a tutti gli ecclesiastici che vi incontra. Tutto lo scriveva nel suo diario.

Il 30 novembre visita anche il campanile ed il tetto, raccogliendo tradizioni diffuse tra i pellegrini, come l'abitudine di passare, a verifica del proprio stato di grazia, in un pertugio sito sotto la cupola della cappella maggiore, dove giace il corpo di San Giacomo.

Ricorda i numerosi conventi, i monasteri, le chiese e i sei "collegi col studio dell'Università", i bellissimi palazzi e parla anche della città: "è grande che fa circa 50 mila anime, ma però mal situata, che poco sito v'è carrozzabile... Città ricchissima piena di Mercanti con gran Popolo, e Nobiltà, e grande concorso di forestieri, e particolarmente gran numero di Peregrini, che vengono alla giornata in onore del Santo Apostolo Protettore delle Spagne" (p. 92).

Alla cerimonia dell'abraccio all'apostolo, Albani dedica molto spazio. La sua descrizione molto dettagliata sprizza devozione da tutti i pori: "ed in detto luogo vi sono sempre due Chierici, che insegnano, come far deuono i Peregrini; Ma più tosto però ci stanno per guidare il tesoro, e per non far imbrogliare la gente, sicchè essendo Io salito la prima volta feci come faceano gl'altri, mentre si use di mettere il nostro Cappello in testa della propria Immagine del Santo; Sicchè auendo Io fatta questa funzione di mettere il mio Cappello in testa, e toccarlo col suo medemo, così feci anche col Bordone con la mozzetta, e stagnera tutti l'arnesi levandoli da dosso del Peregrino, e mettendoli addosso del Santo Apostolo S. Giacomo, però solo per un momento, che subbito si leuano, e si mettono di nuouo addosso del Peregrino, e dopoi se li dà un abbraccio alla Santa Immagine, raccomandandomi al Santo secondo la mia intenzione, ne siete subbito leuato da quei Chierici, che stanno assistenti e ue ne fanno calare per l'altra grade di mano destra per afar luogo agl'altri Peregrini, che uengono appresso, e questa funzione Io l'ho fatta giorno, e mattina per tutto lo spazio, che qui mi trattenni, che parea à me di esser una gran dignità, che non è picciolo Privileggio, che godono li Peregrini" (p. 89).

Lo stesso fa con la menzione delle gerarchie ecclesiastiche, che descrive una per una con tutti i loro privilegi: "In primo luogo vi fò sapere d'esser questa chiesa maggiore, sedia d'Arcivescouo ed'ave una superba entrata, con'un sontuosissimo, e numersosissimo capitolo di seicento, e più preti, con tre dignità di canonici, la prima dignità sono 14 canonici, 7 con titolo di cardinale dato da Papa Pasquale, e Callisto

primo con molti privileggj, che godono la cappa magna, come fussero cardinali, ed andando in funzione, portano tutto quel corteggio che portar possono li primi cardinali, e l'altri 7 son canonici di dignità, che godono le prime carriche del capitolo; il cecondo grado de canonici son 36 tutti mitrati con cappe paonazze, come usano li canonici di Napoli, anche con molti privileggj; il terzo grado di canonici sono 48 senza mitra, ma con cappe lunghe, e con altra distinzione; il restante sono tutti preti sacerdoti cappellani, e diaconi, chierici, ed altri assistenti, che giornalmente si vedono in chiesa duecento, e più preti che son di loro giornata, secondo le loro regole che usano...." (p. 88) e così via, precisando addirittura in quale capella del duomo dicono messa.

In definitiva, ci troviamo davanti ad un'opera modello, un'opera che rispetta sì, la tipologia del genere odeporico compostellano, ma che allo stesso tempo, e data la mentalità dell'autore, assume caratteristiche proprie perché la descrizione di tutto l'itinerario: tappe, ospitalità, assistenza, santuari, devozioni, processioni -Albani descrive con grande attenzione e partecipazione le manifestazioni di culto esteriore cui può assistere- è filtrata attraverso le proprie impressioni e mentalità. Nonostante tutto ci offre un quadro vivace e complesso che caratterizza il *Viaggio da Napoli a San Giacomo di Galizia*. Emozione, rabbia, collera, paura, disperazione... sono sentimenti che l'Albani sperimenta nel corso delle avventure e disavventure che affronta lungo il viaggio e che fanno di quest'opera qualcosa di speciale, offrendoci una lettura molto ma molto emozionante.

6. AVVERTENZE AI FUTURI PELLEGRINI

Albani, prima di concludere il primo tomo, cioè il *Viaggio da Napoli a S. Giacomo di Galizia*, vuole essere utile ai pellegrini che pensano di fare il cammino da soli, e così fa palesi degli avvertimenti che possano servire a coloro che leggano il suo libro: "non voglio tralasciare con la fine di questo mio libro, far palesi alcuni avvertimenti, essendo stato io un buon solo viandante, se mai si dasse il caso, che qualche viandante, accompagnar si volesse con la guida di questo mio libro, perché ben saper si puote da quello che hà patito, e non da quello che patir deve" (p. 94). Albani anticipa così il mondo delle guide che nell'attualità adoperano tutti i pellegrini per raggiungere meglio la loro meta.

Dopo aver affermato che il cammino si può fare, andata e ritorno in sei mesi, consiglia vivamente di non fare il cammino da solo, e lo dice lui che ha vissuto delle avventure e disavventure: "il primo avvertimento che dar possa il vostro viandante N. Albano, è che nessun si debba mettere in viaggio così lungo, senza che non sia accompagnato con'un buon compagno; ma compagno fedele di un'anima, e d'un cuore tutti d'una opinione, che la guida d'un buon compagno giova per molti versi, e non trovandolo secondo brama il viandante, meglio sarà à mettersi solo in viaggio, mentre sapete il proverbio, che dice meglio solo che mal'accompagnato" (p. 94).

Il secondo avvertimento è che nessuno si metta in viaggio in tempo di peste o di guerra, per evitare molte disgrazie, e lo dice per propria esperienza.

La terza avvertenza fa riferimento alla salute: "nessuno si debba mettere in viaggio, se pur non è di buona salute, e di forte complessione, e che sia avvezzo al male, ed'al bene, che se è di poco salute, ò di mala complessione, non potrà mai seguitare il suo principiato viaggio" (p. 94), ed anche morirà per strada.

Il quarto consigliò dimostra un bel senso della realtà: Il pellegrino deve avere le gambe forti per sopportare il cammino e deve poter mangiare qualsiasi cosa adattandosi a quello che si trova o che gli sia dato nel suo viaggio, "che se cerca delicatezze, ò pulizia, questo è di certo che non si trova, e forse ne morirà per la via ò pur non li manca qualche malattia" (p. 94).

La quinta avvertenza dice così: "nessun viandante non debba caminare di notte, ne partirsi da quel luogo dove si trova prima che faccia giorno la mattina; e trovandosi per camino non si deve mai accompagnare con persona veruna, se pure non conosce che sia persona, che non possa farli male, ed accompagnandosi per necessità, bisogna andar sempre sù la sua, ed arrivando la sera in qualche locanda, ò ospedale, ò altra casa che sia, non bisogna far lo sbafante ne con ciarle, ne con denari, quanto meno si parla, meglio si fà, e denari d'oro, ò d'argento, non bisogna cavarli in presenza di gente, ma farli vedere che vi manca sempre un grano per vostro conto, ne dir mai il vostro camino che far dovete la mattina, che accader vi possono molte disgrazie, come accadute sono à me" (p. 94).

Dopo le avvertenze materiali, viene il sesto avvertimento, molto lungo, riferito allo spirito, che afferma, in primo luogo, che tutti quelli che si mettano in così lungo viaggio, e particolarmente coloro che vanno in abito di pellegrino debbono possedere "il santo timore di Dio" perché senza di quello non si fa niente di buono. Come seconda cosa afferma che la persona deve essere "d'abilità, astuto, malizioso, e fino di cervello, acciò non si facci burlare da persona veruna nel suo viaggio" (p. 94). E aggiunge una cosa molto interessante: "e se mai possiede qualche lingua foristiera, sarà gran vantaggio per il viandante, per intendere, e farsi intendere" (p. 95).

Come terza qualità necessaria si deve avere inoltre "buona fazzia à domandar elemosina e non vergognoso, che altrimente si morirà dalla fame" (p. 95). Infine, Albani dice che il viandante "deve avere buonissimo stomaco di sostenere, e soffrire tutti li patimenti in servizio di Dio, se vuol essere protetto nel suo viaggio" (p. 95).

Tutti i consigli vengono dati per propria esperienza, ma forse l'avvertenza che ci dimostra il cambiamento di Albani, che si va trasformando via via che va "pellegrinando" -all'inizio lo vediamo vestito da pellegrino per ricevere la benedizione dell'arcivescovo e alla fine, dopo tante cose che gli ha fatto imparare la vita quotidiana, non può fare altro che sottomettersi alla "política peregrinesca"- è la seguente: "e deve aver politica, trovandosi in conversazione d'accorgersi dell'idea della nazione, che se il viandante, è grande, bisogna farsi povero, e se è povero bisogna farsi grande per esser maggior trattato che se è locco, ò pappa fichi nelli discorsi, ò nelli tratti vi nascerà del male, e non bisogna dir mai male delle nazioni ... " (p.94-95). Certamente la vita ha fatto di Albani un vero e astuto "pícaro".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBANI, Incola, *Viaggio da Napoli a San Giacomo di Galizia,* Prologo di Paolo G. Caucci von Saucken all'edizone di Madrid, Edilán, 1993.

DOMÍNGUEZ, Ana "Análisis del viaje de Cosimo III de' Medici por España de Giovan Battista Gornia. (Transcripción de la parte dedicada a Galicia)", pp. 251-267, en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis,* Museo Diocesano, Xunta de Galicia, Xacobeo 2004, Santiago de Compostela, 2004.

GONZÁLEZ, Isabel, "Compostela en las crónicas del segundo viaje a Europa de Cosimo III de' Medici", pp. 231-249, en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis,* Museo Diocesano, Xunta de Galicia, Xacobeo 2004, Santiago de Compostela, 2004.
GONZÁLEZ, Isabel, *Veridica Historia o' sia Viaggio da Napoli à S. Giacomo di Galizia fatto dal Sigr. Nicola Albani*. Manuscrito italiano de mediados del siglo XVIII depositado en el archivo del Centro Italiano di Studi Compostellani de Perugia (Fondo Caucci ms. 1S). Edición y versión castellana de Isabel González, Edilán, Madrid, 1993, 293 páginas
MARCHISIO Cristina "Sulla via dei buccheri. Cosimo III di Toscana in Spagna e Portogallo (1668-1669)", pp. 287-307, en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis,* Museo Diocesano, Xunta de Galicia, Xacobeo 2004, Santiago de Compostela, 2004.
SANMARCO, Mª Teresa "Consideraciones en torno a la lengua en las crónicas del segundo viaje de Cosme III de' Médici", pp. 269-285, en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis,* Museo Diocesano, Xunta de Galicia, Xacobeo 2004, Santiago de Compostela, 2004.

Notas

[1] Il titolo completo è *Veridica Historia o' sia Viaggio da Napoli à S. Giacomo di Galizia fatto dal Sigr. Nicola Albani Nativo della Città di Melfi dove dà Notizia delle Città, Terre, Casali, Castelli, e quanti luoghi che nel detto Viaggio vi sono, com'anche tutte le Meraviglie, e Curiosità che in essi si vedono, con far noto ancora le disgrazie à lui successe nel detto Viaggio, e che miracolosamente sia Stato Liberato.*

[2] "riteniamo che la stesura del manoscritto, così come esso si presenta, dovette avvenire successivamente, probabilmente su appunti presi durante il viaggio e stesi con più calma e in più fasi, una volta tornato in patria" (Cfr. Prologo di Paolo G. Caucci von Saucken all'edizone di Madrid, Edilán, 1993, p. 10).

[3] Invece di "viva usted por muchos años".

[4] "Per lo spirito che anima il nostro racconto il riferimento più prossimo è quello alle memorie del sarto piccardo Guglielmo Manier che d'altronde si muove nella stessa epoca e con motivazioni non dissimili" (Cfr. Prologo di Paolo G. Caucci von Saucken all'edizone di Madrid, Edilán, 1993, p. 10).

[5] (Cfr. Prologo di Paolo G. Caucci von Saucken all'edizone di Madrid, Edilán, 1993, p. 16, che aggiunge "Ne esistono tutte le componenti: la costruzione autobiografica del racconto, il viaggio come trama, il genere di vita condotto, le compagnie frequentate, l'introspezione psicologica, il disinganno, il pessimismo, le millanterie, la costante attitudine ad arrangiarsi ed i piccoli e grandi sotterfugi messi in atto per sopravvivere."

[6] N. Albani parte da Napoli l'11 giugno 1743 e vi ritorna il 3 ottobre 1745.

[7] Le pagine corrispondono sempre alla nostra edizione.

LA TRADUCCIÓN DE LOS REFRANES Y SENTENCIAS DE *EL QUIJOTE* EN DOS EDICIONES ITALIANAS DEL SIGLO XX.

Mª Mercedes González de Sande
Universidad de Bérgamo

Con ocasión del sonado centenario de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, me parecía oportuno contribuir a rendir homenaje a esta gran obra maestra que ha llevado la literatura y la cultura española más allá de nuestras fronteras, llegando a convertirse en modelo universal y punto de referencia de todos aquéllos que a ella se han acercado a lo largo de los siglos.

Es bien sabido que uno de los propósitos principales de Miguel de Cervantes a la hora de realizar su novela, además de parodiar y hacer una dura crítica de las aclamadas novelas de caballerías -que tanto embebían al público de la época con sus acciones heroicas, alejadas, en muchas ocasiones, del mundo real, presentándoles un mundo fantástico e idealizado-, era mostrar a sus lectores la verdadera realidad en que vivían, con una clara intención crítica y moral que pretendía despertar al pueblo y llevarlo hacia el buen camino, a la vez que se deleitaba sumergido en la lectura de las numerosas vicisitudes del hidalgo y su escudero; es decir, educar desde el entretenimiento.

Para ello, Cervantes se sirve de un lenguaje claro y conciso, asequible para cualquier persona que pudiera acercarse a su obra, pero, a la vez, sumamente elaborado y estudiado, propio de un intelectual de su envergadura, en el que se entremezcla una gran variedad de recursos estilísticos, y donde la lengua culta y la coloquial fluyen al mismo ritmo en boca de sus diferentes personajes.

Uno de los recursos estilísticos que mayormente caracterizan el estilo de la obra es el frecuente empleo de refranes y sentencias, propios de la sabiduría popular y, por tanto, claramente comprensibles por el pueblo. *El Quijote* incluye casi un entero diccionario de refranes y sentencias -más de doscientos-, que abarcan los más variados campos semánticos y reflejan innumerables realidades de la experiencia humana. Éstos se ensartan a lo largo de la novela con una forma y una finalidad precisa en cada ocasión. Así, por ejemplo, cuando son pronunciados por Don Quijote, por el propio Cervantes narrador, o por algún otro protagonista de nivel culto, adquieren un tono elegante y sentencioso que provoca la reflexión en el lector sobre la conducta moral que pretenden criticar o aconsejar. Sin embargo, en boca de los personajes más populares, fundamentalmente en la de Sancho -que es quien mayor número de refranes y sentencias emplea en la obra, como rasgo caracterizador de la clase social que representa-, aparecen, en ocasiones, de manera indiscriminada, sin aparente sentido, e incluso trastrocados, provocando hilaridad en el lector, a la vez que recibe una enseñanza indirecta sin apenas darse cuenta.

El asiduo empleo de unidades paremiológicas no es casual, pues el autor se vale de ellas para cumplir del mejor modo posible sus objetivos: por una parte, al tratarse

éstas de frases breves, sentenciosas, formalmente bien expresadas -sobre todo en forma de verso o dístico rimado-, y con un alto contenido moralizante escondido bajo una forma aparentemente tautológica, se prestan fácilmente a ser recordadas y asumidas en la memoria lingüística de una comunidad y, por tanto, a convertirse en expresiones convencionales, cuyo mensaje, que encierra la experiencia vital y la filosofía práctica de todo un pueblo, es reconocido por éste sin necesidad de demasiadas interpretaciones. Asimismo, el valor semántico convencional de los refranes está tan arraigado en la memoria lingüística comunitaria que pueden ser citados mediante simples alusiones, ensartados en otros enunciados, e, incluso trastocados -como sucede frecuentemente en *El Quijote*- sin que por ello se altere su indivisibilidad y la comprensión del mensaje contenido en éstos.

Por otro lado, siendo los refranes parte del código retórico de cada comunidad, sirven como recurso de estilo de los que el autor se vale para cumplir con determinadas funciones lingüísticas: entre ellas, la didáctica y la normativa, pues pretenden enseñar una lección al lector, reflejando los modos de comportamiento que las sociedades aceptan como normas de conducta; la argumentativa, ya que sirven de refuerzo para la elaboración del discurso, apoyándose en la autoridad del saber colectivo, que refuerza la validez y aceptación del mensaje expresado; exhortativa, puesto que aconsejan y advierten al lector; y evaluativa, porque, frecuentemente, sirven para reiterar, complementar o concluir enunciados.

Tan significativas son las sentencias empleadas por Cervantes en su novela, que, en muchas ocasiones, algunas fórmulas sentenciosas creadas por el propio autor, han pasado a formar parte del código paremiológico comunitario[1]. Esta peculiar simbiosis entre creación literaria cervantina y sabiduría popular, posibilita que "al mismo tiempo que Cervantes recrea mediante el refrán un universo variado y en ebullición, el pueblo considere suyos los proverbios cervantinos, cual obra abierta que cada uno puede manejar, cambiar o interpretar a su manera" (González Martín, 1987: 286), en cualquier época y en cualquier cultura. De ahí la universalidad y el valor intemporal que caracterizan al Quijote.

El hecho de que la obra abarque temáticas universales, propias de la experiencia humana, con una profunda visión ética y moral, hace que en ésta puedan sentirse identificados los más diferentes pueblos y culturas de cualquier período histórico, tomándola como algo propio de donde pueden extraer las más diversas interpretaciones, conclusiones y enseñanzas. Por este motivo el éxito del Quijote fue casi inmediato tanto, en España como en el extranjero[2]. Desde su publicación, en 1605, hasta hoy, la obra maestra de Cervantes se ha convertido en punto de referencia de numerosos intelectuales de todo el mundo, que la han estudiado, imitado, interpretado, traducido a innumerables lenguas, representado en las más variadas manifestaciones artísticas, e incluso idealizado hasta el punto de hacer de don Quijote un mito universal cargado de simbolismo, representante del modelo ideal de conducta humana ante cualquier adversidad.

Y a propósito de su proyección e interpretación internacional fundaré el análisis de mi estudio, basado en la comparación de dos traducciones del Quijote en italiano, y, concretamente, en cómo cada uno de sus traductores ha afrontado el pasaje, o transposición de estas unidades paremiológicas de una lengua a otra, eligiendo, para

ello, dos traducciones relativamente contemporáneas de dos prestigiosos hispanistas de la mitad del siglo XX, Vittorio Bodini y Letizia Falzone -publicadas, respectivamente, por la editorial Eiunaudi en 1957, y por la editorial Mursia en 1971[3].

Considerando la complejidad estilística y la inmensidad de aspectos semánticos y culturales que abarca la obra cervantina, no cabe duda de la extrema dificultad que su proceso traductivo implica para todo aquel que se decidiera a afrontar semejante tarea; por tanto, mi intención no es la de hacer observaciones sobre los resultados de dicho proceso, sino la de elaborar un análisis contrastivo y descriptivo del modo en que cada uno de ellos ha abordado tal proceso a la hora de traducir las unidades paremiológicas presentes en *El Quijote*.

La mayor dificultad a la hora de traducir refranes es su interpretación, ya que es necesario tener un amplio conocimiento del código paremiológico al que pertenecen para poder comprender plenamente el mensaje, el valor semántico convencional, que éstos contienen. Tal tarea, incluso perteneciendo a la misma comunidad en que se emplean, puede resultar bastante ardua, sobre todo cuando se trata de proverbios antiguos o en desuso -como es el caso de muchos de los aparecidos en la novela aquí analizada.

Sin embargo, cabe precisar que, como bien afirma Alonso Zamora Vicente:

> Profundizar en la sabiduría popular no es sólo reconocer las señas de identidad de una nación, lengua o colectividad a la que ponemos un adjetivo, más bien un comodín (español, francés, italiano, etc.), sino, simplemente, tropezarnos con las características peculiares de la condición humana, sea cual fuere la situación geográfica, histórica o jurídica o religiosa en que la busquemos. Detrás del refranero […] fluye, con pujanza irrestañable, la contradictoria vida de los hombres, con su alternado jugueteo de síes y de noes, de esperanzas y desencantos. (Zamora Vicente, 1996: 11)

Por ello, la existencia de los universales paremiológicos, el hecho de que los significados proverbiales tengan carácter universal al presentar vicisitudes que pueden ser compartidas por toda comunidad humana, hace que las dificultades de traducción de los proverbios sean superables, pues, con frecuencia, cada refrán encuentra su equivalente -muchas veces casi exacto- entre los dichos de otros pueblos.

La afinidad y cercanía cultural entre Italia y España, así como las continuas relaciones históricas entre ambos países son, sin duda, un factor altamente positivo a la hora de trasladar los conceptos de una lengua a otra, pues, en muchas ocasiones presentan fuertes semejanzas[4], como sucede en el caso de los proverbios, que se remontan con frecuencia a fuentes comunes -fundamentalmente del mundo clásico, de procedencia bíblica o de la Europa medieval. Tal es el caso de muchos de los proverbios que aparecen en *El Quijote*, cuyo equivalente en italiano conserva la estructura formal y el contenido idénticos al original, es decir, mantienen una conformidad tanto formal como semántica. En estos casos, ambos traductores no han tenido dificultad en optar por la traducción literal de una lengua a otra con un proverbio de características exactas al original. En otros casos, aun tratándose de proverbios de origen castellano, han podido ser trasladados literalmente, pues siendo las unidades paremiológicas expresiones que reflejan experiencias compartidas por toda la humanidad, y no conteniendo, en muchos casos, connotaciones propias del país de origen, gracias al conjunto del sentido léxico

y lógico general se puede deducir fácilmente el referente extralingüístico, el mensaje implícito en éstos. Así, por ejemplo:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
119	Cada uno es hijo de sus obras	51	Ognuno è figlio delle proprie opere	35	Ognuno è figlio delle proprie opere
312	no se ha de mentar la soga en casa del ahorcado	199	non si deve parlare di corda in casa dell'impiccato	260	non si deve parlare di corda in casa dell'impiccato
417	lo que cuesta poco se estima en menos	293	ciò che costa poco si apprezza meno	380	ciò che costa poco si apprezza meno
465	Iglesia, o mar, o casa real	336	Chiesa, o mare, o casa reale	434	Chiesa o mare o casa reale

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
76	Mientras se gana algo no se pierde nada	502	Finché si guadagna qualcosa non si perde nulla	642	Finché si guadagna qualcosa non si perde nulla
95	No con quien naces, sino con quien paces[6]	518	Non da chi nasci, ma con chi pasci	663	Non da chi nasci, ma con chi pasci
158	No hay regla sin excepción	572	Non c'è regola senza eccezione	730	Non c'è regola senza eccezione
170	La fuerza es vencida del arte	583	La forza è vinta dall'arte	744	La forza è vinta dall'arte
310	Al buen entendedor pocas palabras	700	A buon intenditor poche parole	894	A buon intenditor poche parole
346	Para todo hay remedio si no es para la muerte	730	A tutto c'è rimedio fuorché alla morte	932	A tutto c'è rimedio fuorché alla morte
376	Detrás de la cruz está el diablo	754	Dietro la croce c'è il diavolo	963	Dietro la croce c'è il diavolo
526	Cada uno es artífice de su ventura	881	Ognuno è artefice della propria sorte	1127	Ognuno è artefice della propria sorte

Otras veces, con mayor frecuencia, el proceso (Cfr. Torre, 1994 y Mounin, 1999) elegido para la traducción de los proverbios que tienen su equivalente literal en el país receptor es el de la transposición, es decir, el proceso de ajuste léxico y sintáctico a través del cual las expresiones de la lengua de origen son adaptadas a la estructura y al estilo de la lengua terminal para que éstas adquieran naturalidad y no parezcan una mera traducción

forzada, pero sin alterar en ningún momento el contenido semántico de éstas[7]. Al ser el proceso de traducción una re-creación[8] de la expresión de un sistema lingüístico a otro, es indudable que el talento intelectual del traductor y sus competencias lingüísticas, así como su estilo propio y sus decisiones personales ante cada posibilidad de elección[9], constituyen un factor decisivo que caracteriza y distingue una traducción de otra, de la que cada traductor es directo responsable. Así, en las dos traducciones analizadas, frecuentemente, aun en los proverbios con equivalentes literales, encontramos la huella personal que distingue a cada uno de ellos. En algunos casos, dicha marca personal es mínima y afecta sólo a la alteración de algún componente gramatical en favor de otro que el traductor considera más adecuado según el contexto. Así, por ejemplo podemos encontrar ligeras modificaciones de sonido, como la apocopación de palabras, leves inversiones en el orden de algún componente del enunciado, cambios de número, o, simplemente, modificaciones de puntuación en busca de mayor ritmo o musicalidad en la lengua receptora:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
375	A pecado nuevo, penitencia nueva	255	A peccato nuovo, penitenza nuova	330	A peccato nuovo, nuova penitenza

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
57	Cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla	488	Se ti dan la vaccherella, corri con la funicella	624	Se ti danno la vaccherella, corri con la funicella
62	Al hijo de tu vecino límpiale las narices y métele en tu casa	491	al figlio del vicino netta il naso e mettitelo in casa	628	Al figlio del vicino netta il naso e mettitelo in casa!
64	¡Quien te cubre te descubre!	493	Chi ti copre, ti scopre	631	Chi ti copre, ti scopre
76	Hoy somos y mañana no	502	Oggi ci siamo e domani no	641	Oggi ci stiamo e domani no
144	La pluma es lengua del alma	560	La penna è la lingua dell'anima	716	La penna è la lingua dell'anima
267	Júntate a los buenos y serás uno dellos	664	Accompagnati coi buoni e sarai uno di loro	847	Accompagnati coi buoni, e sarai dei loro
281	De noche todos los gatos son pardos	676	Di notte tutti i gatti sono bigi	863	Di notte tutti i gatti son bigi
527	A buen servicio mal galardón	882	A buon servizio, mala ricompensa	1128	A buon servizio, mala ricompensa
534	Quitada la causa se quita el pecado	888	Tolta la causa, tolto il peccato	1137	Tolta la causa, tolto il peccato

En otros casos, las modificaciones afectan a la elección del tiempo o del modo

verbal, o a la preferencia de un término por otro según las propias interpretaciones personales, a ampliaciones o reducciones de algunos términos -fundamentalmente artículos o preposiciones-, así como a la alteración del orden diversos componentes de la estructura formal:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
140	Pagan a las veces justos por pecadores	51	A volte paga il giusto per il peccatore	75	A volte pagano i giusti pei peccatori
141	Muchos van por lana y vuelven trasquilados	51	Molti vanno a far lana e tornano tosati	75	Molti vanno a far lana e tornano tosati
169	A quien se humilla Dios le ensalza	72	Chi si umilia, Dio l'esalta	102	Chi si umilia, Iddio l'innalza
255	Ese te quiere bien, que te hace llorar[10]	147	Ti ama davvero chi ti fa piangere	196	Chi ti vuol bene ti fa piangere
258	Donde una puerta se cierra, otra se abre	148	Dove si chiude una porta se ne apre un'altra	199	Non si serra mai una porta, che non se ne apra un'altra
268	Ruin sea quien por ruin se tiene	157	Chi si tiene a vile, vile sia	210	Chi si tiene a vile, che lo sia
282	El hacer bien a villanos es echar agua en la mar	169	Far bene a villani è come gettare acqua al mare	224	Far bene a villani è come gettare acqua al mare
354	Un mal llama a otro y el fin de una desgracia suele ser principio de otra mayor	236	Un male ne chiama un altro e la fine di una disgrazia per lo più è il principio di un'altra peggiore	306	Un male chiama l'altro, e la fine d'una disgrazia suole esser l'inizio di un'altra più grave
417	El que da luego da dos veces	293	Chi dà subito, dà due volte	380	Chi dà presto, dà due volte
465	Más vale migaja de rey que merced de señor	336	Val più briciola di re che dono di signore	434	Val più briciola di re che non dono di signore

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
63	El que no sabe gozar de la ventura cuando le viene, no se debe quejar si se le pasa	491	Quello che non sa godere della fortuna quando gli viene, non deve lamentarsi se gli va via	629	Chi non sa approfittare della fortuna quando viene, non deve poi lagnarsi se se ne va
64	La doncella honesta, el hacer algo es su fiesta	492	Per la ragazza onesta lavorare è la sua festa	630	Per la ragazza onesta, lavorare è una festa

77	Más vale buena queja que mala paga	503	Meglio un buon lamento che un cattivo pagamento	643	Val più una buona causa di una cattiva paga
77	Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas	503	Se alla piccionaia non manca il cibo, non le mancheranno piccioni	643	Se in piccionaia c'è l'orzo, non mancano i piccioni
91	Cada una en su casa puede ser princesa	515	Ognuna può essere principessa in casa sua	658	Ognuna in casa sua è come se fosse una principessa
141	Letras sin virtud son perlas en el muladar	558	Le lettere senza virtù sono perle in un letamaio	713	Le lettere senza virtù sono perle in un letamaio
180	Tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales	590	Tanto vali quanto hai e tanto hai quanto vali	754	Tanto vali quanto ci hai
180	Un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado	590	Un asino coperto d'oro fa più bella figura d'un cavallo bardato	754	Figura più un asino coperto d'oro che non un cavallo bardato
181	Bien predica quien bien vive	591	Predica bene chi vive bene	755	Ben predica chi ben vive
267	Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija	664	Chi a buon albero s'accosta, buona ombra lo ricopre	848	Chi a buon albero s'appoggia buona ombra lo ripara
281	Como suele decirse, de paja y de heno	676	Di paglia o di fieno, purché il ventre sia pieno	863	Di paglia o di fieno, purché il ventre sia pieno
283	Más vale el buen nombre que las muchas riquezas	679	Più vale il buon nome che le grandi ricchezze	866	Vale più un buon nome che molte ricchezze
299	Un gran corazón quebranta mala ventura	692	Cuor forte rompe buona sorte	882	Un cuor forte vince la mala sorte
304	Pon lo tuyo en concejo y unos dirán que es blanco y otros que es negro	695	Metti in piazza le cose tue, e chi dirà bianco, chi dirà nero	887	Metti le cose tue in discussione, e chi dirà bianco, chi nero
305	La codicia rompe el saco	696	L'avidità sfonda il sacco	887	L'avarizia rompe il sacco
309	Será mejor no menear el arroz, aunque se pegue	699	Sarà meglio non rimestare il riso, anche se s'attacca	893	É meglio non girare il riso, anche a costo che s'attacchi
345	El andar a caballo a unos hace caballeros, a otros, caballerizos	729	Il modo di andare a cavallo fa che alcuni sian cavalieri, altri staffieri	931	Da come si va a cavallo gli uni si rivelano cavalieri, gli altri palafrenieri

345	La diligencia es madre de la buena ventura	729	La solerzia è madre della buona fortuna	931	La premura è madre della buona ventura
347	Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena	731	Sa più lo sciocco in casa sua che il savio in casa altrui	934	Sa più lo sciocco in casa sua che il saggio in casa di altri
434	Cuando a Roma fueres, haz como vieres	804	Quando a Roma vai, fa' come vedrai	1026	Quando a Roma sarai, fa' ciò che far vedrai
441	Todos los duelos con pan son buenos	810	Col pane ogni dolore è buono	1034	Tutti i dolori col pane sono buoni
441	Bien vengas mal, si vienes solo	811	Che tu ben venga, male, se vieni solo	1034	Sii benvenuto, o male, se vieni solo
443	Nadie diga desta agua no beberé	813	Nessuno dica: "Di quest'acqua non berrò"	1037	Nessuno dica: non berrò di quest'acqua
473	No hay libro tan malo que no tenga alguna cosa buena	836	Non c'è libro così cattivo che non abbia qualcosa di buono	1068	Non c'è libro così cattivo che non abbia in sé qualcosa di buono
523	Donde las dan las toman	878	Dove si dànno, si pigliano	1123	Come si danno si prendono
560	En la tardanza suele estar muchas veces el peligro	909	Spesso nell'indugio è il pericolo	1164	Spesso nell'indugio è il pericolo

En ocasiones, los lugares comunes se contraponen según la sociedad que los exprese, ya que el modo de razonar cambia de acuerdo con la perspectiva que cada comunidad adopta ante las más diversas realidades. Por este motivo, es frecuente que al traducir un proverbio de una lengua a otra, aun conservándose la estructura lógico-semiótica, cambie la estructura superficial y los elementos metafóricos empleados en él, lo cual muestra la preferencia de cada pueblo por un determinado concepto antes que otro (Nikoláeva, 1996: 445-446). En estos casos, es inevitable que en la transposición de una lengua a otra se pierda el cuadro lingüístico particular, las predilecciones de la lengua de origen y el carácter nacional de éste en favor de la cultura de la lengua receptora y de una mayor comprensión por parte del lector. Se opta, por tanto, por una equivalencia parcial, que conserva el sentido implícito del proverbio, el contenido ideológico, pero expresado con conceptos propios del pensamiento de la comunidad receptora. De este modo, en las traducciones italianas analizadas encontramos dos procesos traductivos diferentes a la hora de trasladar este tipo de proverbios: el primero es el llamado por algunos teóricos equivalencia propiamente dicha, que consiste en traducir una situación con otra perfectamente análoga, aunque los enunciados de ambas lenguas no siempre coincidan ni semántica ni formalmente. En las traducciones analizadas se pueden encontrar equivalencias como las siguientes:

TOMO I					
267	Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos	157	Meglio presto filare che in preghi confidare	209	Meglio uccel di bosco che uccel di gabbia

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
76	Tan presto se va el cordero como el carnero	502	Giovane o vecchio la morte arriva presto	641	Una volta per uno tocca a tutti
110	De amigo a amigo la chinche	532	Dio mi guardi dagli amici	680	All'amico il cacio fradicio
167	Cada oveja con su pareja	579	Ogni simile col suo simile	740	Pari cerca pari
298	A Dios rogando y con el mazo dando	691	Chi s'aiuta, Dio l'aiuta	881	Chi vuol Cristo se lo preghi[11]
328	En la tardanza va el peligro	714	La cosa indugia piglia vizio	912	Le cose lunghe diventan serpi
346	Del hombre arraigado no te verás vengado	730	Contro il ricco non c'è ripicco	933	Contro il ricco non c'è ripicco
390	Cuando Dios amanece, para todos amanece	767	Quando Dio fa un giorno, lo fa per tutti	978	Quando Dio fa giorno lo fa per tutti
390	No, sino haceos miel, y comeros han moscas	767	Chi pecora si fa, il lupo se la mangia	978	Chi pecora si fa, il lupo la mangia
412	Un palo compuesto no parece palo	786	Vesti un legno, pare un regno	1002	Vesti una fascina, e pare una regina
534	Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos	888	Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio	1137	Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio

El segundo proceso de equivalencia parcial es el denominado proceso de modulación, que consiste en un cambio en las categorías de pensamiento, o, lo que es lo mismo, "supone una diferencia en el punto de vista desde el que se enfoca la realidad extralingüística" (Torre, 1994: 128). En algunos casos, la modulación consiste en una simple inversión en el orden de los elementos del enunciado original, a favor de la expresión prefijada y de los rasgos estilísticos propios del sistema lingüístico de la lengua receptora. Baste citar, para dicho proceso, los siguientes ejemplos:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
185	Una golondrina sola no hace verano	87	Una rondine non fa primavera	120	Una rondine non fa primavera
374	Tantas veces va el cantarillo a la fuente…	254	Tante volte al pozzo va la secchia…[12]	329	Tanto va la gatta al lardo…
382	Más vale pájaro en mano que buitre volando	261	È meglio fringuello in man che tordo in frasca	338	È meglio un fringuello in mano che un tordo in frasca

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
77	Si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas	503	Se alla piccionaia non manca il cibo, non le mancheranno piccioni	643	Se in piccionaia c'è l'orzo, non mancano i piccioni
93	Buen corazón quebranta mala ventura	517	Cuore forte rompe mala sorte	661	Cuor forte rompe la mala sorte
115	Los duelos, con pan son menos	536	Col pane i dolori son minori	685	Tutti i dolori col pane son buoni
145	Hombre apercibido, medio combatido	561	Uomo avvisato mezzo salvato	717	Uomo avvisato, mezzo salvato
245	No es la miel…	644	Il miele non è fatto…	822	Il miele non è fatto…
289	Más vale al que mucho madruga que al que Dios ayuda	683	Più vale l'aiuto divino che alzarsi di buon mattino	872	Val più l'aiuto di Dio che alzarsi di buon mattino
289	Tripas llevan pies que no pies a tripas	683	É la pancia che porta i piedi, non i piedi la pancia	872	È la pancia che porta i piedi, e non i piedi la pancia
350	No puede haber gracia donde no hay discreción	733	Non vi può essere spirito se non v'è intelligenza	937	Non vi può essere spirito se non v'è intelligenza
407	Viose el perro en bragas de cerro…	781	Il cane si mise le brache di lino…	996	Il cane si mise le brache di lino…
468	Al enemigo que huye, hacerle la puente de plata	832	A nemico che fugge, ponti d'oro!	1062	A nemico che fugge, ponti d'oro
534	Ojos que no ven corazón que no quiebra	888	Occhio che non vede, cuore che non duole	1137	Occhio non vede, cuore non duole

Cabe precisar que en España existe una mayor tradición proverbial que en Italia, así como una mayor unidad, a consecuencia de la secular consolidación de la lengua castellana, y de la diversidad de las variedades regionales existentes en Italia, donde, con frecuencia, un mismo contenido es expresado con diferentes formas. Por otra parte, el código paremiológico de la lengua castellana, además de las comunes fuentes

clásicas, unirá las tradiciones judías y musulmanas, así como la constante tendencia de la literatura castellana a acercarse a la sabiduría y a la lengua del pueblo, y por ello introducirá aspectos que lo diferenciarán del resto de lenguas románicas. De este modo, comenzarán a aparecer en las obras medievales castellanas numerosos refranes con valor pedagógico y práctico, procedentes de la tradición occidental y oriental, tanto oral como escrita, que reflejaban las experiencias vitales del pueblo, a la vez que servían para sostener y ensalzar la lengua castellana que con tanta fuerza se estaba consolidando. Por ello, no es de extrañar que en *El Quijote* aparezcan refranes que no tienen un equivalente en otras lenguas, puesto que pertenecen a la cultura española y son una fuerte señal de su identidad nacional, irrepetible en otras culturas. En estos casos, las teorías de la traducción proponen varias soluciones: o bien, sustituir la expresión por otra equivalente en la cultura de la lengua receptora -como hemos visto en los ejemplos anteriores-, es decir, reemplazar una realidad cultural por otra que exprese un mensaje semejante; o bien se recurre a la adaptación, que supone la sustitución de la expresión de la lengua original por una situación análoga o lo menos alejada posible a ésta, como sucede en los siguientes casos:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
228	Y a los escuderos que se los papen duelos	121	E gli scudieri, che li uccidano pure tutti i travagli!	165	E agli scudieri: che li colga un canchero
380	Buenas son mangas después de Pascua	260	Ciò ch'è rimandato non è perduto	336	I regali son buoni anche passata la festa

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
94	¡Allá darás rayo!	518	Che li colga una saetta!	662	Vi colga una saetta!
126	Que no sabe nadie el alma de nadie	545	Nessuno sa come la pensa l'altro	697	Nessuno sa quello che gli altri hanno in corpo
345	¡Castígame mi madre, y yo trómpogelas!	729	Mia madre mi sculaccia perché io glielo rifaccia!	931	Mia madre me le suona e io le faccio i dispetti!

En otros casos, se puede optar por el calco, o reproducción del sentido palabra por palabra, al que, con frecuencia, se añade alguna ampliación dentro del propio enunciado o una nota explicativa a pie de página para facilitar la comprensión de lo expresado. Siendo ésta la opción menos recomendable -pero, en ocasiones, inevitable-, por dar lugar a estructuras que pueden resultar artificiales y poco comprensibles en la lengua receptora, es también la menos empleada en los textos analizados, aunque no faltan ejemplos:

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
303	Si buenos azotes me daban, bien caballero me iba	695	Se è vero che mi davano buone frustate, io andavo bene a cavallo	886	Sí, mi frustavano, è vero; ma io andavo bene a cavallo[13]
347	A idos de mi casa y qué queréis con mi mujer no hay responder	731	A chi dice: fuori di casa mia! di mia moglie che v'ha a importare? nulla c'è da replicare	933	*A fuori di casa mia!* e *che volete da mia moglie?* non c'è nulla da rispondere
478	Ni quito rey, ni pongo rey, sino ayúdome a mí, que soy mi señor	841	Re non tolgo e re non metto, ma aiuto me stesso che sono il mio signore[14]	1075	Re non metto e re non tolgo, solo aiuto il mio signor, che sono io
341	No la tomes tal que te sirva de anzuelo y de caña de pescar, y del *no quiero* de tu capilla	726	Non prenderti una moglie tale che ti serva da amo e da canna da pesca, facendole accettare i regali per te	927	Non prenderla perché ti serva da amo e da canna da pesca, perché accetti lei i regali per te[15]
437	Lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su dueño	807	Ciò che è ben guadagnato, e ciò che è mal guadagnato si perde col suo padrone	1030	Ciò che è ben guadagnato si perde, e ciò che è mal guadagnato si perde e perde anche noi
556	¡A la mano de Dios y lluevan azotes!	907	Mettiamoci nelle mani di Dio, e piovano le frustate!	1162	Nelle mani del Signore, e avanti con le frustate!

Por último, cabe añadir la posibilidad de reducir los elementos simbólicos a su significado; opción poco recomendable, sobre todo cuando se trata de la traducción de sentidos figurados, ya que supone no sólo la pérdida del carácter nacional de la obra original, sino también del estilo de su autor. Indudablemente, al tratarse de un autor de tan alto prestigio como Cervantes, y siendo el empleo de los refranes uno de los recursos estilísticos que mayormente caracterizan la obra, los traductores han procurado evitar en todo momento la elección de dicho procedimiento. Sin embargo, en algunas ocasiones, la dificultad de la expresión y del contenido cultural implícito en éstos eran tales que recurrir a la reducción al significado implícito resultaba la manera más segura de garantizar al lector la plena comprensión del texto y no caer en falsos equívocos, aun a costa de sacrificar el proverbio; como sucede en los siguientes ejemplos:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
532	Tanto monta	398	È lo stesso	510	Non importa

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
305	Y no querría que orégano fuese…	696	Non vorrei che finisse male	887	Non vorrei che finisse male

Hasta el momento hemos seleccionado ejemplos de unidades paremiológicas para los que ambos traductores han seguido el mismo criterio, pero, obviamente, como sosteníamos anteriormente, la re-creación de la obra original depende de las elecciones que el propio traductor elige ante cada situación y de sus propias valoraciones personales a la hora de adoptar tales decisiones. Por este motivo, muchos de los refranes de la obra han sido traducidos por cada uno de ellos siguiendo diferentes criterios, que, unas veces tendían a respetar las estructuras formales del original en detrimento de la expresión más pertinente en la lengua italiana, pero a favor de la autoridad de Cervantes; otras, sin embargo, optaban por la adaptación a las formas más adecuadas del italiano; y en otras ocasiones, las elecciones eran debidas a las diferentes interpretaciones -unas veces más acertadas que otras- de cada traductor ante el proverbio en cuestión, o a la preferencia personal de unas formas por otras. Veamos algunos ejemplos:

TOMO I					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
80	Debajo de mi manto al rey mato	3	Ognun dentro di sé può uccidere anche il re	6	Sotto il mio manto, al re do matto
87	El que a buen árbol se arri/ buena sombra le cobi-	9	Una buona ombra difende/ chi a buon albero si affida[16]	13	Da un albero frondo-/ si può avere buona o-
89	Que en lo que no va ni vie-,/ pasar de largo es cordu-.	10	Saggezza è star lontano/ dalle cose indifferenti	15	Non cacciarti negli imbro-/ o nei fatti della ge-/ Se non guadagni e non pe-/ questa è la cosa miglio-[17]
95	Asno se es de la cuna a la mortaja	14	Il ciuco è lui, dal principio alla fine	25	Se c'è un somaro è lui, ciò sia ben chiaro[18]
273	Quien canta sus males espanta	160	Chi canta i suoi mali spaventa	214	Chi canta scaccia la pena
531	Allá van leyes…	398	Ma le leggi si volgono…	509	Ma così vanno le leggi…[19]
470	Aunque la traición aplace, el traidor se aborrece	342	Tradimento piace assai, traditor non piacque mai	440	Il tradimento va bene, ma il traditore fa schifo[20]

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
57	No ha de ser todo "¡Santiago, y cierra, España!"	487	Non dev'essere sempre: "Santiago! e addosso, Spagna!"	623	Non dev'essere sempre "Santiago, e serra Spagna!"[21]
298	Un asno cargado de oro sube ligero por una montaña.	691	Il ciuco che trae oro, sale svelto in cima a un monte	881	I chiavistelli si ungono con l'oro
346	Las necedades del rico por sentencias pasan en el mundo	730	Le stupidaggini del ricco sono massime pel mondo	932	All'uomo ricco berretto torto
443	Tal el tiempo cual el tiento	813	Bisogna accomodarsi ai tempi	1037	Dietro il monte c'è la china
470	Muera Marta y muera harta	833	Muoia Marta, però sazia!	1065	Muoia Maddalena, ma a pancia piena
535	"Dijo la sartén a la caldera: Quítate allá, ojinegra."	888	La padella disse al piaolo: fatti in là che mi tingi	1137	La padella disse alla caldaia: "Fatti più in là, che sei nera."

Cabría añadir que en ambas traducciones, aunque en contadas ocasiones, aparecen en el texto diferentes criterios de traducción de un mismo proverbio según el contexto en que éstos aparecen citados. No nos detendremos a hacer una evaluación de las causas que han podido llevar a los traductores a dichas alteraciones de un mismo refrán, aunque sí podemos deducir que, quizá, esto sea debido a la amplia extensión del texto original, lo cual puede crear justificables descuidos por parte de quien debe afrontar su traducción[22]. Me limitaré a citar un ejemplo del segundo tomo:

TOMO II					
Pág.	Español	Pág.	Italiano I	Pág.	Italiano II
123	Al buen pagador no le duelen prendas	543	Il buon pagatore non lesina garanzie	695	Buon pagatore non si duole di dar buon pegno
253		652	Al buon pagatore non dolgono i pegni	832	Al buon pagatore non duole buon pegno
473		836	A buon pagatore il pegno non ha timore	1068	Buon pagatore non si duole del pegno
556		906	Il buon pagatore, dei pegni non ha timore	1161	A buon pagatore non duole un buon pegno

Para finalizar mi estudio, quisiera sólo añadir, a modo de conclusión, las representativas palabras de Vittorio Bodini acerca de su experiencia como traductor de una obra tan significativa como la que aquí presentamos, que rezan lo siguiente:

Cos'ha da dire del *Chisciotte* chi per tre anni ha vissuto ininterrottamente sulle sue pagine, calato nella sua strana avventura fino a scordarsi di sé e a far materia della propria vita le buffe ansie, le collere, ma anche la delicatezza, la generosità, la

speranza di elevazione? Qual è la prospettiva di un traduttore del *Chisciotte*, che ne ha pesato parola per parola, non lesinando ore pur di stabilire l'esatta intonazione d'un sentimento o l'intensità di un'azione attraverso l'aggettivo o il verbo giusto? Una tale esperienza difficilmente potrà esser scordata, o passare col tempo senza lasciar tracce. Ma intanto, qual è la sua prospettiva? Ci troviamo di fronte al libro più discusso, al testo su cui ogni età si sente in obbligo di proporre e sperimentare la sua problematica, ma la prospettiva del traduttore è quella dell'albero che impedisce di vedere la foresta. Sia dunque, e cerchiamo, per quel che si può, di seguire la prospettiva dell'albero, con tutte le umiliazioni che essa comporta. (Bodini, 2005: XXI)

Y, precisamente, esto es lo que se ha pretendido hacer en el presente trabajo, es decir, intentar divisar el bosque que se esconde detrás de ese árbol que es la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGLIERO, R., *Traduzione. Teoria, pratica e didattica*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2002.

DE CERVANTES SAAVEDRA, M., *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione di Lorenzo Franciosini, Venecia, Andrea Baba, 162.

DE CERVANTES SAAVEDRA, M., *Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1990, 2 Vols.

DE CERVANTES SAAVEDRA, M., *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, XII edizione, 2005, 2 Vols.

DE CERVANTES SAAVEDRA, M., *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione di Letizia Falzone e introduzione di Dario Puccini, Milano, Garzanti, XXI edizione, 2005, 2 Vols.

GONZÁLEZ MARTÍN, V., "El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Paremia*, n. 6, Número monográfico dedicado al Congreso Internacional de Paremiología, 17-20 de abril de 1996, organizado por el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid y la revista *Paremia* en homenaje al profesor Pedro Peira Soberón, Madrid, Artes gráficas Enco, 1997, p. 286.

MOUNIN, G., *Teoria e storia della traduzione*, traduzione di Stefania Morganti, Torino, Einaudi, 1999.

NEWMARK, P., *Manual de traducción*, traducción de Virgilio Moya, Madrid, Cátedra, 1992.

NIDA, A. y TABER, C. R., *La traducción: teoría y práctica*, traducción de A. de la Fuente Adánez, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1986.

NIKOLÁEVA, J., "Lo traducible e intraducible en las paremias (análisis de refranes españoles, italianos y rusos)", *Paremia*, n. 6, 1996, pp. 445-446.

OSIMO, B., *Manuale del traduttore*, Milán, Hoepli, 1998, p. 60.

STEINER, G., *Dopo Babele*, traduzione di R. Bianchi e F. Albini, Firenze, Sansoni, 1984.

STRATFORD, P., "Translation as Creation", en *Figures in a Ground*, Saskatoon, Western Prairie, 1978.

TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

ZAMORA VICENTE, A., "Acto de inauguración", *Paremia*, n. 6, 1996, p. 11.

Notas

[1] Tal es el caso de la famosa frase: "Con la iglesia hemos dado, Sancho".

[2] Por lo que respecta a su recepción en Italia, cabe decir que la primera versión en castellano de la obra apareció en 1610, y casi inmediatamente después, en 1622, Lorenzo Franciosini realizó la primera traducción al italiano, cuya portada rezaba lo siguiente: Cervantes Saavedra, Miguel,

L' ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Ceruantes Saauedra. Et hora nuouamente tradotto con fedelta, e chiarezza, di spagnuolo, in italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino. Opera gustosissima, e di grandissimo trattenimento ... Con vna tauola ordinatissima ... In Venetia, appresso Andrea Baba, 1622.

[3] Las ediciones que utilizo para el presente estudio y a las cuales haré referencia en los ejemplos presentados en él son las siguientes: DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1990, 2 Vols.; DE CERVANTES, Miguel, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, XII edizione, 2005, 2 Vols; y DE CERVANTES, Miguel, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione di Letizia Falzone e introduzione di Dario Puccini, Milano, Garzanti, XXI edizione, 2005, 2 Vols..

[4] Tales semejanzas no siempre son de ayuda, pues, en ocasiones, lo que aparentemente puede resultar igual puede tener diversas connotaciones culturales o significados muy dispares, como sucede en el caso de los falsos amigos, quizá uno de los mayores problemas para el traductor de lenguas afines.

[5] Todos los ejemplos encabezados por "Italiano I" hacen referencia a la edición de Letizia Falzone, mientras que el encabezamiento "Italiano II" corresponde a los ejemplos extraídos de la edición de Vittorio Bodini.

[6] El número de página indicado se refiere a la primera vez que el proverbio aparece mencionado en la obra, aunque, en algunos casos, como sucede con el presente ejemplo, un mismo proverbio es citado en diversas ocasiones.

[7] El proceso de transposición ha sido considerado por muchos teóricos de la traducción como "el alma de la auténtica traducción". Según Eugene A. Nida y Charles R. Taber, una traducción es verdaderamente fiel al texto original cuando consigue reproducir el contenido exacto de éste, es decir, cuando da prioridad a la conformidad contextual, expresándola a través del sistema de símbolos lingüísticos que mejor se ajuste a la lengua receptora, de modo que resulte lo más natural posible y provoque, a su vez, la misma reacción en el lector de la traducción que el texto original provocó en sus lectores. Asimismo, Peter Newmark defenderá la prioridad de la traducción comunicativa, es decir, aquélla orientada a la recreación de un texto a favor de las estructuras propias de la lengua receptora, que, a su vez logre el mismo efecto cognitivo y emotivo que el texto original provocó en sus lectores; aunque siempre teniendo en cuenta que, en algunos casos, sobre todo cuando la expresión posee un nivel superior al de su sentido denotativo, es conveniente optar por la traducción semántica, basada en la reproducción del significado contextual del autor, teniendo en cuenta las restricciones sintácticas y semánticas del texto original. Ambos métodos, como veremos a lo largo de nuestro estudio, serán tenidos en cuenta por los dos traductores de *El Quijote*, que se decantarán por uno u otro según la ocasión que se les presente.

[8] Por este motivo, muchos estudiosos, entre ellos, Philip Stratford y G. Steiner, consideran la traducción literaria un arte, un acto creativo -frente a los que encuadran en el campo de las ciencias-, ya que el traductor se comporta como un autor que debe crear de nuevo una obra a partir del texto original y respetando el contenido de éste. Sin embargo, como sostiene Bruno Osimo, entender la traducción como transposición creativa no significa sentirse libres de alejarse indiscriminadamente del original, sino, al contrario: hay que ser "creativamente literales". (1998: 60)

[9] En todo proceso de traducción "el traductor se encuentra constantemente ante una serie de distinciones polares que le obligan a elegir el contenido frente a la forma, el sentido frente al estilo, la equivalencia frente a la identidad, la equivalencia exacta frente a la equivalencia sin más, y la naturalidad frente a la correspondencia formal […] En otras palabras, hay que fijar una serie de prioridades que definan la traducción desde diferentes perspectivas: de forma y de inteligibilidad." (Nida, E.A, y Taber, Ch. R., 1986: 32). Siguiendo estos planteamientos, Umberto

Eco definirá, en frecuentes ocasiones, la traducción como el resultado de "una scommessa", pues todo traductor debe "apostar" entre las posibles interpretaciones del texto, procurando que el sentido y el estilo elegidos sean, si no exactos, los más cercanos al original.

[10] En ocasiones, Sancho trastoca los proverbios, dando un toque personal y humorístico a la expresión de éstos. Esta peculiaridad apenas ha sido reflejada por ambos traductores, que han preferido respetar la estructura de los refranes sin alterarla, para garantizar al lector italiano la plena comprensión de éstos, compensando, a veces, el toque humorístico en otras partes del enunciado.

[11] Nótese que la interpretación del mensaje expresado en el texto original no ha sido muy acertada en ninguna de las dos traducciones.

[12] El traductor ha preferido conservar la estructura del texto español, optando por un proverbio más arcaico, al que añade la siguiente nota a pie de página: "<che al fin vi lascia il manico o l'orecchia>, dice il proverbio". La traductora, sin embargo, prefiere recurrir al proverbio equivalente más utilizado en la lengua italiana, a pesar de que no conserve las imágenes presentadas en el original.

[13] Bodini añade a pie de página la siguiente nota aclaratoria: "la frase, cinicamente spavalda, doveva essere di qualche condannato portato a cavallo per le pubbliche vie e frustato."

[14] Ambos traductores se decantan por la explicitación de la procedencia del dicho original, por medio de sendas notas a pie de página: "Sancho adatta a sé, storpiandoli un po', i versi di un *romance* che narra la lotta fra Pietro il Crudele e il fratellastro Enrico di Trastamara"; "I due ottonari appartengono a un *romance* che narra la lotta fra il re Pietro il Crudele e il suo rivale e fratellastro Enrico di Trastamara…" (las explicaciones de Bodini continúan).

[15] Bodini justifica su elección con la siguiente nota a pie de página: "Qui veramente Cervantes allude a un'espressione popolare che bolla l'ipocrita ingordigia di chi vuol far credere d'essere stato costretto a accettare dono o subordinazioni, credendo salva con questa commedia la propria dignità. La frase, che non era traducibile senza aggravarla di troppe spiegazioni, è: "Non accetto, non accetto; mettetemelo nel mio cappuccio o nel mio cappello."

[16] Como vemos, la traductora, a diferencia de Bodini, opta por sacrificar la estructura poética presentada por Cervantes, en la que las últimas palabras de cada verso carecían de la última sílaba, buscando la rima en los versos completos, quizá por la dificultad que presentaba la traducción de tal juego de palabras, o, quizá, para asegurarse de que el lector comprendiera el contenido del mensaje. Por otra parte, para hacer entender al lector, cómo estaba estructurada la composición original, añade a pie de página la siguiente aclaración: "I versi di questa composizione, nel testo, mancano dell'ultima sillaba."

[17] Nótese cómo el traductor, para conservar la estructura poética, la rima y el sentido del original ha debido recurrir a la ampliación de los versos. La traductora, sin embargo utiliza el mismo proceso que en el ejemplo anterior, pero, en esta ocasión, sin explicitar cómo estaba construida la composición original.

[18] Sin duda, ambas interpretaciones no han sido muy acertadas, aunque, el sentido de cada una de ellas, curiosamente, viene a ser el mismo, pese a no coincidir con el texto original.

[19] El traductor, por tratarse de un refrán antiguo, añade la siguiente nota a pie de página: "<dove i re vogliono>, conclude il proverbio, anche in italiano". La traductora, sin embargo, probablemente desconocía la existencia del refrán equivalente, o, simplemente, prefería asegurarse la comprensión del texto, y, por ello, opta por la adaptación del refrán a una estructura más comprensible para los receptores italianos.

[20] En ambos casos, se trata de la adaptación de un proverbio castellano.

[21] A diferencia de la traductora, que opta por la adaptación de la situación expresada en el texto original, el traductor, ha preferido conservar la estructura literal de la expresión castellana, añadiendo la siguiente nota aclaratoria: "questo, che per molto tempo fu il grido di guerra degli

spagnoli, si compone di due parti. La prima è un'invocazione: *Santiago* è San Giacomo, patrono della Spagna; la seconda parte si compone a sua volta di un imperativo, *serra*, cioè stringi sul nemico, e del vocativo *Spagna.*"

[22] Los estudiosos de la materia insisten en la coherencia que debe mantener en todo momento el traductor a la hora de trasladar los enunciados de un texto a otro. Así, por ejemplo, Roberto Cagliero considera el criterio de "replicabilidad", es decir, la reproducción exacta de un mismo enunciado cada vez que aparezca en el texto, uno de los factores indispensables que todo traductor debe tener en cuenta en el proceso traductivo.

TEORÍA Y PRAXIS DE LA LITERATURA COMPARADA ITALO-ESPAÑOLA

Vicente González Martín
Universidad de Salamanca

El término de literatura comparada es un tanto borroso y se presta a interpretaciones diversas, como sucede siempre que se habla de palabras abstractas polisémicas. Sin embargo, tal denominación ha arraigado en las diversas lenguas. Así, por ejemplo, tenemos *littérature comparée*, en francés; *letteratura comparata*, en italiano; *comparative literature*, en inglés; *vergleichende Literaturwissenschaft*, en alemán, etc.

Los estudiosos de esta materia, siempre en controversia por casi todo lo que con ella se relaciona, parecen coincidir en que nace como ciencia en el siglo XIX impulsado por los vientos liberales y cosmopolitas procedentes de la revolución francesa y, pese a algunas incertidumbres iniciales y a las muchas controversias que suscita, hoy día se encuentra plenamente asentada en prácticamente todo el mundo.

Una de las primeras controversias es la de su definición, puesto que los dos vocablos que la componen son por sí mismos controvertidos. El término literatura lo es y ha suscitado múltiples disputas en el campo de la crítica literaria y también en el de la lexicografía, pues recoge muchas acepciones diversas, e igualmente lo es el adjetivo "comparada". A pesar de todo se han propuesto muchas definiciones, de las que citaré solamente algunas como muestras de la amplia variedad de criterios.

Claude Pichois y André M. Rousseau, autores de un manual de iniciación a la literatura comparada de los más concisos y completos y todavía válido, proponen las dos siguientes:

> La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor. (1999: 198 y 200-201)

Esta definición deja bien claro dos aspectos que me interesan resaltar de la literatura comparada: ésta es una forma de conocimiento y también un método para transmitirlo.

> Literatura comparada: descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano. (1999: 198 y 200-201)

En esta ocasión los autores delimitan claramente el objeto de estudio, pero abren

un amplísimo campo a los métodos, imposibilitando en la práctica que un profesor o un estudioso de forma individual pueda abordar con seriedad científica ningún estudio comparatista.

R. Wellek y A. Warren alargan todavía más el campo de esas definiciones al afirmar que puede darse literatura comparada dentro de las diversas variedades de una literatura nacional (1969: 64-65), con lo que plantea el tema tan sugerente para la literatura comparada italo-española de confrontar la literatura que podríamos denominar "nacional italiana" con la propia de los diversos dialectos italianos.

Henry H.H. Remak, por su parte, señala:

> Literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de los confines de un país determinado y el estudio, por una parte, de las relaciones entre la literatura y por la otra, de las otras zonas del conocimiento, como las artes... la filosofía, la historia, las ciencias sociales..., las ciencias, la religión, etc. En pocas palabras, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación también de la literatura con otras esferas de la expresión humana. (Remak, 1974: 132)

La propuesta de Remak excede con mucho los límites concretos que debe tener una ciencia e imposibilita considerar la literatura comparada como una ciencia sistemática, ya que no hay un límite teórico en su campo de investigación ni podría existir un método válido, ya que el comparatista debería ser, según esta definición, una especie de sabio versado y especializado en múltiples y muy diferentes materias, cosa imposible hoy. Son definiciones generalistas de este tipo lo que llevaron en algunos momentos a desprestigiar la literatura comparada. El comparatista puede de forma puntual abordar algún estudio desde una perspectiva extraliteraria, pero sólo en casos en los que la obra literaria involucre a otras disciplinas: Así, por ejemplo, si analizamos la presencia de la cultura italiana en las novelas históricas de Emilio Castelar, *Fra Filippo Lippi* o *Bomarzo* de Mújica Láinez tendremos que recurrir inevitablemente a la historia y al arte renacentistas italianos para poder explicar esta relación.

Por lo que a la literatura comparada italo-española respecta, los dos últimos adjetivos delimitan nuestro campo solamente al conocimiento de las relaciones mutuas establecidas entre las dos literaturas y al método para transmitirlo a los alumnos.

Los antecedentes de la literatura comparada hay que situarlos en el mismo momento en que existieron dos literaturas y los hombres de forma espontánea comenzaron a confrontar sus respectivos méritos. Ejemplo de ello lo encontramos ya en Dante cuando compara entre sí las lenguas y las literaturas de Italia y éstas con otras románicas, o cuando el Marqués de Santillana en su *Carta prohemio al Condestable de Portugal* hace algo semejante. Sin embargo, este tipo de comparación no es aún literatura comparada, pues, generalmente, el objetivo que se proponía era cantar las excelencias de una literatura determinada, superior casi siempre a la que se comparaba. Todavía Leopardi actúa de esta manera en su *Zibaldone* al comparar las literaturas italiana y española.

Habrá que esperar al siglo XIX, al calor de los nacionalismos exaltadores de sus propias historias y culturas y al desarrollo del método comparado en las ciencias naturales y lingüísticas, para que este tipo de estudio vayan adquiriendo unos perfiles

más científicos[1].

En Francia (Cfr. Pichois y Rousseau, 1969) inician la literatura comparada Abel Villemain –*Cours de littérature française*-, Jean Jacques Ampère y Philarète Chasles. Aparecen obras como *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, de Adolphe de Puibusque (1843); *Cours de littératures comparées* (1845) de Amédée Duquesnel, etc.

En Italia uno de los primeros hitos en los estudios de literatura comparada hay que buscarlo en Francesco de Sanctis, quien, desde 1863, se encargará de impartir esta materia en la universidad de Nápoles. Podo después, hacia 1870, Emilio Teza haría lo mismo en Pisa y posteriormente Arturo Graff en Turín. Por otra parte, de 1879 es la obra de Serafino Pucci, *Principii di Letteratura generale italiana e comparata*, que aborda algunos de los fundamentos básicos de la literatura comparada y se sitúa como un punto de referencia teórico para los comparatistas italianos que lo siguieron.

Aparecerán las primeras revistas[2]. Otros países como Rusia, Dinamarca, Hungría, Suiza, etc. hacen lo mismo.

En 1951 se constituye en Florencia la Federazione Internazionale di Lingue e Letterature Moderne y después, en Venecia, la Associazione Internazionale di Letterature Comparate, que impulsó la creación de las asociaciones nacionales de Francia –Societé Française de Littérature Comparée (1954)-, de Estados Unidos –American Comparative Litterature Association (1960), de Argelia, Alemania Federal, Rumanía, etc.

En España los estudios de Literatura comparada no encontraron un cauce adecuado hasta época más tardía. El 3 y 4 de mayo de 1974 se hizo el primer Coloquio de Literatura Comparada y posteriormente se creó la Sociedad Española de Literatura general y Comparada y en 1978 apareció el primer número de su revista «1616". Por lo que se refiere al mundo universitario, a excepción de la cátedra extraordinaria de Literatura Comparada , que se otorgó a Claudio Guillén, no han existido en las universidades españolas, aunque materias como Literatura Comparada Italo-Española se impartieran en algunas universidades, como, por ejemplo, en Salamanca desde 1976.

Algunas causas han influido para que esta disciplina no haya tenido todo el auge que merece. En primer lugar se la acusa de no haber sabido crearse un método propio, debido a la imprecisión de sus técnicas y por la vaga universalidad de sus preocupaciones. Se ha confundido muchas veces con la historia literaria o cultural, con la estética y la sociología de la literatura, ya que ha tendido a adoptar algo de los métodos de cada una de estas disciplinas, con detrimento de haber desarrollado ella uno que le fuera propio.

Una segunda causa es la suspicacia de algunos docentes-investigadores que tienen la idea de que el comparatista no debe inmiscuirse en su campo porque no es especialista. Al superespecialista no le gusta que nadie «cace" en su territorio, porque desconfía de quien puede analizar y enseñar dos literaturas con conocimiento científico de ambas. Esa suspicacia hacia el comparatista demuestra claramente una pobre apertura mental, pues, como muy bien dice René Wellek:

No hay derecho de propiedad, ni intereses creados admitidos en la investigación literaria. Todo el mundo tiene derecho a estudiar cualquier cuestión aun si se limita a

una sola obra en un solo idioma, y todo el mundo tiene derecho a estudiar la historia o la filosofía o cualquier otro tópico. Corre el riesgo de ser criticado por los especialistas pero ese es un riesgo que tiene que correr. (1968: 217)

Por último, la escasez de estudios de literatura comparada es un impedimento importante para el florecimiento de estos estudios. En España, sobre todo, el escaso número de trabajos publicados –muchos de ellos en el extranjero- parece irrisorio frente al enorme campo por explorar. Es sintomático que cuando a partir de 1976 –momento en el que creé y me hice cargo de la asignatura de Literatura Comparada Italo-Española en la Universidad de Salamanca- he querido estudiar las relaciones entre los escritores españoles de finales del siglo XIX y XX y la cultura italiana me haya encontrado con una penuria extrema o con la carencia total por lo que a la bibliografía respecta.

Desde la perspectiva italiana la situación es bastante diferente. Arturo Farinelli y Benedetto Croce, junto con Eugenio Mele, Paolo Savj-López, Ezio Levi, Mario Puccini, Gilberto Beccari, a los que siguieron otros como Alda Croce, Franco Meregalli, Giuseppe Bellini, Gabriele Morelli, han abierto un camino importante, aunque también en Italia queda mucho por hacer en la comparatística italo-española.

Quizá una de las causas de esta situación aún no consolidada completamente se deba en parte a que no acaban de fijarse decididamente los objetivos de esta disciplina y, por lo tanto, no se han fijado sus límites teóricos. A mi entender éstos pueden reducirse a los tres siguientes:

a) Estudios de las influencias de una literatura nacional sobre otra extranjera- en nuestro caso de la italiana sobre la española y viceversa. Hay que advertir ya que, a mi entender, la verdadera literatura comparada, la que se puede realizar con garantías científicas es la que abarque solamente a dos literaturas expresadas en dos lenguas diferentes y, si se quiere aquilatar más, que pertenezcan a dos países diferentes. Lo demás es caer en generalidades, inexactitudes, diletantismo y, en consecuencia, en el descrédito. Por otra parte, considero que se refieren a lo mismo los términos italo-española como hispano-italiana.

Este aspecto de las influencias ha sido uno de los más criticados, porque algunos estudiosos de literatura comparada han querido ver en él el objetivo único. R. Wellek (1968: 216) ve en ello una motivación fundamentalmente patriótica de escritores de Francia, Alemania, Italia, etc. que han querido poner de relieve los méritos de sus respectivas literaturas nacionales para demostrar a los demás pueblos, aunque sea subrepticiamente, su superioridad en la calidad y el número de sus escritores.

La realidad es que se ha abusado de la "caza de influencias" en los estudios comparatistas; y, sin embargo, este aspecto continúa siendo esencial, porque, si se puede establecer lo que un escritor ha recibido de otro o cómo se proyecta una obra literaria sobre otra pondrá de relieve la mentalidad y formación del receptor y clarificará los mecanismos del proceso creador. Es, además, valiosa y umbral para ulteriores estudios comparatistas, como afirma, Francisco López Estrada:

Sin embargo, esta técnica tradicional del comparatismo tiene que ser labor de roturación previa de cualquier intento de más amplitud o de más actualidad metodológica, y la que está más al alcance de los estudiantes en una primera descubierta

del rico dominio de estudios, tanto por su limitación del campo como por la forma en que permite acotar los campos de estudio, adecuada para iniciación de las investigaciones. (1978: 9-10)

Creo que es provechoso para el estudioso de cualquier literatura delimitar qué influencias individuales y genéticas ha recibido un determinado escritor, obra o literatura. Es altamente esclarecedor, por ejemplo, el estudio del influjo de la alegoría dantesca en el siglo XV español o del petrarquismo en la nueva poesía española que arranca de Boscán y Garcilaso. Igualmente no puede comprenderse el libro *Poesías* de Miguel de Unamuno, si no analizamos el influjo de la preceptiva poética leopardiana e inglesa, ni al primer Valle Inclán, si olvidamos el esteticismo modernista "d'annunziano".

Por otra parte, como señala López Estrada y he comprobado prácticamente con mis alumnos de Literatura comparada italo-española, a efectos metodológicos, el estudio de las influencias es un punto de partida para realizar las primeras investigaciones extraordinario. No plantea demasiados problemas técnicos al alumno y además suscita su curiosidad por descubrir personalmente aspectos nuevos del escritor u obra que estudia.

b) Estudio de las afinidades entre dos literaturas, obras o escritores. Obtiene buenos resultados porque sirve para poner en claro sobre qué bases culturales se fundan las literaturas que se comparan. Estas afinidades se manifiestan de manera, generalmente, inconsciente y responden a características vitales, ambientales y culturales semejantes. Es lícito en literatura comparada estudiar los rasgos comunes de dos escritores que, muchas veces sin conocerse, llegan a una producción literaria muy parecida. Por citar un caso vistoso, Unamuno y Pirandello se prestan admirablemente a un estudio de este tipo. Ambos elaboran una teoría dramática y novelística que les lleva a resultados sorprendentemente semejantes. De ello se da cuenta el propio Unamuno, quien en su artículo *Pirandello y yo* (Cfr. González Martín, 1978: 245-262) trata de buscar las causas y de justificar estas afinidades.

Sin embargo, a pesar de considerar legítimo el estudio de las afinidades o analogías entre aspectos concretos de dos literaturas, la comparación no puede realizarse sin más. Hay que disponer de suficientes indicios previos que permitan realizar una investigación en esa línea. No es legítimo comparar sin más, confiando en que alguna analogía se encontrará, aunque sólo sea porque las obras literarias las escriben hombres y siempre es posible que coincidan en algún tipo de sentimiento o idea. Este camino conduce a resultados falsos y deslegitima los estudios de literatura comparada.

c) Estudio de las imitaciones que escritores de una literatura hacen de otra extranjera. La imitación puede ser un fenómeno de moda –imitación de Petrarca en el siglo XVI y el XVII español o de la alegoría dantesca en el XV- y puede responder a la estética reinante. Normalmente se imita sistemáticamente cuando una literatura tiene conciencia de su pobreza respecto a otra literatura floreciente. Esa es la causa de que Du Bellay en Francia imite el *Dialogo delle lingue* de Sperone Speroni, o Hernando de Acuña plagie los sonetos de Petrarca.

En este aspecto la literatura italiana, que tuvo una lengua natal y otra internacional –la de su literatura- se haya prestado extraordinariamente a ser imitada en toda Europa y, más concreta y profusamente, en España.

Algunos críticos, como es el caso de Claudio Guillén, sostienen que el estudio de las traducciones es también una tarea de la literatura comparada. A mi entender eso no es sostenible desde el punto de vista científico. Si la traducción tiene la finalidad de trasvasar un sistema lingüístico a otro lo más fielmente posible, es cometido de un técnico en traducción o como mucho de un filólogo; si la traducción se convierte en una obra nueva, deja de ser tal traducción y habría que estudiarla como una obra *ab se*.

Una vez señalados cuáles son los objetivos principales de la literatura comparada, pasaremos a ver cuál es la función que puede desempeñar dentro del campo de los estudios literarios.

La literatura comparada es una forma de conocimiento del hecho literario y es, a la vez, un método para transmitirlo. Como conocimiento es necesario en muchos aspectos de la literatura española e italiana y lleva a una apertura mental y a una mayor tolerancia y comprensión internacional. Por otra parte sirve para clarificar muchos aspectos de las literaturas que se estudian y que con otras metodologías no podrían discernirse con claridad y además sienta las bases de los elementos básicos a través de los cuales se desarrolla una literatura y le permite coincidir con otra.

Como crítica tiene un gran valor humanístico y de superación del concepto de literatura nacional conclusa en sí misma. Puede arrojar luz sobre la complejidad de la obra literaria, pues todas las formas y matices adquieren su significado sólo en contextos culturales. La crítica comparatista trata, por otra parte, de situarse entre el historicismo y el formalismo para dar una visión totalizadora de la obra de arte.

En el campo concreto de la literatura comparada italo-española es mucho lo que todavía queda por hacer. Y sin embargo pocas veces dos literaturas han tenido tantas interrelaciones a lo largo de la historia por motivos históricos y culturales. La presencia de España e Italia fue intensa desde la Edad Media, época en que la Corona de Aragón abrió las puertas para una larga presencia de los españoles en Italia.

La literatura española, desde la conquista de Nápoles por Alfonso de Aragón en 1443 hasta hoy no ha dejado de difundirse por Italia, debido a razones políticas, pero también por la semejanza existente entre las lenguas española e italiana, que, como señalaba Giacomo Leopardi (1957: 531), eran "sorella" y "somigliantissima".

Como he señalado anteriormente, la presencia de la literatura española en Italia se inicia a mediados del siglo XV (Cfr. Croce, 1948: 101-144) y a partir de entonces "una corrente di spagnolismo pervase l'Italia per due secoli" (Croce, 1941: 17). Alfonso de Aragón con su corte ilustrada dio un amplio impulso al conocimiento mutuo entre los literatos italianos y españoles. En la corte napolitana vivieron Juan de Valladolid, Pontano, Pere Torroella. Hurtado de Mendoza, etc. Posteriormente, con la llegada al Papado de la familia española de los Borja, Roma se convirtió en una ciudad atractiva para muchos españoles de diversa condición y especialmente para los escritores, hasta tal punto que alguien tan irónico como Ariosto señalaba que en Italia se hablaba español "fin in bordello".

Por otra parte, los humanistas italianos y españoles viajan con frecuencia a España e Italia. Así lo hacen Elio Antonio de Nebrija, Diego López de Stúñiga, Lucio Marineo Siculo, Pietro Martire di Anghieria, etc.

A partir del afianzamiento de la presencia militar española en Italia, a partir de

principios del siglo XVI, los intercambios literarios aumentan extraordinariamente. Se publican obras españolas en Italia –*Plácida y Vitorino*, de Juan de la Encina; la *Tinellaria* de Torres Naharro, los diálogos de *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, etc.- y se difunde lo mejor de la producción literaria de España, a la vez que lo hacía la lengua. (Mele, 1914)

En el siglo XVIII hay un aparente oscurecimiento en las interrelaciones italo-españolas, debido al predominio en la época de la cultura francesa. Sin embargo, será el momento en el que el teatro español de la mano de Leandro Fernández de Moratín fundamente su preceptiva esencialmente en la de Napoli Signorile y que Goldoni, Metastasio y otros dramaturgos italianos alcancen un extraordinario éxito en España.

A mediados del XIX se produce un nuevo florecimiento de estas interrelaciones, impulsadas primero por nuevos lazos políticos, como los establecidos por Emilio Castelar y Giuseppe Mazzini, y después por los viajes que la mayor parte de nuestros escritores de la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX hicieron a Italia, que les permitieron conocer de primera mano la realidad del país.

La literatura italiana, a su vez, penetró muy pronto en España. Inicia esa presencia Dante, quien con su alegoría, primero, y, después, con su fuerte personalidad humana y literaria se convierte en una figura inspiradora de toda la literatura española. Por su parte la poesía petrarquista ocupa un lugar de honor en la literatura española. Desde Santillana a Antonio Prieto, pasando por Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Acuña, Jorge de Montemayor, Herrera, Fray Luis... una enorme pléyade de escritores españoles han sido influidos, han imitado o se han sentido afines a Petrarca.

Sería imposible en este artículo tan siquiera recordar a todos los escritores italianos que de alguna manera han dejado sentir su influjo en la literatura española. Baste por ahora decir que escritores como Boccaccio, Sannazaro, Maquiavelo, Castiglione, Metastasio, Goldoni, Leopardi, Carducci, Pirandello; géneros literarios como la alegoría, la poesía y la novela pastoril, la "commedia dell'arte"; modas como la de la Arcadia, la del Pirandellismo, la del Futurismo, la "Neoavanguardia"... han encontrado una amplia acogida en España[3].

Y sin embargo, a pesar de tantas evidencias, los estudiosos de estas relaciones se han quedado casi siempre en los estrechos márgenes (en lo que a amplitud temporal se refiere) del influjo ejercido en la literatura española por el dantismo, petrarquismo y renacimiento italiano. Los estudios comparatistas referidos a otras épocas han caído durante mucho tiempo en el campo de la excepción. Cuando se habla de lo mucho que España debe a Italia en el aspecto cultural, siempre se piensa en dichos períodos y no suele pasar siquiera por la imaginación que Italia haya interesado o influido en otras épocas de nuestra cultura. Han dejado casi totalmente aparte el estudio de la visión que de Italia tienen muchos de los más ilustres escritores españoles de los siglos XIX y XX; visión que no es estática y pasiva, sino que implica también, en algunas ocasiones, un fuerte influjo de la cultura italiana. Autores españoles de los últimos siglos como Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Emilio Castelar, Blasco Ibáñez, Carmen de Burgos "Colombine", Rubén Darío, Valle Inclán, Unamuno, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Alberti, Jorge Guillén, Antonio Colinas... y un largo etcétera muestran un extraordinario interés por Italia

y por su cultura y algunos de ellos se señalan como meta dar a conocer sin prejuicios en España la verdadera realidad italiana en todas sus manifestaciones. Igualmente por parte italiana encontramos una perspectiva semejante en escritores como Edmondo De Amicis, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Giovanni Boine, Mario Puccini, Giovanni Amendola, Ardengo Soffici, Giuseppe Antonio Borgese, Leonardo Sciascia, Giuseppe Bonaviri, etc.

Hechas estas consideraciones en torno a la problemática y a la realidad de la Literatura comparada en general y a la italo-española en particular, dedicaremos algunas palabras a presentar cómo se pueden materializar esas ideas en la enseñanza práctica de la Literatura comparada italo-española.

A partir de la creación en las Secciones de Filología Italiana y Filología Hispánica –en la entonces Facultad de Filosofía y Letras- de la Universidad de Salamanca de dicha materia, en el curso 1976-77, me encargué de impartir tal enseñanza y quiero exponer muy brevemente qué fines me propuse, los objetivos que se han conseguido y el método usado.

El curso consta de una serie de fases relacionadas entre sí y simultáneas en el tiempo. Primeramente, a través de una explicación teórica hacemos un panorama de la historia de las relaciones literarias entre España e Italia, fijándonos en los períodos, géneros, obras y autores italianos que han influido, han sido imitados o tienen características afines con otros de nuestra literatura. Hacemos especial hincapié en el análisis de las relaciones literario-culturales Italia-España en la época contemporánea y, a veces, en el siglo XVIII, debido a que para épocas anteriores existe alguna bibliografía y además es más asequible a los alumnos.

Un segundo aspecto del curso lo constituyen los comentarios de textos y obras italianas comparados con otros españoles. Para ello se pone a disposición de los alumnos una serie de textos italianos junto a otros españoles al comienzo del curso, para después en clase o en el seminario proceder a su análisis comparado. Así, hemos estudiado el influjo de la alegoría dantesca en el *Decir de las siete virtudes* de Francisco Imperial y en otros escritores del *Cancionero*; las concomitancias e influencias entre diversas canciones petrarquistas y otras de Garcilaso, Cetina, Acuña, etc.; entre *El Corvacho* del Arcipreste de Talavera e *Il Corbaccio* de Boccaccio; entre la *Arcadia* de Sannazaro y diversas obras pastoriles como *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor o *El Siglo de Oro* de Balbuena; entre *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia* de Leopardi y *Aldebarán* de Unamuno; entre *I Fioretti* de San Francisco y *Los Motivos del lobo* de Rubén Darío; *Gl'Indifferenti* de Moravia y *Nuevas amistades* de García Hortelano, etc.

La explicación más el análisis comparado de textos y obras ha conseguido que los estudiantes de Literatura comparada italo-española tengan un conocimiento global de ambas literaturas y hayan profundizado en aspectos concretos de ella, siempre de una forma muy activa.

El curso se completa con la elaboración de un trabajo –que frecuentemente deriva en Trabajo de Grado (Tesina) en incluso en Tesis Doctoral- sobre la visión que tiene de la cultura italiana algún escritor español contemporáneo. En los últimos años, debido a la numerosa presencia de estudiantes italianos, se están realizando trabajos de proyección de la literatura española en Italia.

Este tipo de actividad lleva al alumno a iniciarse en la investigación, a trabajar

en equipo, a saber manejar el material recopilado y, por último, a saber exponer sus investigaciones y a defenderse de las críticas, ya que el trabajo, finalmente, es expuesto en clase.

Todos estos ingredientes han logrado suscitar el interés de unos alumnos que no se conforman con la clásica lección magistral, por una asignatura que a priori podría parecer dedicada a una minoría o a una elite de alumnos muy sensibilizados con el problema literario. Pero no es así. Los inscritos en este curso son numerosos y la mayoría de ellos se sienten satisfechos porque creen que esta materia les ha enseñado a comprender mejor su propia literatura, a investigar y les ha encauzado hacia una posterior profundización de la literatura italiana.

Por lo que al profesor respecta, los logros conseguidos han demostrado que la Literatura comparada italo-española ofrece todavía un campo semi-virgen de experimentación e investigación extraordinario, que posibilita realizar investigaciones originales y muy apetecidas en el mercado editorial español e italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CROCE, A., *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola*, en *Letterature comparate*, Marzorati, Milán, 1948, pp. 101-144.

CROCE, B., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 3ª ed., 1941, p. 17.

DARÍO, R., *Juicios*, Obras Completas, T. IV, Afrodisio Aguado, Madrid, 1953, p. 728.

GONZÁLEZ MARTÍN, V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978, pp. 245-262.

LEOPARDI, G., *Zibaldone*, Verona, Mondadori, Verona, 5ª ed., 2 vols., 1957, tomo I, p. 531.

LÓPEZ ESTRADA, F., *I Coloquio de Literatura Comparada*, "1616", Madrid, Cátedra, 1978, pp. 9-10.

MELE, E., "Tra grammatici, maestri di lingua spagnuola e raccoglitrici di proverbi spagnuoli i Italia", *Studi di Filologia Moderna*, 1914.

PICHOIS, C. y ROUSSEAU, M., *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 198 y 200-201.

REMAK, H. H. H., en BRADBURY, M. M. y PALMER, D., *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 132.

WELLEK, R., *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 217.

WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 64 y 65.

Notas

[1] En 1816 aparece en Frankfurt la obra de Franz Bopp, *Überdas Conjugationssystem*, en la que compara los sistemas de conjugación del giego, latín, persa y germánico. El mismo Bopp publica de 1843 a 1849 su *Gramática comparada de las lenguas indoeuropeas*. A partir de 1821 François Raynouard publica su *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leur rapports avec la langue des trobadours*, y en 1843 Friedrich Diez su *Gramática de las lenguas románicas*.

[2] En 1877 aparecieron: «Journal de littérature comparée"; «Acta comparationis literarum universarum" y «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte".

[3] Este influjo ha sido captado por casi todos nuestros escritores contemporáneos. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Rubén Darío: «Y ninguna más digna de nuestra atención y afecto que la rica literatura italiana, cuyo influjo ha sido tan crecido en nuestras letras hispanas, sobre todo el que directamente parte de las maravillosas estrellas del cielo dantesco" (1953: 728).

ÉXITO Y AVENTURAS EN FRANCIA DE LA HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI (1499) DE FRANCESCO COLONNA

Jean-Paul Goujon
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCION.

Publicada en 1499 en Venecia por el gran editor Aldo Manuzio, la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francisco Colonna (1433-1527) está considerada por todos los bibliófilos y coleccionistas como el más bello libro del mundo. Este incunable in-folio es hoy en día uno de los libros antiguos más cotizados y buscados, pues en una reciente subasta en Ginebra, un ejemplar se pagó nada menos que 385.000 euros. Tal fama y tal precio no parecen exagerados, al menos para los que han tenido el privilegio de admirar esta espléndida edición princeps, de la cual un ejemplar se conserva, por cierto, en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Habría mucho que decir, tanto sobre el texto de Colonna como sobre el libro, que curiosamente constituye una extraña singularidad en la producción de Aldo Manuzio. Pero me limitaré aquí a examinar cuál ha sido la curiosa fortuna del libro en Francia, desde el siglo XVI hasta nuestros días. Podremos ver que el libro alcanzó temprano una cierta celebridad, debido a la traducción francesa que se publicó en 1546. A pesar de sus defectos y enormes lagunas en el texto, permitió que el libro fuera conocido. La fama perduró, hasta tal punto que se podría decir que la *Hypnerotomachia Poliphili* fue luego mucho más conocida en Francia que en Italia, donde su reducida difusión fue probablemente debida a su lengua, que es muy peculiar. Veremos también que la crítica francesa de los siglos XVII y XVIII se caracteriza por un rechazo unánime del texto, considerado como un disparate de visiones y de símbolos, cuyo único interés seria de tipo esotérico. Hoy sabemos que esta concepción es totalmente errónea, y que el libro de Colonna merece ser leído y estudiado como un texto extraordinariamente singular, casi único en su género.

El primero que, salvo error, ha hablado de Francesco Colonna en Francia es Benoit de Court, en sus comentarios a los *Arresta Amorum* de Martial d'Auvergne (Lyon, Sébastien Gryphe, 1533), y lo califica de "doctior frater Colonna (...) multiscius". Esta mención es bastante temprana, ya que la edición de Aldo Manuzio parece haberse vendido con mucha dificultad y lentitud, tal vez por su carácter extraño. Pero el hecho de que Benoit de Court nombra expresamente a Colonna nos muestra que, incluso en Francia, el anonimato del libro ya no duraba en 1533. El mismo libro, como he dicho, parece haber circulado muy poco en Francia. Las cosas cambiaron con la publicación, en 1545, de la segunda edición aldina. Como lo apuntaba Claudius Popelin, es probable que la difusión de esta segunda edición en Francia debiera mucho al arquitecto y escritor italiano Sebastiano Serlio, que vivía en Francia y ocupaba un cargo oficial importante gracias al rey Francisco I .

2. LA PRIMERA TRADUCCION FRANCESA.

Solamente un año después, en 1546, salió en Francia la primera traducción, publicada con gran lujo por el editor parisiense Jacques Kerver, que es además la primera traducción en cualquier idioma (la inglesa se publicó en 1592). La época de Enrique II era más favorable que los treinta años anteriores, cuando el Renacimiento no se había hecho todavía notar en una Francia que apenas salía de la Edad Media. Pero hemos de notar de pasada que la primera traducción francesa integral y fiel sólo se publicó en 1883. Volviendo a la edición francesa de 1546 (reeditada por Kerver en 1554 y 1561), tenemos que decir que está considerada como el más bello libro ilustrado del Renacimiento francés. Es verdad que sus grabados son de una belleza tal vez superior a los de la edición aldina, sobre todo por la elegancia de las figuras y la riqueza gráfica de los paisajes. Este lujo excepcional de los grabados dio a la edición Kerver gran fama. En nuestros días, esta edición francesa está tan cotizada como la original italiana, pues un ejemplar con la firma autógrafa del famoso banquero de Augsburgo Martin Fugger se vendió 383.044 euros en una subasta en Paris el año 2003 . Este pequeño detalle nos muestra que la traducción francesa circuló también fuera de Francia. En Francia, fue estimada hasta tal punto que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia un hermoso ejemplar encuadernado de la edición de 1546 con el escudo del rey Francisco I . Pero hay que añadir que la misma traducción, hecha por Jean Martin (1500?-1553?), es bastante defectuosa y sobre todo muy incompleta. No obstante, ha sido recientemente reeditada por la *Imprimerie Nationale* de Francia, no por su exactitud, claro está, sino por la pulcritud de su lengua.

Esta traducción de Martin tiene una historia bastante peculiar, de la cual voy a hablar un poco, ya que nos explica que el texto de Colonna haya pasado luego a un segundo plano. Jean Martin no era un hombre cualquiera, pues gozó de la estima del mismo Ronsard, que le dedicó una oda y un epitafio, donde lo saluda como "poète et architecte". Antiguo secretario de Maximiliano Sforza, luego abogado del Parlamento de París, y diplomático, consiguió la protección de Francisco I y Enrique II, y dejó una obra importante como traductor de italiano y de castellano. Tradujo entre otros *Il Libro del Peregrino* de Caviceo (Paris, Galliot du Pré, 1528), *Gli Asolani* de Piero Bembo, *Orlando Furioso* de Ariosto, las poesías de Sannazaro, *Amadís de Gaula*, y sobre todo los tratados de arquitectura de Vitruvio (*Architecture*..., París, Jean Gazeau, 1547) y de León Battista Alberti (*L'Architecture et art de bien bastir*, Paris, Jacques Kerver, 1553). Se especializó pues en la traducción de libros de arquitectura, y parece ser que este interés fue la razón que le indujo a emprender la traducción del libro de Colonna.

Pero las cosas no están tan claras, pues en su prólogo a la segunda edición Kerver (1554), Jacques Gohory (de quien voy a hablar dentro de poco) nos cuenta una historia rocambolesca: esta traducción habría sido hecha por un caballero de la orden de Malta, que la entregó a Gohory, el cual, por falta de tiempo para ocuparse de ella, se la dio a Jean Martin, el cual recortó bastante esta primera traducción. Lo cierto es que la versión de Martin es bastante más corta que el texto original de Colonna. Pero no es esta traducción que le dio fama duradera al libro, sino los espléndidos grabados que lo decoran. Estos grabados no son, como lo escribía erróneamente Popelin, una simple reproducción de los de la edición italiana, sino una adaptación muy original y muy hermosa, en el estilo francés de la Escuela de Fontainebleau. Son también anónimos, y suelen atribuirse a Jean

Cousin o/y Jean Goujon.

El éxito de esta edición de 1546 fue tal que el mismo Jacques Kerver la volvió a publicar en 1554, pero con algunos cambios interesantes. Los cambios más importantes eran un *Avis au lecteur* y una nota final (en latín), donde Gohory nos cuenta la historia de este misterioso caballero de Malta, al que no nombra, por supuesto. Sea verdad o mentira, esta historia es muy típica de Gohory. Jacques Gohory (1520 ?-1576), apodado "El Solitario", es en efecto uno de los personajes más singulares del XVI francés. Alquimista, astrólogo, poeta y historiador, compartía algunas de las aficiones de Jean Martin, pero estaba mucho más interesado en la alquimia y el esoterismo que en la arquitectura. Tradujo, entre otros, *El Principe* de Maquiavelo (París, R. Le Mangnier, 1571). También es uno de los primeros, si no el primero, que haya hablado en Francia del tabaco, gracias a su traducción de un libro del médico sevillano Nicolás Monardes (*Instruction sur l'herbe Petum*, Paris, Galiot du Pré, 1572). Ion Peter Couliano va aún más lejos y le atribuye el honor de haber introducido la hierba coca en Francia ...

Gohory parece haberse empeñado mucho en el libro de Colonna, pues en 1572, en el prólogo a su edición del anónimo *Le Livre de la Fontaine périlleuse* (París, Jean Ruelle, 1572), apunta que tenía la intención de revisar toda la traducción francesa de Martin, pero que no le ha sido posible, pues el rey de Francia le había nombrado su historiógrafo, funciones que le habían distraído de esta tarea. Sospechamos pues que su interés por el libro era mucho más antiguo, y que el misterioso caballero de Malta era muy probablemente él mismo. Lo cierto es que, si Gohory se detuvo tanto en el libro de Colonna, es porque veía en el un libro esotérico, donde estaban escondidos algunos secretos de la alquimia. Es un craso error, pues la alquimia está completamente ausente del libro. Pero veremos que esta reputación alquímica, de la cual Gohory es en gran parte responsable, va a perdurar durante el siglo XVII.

3. SCEVE Y RABELAIS.

Dos grandes escritores franceses del siglo XVI recibieron también la influencia del libro de Colonna: Scève y Rabelais. El gran poeta Maurice Scève (1505?-1564?), que era italianizante y que tradujo a Alberti, se inspiró del *Sueño* no en sus escritos, sino en los decorados que tuvo que organizar para la ceremonia solemne del la entrada de Enrique II en Lyon en 1548. Es interesante comparar los grabados arquitectónicos del libro de Colonna con los que ilustran el librito anónimo, hoy restituido a Scève, la *Magnificence de la superbe et triumphante entrée de la noble et antique cité de Lyon faite au treschrestien Roy de France Henry deuxiesme du nom, et à la Royene catherine sone spouse le XXIII. de septembre M.D.XLVIII* .

En cuanto a Rabelais, no cabe duda de que conocía muy bien el libro de Colonna en su edición princeps. Por su extrañeza, su carácter heterodoxo, y también por su lengua muy rica y peculiar, el Sueño era un libro que tenía que seducir mucho a Rabelais. En un largo artículo, publicado en 1904, Louis Thuasne ha demostrado, por una larga yuxtaposición de textos, que Rabelais ha tomado prestado al Sueño muchas palabras, expresiones, episodios, e incluso páginas enteras, que ha traducido literalmente. No se trata de simples analogías, sino de una clara y profunda intertextualidad. Por ejemplo, el famoso mito de la "Abadía de Thélème" viene directamente de Colonna, hasta el mismo nombre de Thélème, que es el de una ninfa del *Sueño*. Por otra parte, Rabelais menciona

el SP en el capitulo IX de su *Gargantua* (15), aludiendo a los jeroglíficos: "(...) y Polifilo en el Sueño de amores [sic] ha tratado más de estas cosas". Pero es en *Pantagruel*, donde hay muchísimas páginas, señaladas por Louis Thuasne, que vienen directamente de Colonna. Y de éste, Rabelais copió también la aptitud de inventar neologismos forjados a partir del griego o del latín: la influencia fue también de orden estilístico. Es pues evidente que Rabelais no sólo conocía el libro de Colonna, sino también que tenía un ejemplar de la edición aldina cuando escribía *Gangantua* y *Pantagruel*. Lo mismo se puede decir de Jean Truquet, autor del apócrifo *Quint Livre* (1562) de Rabelais, donde hay páginas enteras traducidas del libro de Colonna e integradas sin ningún pudor al texto.

4. INFLUENCIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

En el siglo XVII, cambia la visión que se tiene del *Sueño de Polifilo*: el libro se vuelve una especie de breviario de alquimia, lo que contribuye desde luego a transformarlo aún más en un libro imposible de leer. En 1600, el escritor Beroalde de Verville (1556-1629?) publica su traducción corregida (o sea, adaptada) y comentada: *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans "Le songe de Poliphile" desvoilées des ombres du songe et subtilement exposées par Béroalde*. Es sencillamente la traducción de Jean Martin, con algunos retoques, y mucha insistencia sobre el aspecto esotérico del libro, que viene anunciado muy claramente por el grabado cabalístico del frontispicio, que figuran un águila, un león y unas serpientes. Esta edición de Beroalde va a reforzar la leyenda alquímica, y en 1667 el polígrafo Charles Sorel podra escribir de él, en La Bibliothèque françoise : [3] les Chymistes croient y rencontrer les secrets de leur pierre Philosophale [2] . Pero el impacto del libro el el campo de las artes va a ir creciendo. A parte de pintores como Poussin y Le Sueur que se inspiraron de él para pintar cuadros, es de destacar la gran influencia del Sueño en el arte de los jardines franceses del siglo XVI y XVII (Vaux, Thoiry, Versailles). A partir de mediados del siglo XVI se difundió por toda Francia esta moda del "jardin à l'italienne"con cuadros de flores y árboles tallados, laberintos, ornamentación múltiple, etc. Tal concepción se refleja por ejemplo también en el poema de La Fontaine *Le Songe de Vaux*, que describe el famoso castillo de Vaux-le-Vicomte.

La verdadera crítica del libro sólo empieza en el siglo XVIII con unos eruditos como Bernard de La Monnoye (*supplément au Menagiana*) y Mariette (*Abecedario*). Pero durante toda esta época, FC es considerado bien como un alquimista, bien como "un médico gastrónomo", en referencia a lo que dice en HP sobre las hierbas medicinales... Mientras tanto, el libro de Colonna hacía su camino, hasta adaptarse al ambiente de la Ilustración. En 1772 se publicó un extraño "digest" del libro, de sólo 31 páginas, bajo el título más galante y "rococó" de *Amours de Polia ou le songe de Poliphile, traduit de l'italien* (París y Burdeos, A. Pallandre, 1772, in-12). No es necesario decir que se trata de una mera especulación de librero. Para los bibliófilos de entonces, el libro seguía considerado como "curioso" y relevante por sus grabados.

Durante el siglo XIX, el libro de Colonna va a tener en Francia un destino doble: su recuperación por parte de algunos escritores románticos como Nodier y Nerval, y por otra parte, una creciente fama en el campo de la bibliofilia y del libro de arte, fama que el libro no debe al texto, sino a los famosos grabados. El libro es pues estudiado

por numerosos bibliófilos y historiadores de arte. El primero es Renouard, autor de los *Annales de l'imprimerie des Aldes*, en el cual se inspiró Charles Nodier. Toda una corriente de la bibliografía francesa culminó luego con la publicación por Victor Masséna, prince d'Essling y duc de Rivoli, de su monumental *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe, 1469-1525*. Cabe destacar también un largo artículo de Benjamin Fillon, publicado en 1879 en la *Gazette des Beaux-Arts*, donde el autor insiste mucho sobre la belleza y la profusión de los grabados en las ediciones de Manuzio y de Kerver.

Ya hemos visto que en la Francia del XVI, el interés de los arquitectos por el Sueño habia sido grande. La misma cosa se repite a principios del siglo XIX: un arquitecto, Jacques Guillaume Legrand (1743-1807), publica en 1804 *Songe de Poliphile*, "traduction libre de l'italien". Materialmente hablando, el libro es una excelente y muy bonita realización del gran editor parisino Didot. En cuanto a la traducción, es en efecto muy libre, demasiado libre, ya que Legrand ha cortado y recortado de forma considerable el texto de Colonna. Justifica sus cambios, diciendo de las antiguas traducciones: "son tan verdes, que resulta imposible leerlas hoy en día" (I, p. 5). Y añade: "A menudo he suprimido partes del texto, e incluso algunas veces me he permitido añadir y amplificar lo que me inspiraba una idea original". A finales del tomo II, encontramos unas "observaciones del traductor", donde dice, entre otras cosas, que ha tenido que abreviar o "adaptar" las descripciones de monumentos, y también que suprimir por buen gusto las páginas donde Colonna nos hace ver que Polifilo tiene miedo, actitud según él poco correcta ... Por lo demás, considera el libro como un texto esotérico de alquimia. En suma, esta traducción representa el gusto neo-clásico, y como decía irónicamente Alcide Bonneau: "en estas condiciones, ya no es el sueño de Polifilo, es el sueño del señor Legrand". No obstante, Legrand no es del todo una figura desdeñable: era un buen arquitecto, y se relacionó con artistas de la talla de Ledoux y de Piranesi.

5. LOS ROMANTICOS: NODIER Y NERVAL.

La situación cambia un poco con Charles Nodier (1780-1844), a la vez escritor y gran bibliófilo. Nodier conocía bien el libro de Colonna, pues poseía un ejemplar de la primera edición de 1499. Pero, aparte de la belleza del libro y de los grabados, consideraba un poco al autor como a un "fou littéraire". Por esta razón, la historia de Colonna y de su libro se volvieron para él una fuente de inspiración, como se ve en su último cuento (1843): Franciscus Columna. El cuento de Nodier es una pura fantasía y tiene como tema principal el descubrimiento, por parte del narrador y de un amigo suyo, de un ejemplar de la edición de 1499 en una librería de viejo de Treviso. Nodier imagina que el librero Apostolo escribe la historia de Francisco Colonna, y la transcribe al final de su cuento, como una "nouvelle bibliographique". Nos presenta pues a Colonna como un pintor enamorado de su prima la princesa Hippolita Polia y que se muere de amor el mismo día que se hace monje. 31 años después, Polia viene a ver a Aldo Manuzio, le da el manuscrito con una suma de dinero para publicarlo, y desaparece... Este "agradable divertimiento de erudito" muestra que le leyenda de Colonna y de su libro empieza a extenderse en Francia a principios del XIX. Otra prueba de ella, y otra fantasía de escritor, es el uso que hace Nerval de Colonna, ocho años mas tarde, en la Introducción a su *Voyage en Orient* (1851), donde dedica nada menos que dos capítulos al *Sueño*. Pero,

esta vez también, para Nerval, Colonna es un pintor, no un escritor. Escribe en efecto: "era un pobre pintor del siglo XV que se enamoró locamente de la princesa Lucrezia Polia de Treviso". Sigue la evocación de un extraño amor a la vez místico y pagano, que une Polifilo y Polia en un "sincretismo" muy peculiar, que mezcla Cristo, Afrodita, Eros e Isis... Colonna se vuelve monje, y Lucrezia monja, y ambos "pasan los días en el estudio de las filosofías y religiones antiguas, y las noches a soñar con su futura felicidad". Está claro que aquí Colonna sirve sólo de pretexto a la mitología personal de Nerval, quien se empeña además en hacer un juego de palabras entre Colonna y el apellido de la actriz de la cual estaba enamorado, Jenny Colon: Colon/Colonna. La fuente de esta evocación de Nerval es Nodier, al que nombra como su maestro y cuya fantasía ha conseguido sobrepasar. Pero hay que apuntar que Nerval conocía la edición aldina del Sueno y que, para redactar su *Voyage en Orient*, ha trabajado sobre la edición francesa de 1546.

6. PRIMERA TRADUCCION INTEGRAL Y LECTURAS MODERNAS.

Por fin, en 1883 se publicó la primera traducción francesa integral de la *Hypnerotomachia Poliphili*. La hizo el pintor, esmaltador, poeta y crítico Claudius Popelin (1825-1892), que había traducido en 1868 el tratado de Alberti sobre la escultura y la pintura .A su traducción integral del libro de Colonna, Popelin ha añadido un Prólogo suyo de 237 páginas, que resulta ser un verdadero ensayo, casi un libro. En este larguísimo prólogo, Popelin sitúa el libro en su época y subraya que no hay astrología ni alquimia en la *Hypnerotomachia Poliphili*. No es pues un libro de ciencia, sino "una novela didáctica", donde la arquitectura tiene un papel importante, y el maestro de FC es en realidad Vitruvio, mucho más que Alberti. La reseña de la traducción de Popelin por Alcide Bonneau, publicada en 1883, representa exactamente la opinión que se tenía del libro por aquel entonces: "Es un libro famoso entre todos, muy buscado por los amateurs (...); pero sólo sus grabados le dan este altísimo precio de dos o tres mil francos que ha conseguido a veces en subasta, pues desde mucho tiempo el texto tiene fama de absolutamente ilegible" . Bonneau escribe que Popelin es tal vez la primera persona en Francia que se haya empeñado en leer toda la *Hypnoterotomachia*, y con la intención de entenderla. Es verdad, y hay que decir también que Popelin hizo muchas investigaciones en los archivos de Italia. No obstante, parece ser que su traducción no es siempre exacta y que contiene faltas. Es curioso observar que, aún en 2005, la traducción de Popelin sigue siendo la única traducción integral francesa del libro, y que, desde 1883, nadie se ha atrevido a traducirlo de nuevo.

En los anos veinte, a parte de un ensayo del Dr. Jean Vinchon, que intenta hacer una lectura psicoanalítica del libro de Colonna; hay que señalar los escritos de dos representantes de la libre investigación no universitaria: Fernand Fleuret y sobre todo Bertrand Guégan. En su ensayo, Fleuret (1884-1945), después de burlarse de Nodier y tacharlo de "charlatán de la erudición", alaba la antigua traducción de Jean Martin: "Habría que citarla como un modelo para la sobriedad y la corrección para lo pintoresco y lo florido. (...) Si esta traducción no es fiel, hay que preferirla, por la suavidad del estilo, a la traducción literal más sabia de Claudius Popelin". Antes del artículo de Fleuret, Bertrand Guégan (1892-1943) había hecho un gran esfuerzo, publicando en 1926, en la editorial Payot, una nueva edición de la traducción de Jean Martin, con los grabados de le edicion Kerver. Es un libro muy hermoso y muy esmerado, que da una buena idea

de esta edición de 1546. Guégan era un gran erudito, bibliógrafo y especialista de la historia del libro (publicó numerosas ediciones de Valéry, Bertrand, Apicius, Ronsard, Oexmelin, Desbordes-Valmore, Scève, Molière, Mme. de La Fayette, etc.), y sus "Notes sur Francisco Colonna et les éditions du Songe de Poliphile" que siguen el texto, son muy informadas y transcriben, entre otros, textos de Martin y de Gohory.

La etapa más moderna está marcada en Francia por el importante Prólogo que dio en 1963 A. M. Schmidt (1901-1966) a una reedición facsímil de la edición Kerver de 1546. Especialista francés del Renacimiento, de su poesía y también de ocultismo, Schmidt subraya que el libro de Colonna nos muestra "los arcanos de una erótica particular". Para él, la segunda parte del libro es anticristiana (además de ser una parodia de la *Fiametta* de Boccaccio) y representa el triunfo de la Venus pagana sobre la Diana cristiana. Esta opinión viene confirmada por los más modernos especialistas italianos de Colonna. En su interesante estudio, Marco Ariani subraya que "c'è dunque unŒ incombente presenza della sessualità come violento appetito, come dynamis irresistibile". Y luego escribe: "L'*Hypnerotomachia* è dunque anche una grande storia di educazione dei sensi, trasfigurati da un[1]esperienza erotica intesa come misteriosofia". El aspecto esotérico y fantástico del *Sueño* no estuvo tampoco olvidado en la segunda mitad del siglo XX. En su estudio hoy en día clásico, *Eros et Magie à la Renaissance*. 1484, Ioan Peter Couliano dedica varias páginas al libro de Colonna, que define como "una aventura fantástica que se consuma entre fantasmas" y donde "el deseo, provocado por un fantasma, se satisface por el mismo fantasma, después de un periodo de tribulaciones erótico-mnemotécnicas". Así pues, el muy peculiar carácter del Sueño no se le ha escapado.

Hemos visto que últimamente el aspecto erótico del libro había sido señalado por la crítica francesa. Es también el enfoque que le da Jean-Jacques Pauvert en su monumental *Anthologie historique des lectures érotiques*. Rechazando las "lecturas delirantes" de Nodier y de Nerval, Pauvert alaba la singularidad del libro, "obra sin precedente ni sucesor, suntuosa fortificación de lo imaginario, que constituye sin ninguna duda una fecha en la historia de lo que se llama l'amour fou". Última cosa que señalar: la Biblioteca Municipal de Auxerre, en Francia, que conserva un ejemplar de la edición princeps del Sueño, ha querido saludar el ano 2000 con una exposición dedicada a este libro y a sus ediciones italiana de 1499 y francesa de 1546. Con esta ocasión se publicó un rico catálogo con estudios críticos y muchas reproducciones.

Resumiendo, se puede decir que en el siglo XVII el libro de Colonna viene considerado en Francia como un libro de alquimia; en el siglo XIX, cambia su fama: es buscado por los bibliófilos y coleccionistas de grabados. En el siglo XX, podemos observar una vuelta al mismo texto de Colonna. Hoy en día, en Francia, parece ser que el libro se ha librado de la única curiosidad de los arquitectos y ocultistas, y que beneficia de una reputación doble: un texto muy extraño y de une enorme originalidad; un extraordinario libro de arte, que merece ser considerado como « el más bello libro del mundo ». Así podemos ver que el libro publicado en 1499 por Aldo Manuzio es, quizás, algo completamente único en toda la historia de los libros: la más alta cima del libro ilustrado (por la tipografía, los grabados y la concepción de la página), y uno de los textos más extraordinarios, complejos y enigmáticos que se hayan nunca escrito. Esto viene a decir que el poder de fascinación de la *Hypnerotomachia Poliphili* (poder que para mí es sobre todo de orden poético) no se va a agotar pronto.

INTERFERENZE LINGUISTICHE NELLA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DELLA CELESTINA[1]: L'ELEMENTO ROMANESCO

Andrea Gualano
Università degli studi di Torino

1. INTRODUZIONE

Questo lavoro si basa su un documento interessante dal punto di vista linguistico per molteplici aspetti. La traduzione della celebre commedia spagnola di Fernando de Rojas, *La Celestina*, è stata eseguita da uno spagnolo, Alphonso Hordognez, che nei primi anni del Cinquecento era a Roma come cortigiano del Papa. Vari codici linguistici hanno condizionato la traduzione di Hordognez: lo spagnolo (lingua madre), il latino ecclesiastico, il toscano letterario, le lingue parlate dai cortigiani, letterati e non, provenienti da tutta Italia. Lo scopo di questo lavoro è identificare tracce del romanesco.

2. LINGUA D'USO A ROMA AL TEMPO DI HORDOGNEZ

L'evoluzione storica del dialetto di Roma costituisce un caso *sui generis* nel territorio italiano. L'idioma originario ha subito almeno dall'epoca rinascimentale un processo di progressiva 'smeridionalizzazione' che ne ha determinato lo spostamento dal gruppo dei dialetti mediani a quello dei dialetti toscani. La particolarità di questo processo è stata messa in luce da vari studiosi. Pietro Trifone compara la storia linguistica dell'Urbe con quella delle altre città italiane:

a Roma si è prodotta con un anticipo di secoli quella spinta all'italianizzazione linguistica che in altre città della penisola avrà inizio soltanto nei decenni postunitari. (De Mauro, 1963; citato in Trifone, 1992: 28)

Paolo D'Achille sottolinea che

a Roma la competenza attiva dell'italiano nella comunicazione linguistica anche non formale è stata assai precoce (non solo nelle fasce sociali alte, ma per certi aspetti anche in quelle medio-basse) e il progressivo (ma non definitivo) avvicinamento al toscano (e poi all'italiano) del dialetto locale (che non è mai appartenuto all'intera comunità cittadina) ha determinato una contiguità tra lingua letteraria e parlata locale assolutamente sconosciuta altrove, fino all'attuale *continuum* linguistico tra dialetto e varietà regionale di italiano, che trova paralleli solo in Toscana. (D'Achille, 2002: 517)

E Ugo Vignuzzi definisce il trapasso del romanesco nella sfera dei dialetti toscani

una 'svolta' che finì col trasformare radicalmente l'idioma antico a seguito di una massiccia infiltrazione in epoca rinascimentale di tratti toscani - caso unico nella storia linguistica preunitaria - e di una concomitante, rapidissima, scomparsa di gran parte delle venature meridionali che ancora caratterizzavano il romanesco parlato nella prima metà del Quattrocento (Vignuzzi, 1995: 152).

Gli storici della lingua che si sono occupati del periodo compreso tra le prime attestazioni del volgare e tutto il secolo XVI[2] hanno svolto un confronto fra romanesco arcaico e romanesco toscanizzato, al descrivere modi e tempi della trasformazione. Si è arrivati così a distinguere tra romanesco "di prima fase" (Ugolini, 1982) o "fase antica", caratterizzato da tratti comuni alla maggior parte dei dialetti meridionali, e romanesco "di seconda fase", o smeridionalizzato, risultato dell'influsso esercitato sulla classe media romana da una colonia di ricchi mercanti e finanzieri fiorentini che fin dalla metà del Quattrocento occuparono i vertici della società romana (cfr. §§ 2.2-2.3). L'influsso fiorentino tuttavia non ha ostacolato lo sviluppo di nuovi tratti dialettali in direzione antitoscana, tratti propri del dialetto locale postcinquecentesco. Il romanesco di "seconda fase" subirà una successiva italianizzazione in età postunitaria e, come reazione alla nuova pressione linguistica, produrrà ulteriori tratti innovativi che

se non giustificano appieno l'individuazione di una «terza fase», documentano però una insospettata vitalità del dialetto cittadino e rendono poco plausibile l'ipotesi di una sua imminente e definitiva "dissoluzione". (D'Achille, 2002: 525)[3]

2.1 L'ipotesi catastrofista di Bruno Migliorini (1932)

Un primo tentativo di ricostruzione storica delle vicende linguistiche romane è offerto da Migliorini in un saggio del 1932, che ha influenzato profondamente gli studi nel cinquantennio successivo. Bisognerà aspettare la fine degli anni Ottanta perchè il pionieristico lavoro dello studioso venisse rivisto grazie alla pubblicazione di un saggio di Marco Mancini dedicato ad *Aspetti sociolinguistici del romanesco nel Quattrocento* (1987)[4].

L'ipotesi di Migliorini si basa su considerazioni di tipo 'quantitativo', cioè sul numero sempre crescente di parlanti toscani nella capitale a partire dal '400, e sul prestigio del fiorentino: il toscano non solo era la lingua parlata dai colti uomini della curia, ma, dalla fine del grande scisma, «stava diventando lingua nazionale, [...] che nel '500 si chiamerà 'lingua cortigiana'» (Migliorini, 1933: 379). Fattori determinanti nel processo di toscanizzazione sarebbero stati da un lato la notevole consistenza della "nazione fiorentina", e dall'altro eventi storici come il sacco di Roma del 1527, che ridusse drasticamente il numero di abitanti indigeni, nonché la successione di papati medicei, in particolare quello di Leone X (1513-1521), che portarono a Roma un numero consistente di cortigiani, principalmente toscani. A ciò va aggiunto il notevole prestigio della lingua toscana e la conseguente squalificazione del 'misero dialetto municipale', sentito come 'inferiore'. La centralità geografica della capitale fu un ulteriore elemento che facilitò il trapasso:

Roma per la sua situazione al centro e per la sua funzione di centro non poteva non essere un potente focolare di espansione della lingua nazionale[...]. Quando la storia volle che alla funzione di lingua assurgesse il dialetto fiorentino, Roma non poteva mancare di accettarlo e di diffonderlo a suo modo, e non mancò. (Migliorini, 1933: 375)

Il processo di toscanizzazione del romanesco in età rinascimentale è per Migliorini un fenomeno di sovrapposizione di lingue: il toscano avrebbe esercitato la sua influenza sul dialetto di Roma sovrapponendosi progressivamente ad esso e causandone il 'disfacimento'. Per rappresentare la sua teoria Migliorini ideò uno schema che distingue l'ambito della produzione scritta dalla lingua parlata (Migliorini, 1933: 25)[5]:

lingua scritta	Latino	Latino Romanesco letterario	Latino Toscano letterario	Toscano letterario
lingua parlata	Vernacolo romanesco	Vernacolo romanesco	Toscano parlato Vernacolo romanesco	Toscano parlato Vernacolo romanesco

Lo studioso delinea così una suddivisione della storia linguistica di Roma in tre periodi. Il primo periodo, che a noi interessa maggiormente, terminerebbe nel tardo Cinquecento, in una fase in cui

la lingua comune ha conquistato tutti i campi, fuorché i pochi serbati dalla tradizione al latino, e ormai il dialetto non si scrive più per spontanea necessità, ma è degradato a vernacolo (cioè a idioma esclusivamente parlato dal volgo). (Migliorini, 1932: 371)

Ultimo documento sicuro del romanesco antico sarebbe costituito dalle *Stravaganze d'amore* di Cristoforo Castelletti (1585), nel quale il dialetto arcaico è usato consapevolmente a fini letterari. Le *Stravaganze d'amore* costituiscono l'atto di nascita della dialettologia riflessa in ambito romano, ed insieme sanciscono la riduzione dell'antico dialetto a vernacolo parlato ormai da pochi romani dei ceti sociali più umili e destinato a scomparire con la nuova generazione.

2.2 Marco Mancini: un'analisi sociolinguistica

Studiando il trasformarsi del romanesco nel Quattrocento Mancini propone una nuova interpretazione del fenomeno della toscanizzazione del romanesco. Come nota Vignuzzi:

quanto mancava [...] a tentativi di ricostruzione quale quello pioneristicamente perseguito da Bruno Migliorini nel 1932 era appunto una chiave d'interpretazione di tipo modernamente sociolinguistico, e il fatto è stato individuato con grande acutezza da Marco Mancini nel suo notevolissimo saggio del 1987. (Vignuzzi 1994: 362)

Mancini nota che il romanesco presecentesco era costituito da una notevole 'instabilità strutturale', e spiega questa variabilità con la "mutevolezza dei rapporti [...] instaurati nel corso del tempo tra i vari strati della popolazione urbana". Questo il motivo per cui la storia linguistica di Roma è "storia sociolinguistica per eccellezza". Il problema della ricostruzione diacronica va dunque necessariamente risolto con l'introduzione, nell'analisi linguistica, di una più attenta sensibilità all'elemento diastratico.

Mancini mette prima di tutto in luce i punti deboli del saggio di Migliorini. Si contesta la tesi 'quantitativa', che dà troppa importanza ad "alcuni eventi demograficamente macroscopici": la presenza dei fiorentini a Roma è notevole già a metà del Quattrocento. Inoltre lo schema miglioriniano, basato su una contrapposizione netta fra dialetto romanesco del sempre più esiguo ceto plebeo indigeno e dialetto toscanizzato dei ceti colti (che delinea di fatto una progressiva "fiorentizzazione dall'alto" del dialetto locale) non spiegherebbe la persistenza di tratti arcaici nel romanesco di seconda fase,

troppo toscanizzato per essere considerato una propaggine dell'antico dialetto «plebeo», ma, nello stesso tempo, troppo poco toscanizzato per esser considerato il semplice risultato della toscanizzazione dei ceti colti. (Mancini, 1987: 42)

Lo schema miglioriniano è definito da Mancini 'statico', perché porterebbe a pensare che il fiorentino sarebbe diventato l'unica lingua parlata presso tutti gli strati sociali della popolazione.

Mancini ritiene che si possa parlare di un "romanesco medio", etichetta che non si riferirebbe tanto all'aspetto fono-morfologico di testi il cui "livello di lingua [...] non spartisce i caratteri né con il registro letterario né con il registro 'plebeo'", quanto alla lingua parlata da una fascia sociale, "la varietà propria della classe intermedia della Roma rinascimentale".

Durante il secolo XIV a Roma una serie di circostanze aprirono la strada all'ascesa economica e sociale di ceti intermedi (piccoli commercianti, albergatori, ecc.): la perdita del potere politico da parte delle famiglie patrizie romane e la conseguente istituzione del comune; l'esilio della Curia papale ad Avignone; una crescente necessità di approvvigionamento per una popolazione che, con l'abbandono delle campagne, aumentava di numero; un conseguente sviluppo commerciale. La prestigiosa nuova classe determina l'affermazione del volgare come "strumento di identificazione linguistica": se ne avrebbe un esempio nella *Cronica*, scritta non solo come memoria storica, ma con "chiari intenti letterari". Il declino politico del ceto municipale ha inizio con il ritorno a Roma del papa. I dirigenti pontifici si inseriscono nel tessuto politico della città e i papi esautorano progressivamente i *cives* municipali dai ruoli governativi. Il potere economico dei *cives* sarà anch'esso ridimensionato a causa del nuovo ceto dei *curiales*, soprattutto toscani, diretti concorrenti nelle attività commerciali e appoggiati dall'amministrazione papale. I fiorentini si inseriscono nella vita politica e commerciale della città e iniziano ad occupare gli strati più alti della società. Di fronte al prestigio economico dei toscani l'antico dialetto è degradato, e diventa oggetto di scherno da parte dei curiali. La classe intermedia romana, desiderosa di ascesa sociale, assunse a riferimento ideale la varietà parlata dai toscani. A questo atteggiamento si contrappose il conservatorismo di alcuni esponenti della classe intermedia che si opposero al potere papale rifiutando anche la pressione della parlata toscana. Il romanesco "di seconda fase" costituirebbe il risultato di questo duplice atteggiamento, prodotto non di una "fiorentizzazione dall'alto", ma del comportamento di un gruppo sociale.

Come afferma Trifone il romanesco 'medio' individuato da Mancini

rappresenta il concreto *trait d'union* tra il romanesco "di prima fase" e quello "di seconda fase". L'identificazione di una varietà media, parzialmente sganciata dal toscano, e quindi in grado di costruirsi un proprio specifico itinerario evolutivo, permette di superare l'ipotesi miglioriniana di un meccanico "disfacimento" del dialetto originario. (Trifone, 1992: 31)

2.3 P. Trifone: importanza del piano diafasico

Basandosi sull'analisi di diversi testi quattrocenteschi, Mancini tracciò un modello nel quale si consideravano sia le varietà sociali (lingua "ufficiale"; lingua "media"; lingua "popolare") sia le varietà stilistiche[6]:

VARIETÀ SOCIALI	VARIETÀ STILISTICHE	ESEMPI DI TESTI
lingua "ufficiale"		bandi, documenti curiali
lingua "media"	registro letterario	"Lamento" di P. Petrone
	registro usuale	diari, atti notarili
lingua "popolare"	registro letterario	"Visioni" di S. Francesca
	registro usuale	ricettario di S. Barocello

A tale modello fa riferimento Pietro Trifone, evidenziandone l'innovatività analitica rispetto alla teoria di Migliorini. Lo studioso però non concorda con la ricostruzione diacronica ipotizzata da Mancini. Mancini infatti retrodata la 'svolta' al Quattrocento, visto che in testi di quell'epoca non compaiono più tratti dell'antico romanesco; il fenomeno potrebbe indurre a ipotizzare addirittura una toscanizzazione del parlato già a quell'epoca. Per Trifone invece sulla presenza o meno di tratti arcaici

si può fondare un'interpretazione stilistico-culturale della comunicazione scritta, i cui risultati non sono utilizzabili *sic et simpliciter* per fondare anche una interpretazione sociolinguistica della comunicazione orale, e in particolare delle cause, dei modi e dei tempi delle trasformazioni intervenute nel romanesco parlato. (Trifone, 1992: 33)

Non si può negare una toscanizzazione del romanesco anche a livello del parlato, toscanizzazione che ha prodotto l'abbandono progressivo di tratti propri della varietà popolare, ma è necessario distinguere il piano della scrittura da quello dell'oralità: l'influsso del toscano sulla lingua parlata ha avuto tempi differenti rispetto all'influsso sulla produzione scritta. Inoltre le testimonianze non necessariamente riproducono da un punto di vista linguistico "l'uso effettivo dei parlanti". Anzi, le testimonianze stesse del secolo XV e della prima metà del XVI documentano una precarietà linguistica (con l'affiorare di forme arcaiche persino nelle produzioni più formali e di livelli sociali "che non possono dirsi infimi") tale da far supporre, a quell'altezza cronologica, una vitalità forte della parlata locale arcaica non solo nei ceti sociali più bassi.

Trifone tenta di descrivere la popolazione romana del primo Cinquecento, sulla base della *Decriptio Urbis*, un censimento degli abitanti di Roma condotto alla fine del 1526 ("pochi mesi prima che le truppe di Carlo V mettessero a sacco la città"), e del *Numero di tutte le bocche che si trovavano in Roma l'anno* 1551[7]. Dalla comparazione dei due documenti è possibile capire come la crisi del romanesco "di prima fase", crisi già avviata nel corso del Quattrocento nelle classi medio-alte (in particolare nello scritto e nel parlato ufficiale), possa essersi consumata in tempi brevissimi, determinata da due opposti fenomeni demografici. Da una parte il sacco di Roma decimò la popolazione indigena, che si ridusse a poche migliaia di individui; dall'altra dopo il sacco vi fu una fortissima ondata migratoria verso la città, in particolare dall'Italia centro-settentrionale (e tra gli immigrati 'settentrionali' la maggioranza era toscana), che determinò una netta prevalenza degli immigrati sui romani: "intorno al 1550 la popolazione di Roma doveva essere formata per un 75-80% da immigrati o figli di immigrati". (Trifone, 1992: 43)

La distinzione tra scrittura, abitudini linguistiche orali e studi 'demografici' permette a Trifone di posdatare nuovamente il momento dell'affermazione del romanesco "di seconda fase" alla prima metà del Cinquecento.

La distinzione diafasica evidenziata da Trifone è messa a frutto da Maurizio Trifone in uno studio degli scritti autografi di Battista Frangipane (Trifone, 1999), cittadino romano di elevata condizione socioeconomica e proprietario terriero. Il Frangipane usò la scrittura a fini pratici di memoria personale, registrando informazioni relative alla propria attività economica e domestica[8]. Le carte furono scritte tra il 1471 e il 1500, e testimoniano una salda "resistenza dei tratti schiettamente municipali". L'analisi dei fenomeni linguistici presenti nella scrittura del nobile romano porta lo studioso a confermare l'ipotesi di periodizzazione proposte da Pietro Trifone, che colloca nel pieno Cinquecento il momento della "svolta": in riferimento alla lingua documentata da Frangipane Maurizio Trifone sostiene che "bisognerà attendere il secolo successivo perché i meccanismi di approssimazione al toscano si generalizzino fino a interessare l'intera comunità dei parlanti" (Trifone, 1999: 69).

3. IL TRADUTTORE

La traduzione non è soltanto una trasposizione formale e meccanica di un testo da una lingua ad un'altra[9]. L'atto del tradurre implica l'intervento di una molteplicità di fattori poiché esso "consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua" (Jakobson, citato in Tesi, 2004: 422); per questo atto interpretativo è determinante la competenza linguistica del traduttore delle due lingue in gioco (la lingua da cui si traduce, o *source language* e la lingua usata per tradurre, o *target language*). Per usare le parole di Terracini "il problema della traduzione", considerando l'insieme delle difficoltà che essa implica, si trasforma nel "problema del traduttore, i cui fini ed atteggiamenti possono essere infinitamente vari, così come è infinitamente vario l'uso del linguaggio". (Terracini, 1957).

Nel capitolo precedente si è cercato di tracciare un quadro generale dei processi di trasformazione della lingua d'uso a Roma a cavallo fra Quattro e Cinquecento, al fine di comprendere in quale contesto linguistico visse Hordognez quando tradusse la celebre commedia spagnola. Si tenterà ora di delineare la competenza culturale e linguistica del traduttore e di definire l'ambiente sociale in cui visse (Cfr. Scoles, 1961).

Gli unici dati certi su Hordognez si possono ricavare dall'edizione della prima traduzione della *Celestina*. Lo stesso traduttore dichiara di essere "familiare de la sanctità di nostro signore Iulio papa secondo" (Hordognez, 1506: B Ir). Convinta che il traduttore appartenesse alla corte papale, Emma Scoles ha cercato vanamente documenti che lo riguardassero nell'Archivio Vaticano e nell'Archivio privato della Biblioteca Vaticana. La studiosa suppone comunque che Hordognez dovesse esser giunto a Roma durante il papato di Alessandro VI:

È noto infatti che sotto il papato di quest'ultimo [Giulio II] la curia non apriva molto facilmente le porte agli spagnoli e che anzi v'era piuttosto la tendenza a purificare l'ambiente dai "catalani" (il termine fu usato per molto tempo in senso spregiativo) che erano venuti in Italia con papa Borgia. (Scoles, 1961: 167)

Una conferma a quest'ipotesi verrebbe da un'altra dichiarazione del traduttore che compare nella lettera dedicatoria indirizzata a "Gentile Feltria de Campo Fregoso":

e como già sia considerata mia insufficientia e le curiali e familiari occupationi, quali obstano a le adversità de la nobile fortuna, che non dan riposo a miei pensieri, che di questo travaglio iustamente iscusar mi possa. (Hordognez, 1506: A IIIv)

In questa dichiarazione Scoles riconosce un disagio morale dell'Hordognez, che avrebbe origine dall'ostilità della Curia nei confronti degli spagnoli.

Il testo ci informa anche che il traduttore è di provenienza spagnola:

de spagnolo in idioman italiano / è stato questo opuscol transunto / da me, Alphonso de Hordognez nato hispano. (Hordognez, 1506: T VIIIr)

Questo insomma è tutto quello che si conosce di Hordognez. Quanto all'ipotesi di D.W. McPheeters (Scoles, 1961: 169-174), che il traduttore vada identificato con l'omonimo professore di retorica ed editore di Valencia, le testimonianze relative all'attività di quest'ultimo descrivono un uomo "dall'intelletto particolarmente dotato, con una vasta preparazione oratoria, arricchita da una profonda conoscenza del greco e del latino; una figura eminente di umanista giunta all'acme della sua notorietà intorno al 1520" (Scoles, 1961: 174). Nei documenti valenziani però non si trova traccia di un soggiorno del professore in Italia e di un suo legame con la Curia; e dalla traduzione non è possibile risalire al retore spagnolo. Secondo Scoles, avvalorerebbe l'ipotesi di McPheeters la riproduzione corretta, nella traduzione, delle frasi latine dell'originale, spia della cultura umanistica del traduttore. Ma la conoscenza del latino, lingua della Chiesa, era comune tra gli ecclesiastici dell'epoca e non costituisce dato su cui fondare delle ipotesi identificative tra il retore e il traduttore. Il fatto che non si abbiano notizie della presenza del professore a Valenza all'epoca della traduzione costituirebbe una seconda prova a favore dell'ipotesi di McPheeters. La stessa Scoles però afferma che, sebbene l'identificazione dei due personaggi sia "molto plausibile", i dati disponibili non consentono conclusioni certe.

L'opera è accompagnata da due scritti originali dell'Hordognez, dai quali è possibile trarre notizie a proposito della sua competenza linguistica e culturale. Si tratta di un sonetto (Hordognez, 1506: A IIv) e, come è già stato accennato, di una lettera indirizzata a Gentile Montefeltro di Campo Fregoso. Il sonetto, come nota Scoles, è una forma metrica all'epoca non ancora diffusa in Spagna. Il testo descrive il corteo del "dio d'amore", con abbondanza di personificazioni nelle quali la Scoles riconosce echi letterari del Poliziano e del Petrarca (Scoles, 1961: 179, n. 17). Hordognez ne risulterebbe permeato di cultura italiana. Importanti le continue formule di *excusatio* della lettera, relative agli errori di traduzione, "così in stilo como in ordine". Hordognez mette modernamente in risalto alcuni problemi dei processi di traduzione: ogni lingua ritaglia propri spazi semantici ai quali, in modo arbitrario e differente da lingua a lingua, vengono attribuiti uno o più lessemi; o, meglio, "il valore di due parole corrispondenti non può mai combaciare appuntino: il loro campo significativo è diverso, dicono i teorici, o ciò che fa lo stesso, è delimitato da una sinonimia diversa nelle due lingue" (Terracini, 1957). Il traduttore infatti attribuisce la colpa dei "falimenti" alla

dicta lingua Castiliana, quale in alchune partite è impossibile posser ben tradure li vocaboli secondo la affectione e desiderio che ho de servir V. Illustrissima S. (Hordognez , 1506: A IIIv).

Tuttavia Hordognez sul piano lessicale dimostra una discreta conoscenza della lingua italiana, ed anzi "fa un notevole sforzo per evitare ispanismi, rari difatti in tutto il libro", mentre da un punto di vista sintattico rivela difficoltà nel costruire organicamente il periodo, soprattutto a causa della sua scrupolosa fedeltà all'originale[10]. In secondo luogo Hordognez è consapevole che «se errori alcuni li fusseno», colpa di

quegli errori è da attribuire al suo "poco sapere et rudo ingegno e non al mancamento di mia voluntà desiderosa sempre di vostro servizio". (Hordognez, 1506: A IVr)

Dunque il traduttore è consapevole della sua non completa padronanza della lingua italiana. Ciò giustifica l'interesse linguistico di un testo d'ambito letterario, al di là dell'avvertimento di Mancini secondo il quale la formalità della lingua letteraria renderebbe improbabile l'emersione di tratti dialettali (Mancini, 1987: 57). Hordognez ha subìto sicuramente l'influsso dei modelli letterari, ma la sua costituisce una posizione *sui generis*. L'italiano è per lui "seconda lingua", e nel processo di apprendimento della lingua straniera può esser stato importante non solo lo studio dell'italiano scritto, ma, in modo altrettanto influente, la familiarità con l'uso orale[11]. Il suo rapporto di quotidianità con una lingua straniera e allo stesso tempo il suo interesse per la cultura italiana si manifesta nella traduzione da un lato attraverso l'emersione di tratti propri del parlato, e dall'altro con l'adesione al modello letterario toscano. Un ulteriore modello è offerto dal latino, lingua della Curia. Lo stato di precarietà linguistica non permette all'Hordognez di liberarsi completamente dalla parlata con cui tutti i giorni si confronta. La traduzione può rivelare dunque tratti dialettali d'uso nella Roma dei primi anni del Cinquecento. Il capitolo successivo avrà come scopo quello di mettere in rilievo tali tratti.

4. ANALISI LINGUISTICA

Si è sottoposto a spoglio il nono atto della traduzione (18 cc.: L IIv - M IIIr). Sono stati indagati quei tratti che potessero avere attinenza con il romanesco, e questi sono stati confrontati con studi sul toscano. Di volta in volta si precisa a quale codice linguistico si fa riferimento: toscano parlato, toscano letterario, romanesco di prima o di seconda fase.

4.1 Anafonesi

La mancanza di anafonesi è tratto del romanesco di prima fase che lo oppone al fiorentino[12], accomunandolo ai dialetti centromeridionali. Il romanesco di seconda fase, come è possibile constatare dalla lingua del Belli, presenta l'innalzamento della *é* chiusa ad *i* nella serie *lingua*, *vince*, *strigne*, ecc., ma non osserva anafonesi con *ó*, conservata ad es. in *fongo*, *onto*, *gionto* (Trifone, 1992).

Nella traduzione dell'Hordognez si osservano oscillazioni fra forme anafonetiche e forme conservative.

Sono prive di anafonesi:

fameglio (L VIIIv 5); *meraveglia* (M IIIr 17); *longo*[13] (M Ir 24).

L'anafonesi è presente in:

*famigli (*M IIr 26-27); *lingua* (L IVr 6) *-e* (L IVr 7).

4.2 Metafonesi

L'assenza della metafonesi di *é* e *ó* in rapporto con -I e -U finali è fenomeno che accomuna il romanesco antico e moderno ai dialetti toscani, distinguendo l'idioma cittadino dal resto del Lazio, dove invece *é*, *ó* toniche in posizione metafonetica passano ad *i*, *u* (Cfr. D'Achille, 2002: 521-22 e Trifone, 1992: 21).

La metafonesi sembrerebbe presente in alcune forme usate dall'Hordognez: nel part. pass. *missesi*[14] 'messisi' (L IIv 26), nel sost. *pulli*[15] (M IIv 1) e nella serie degli imperativi in *-ite*[16]: *poniti(ve)* 'mettetevi' (L IVr 26); *metite(li)* (L Vv 4); di contro si ha

il regolare imperativo in *-ete* in *sedete* (L IVr 23); *godete* (L VIIv 14).

Altre forme potrebbero essere spiegabili come latinismo:

affirmi (L VIr 8-9); *dicto* (L IIIv 20) (L VIIIv 23) (M IIIr 21); *multi* (L VIr 2); *mundo* (M Ir 22); *secundo* prep. (L VIIr 1; 8); *vulgo* (L VIr 4; 9) [17].

4.3 *ar* intertonico e postonico

La mancata evoluzione di *ar* atono a *er* è tratto del romanesco antico che in genere si conserva nella parlata moderna. Il romanesco 'di seconda fase' però presenta evoluzione toscana di *ar* in *er* nel futuro e condizionale della 1ª coniugazione (Cfr. D'Achille, 2002: 525; Trifone, 1988: 107; Trifone, 1992: 22). *Ar* si conserva nei dialetti laziali. Nella Toscana del Trecento le varietà occidentali (in partic. pisano e lucchese) conservavano *ar* intertonico e postonico, tranne che nei futuri e condizionali della 1ª classe, i quali mutarono *ar* in *er* per influsso dei verbi di 2ª e 3ª classe. Conservano *ar* intertonico e postonico anche nei futuri e condizionali della 1ª classe l'ant. senese e l'ant. aretino. Si hanno inoltre isolati ess. di forme con *ar* nei *Rerum vulgarium fragmenta*, di mano del copista (Manni, 2003: 195), e nel *Decameron*[18].

Nella traduzione *ar* è conservato nei futuri di 1ª classe *accusaranno* (L VIIv 25-26); *andarano* (L Vr 25) *andaremo* (L IVr 25-26) (M IIIr 3); *buttarete* (L VIIIr 4); *cominciarò* (L IIIv 8); *contarò* (L VIIIv 28); *giudicarete* (L VIIr 20); *intraremo* (L IIIr 13); *lamentaranno* (L IIIr 11); *levarò* (L VIv 6); *menaremola* (L IIIr 15); *portarò* (M IIIr 22); *replicarò* (L IIIv 9); e nel condizionale *guadagnariamo* (L IIIv 17-18); si ha dunque accordo con la parlata antica, forse sostenuto dallo spagnolo.

Notevole la conservazione di *ar* nell'alterato *pazarelli* (L VIIIr 2) e nel f. pl. *factocchiarie* (M IIIr19-20)[19].

Ar tuttavia non è esclusivo. Si incontrano, benchè sporadiche, forme con evoluzione fiorentina di *ar* > *er*: *guasterai* (L VIIIv 9); *mangierà* (L VIIv 26).

4.4 Conservazione delle occlusive sorde.

La rarità, maggiore che nel toscano, della sonorizzazione delle occlusive sorde intervocaliche o tra vocale e *r* è spia del carattere centromeridionale dell'antico romanesco. Il fenomeno distingue il romanesco 'di prima fase' da quello 'di seconda fase', che concorda con il fiorentino[20].

Nel testo dell'Hordognez si trovano forme che conservano le occlusive sorde: *cridano* 'gridano' (L VIIr 6); *cridare* (M Ir 3-4); *matre* (L IVr 22) (L Vr 5) (L VIIIr 4) (M Ir 5) (M Iv 15) (M IIv 20; 28) (M IIIr 21); *patrona* (L IIIr 5) (M Ir 7) *-e* (L IIIv 15) (L Vr 12); *sacristani* (M Iv 25); *scutelle* 'scodelle' (L VIIIv 22); accanto a forme con la sonora come *madre* (L VIIr 21) (M IIr 16); *ladra* (L VIIIv 25)[21].

4.5 KS > *(s)s*

L'assimilazione regressiva totale 'oltre i limiti del toscano', dunque l'evoluzione di *ks* > *ss*, è tratto dei dialetti centromeridionali. Il fenomeno è considerato da D'Achille tra i fatti propri del romanesco antico sopravvissuto in singole voci nel romanesco moderno; Trifone lo include invece fra i tratti della varietà media che resistono alla toscanizzazione; entrambi citano *lassare* 'lasciare', che compare in testi ufficiali e pubblici ancora nel Settecento e Ottocento, seppure il romanesco di seconda fase in genere presenti l'esito toscano di KS in *sc(i)* [22]. Si noti però che *lassare* era diffuso largamente anche in tutta la Toscana non fiorentina ed era possibile incontrarne qualche esempio nella lingua letteraria[23].

Le sole forme usate dall'Hordognez che presentano evoluzione antiletteraria del nesso *cs* in *ss* sono quelle della flessione di *lassare*: *lassa* (L VIr 24); *lassala* (L IIIv 28) (L VIIv 7); *lassando* (L IIIv 16); *lassato* (L VIv 13) *-e* (L VIIv 17); *lassavano* (M IIr 2); *lassi* (L Vv 22); *lassiamo* (M Ir 11; 22). Si ha invece *s* scempia da *x* in *presucți*[24] (M IIv 2).

4.6 LJ > *j*

Lo scadimento della laterale palatale a *j* è ben documentato a Roma soltanto a partire dal Settecento, con il poeta Benedetto Micheli. D'Achille però comprende il fenomeno tra i tratti innovativi del romanesco emersi tra Quattro e Cinquecento, tratti che costituiscono una reazione al processo di toscanizzazione della parlata indigena (D'Achille 2002: 528). Sporadici casi diretti o ricavabili da scrizioni ipercorrette infatti sono stati individuati da Ugo Vignuzzi in testi della seconda metà del Quattrocento (Trifone, 1988: 117 n. 76). Nei dialetti odierni il risultato del nesso lat. LJ in Umbria, nel Lazio e nelle Marche in genere è *jj* ovvero *j* (Rohlfs § 280).

In *gelo* 'glielo' (M Iv 21) si può ipotizzare un errore di stampa (si veda: *gle la dà* L IIIv 3; *gle l'ho visto* L Vv 19), ma è anche possibile riconoscere la tendenza evolutiva di LJ a *j*: la semiconsonante sarebbe rappresentata da *g*.

4.7 SJ > *s* sorda

L'evoluzione del nesso SJ in *s* sorda è attestata oggi nei dialetti centromeridionali, a sud della linea che va all'incirca da Cassino al Gargano (Rohlfs § 287). Un tempo tale esito si estendeva di più verso nord, come testimoniano le attestazioni del dialetto romanesco arcaico[25]. Trifone annovera il fenomeno tra i tratti che rendono chiara l'appartenenza del romanesco antico all'area centromeridionale (Trifone, 1992: 22), e D'Achille non solo definisce 'meridionale' l'esito *s* da SJ, ma precisa che in questo caso "la pressione del toscano è precocemente attestata da grafie *sc(i)*, anche in corrispondenza della sonora toscana", e cita come esempio la forma *partesciana* 'partigiana', attestata in un'iscrizione sepolcrale volgare[26] (D'Achille, 2002: 526).

Nella *Celestina* le forme del v. *baciare*, e soltanto queste, conservano l'esito arcaico ed antiletterario: *basative* 'baciatevi' (L VIIv 20); *basandome* 'baciandomi' (M IIr 12); *basata* (M IIv 16).

Provisione (L IIIv 2) (M IIv 18-19) è invece un latinismo.

4.8 Residuo della IV dec. latina: *le mano*.

Il femm. pl. *le mano* (unica occorrenza a L IVr 20;si ha il sing. *la mano* a L VIIr 12) conserva la desinenza della 4ª declinazione latina. La stessa forma si incontra nella confessione di Bellezze Ursini. Il tratto è tra i fenomeni che documentano l'appartenenza del romanesco antico ai dialetti centromeridionali e continua nel romanesco di seconda fase, come si può constatare in Belli[27]. Il Rohlfs così ne descrive l'area di diffusione: "troviamo *le mano* nel romanesco e nell'umbro antichi, e, nei dialetti moderni, nel romanesco (frequente nel Belli), nell'Umbria meridionale, nel Lazio, nelle Marche meridionali, nel napoletano" (Rohlfs § 367).

4.9 Plurale in *-e*

Il plurale in *-e* dei sost. e agg. femm. della 2ª classe, frequente nella lingua letteraria medievale e in testi toscani posteriori, usato ancora da Machiavelli e Cellini, è oggi largamente attestato nei dialetti settentrionali (ligure, veneto e istriano), nello stesso vernacolo fiorentino e in varie zone della Toscana, in alcuni dialetti umbri (dove però *-e* può essere di natura fonetica, poichè in alcune di queste zone *-i* è divenuta *-e*),

nel romanesco e in varie località di un esteso territorio intorno a Roma. Nel secolo XVI i grammatici si espressero contro il plurale fiorentino *le parte*[28]; Ariosto, nella rielaborazione del *Furioso*, modificò *nube* e *gente* in *nubi* e *genti*. In passato il pl. in *-e* era molto diffuso, usato ad esempio nei dialetti settentrionali dove la voc. finale è successivamente caduta (piem. e lomb.). Nell'antico umbro è attestato in Jacopone: *le radice*, *le virtute*, ecc. Nel romanesco il plurale si osserva in antichi testi ed è ampiamente diffuso nei sonetti del Belli: *le chiave*, *le ragione*, *le noce*, ecc. (Rohlfs § 366).

Diversi gli ess. riscontrati nella traduzione:

diverse parte (M IIv 7); *le defensive arme* (L VIIr 27); *le voce* (M IIIr 16); *tante giovene* (M Iv 15); *tutte le nocte* (L VIIr 25); *veste* 'vestiti' (L VIIIv 12).

4.10 Articolo determinativo

Nel romanesco antico *lo* era l'unica forma di articolo determinativo conosciuta, e non subiva elisione davanti a vocale. Il plurale di *lo* era *li* (Trifone, 1992: 22 e D'Achille, 2002: 524). A partire dalla seconda metà del Quattrocento nei testi romani, davanti a consonante, si diffuse la forma *el*. Anche nella Toscana occidentale, a Pisa e Lucca, in origine si avevano per l'articolo determinativo maschile solo le forme forti *lo*, *li*. Queste forme continuarono ad avere larga diffusione nel secolo XIV, ma era entrata nell'uso anche la forma debole *el*, che caratterizzava pure l'aretino e le varietà orientali della Toscana. Il fiorentino assunse nel Quattrocento *el* in luogo del trecentesco e letterario *il*, per influsso dei dialetti toscani occidentali (Manni, 2003: 58). La forma debole dell'articolo nel romanesco si deve dunque all'influsso delle parlate toscane quattrocentesche, non alla lingua letteraria. Il romanesco *er* è dovuto alla successiva rotacizzazione della *l* preconsonantica, fenomeno che tende a stabilizzarsi dal Seicento, mentre prima, nelle stesse condizioni fonosintattiche, si ha iotizzazione della *l* (Trifone,1992: 57).

Nella traduzione:

Art. masch. sing:

el (L IIIv 26) (L IVv 3; 8; 9; 18; 18) (L Vr 21; 25) (L Vv 19; 24; 25; 27) (L VIr 4; 9) (L VIv 21) (L VIIv 24) (L VIIIr 10; 18; 26; 27) (L VIIIv 2; 16; 25) (M Ir 22; 26) (M Iv 13) (M IIIr 22); *il* (L IIIr 22) (L VIIr 12) (L VIIr 16) (L VIIIv 16) (M Iv 23) (M IIr 12) (M IIv 6; 14; 24) (M IIIr 13; 16); *lo* (L IVv: *non c'è lo meglior scaldalecto*) (L VIIIv 24: *lo piacto*) (M IIv 14: *lo piovano*).

Art. masch. pl.:

li[29] (L IIIr 21) (L IVv 20) (L Vr 25) (L VIIr 13; 24) (L VIIv 28) (L VIIIr 13) (L VIIIv 8; 28) (M Ir 9) (M IIv 11); *gli* (L IVv 19: *gli fredi huomini*) (L IVv 22: *gli denti*) (L Vv 3: *gli buoni ornamenti*) (L VIr 10 *gli difecti*) (L VIv 28: *gli simili*) [30].

4.11 *como/come*

L'avv. *como* è usato sistematicamente nella *Cronica* d'Anonimo romano, da Bellezze e dal notaio che trascrive la sua confessione. In genere l'italiano *come* si fa risalire ad un *quomodo et* (come il fr. *comme*), mentre la forma *como*, dominante oggi nei dialetti dell'estremo meridione (ad es. calab. *cumu*, sic. *comu*), deriva dal semplice *quomodo* (cfr. anche lo sp. *como*) (Rohlfs § 945). Nella Toscana d'epoca medievale *como* è attestato unicamente nei dialetti orientali, in particolare nell'aretino; qui *como* si alterna a *commo*, *come*, *comme* e *co* (Castellani, 2000: 429-30 n. 307).

Nella traduzione dell'Hordognez la forma indigena *como* (22 occorrenze nel

nono atto) si alterna alla forma toscana *come* (11 occorrenze).

como (L Vv 6; 20) (L VIv 12-13; 13; 14; 16; 26) (L VIIv 16) (L VIIIr 12; 19) (L VIIIv 24) (M Ir 17) (M Iv 1; 26) (M IIr 23) (M IIv 4; 13; 17; 19; 24) (M IIIr 2; 9); *come* (L IIIv 3; 5; 15-16; 18) (L IVv 11) (L Vr 4-5) (L Vv 7; 17) (L VIIIr 1) (M IIv 24) (M IIr 18).

4.12 Morfologia verbale

Il presente del verbo *essere* ha una flessione piuttosto conservativa; si incontrano forme romanesche arcaiche che furono abbandonate dai parlanti in epoca di toscanizzazione. Si tratta della prima persona pl. *simo* e della terza persona pl. *sonno*, forme incluse da Trifone tra i tratti propri del livello 'più popolare', appartenenti al romanesco di 'prima fase' e progressivamente abbandonati dai parlanti; *sonno* si alterna a *son*[31].

I pers. pl. *simo* (L IIIv 24) (L VIr 19) (M IIv 20).

III pers pl. *sonno* (L IIIr 25; 26) (L IVr 9) (L Vr 20) (L VIIIr 25) (L VIIIv 13-14) (M Iv 3) (M IIIr 16); *son* (L IIIv 2) (L IVr 11) (L VIr 3) (L VIv 22) (L VIIv 27) (L VIIIr 19) (L VIIIv 14).

Significative per la morfologia verbale anche le desinenze della prima persona pl. dell'indic. pres. *-amo*, *-emo*, *-imo*. Per Trifone la distinzione di coniugazione nelle desinenze di I pers. pl. dell'indic. pres. a fronte della desinenza toscana *-iamo* è tratto che si oppone al fiorentino[32] e individua il carattere centromeridionale del romanesco (cfr. anche lo spagnolo). Il fenomeno è comune al romanesco antico e moderno e ai dialetti contermini (Cfr. Trifone, 1992: 22 e D'Achille, 2002: 526). Gli unici ess. che si incontrano nel nono atto della traduzione appartengono alla prima coniugazione e non hanno controesempi.

honoramo (L IIIv 10); *intramo* (L IIIv 21-22); *parlamo* (L VIIIr 9-10).

4.13 Lessico

A(B)BRUSTICARE 'abbrustolire', 'tostare': *uve abrusticate* 'uva passa' (L Vv 13), testo sp. *uvas tostadas*. Definito dal GDLI variante dialettale di *abbrustiare* e quest'ultimo considerato dal DEI forma toscana dell'it. merid. *abbruschiare.*

ASSETTARE 'sedere'**:** *asettamose* 'sediamoci' (L VIr 17-18). Il verbo, al riflessivo e nel sign. di 'prender posto', 'accomodarsi', è qualificato dal GDLI come voce antica, presente in Jacopone, Dante, Boccaccio. La prima attestazione è nella *Rettorica* di Brunetto Latini, ma il termine risulta diffuso in tutta Italia dai secc. XIII e XIV (OVI). Nel glossario latino-sabino di Jacopo Ursello della fine del secolo XV è presente la forma *assectateve* (Trifone, 1992: 141). La voce deriva dal lat. volg. **assedītāre*, frequentativo di *sedēre* (cfr. DELI, DEI e LEI), con caduta della voc. postonica e assimilazione regressiva del nesso secondario *dt*. Anche il DEI afferma la vitalità del termine nei dialetti italiani arcaici, rinvia all'uso in area prov. (*asetar*) e fr. (*asseter*), e giudica l'it. merid. *assettare* un prestito; l'affermazione del DEI non trova conferma negli studi sui gallicismi di Castellani (2000) e di Cella (2003). L'AIS (IV 662: *sedersi*) evidenzia il quasi esclusivo uso centro-settentrionale, nei dialetti odierni, delle varianti senza il prefisso, derivanti dal lat. *sĕdēre*, con rare eccezioni al confine piemontese con la Francia (prob. per influsso franco-provenzale), e la diffusione in tutto il meridione a partire da Abruzzo, Molise e Campania, con pochissimi controesempi, di forme provenienti dal lat. *assīdĕre* (da qui prob. *assìdete* 'siediti': L IVr 22-23) o dal lat. volg. **assedēre*, **assedītāre*. Il Lazio

presenta condizioni centro-settentrionali, ma al confine con la Campania si ha *assettá* (Santa Francesca, Veroli) e *aššíte* (Sonnino). Le varianti dell'imp. *siediti!* (AIS IV 663) confermano le condizioni descritte per l'infinito. Si noti però che a Roma, accanto alla perifrasi *méttete a ssēde* è presente come prima occorrenza *asséttetè*.

APPICCIARE 'attaccare': *appicia* 'attacca' (L IVv 3). Il GDLI riporta attestazioni del termine, usato riflessivamente nel sign. di 'attaccarsi', da Jacopone, Sannazaro, Algarotti. La prima attestazione è di Restoro d'Arezzo (1282), ma i documenti antichi in cui si incontra il vocabolo sono per lo più d'area mediana (cfr. , che documenta anche *appicciaro* nella Cronica d'Anonimo Romano). Per Trifone il verbo era assai diffuso nella zona di Velletri; lo studioso afferma che dal sign. proprio di 'attaccare' deriverebbe quello più frequente di 'attaccare il fuoco, accendere'. La forma è presente nel *Latini Sermonis Emporium* di Antonio Macinelli (1499), umanista che tenne scuola a Roma (Trifone, 1992: 144: *te appicci* 'ti attacchi'). L'etimologia è incerta. Per il DEI (cui rimanda anche il) bisogna presupporre un **pīccāre*. La voce, nel sign. di 'accendere', è definita plebea da Chippini (1967), fuor d'uso oggi a Roma ma ancora viva nella campagna romana e nei paesi prossimi a Roma.

ASSAI agg.**:** *assai luogo c'è per tutti* 'c'è molto posto per tutti' (L IVr 24). Nel meridione al toscano *molto* corrisponde soprattutto il tipo *assai*. *Assai* è diffuso in tutta Italia solo in funzione avverbiale (ad es. *assai presto*) (Rohlfs § 954). Nella carta *molti frutti* dell'AIS (VII 1249) si constata la diffusione degli aggettivi *molto* e *tanto* nei dialetti centrali e settentrionali in contrapposizione al tipo *assai* diffuso in tutto il meridione; l'isoglossa che distingue le due aree contrappone la Puglia al Molise e la Campania al Molise e al Lazio. Quest'ultimo infatti presenta condizioni centro-settentrionali, tranne che per l'unica ed isolata attestazione di *assai* a Cerveteri, a nord-ovest di Roma (cfr. anche Rohlfs § 954). In passato l'uso di *assai* in funzione aggettivale era diffuso anche nella lingua letteraria, come si osserva ad es. in Jacopone, Boccaccio, Machiavelli (GDLI).

CINNA 'poppa', 'mammella': *cinne* (L Vv 17). Il termine è usato dal romano Stefano Baroncello nel suo ricettario di medicina popolare della prima metà del sec. XV (cfr. Ernst, 1966: 174: *çinne*). Anche nel DELI è citato il ricettario romano per la forma *cinne*, ma *zinne* sarebbe attestato a Roma fin dal sec. XIV, e d'uso popolare. Le più antiche occorrenze di *zinne* si hanno in due testi in romanesco arcaico: le *Storie de Troja e de Roma* (sec. XIII, volgarizzamento di un testo latino del sec. XII) e la *Cronica* d'Anonimo Romano[33]. Il GDLI tratta la voce *cinna* come dialettale romana, riconducendola al long. *zinna* 'sporgenza'. La sua diffusione, un'area uniforme che include il Lazio e alcuni territori ad esso confinanti, fa supporre che Roma sia stata il centro da cui il termine si è irradiato (cfr. AIS I 126: *Il seno della donna*). Il lemma *zinna* compare nei vocabolari dialettali d'area laziale (cfr. Chippini 1967 e Vaccaro 1969).

SCHIATTARE 'crepare': *io schiattassi* (L VIr 26). Il Gavi per le prime attestazioni del termine rimanda, come DEI e DELI, a G. B. Fagiuli (1742) e M. Battaglini (1709), ma afferma che è possibile, seppur 'a gran pena', una retrodatazione con materiale non toscano. Si ha così *schiatar* in una parafrasi lombarda del sec. XIV del *Neminem laedi nisi a se ipso* di San Giovanni Grisostomo; il lemma compare in un bestiario toscano scritto in veste linguistica lucchese-pisana a cavallo di Due e Trecento; alla fine del '300 si ha il sicil. *scattari* (cfr. Gavi). Trifone suppone che la voce *sciactata*, riscontrata in un bando

romano per il commercio del 1447, vada ricondotta a 'schiattata'; lo studioso afferma poi che "la prima attestazione finora conosciuta di *schiattare* è in un testo romanesco del Seicento, *Il Jacaccio* di Peresio, dove il vocabolo ha la glossa «ammazzar con oppressione»" (Trifone, 1992: 159). *schiattare* deriverebbe da un lat. parl. **exclappitāre*, composto dal pref. *ex-*, con valore intensivo, e da una radice onomatopeica **clapp-*; da **exclappitāre* deriverebbero anche il fr. ant. *esclater* e il prov. e catal. *esclatar* 'scoppiare' (cfr. DEI, DELI e GDLI). Per il DEI infine l'etimologia corretta sarebbe da identificarsi con il long. *slaitan* 'spaccare'. Nel vocabolario belliano del Vaccaro (1969) compare il lemma *schiattà*, ricondotto al lat. volg. *sclappitare*, intens. di *sclappare*.

STARE E TENERE. È caratteristico dell'Italia centromeridionale l'uso di *tenere* in luogo di *avere* (Trifone, 1992: 7) e di *stare* in luogo di *essere*. Quest'uso è diffuso in tutto il Lazio, ma il vernacolo della capitale oggi si discosta dai dialetti contermini: "*Stare* per 'essere' si mantiene vitale nella stessa Roma, a differenza di *tenere* per 'avere' e *femmina* per 'donna', presenti in Belli e in Trilussa" (Trifone, 1992: 96 n.20) ma non più in uso. Gli esempi riscontrabili nella traduzione confermano la vitalità del tipo. Si noti però che lo spagnolo usa *tener* nel sign. di 'avere' e *estar* in quello di 'essere'; difatti l'uso dei due termini coincide nella traduzione e nei relativi passi spagnoli.

tenere per 'avere': *quante garzone tene recommandate* (L IIIv I) testo sp. *cuántas mozas tiene encomendadas*; *guarda che parolette tene la nobile* (L IIIv 27) testo sp. *qué palabras tiene la noble*.

stare per 'essere': *sani stanno li sancti* testo sp. *sanos están los santos* (L IIIr 20-21); *tasi, che stà la porta aperta, in casa stà, chiama prima che intramo, che per ventura staranno disconze* testo sp. *calla, que está abierta la puerta, en casa está. Llama antes que entres, que por ventura estarán revueltas* (L IIIv 20-22); *non stanno contenti* testo sp. *ni están contentos* (L VIIr 8); *stano nell'acto sì smenticati* 'sono così distratti' testo sp. *están en el acto tan olvidados* (L VIIr 10-11);; *stai tu pregna* testo sp. *estás preñada* (L VIIIr 16); *dove adesso stanno tue sorelle asise* testo sp. *donde agora están tus primas asentadas* (M Ir 19).

Unico es. nel quale *stare* non è presente nella lezione spagnola è a L VIIv 17-18: *quando io stava in reputatione* testo sp. *cuando me preciaba*.

ZITELLO 'fanciullo', 'ragazzo': *citelle* (L IVr 8) femm. pl. 'fanciulle, zitelle'. La prima attestazione si ha nelle *Storie de Troja et de Roma*. L'area di diffusione delle prime ricorrenze è per lo più quella mediana: *St. de Troia e de Roma* Amb., 1252/58 (rom.>tosc.); Boccaccio, *Lett. napol.*, 1339; *Stat. perug.*, 1342; Anonimo Rom., *Cronica*, XIV; *Destr. de Troya*, XIV (napol.) (). Il termine è attestato anche nel *Diario della città di Roma* di Stefano Infessura, illustre giurista anticuriale e anticlericale della Roma di fine Quattrocento, il cui atteggiamento conservatore si manifesta anche in ambito linguistico, con la scelta di un volgare arcaicizzante in contrasto con la lingua 'fiorentineggiante' della Curia (Trifone, 1992: 148 *de molte citelle*). In nota 39 il lemma è definito "variante di *zitelle*, nel senso originario di *fanciulle*". Cfr. anche la lauda di fine XIV-inizio XV sulla decollazione di S. Giovanni Battista, con una presenza notevole di fenomeni del romanesco primitivo (Trifone, 1992: 122 *çitella*, *ç* per *z*). Monfeli (1993) per il dialetto di Fabrica di Roma presenta la voce *zzitéllo*; Chippini (1967) definisce *zitèllo* "voce dell'antico dialetto romanesco rimasta nel volgo fino a questi ultimi tempi".

In conclusione sono attribuibili al romanesco 'di prima fase':

- la mancanza di anafonesi in *fameglio*, *meraveglia*;
- la conservazione di *ar* atono nel futuro e condizionale dei verbi di I coniugazione e nel suffisso *-aria*;
- la conservazione, maggiore che nel toscano, delle sorde intervocaliche e tra vocale e *r*;
- l'evoluzione KS > *s(s)* in *presucti*;
- la riduzione SJ > *s* sorda nelle forme del verbo *baciare*;
- l'art. masch. sing. *lo* e pl. *li*;
- le forme del presente indicativo di essere *simo* e *sonno*;
- le parole *cinna* e *zitello*.

Riportano a condizioni centromeridionali:

- la metafonesi (assente nel romanesco di prima e seconda fase) nel part. pass. *missesi*; nel sost. *pulli*; e nella serie degli imp. in *-ite*;
- l'avv. *como* (ma sostenuto dallo spagnolo);
- *assettare*; *assai* in funzione aggettivale; *appicciare* nel sign. di 'attaccare' (per lo più d'area mediana)
- *tenere* in luogo di 'avere' e *stare* in luogo di 'essere'

Fenomeni comuni al romanesco 'di prima fase' e al romanesco 'di seconda fase':

- la mancanza di anafonesi in *longo*;
- la conservazione di *ar* nel suffisso *-arello*;
- l'esito KS > *ss* in *lassare*;
- il residuo della IV dec. latina in *le mano*;

Tratti esclusivi del romanesco 'di seconda fase':

- la possibile tendenza di LJ a *j* in *gelo*;
- l'art. masch. sing. *el* (prestito dal vernacolo fiorentino quattrocentesco)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANONIMO ROMANO, *Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi, 1981 (1979[1]).

BECCARIA, G. L., "Forestierismo e citazione straniera come strumento stilistico: lo spagnolo nei testi letterari del Cinque e Seicento", in *Sigma*, 7, 1965, pp. 44-75.

BECCARIA, G. L., *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.

BECCARIA, G. L., "Luoghi comuni e tramiti letterari dell'ispanismo in Italia: it. "vigliacco"", in AA. VV., *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 41-56.

BECCARIA, G. L., "Tra Italia Spagna e Nuovo Mondo nell'età delle scoperte: viaggi di parole", in *Lettere italiane*, 2, 1985, pp. 177-203.

BECCARIA, G. L. (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, Torino*, Einaudi, 1994.

BOTTA, P. (a cura di), FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*. *Edición crítica de la Tragicomedia (autos del VIII° al Final)* Internet: 02-03-2005, <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>

CASTELLANI, A., *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.

CASTELLANI, A., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 1980.
CHIPPINI, F., *Vocabolario Romanesco*, a cura di B. Migliorini, Roma, Chippini Editore, 1967.
CELLA, R., *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
COSTA, C., "Rassegna di testi e studi sul romanesco antico dal 1984 al 1995", in *Roma nel Rinascimento*, 1995, pp.119-150.
D'ACHILLE P. - GIOVANARDI C., *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi, I. Dalle origini al 1550*, Roma, Bonacci Editore, 1984.
D'ACHILLE, P., "Il Lazio", in M. CORTELAZZO-C. MARCATO-N. DE BLASI-G. P. CLIVIO (a cura di), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 515-567
DE MAURO, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1976 (1963[1]).
DEI: C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957.
DELI: M. Cortelazzo, - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-88.
DE ROSA, L., *Ricordi*, a cura di Vittorio Formentin, Roma, Salerno Editrice, 1998.
ERNST, G., "Un ricettario di medicina popolare in romanesco del Quattrocento", in *Studi linguistici italiani*, 6, 1966, pp. 138-175.
ERNST, G., *Die Toskanisierung des römischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1970.
ERNST, G., "La *Toskanisierung*, un quarto di secolo dopo", in DARDANO M. - D'ACHILLE P. - GIOVANARDI C. - MOCCIARO A. G. (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-28.
ESCOBAR, M. (a cura di), *Prosa e poesia romanesca. Dalle origini a Trilussa*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1957.
FOLENA G. - MIGLIORINI B. (a cura di), *Testi non toscani del Quattrocento*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1953.
GALLO I. - SCOLES E., «Edizioni antiche della "Celestina" sconosciute o non localizzate dalla tradizione bibliografica», in *Cultura Neolatina*, Anno XLIII, 1983, Fasc. 1-2, p. 103-119.
HORDOGNEZ, F, de R., *Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, Eucharius Silber, Roma 1506.
KISH, K. V., *An edition of the first italian translation of the Celestina*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, Valencia 1973.
MANCINI, M., "Aspetti sociolinguistici del romanesco nel Quattrocento", in *Roma nel Rinascimento*, 1987, pp. 38-75.
MANNI, P., *Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003.
MIGLIORINI, B., "Dialetto e lingua nazionale a Roma", in *Capitolium*, 10, 1932; poi in *Revue de Linguistique Romane*, 9, 1933, pp 370-382 (da cui si cita); in ultimo in *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 1948, pp. 109-123.
MONFELI, P., *Cento gusti non si possono avere: di essere bella e di saper cantare. Vocabolario del dialetto di Fabrica di Roma*, Roma, Abete Grafica, 1993.
OVI: Opera del Vocabolario Italiano, Banca dati dell'italiano antico. Internet: 26-03-2005, http://www.ovi.cnr.it/
PALERMO, M., "Fenomeni di standardizzazione a Roma nel primo Cinquecento", in *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, 5, 1991, pp. 23-52.
RASPINI, F., *Vocabolario del Dialetto di Mompeo Sabino*, Rieti, Arti Grafiche Nobili Sud Santa Rufina di Cittaducale, 1991.
ROHLFS, G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969.

ROJAS, F. de, *La Celestina*, traduz. it. di Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli, 2000 (1994[1]).
SCOLES, Emma, "Note sulla prima traduzione italiana della Celestina", in *Studj Romanzi*, XXXIII, 1961, pp. 153-218.
SCOLES, E., «La prima traduzione italiana della "Celestina": repertorio bibliografico», in *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1964, p. 209-230.
SERIANNI, Luca, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1999 (1989[1]).
SERIANNI, L., "Testi letterari e testi documentari nella dialettologia antica: il caso del romanesco", in *Cultura neolatina*, 47, 1987, pp. 279-289.
TERRACINI, B., *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957. Ora in id, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva Editori, 1983; e in Id., *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 37-108 (da cui si cita).
TESI, R., "«Da un italiano all'altro»: tradurre i classici della letteratura italiana nella lingua di oggi", in FRASNEDI, F. - TESI, R. (a cura di), *Lingue Stili Traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, Firenze, Cesati, 2004.
: *Tesoro della lingua italiana delle origini*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano. Internet: 26-03-2005, http://.ovi.cnr.it/
TRIFONE, P., "La confessione di Bellezze Ursini «strega» nella campagna romana del Cinquecento", in *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, 2, 1988, pp. 79-182.
TRIFONE, P., "La svolta del romanesco tra Quattro e Cinquecento", in *Studi in memoria di Ernesto Giammarco*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 425-452.
TRIFONE, P., *Roma e il Lazio*, Torino, Utet, 1997 (1992[1]).
TRIFONE, M., "Lingua d'uso nella Roma di fine Quattrocento", in DARDANO M./ D'ACHILLE P./GIOVANARDI C./MOCCIARO A. G. (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 53-74.
VACCARO, G., *Vocabolario Romanesco Belliano e Italiano-Romanesco*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1969.
VIGNOLA, B., "Su un'edizione della prima traduzione italiana della Celestina", in *Cultura Neolatina*, 36, 1976, 129-137.
VIGNUZZI, U., "Il volgare nell'italia mediana", in Serianni, L.-Trifone, P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, III. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 329-372.
VIGNUZZI, U., "Marche, Umbrien, Lazio", in *LRL*, II, 2, 1995, pp. 151-169.
ZAMBONI, A., "Osservazioni sul romanesco antico", in *Studi linguistici italiani*, 18, 1992, pp. 136-149.

Notas

[1] L'edizione usata è quella stampata a Roma nel 1506 da Eucharius Silber. Se ne è usata la copia oggi conservata presso la biblioteca Marciana di Venezia (segn. Dramm. 2988.5.). Altri esemplari di questa edizione sono reperibili presso la Biblioteca Menéndez y Pelayo di Santander (segn. R.V. 9.13.) e il British Museum di Londra (segn. C.62.b.17). Notizie di questa e delle altre edizioni in SCOLES 1964. Nelle citazioni dalla stampa si sono uniformati all'uso moderno le maiuscole, i segni paragrafematici e la punteggiatura. L'edizione è divisa in fascicoli numerati in ordine alfabetico; si cita per fascicolo, n. carta in numeri romani, recto o verso, n. riga.

[2] La principale bibliografia di testi d'area dialettale romana e laziale di questo periodo è stata curata da Paolo D'ACHILLE e Claudio GIOVANARDI nel 1984. Il lavoro elenca le edizioni di testi documentari e letterari, fino al 1550, nonchè gli studi dialettologici relativi al Lazio. Questi ultimi si riferiscono anche al dialetto contemporaneo, "si ha dunque una sfasatura tra la sezione dei *Testi*, limitata al periodo 'antico' e quella degli studi" (ivi, p. 7). Un'integrazione al lavoro di D'Achille e Giovanardi è la *Rassegna di testi e studi sul romanesco antico dal 1984 al 1995*

di Claudio Costa (1995). Sono qui presentati in ordine: bibliografie e rassegne di studi; lessici e vocabolari dialettali; studi lessicali; atti di convegni; studi generali; edizioni di testi e studi relativi (quest'ultimi divisi per secoli dal IX al XVI).

[3] D'Achille parla a tal proposito di una possibile suddivisione linguistica ulteriore del romanesco post-rinascimentale in due "momenti": "un momento 'prebelliano' e uno postbelliano (o piuttosto postunitario)".

[4] Non per questo non sono stati prodotti in questo lasso di tempo lavori di ampio respiro, quali l'esemplare trattazione del processo di italianizzazione del romanesco tra XV e XVI sec. condotta da Ernst (1970). Il volume, definito dal Vignuzzi 'imprescindibile' per uno studio del romanesco antico, ha dato il via ad una serie di studi sul romanesco di 'prima fase', tra cui l'edizione critica della trecentesca *Cronica* curata da Giuseppe Porta (Anonimo Romano, 1979).

[5] Lo schema, in forma semplificata, è stato riprodotto da Mancini (1987: 44) e da Trifone (1990: 125 e 1992: 30).

[6] MANCINI 1987: 59; riproposto da TRIFONE 1990:426 e 1992: 30 e VIGNUZZI 1994: 363.

[7] Trifone rimanda allo studio condotto da L. Antonucci: "Rivelazioni demografiche generali sulla popolazione di Roma nel XVI secolo", in P. Cherubin (a cura di), *Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento*, Roma, Quasar, 1989.

[8] I testi di produzione popolare o personale (diari, annotazioni, appunti, ecc.), tra i quali rientrerebbero gli scritti di Frangipane, sono stati da sempre oggetto d'attenzione maggiore, da parte degli storici della lingua, rispetto ai testi letterari, per la ricostruzione della fase antica di una lingua. Per il carattere di immediatezza e spontaneità queste scritture risultano meno condizionate dai modelli formali o letterari e costituiscono una testimonianza più vicina all'uso orale. Si veda a tal proposito Serianni, 1987: 279: "attraverso il ben noto 'disordine' grafico delle scritture popolari il linguista può risalire a tratti fonetici che rischierebbero di essere compromessi da un'ortografia più evoluta, e, quindi, più uniforme e livellata".

[9] Per una rapida descrizione della teoria e storia della traduzione si veda il relativo lemma, curato da Elisabetta Soletti, in Beccaria, 1994. Problemi inerenti i meccanismi di traduzione sono esposti nel saggio di Riccardo Tesi (2004); lo studio si occupa in particolare della 'traduzione intralinguistica' ("cioè la traduzione di una parola, di un sintagma o di unità superiori quali frasi semplici o complesse appartenenti a fasi cronologiche più o meno antiche della stessa lingua"), che condivide con la traduzione 'interlinguistica' la maggior parte dei processi interpretativi.

[10] Beccaria, 1968: 117 n. 194: "il traduttore ... sul piano sintattico con difficoltà riesce a liberarsi dagli impacci di costruzioni tipicamente spagnole".

[11] Cfr. Terracini, 1996: 56: "il traduttore deve innalzare il suo edificio comparativo su un sistema vivo di lingue, mediante un'analisi fondata esclusivamente sulla realtà fuggevole dei sintagmi di cui il parlante si serve effettivamente".

[12] Il fiorentino trecentesco presentava regolarmente l'anafonesi; il fenomeno è attestato senza eccezioni nella poesia di Petrarca e nella prosa di Boccaccio. Tra i dialetti della Toscana del Trecento l'anafonesi era assente nel senese e nell'aretino (Manni, 2003), anche se Castellani (2000) precisa che a Siena, nonostante la mancanza di anafonesi sia ancora oggi la regola, "in alcuni testi del Dugento e Trecento compaiono anche forme anafonetiche". Ancor oggi il fenomeno è caratteristico del distretto fiorentino, delle zone di Volterra e San Gimignano, e della Toscana occidentale, mentre nel resto della Toscana e d'Italia si trovano, o si trovavano in epoca antica, forme con *é*, *ó* (Castellani, 1980: I, 81 e 2000).

[13] La forma *longo* è usata nella confessione di Bellezze sia dalla 'strega' sia dal notaio; Trifone considera notevole l'assenza di anafonesi a quest'altezza cronologica (cfr. Trifone, 1988: 100). Castellani dà come base latina LÓNGUS, da cui deriva la forma anafonetica toscana, ma suppone anche la possibile provenienza di questa da un lat. LUNGUS. Lo studioso rimanda a Devoto per

la tesi secondo cui Ó per U sarebbe dovuta ad influssi sabini (cfr. Castellani, 1980: I, 76).

[14] *missesi* potrebbe però dipendere dal lat. MISSI. Nel testo di Bellezze Ursini si incontra la forma *missi* (Trifone, 1988: 96); cfr. anche Formentin, 1998: tomo I, 122: *mise*.

[15] Ma in L VIv 18 si incontra la forma alterata *pollastri*, dove *o* però è in posizione atona.

[16] L'imperativo in *-ite*, che si osserva nel territorio metafonetico meridionale, presuppone una terminazione *-ēti* in luogo di *-ēte* (cfr. Rohlfs § 607). L'imperativo in *-ite* si incontra anche nella confessione di Bellezze (Trifone, 1988: 132: *cridite*, *fiditeve*); secondo lo studioso il tipo *cridite* non dipende dal conguaglio con il morfema *-ite* proprio della 4ª classe, ma è da ascrivere a metafonesi.

[17] Si noti però che alcune di queste forme trovano conferma in Bellezze e nella *Cronica* d'Anonimo Romano: Bellezze usa *ditto*, *ditti*, *dicta*, *multi* e anche, in posizione non metafonetica, *multe*; nella *Cronica* si incontra *secunno* e in Bellezze *secundo* (Trifone, 1988 e Porta, 1981).

[18] Cfr. Manni, 2003: 278: "nel futuro *maritaremo* III 9 15 si potrebbe vedere un caso di mantenimento di *ar* che, pur contrario alla norma fiorentina, ha riscontro in alcuni testi del secondo Trecento e del Quattrocento".

[19] Si confronti la forma *pazarelli* con l'alterato con ugual suffisso *vecchiarella* nei Rvf, qui unico caso di sostantivo che presenta alternanza *ar*/*er* (Manni, 2003: 198). Il suffisso *-arello* inoltre è costante nel romanesco 'di seconda fase', a differenza del suffisso *-aria*/*-eria*, che presenta forti oscillazioni tra la forma indigena *-aria* e la forma fiorentinizzate *-eria* (Trifone, 1992: 66).

[20] Per il romanesco si vedano Trifone, 1992: 22 e D'Achille, 2002: 526. Castellani parla di una sonorizzazione toscana e umbro-marchigiana di tipo 'imitativo', avvenuta in epoca molto antica sul modello della pronuncia sonora settentrionale. La teoria della sonorizzazione imitativa spiegherebbe forme toscane con consonante sonora anche dove le corrispondenti parole settentrinali presentano sorda; ad es. in documenti antichi toscani si incontrano forme come *oga*, *pogo*, *regare*, ecc. (Castellani, 1980: I 241 in nota e Castellani, 2000: 146).

[21] La forma *patrona* è usata anche da Bellezze (Trifone, 1988: 113). *ladro* < lat. LATRO, -ONIS.

[22] D'Achille, 2002: 526-527 e Trifone, 1992.

[23] L'esito *ss* da *x* in *lassare* era caratteristico delle varietà occidentali della Toscana (pisano e lucchese), del senese, dell'aretino (che aveva anche *lasciare*), del volterrano e sangimignanese (Manni, 2003); Castellani parla invece dell'occorrenza di entrambi gli esiti, *lasciare* e *lassare* (*-s-*), non solo ad Arezzo, ma anche a Sansepolcro e a Cortona, dove però se nel Trecento v'è concorrenza tra le due forme, "nei testi quattrocenteschi prevale di gran lunga il tipo colla sibilante pura" (Castellani, 2000: 399). L'alternanza *lasciare*/*lassare* è anche nella *Commedia*, seppur qui è più diffuso il tipo fiorentino, e nei Rvf, dove però le forme con *ss* dominano nella parte dovuta al copista, mentre nella parte autografa si trova un unico *lassai* (Manni, 2003).

[24] Dal lat. volg. **perexsuctus.* L'esito antiletterario di *-(e)x-* > *-s-* è presente nel *Latini Sermonis Emporium* del romano umanista Antonio Mancinelli (1499) (cfr. Trifone, 1992: 144 *sacqua* 'sciacqua' e 145 *presuto* 'prosciutto'). Bellezze usa *presotto* (Trifone, 1988: 116).

[25] Si vedano ad es., nella *Cronica*, il verbo *basare* 'baciare' e i sost. *camisa* 'camicia', *caso* 'cacio', *cerasa* 'ciliegia', ecc.

[26] La grafia *sc(i)* in realtà esprimeva, in Toscana, anche la sibilante palatale sonora; oltre *sc(i)* si avevano anche le grafie *g(i)*, *sg(i)*, *si* (Castellani, 2000: 399). Il nesso SJ in Toscana è continuato da sibilante palatale sorda in alcune voci, sonora (come nel toscano *ragione*) in altre, suoni trascritti ormai da secoli rispettivamente con *c(i)* e *g(i)*. L'uso della grafia *c(i)* per *š* si diffonde e normalizza a Firenze e a Siena nella seconda metà del XIV secolo, mentre nella Toscana occidentale si hanno ess. del secolo precedente. Esempi invece del tipo *g(i)* per la sibilante palatale sonora sono attestati frequentemente, in testi fiorentini e senesi, già dalla seconda metà del XIII secolo (Castellani, 1980: I 222-244 e Castellani, 2000: 399-401).

[27] Per l'attestazione in Bellezze si veda Trifone, 1988: 124. La descrizione del tipo nel romanesco e nella lingua del Belli è in Trifone, 1992.

[28] Nella descrizione sulle varietà toscane nel medioevo Castellani definisce il femm. pl. della seconda classe in *-e* tratto tipico, anche se non esclusivo, del pisano, mentre a Lucca si ha per lo più *-i* (Castellani, 2000: 313 che rimanda ad uno studio più approfondito in Castellani, 1980: I 308-312; II 370-372). Ess. di questo plurale nell'arcaico vernacolo fiorentino si osservano nel più antico statuto dell'arte degli Oliandoli di Firenze, prob. del 1310-13, anche se qui di regola l'uscita è in *-i* (Cfr. Castellani, 1980: II 225) e nel *Tesoretto* di Brunetto Latini. Manni (2003: 58 n. 63) pensa che le attestazioni di questo plurale nell'antico fiorentino siano dovute all'analogia con il il plurale dei nomi e aggettivi femminili di prima classe; ma poichè nella seconda metà del secolo XIV gli ess. si moltiplicano, alla spinta analogica si deve aggiungere "l'influsso del pisano, dove questo tipo di plurale è normale fin dalle origini".

[29] Cfr. D'Achille, 2002: 525: "le forme plurali italiane *i* e *gli* non hanno soppiantato *li*, diffusa in tutto il Lazio; il romanesco contemporaneo sembra aver mantenuto una solidarietà con i dialetti contermini e con quelli meridionali".

[30] Non si riportano le attestazioni di *lo* e *gli* che coincidono con l'uso contemporaneo, quindi davanti a vocale, a *s* complicata, a *n* palatale, a *z* sorda e sonora e al sintagma *per lo più*.

[31] Trifone, 1992: 33 e Trifone, 1988: 129 n. 124: "Il rafforzamento della nasale in *sonno* è consueto nell'antico romanesco"; si veda anche D'Achille, 2002: 526, che inserisce le forme citate, *simo* e *sonno*, nell'elenco dei tratti esclusivi del romanesco 'di prima fase', e la flessione di *essere* nella *Cronica* dell'Anonimo Romano (Porta, 1981: 281 *essere*).

[32] Le desinenze *-amo*, *-emo*, *-imo* per la I pers. pl. dell'indic. pres. sono attestate nel medioevo nelle varietà toscane orientali, alternanti però con la desinenza *-iamo* (Castellani, 2000: 433). Le desinenze *-emo*, *-imo* sono le uniche forme attestate in testi fiorentini anteriori al terzultimo decennio del Duecento; la sostituzione di tali forme con la desinenza congiuntivale *-iamo* si può dire conclusa agli inizi del Trecento. Si trovano ess. della 2ª e 3ª classe in *-emo* ancora nella *Commedia*, in alternanza con *-iamo*, e nei Rvf si ha *avemo* in rima con *semo*, anche se di norma si ha *-iamo* (cfr. Manni, 2003). L'Hordognez usa la desinenza *-iamo* per il congiuntivo: si ha funzione esortativa in *andiamo* (L IIIr 9; 10) (M IIIr 21; 22); *attendiamo* (L VIv 11); *lassiamo* (M Ir 11); *lassiamolo* (M Ir 22); *mangiamo* (L IVr 21-22) (L Vr 10); *parliamo* (L Vr 10); *passiamo* (L IIIr 12); *prendiamo* (L IVr 17); l'unica forma che non ha funz. esortativa è presente in un costrutto concessivo: *anchora che noi lo sappiamo per nostro utile non lo publicamo per nostro danno* (L IIIv 13).

[33] Per la descrizione delle *Storie de Troja e de Roma* si veda l'introduzione al testo e i passi antologizzati in Trifone, 1992: 108-111; per le occorrenze di *zinne* nelle *Storie* cit. e nella *Cronica* si veda l'Ovi.

CARLO GOZZI FRA 'CARLOS' E 'DON CARLO': LE DROGHE D'AMORE

Javier Gutiérrez Carou
Universidade de Santiago de Compostela

E' particolarmente difficile sottrarsi alla tentazione di realizzare uno studio di carattere biografico de *Le droghe d'amore* (rifacimento della commedia *Celos con celos se curan* dello spagnolo Tirso de Molina), tenendo conto delle circostanze in cui ebbero luogo le prove e la recita del dramma.

Carlo Gozzi aveva da tempo intrapreso un rapporto sentimentale (platonico o meno, non è questa la sede più adatta per indagarlo) con l'attrice Teodora Ricci. Nel periodo in cui si allestivano *Le droghe*[1], la comica godeva anche dei favori di un altro spasimante (il nobile padovano Pietro Antonio Gratarol, segretario del senato veneziano), circostanza che avrebbe destato la gelosia di Carlo. Anche se il Gozzi nega innumerevoli volte nelle *Memorie inutili* che la sua intenzione nello scrivere il dramma fosse stata mettere in ridicolo il padovano[2], già prima della prima, a Venezia correvano voci secondo le quali uno dei personaggi de *Le droghe*, D. Adone, altro non era che la parodia del Gratarol. Il segretario tentò inutilmente, prima, d'impedire la messinscena del testo[3] e, poi, di fermarne le recite. Alla fine, vistosi deriso e additato per strada, decise di fuggire dalla Dominante, il che per un segretario del senato implicava una severissima condanna: nel suo caso, l'alienazione di tutti i beni e la condanna a morte. Dopo un periplo attraverso diversi stati europei arrivò in Svezia, dove pubblicò la sua *Narrazione apologetica* (Gratarol, 1779) in cui si difendeva dell'accusa di tradimento (addossatagli per la sua fuga da Venezia), mentre affermava che Gozzi era uno strumento della vendetta dei Tron[4] contro di lui. Com'è a tutti noto, l'arrivo in Laguna (1779-1780) della *Narrazione apologetica* è quasi sicuramente il motivo diretto che portò Carlo Gozzi a redigere le sue memorie (bloccate comunque dalle autorità e non pubblicate fino al 1797, dopo la caduta della Serenissima).

Quanto c'è di vero comunque nelle parole degli uni e degli altri? Il Gratarol viveva forse troppo 'alla moda' e forse si era cercato anche dei nemici politici troppo pericolosi. A quanto pare, Caterina Dolfin, moglie del patrizio Andrea Tron (così potente da essere conosciuto come il *paron*, cioè il padrone) poteva avere dei motivi per desiderare una rivincita per certi disaccordi (c'è chi parla di gelosia) occorsi fra lei e il padovano. Anche il marito comunque, con cui aveva avuto degli scontri in ambito politico (Damerini, 1929: 181-239), poteva volere la caduta del Gratarol (ipotesi a nostro avviso molto più plausibile), che in quel periodo era stato nominato *Residente*[5], prima a Torino (carica che comunque non svolse per problemi diplomatici) e poi presso la corte di Napoli.

E' anche vero, poiché già prima della recita si affermava nelle *calli* che il testo era satirico, che il Sacchi e i suoi attori decisero (all'insaputa del Gozzi, se dobbiamo credere

alle *Memorie inutili*) di approfittare di tale pettegolezzo e, quindi, di cambiare l'attore che doveva svolgere il ruolo di D. Adone. Così, mentre l'autore aveva prefissato che l''illuminato' e ridicolo damerino del dramma sarebbe stato il comico Luigi Benedetti, alla fine fu Giovanni Vitalba, che rassomigliava vagamente al Gratarol, a incarnare il personaggio. Inoltre l'attore fu truccato e vestito come il segretario e, sul palcoscenico si muoveva e parlava contraffacendone gesti e atteggiamenti.

A noi interessa però in questa sede analizzare il ruolo di un altro personaggio, per vedere quali cambiamenti operò il Gozzi sull'originale e con quale fine: Carlos, divenuto nel testo italiano D. Carlo[6]. La maggior importanza nell'adattamento gozziano di questo personaggio è già stata sottolineata dalla Bobbio:

> E' evidente il desiderio di accentuare l'importanza della parte di questo personaggio [D. Carlo] che, se in Molina si limitava a dare a César il consiglio della cura omeopatica della gelosia, per ritirarsi poi in margine all'azione fin quasi a scomparire, in Gozzi rimane fino alla fine il regista della commedia inscenata al fine di piegare l'orgogliosa Leonora. (Bobbio, 1948: 743)

Quest'affermazione, benché a nostro avviso corretta, è frutto di sola un'attenta lettura del testo e, quindi, deve essere corroborata da un'analisi più approfondita dei ruoli di entrambi i personaggi, il che costituisce lo scopo principale di questo breve saggio.

Uno dei criteri più ovvi, anche se non assoluto, per determinare il peso di un personaggio in un'opera teatrale è il numero di scene a cui partecipa rispetto ad altri personaggi e con quanti di essi parla. Mentre i caratteri secondari compariranno poche volte e stabiliranno dei rapporti con un numero limitato di figure[7], i protagonisti saranno presenti molte più volte sul palcoscenico e la loro importanza li porterà a dover parlare con un numero significativo di altri personaggi[8]. Nelle opere analizzate la percentuale d'interventi dei personaggi[9], riguardo al numero di scene totali dei drammi (*vid*. anche tabelle C1 e C2), è il seguente:

Tabella A

Equivalenza dei personaggi		Ordinamento dei personaggi riguardo la loro partecipazione nei testi			
Celos	*Droghe*	*Celos*		*Droghe*	
		Scene totali	Scene 'attive'	Scene totali	Scene 'attive'
César	D. Federico	César: 68,8% / 33	César: 62,5% / 30	**D. Carlo: 51,5% / 34**	**D. Carlo: 50% / 33**
Sirena	D. Leonora	Narcisa: 64,6% / 31	Narcisa: 35,4% / 17	D. Federico: 45,5% / 30	D. Federico: 45,5% / 30
Alejandro	D. Alessandro	**Carlos: 50% / 24**	Sirena: 33,3% / 16	D. Leonora: 42,4% / 28	D. Leonora: 37,9% / 25
Narcisa	D. Ardemia	Sirena: 45,9% / 22	**Carlos: 31,6% / 15**	D. Ardemia: 36,4% / 24	D. Ardemia: 33,3% / 22
Carlos	D. Carlo	Alejandro: 33,3% / 16	Alejandro: 23% / 11	Lisa: 27,3% / 18	Lisa: 27,3% / 18
Marco Antonio	D. Adone	Diana: 22,9% / 11	Diana: 16,7% / 8	D. Alessand.: 19,7% / 13	D. Alessand.: 19,7% / 13

Gascón	Garbo	Gascón: 14,6% / 7	Gascón: 14,6% / 7	Garbo: 18,2% / 12	Garbo: 18,2% / 12
Diana	Lisa	*Marco Antonio: 12,5% / 6*	*Marco Antonio: 10,4% / 5*	Finetta: 16,7% / 11	Finetta: 13,7% / 9
	Finetta			*D. Adone: 10,6% / 7*	*D. Adone: 10,6% / 7*
Altri[10]		Altri: 6,3% / 3	Altri: 6,3% / 3		

Dai dati presentati nella tabella A si evince, in primo luogo, il cambiamento di rilevanza dei personaggi César/D. Federico. Mentre nel testo spagnolo César è il protagonista indiscutibile, nel rifacimento italiano tale posto passa a essere occupato da D. Carlo. Inoltre, e ciò costituisce un dato di particolare importanza, nel testo tirsiano, Carlos è solo il terzo personaggio in numero di presenze sul palcoscenico, e, come personaggio attivo, scende ancora di un posto. Infatti, se mettiamo a confronto il numero di scene in cui è presente (24/50%) e quello in cui è attivo, cioè, parla (15/31,6%), potremo osservare che in un gran numero di scene (9) rimane in silenzio a contemplare quanto succede senza intervenirvi direttamente. Cioè, come aveva affermato la Bobbio, dopo aver fatto scattare il meccanismo dell'azione, si ritira in disparte. Invece, nelle *Droghe*, D. Carlo non è solo il personaggio più frequente sul palcoscenico, ma è anche quello più attivo, poiché parla in trentaquattro delle trentatré scene in cui compare (34/51,5% - 33/50%). Se adesso mettiamo a confronto i dati di entrambi i testi, osserveremo che le percentuali[11] a favore del personaggio gozziano sono incontestabili: presenze 51,5% - 50%; presenze attive 50% - 31,6%.

Invece, contrariamente a quanto potrebbe sembrare, sia Marco Antonio che D. Adone occupano l'ultimo posto in tutte e due le opere per quanto riguarda la loro presenza, attiva o no. Anzi, Marco Antonio è leggermente più visibile del suo omologo italiano (12,5% di fronte al 10,6% di D. Adone), il che implicherebbe una perdita, anche se minima, d'importanza dell'ipotetica caricatura del Gratarol: se il Gozzi ha modificato significativamente i 'pesi' nel testo dei personaggi spagnoli è stato a favore di Carlos/D. Carlo, mentre il suo intervento su Marco Antonio/D. Adone è irrilevante.

Tutti questi dati sono confermati da quelli che indicano il numero di personaggi con cui sono in relazione, come si può provare nelle tabelle B1 e B2:

Tabella B1

Celos con celos se curan (numero di personaggi: 8)[12]										
Parla	Ascolta	César	Sirena	Alejandro	Narcisa	Carlos	Marco Antonio	Gascón	Diana	%
César		x<x>[13]	x	x	x<x>	x	x	x	x	100%/8
Sirena		x	x	x	x<x>		x	x	x	87,5%/7
Alejandro		x	x	x<x>	x					50%/4
Narcisa		x	x	x	x	x	x			75%/6
Carlos		x		x	x			x		50%/4

Marco Antonio	x	x		x			x		*50%/4*
Gascón	x	x			x	x	x<x>		62,5%/5
Diana	x	x						x	37,5%/3
%	100%/8	87,5%/7	62,5%/5	75%/6	37,5%/3	*50%/4*	62,5%/5	37,5%/3	

Tabella B2

Le droghe d'amore (numero di personaggi: 9)												
Parla	Ascolta	D. Federico	D. Leonora	D. Alessand.	D. Ardemia	D. Carlo	D. Adone	Garbo	Lisa	Finet.	%
D. Federico		x<x>	x	x	x	x	x	x	x	x	100%/9
D. Leonora		x<x>	x<x>	x	x	x	x	x	x	x	100%/9
D. Alessandro		x	x	x	x	x					55,6%/5
D. Ardemia		x	x	x	x<x>	x	x			x	77,8%/7
D. Carlo		x	x	x	x	x<x>		x	x	x	88,9%/8
D. Adone		x	x		x		x	x			*55,6%/5*
Garbo		x	x	x	x	x	x	<x> x	x		88,9%/8
Lisa		x	x			x		x	x		55,6%/5
Finetta		x			x	x				<x>	44,4%/4
%		100%/9	88,9%/8	66,7%/6	88,9%/8	88,9%/8	*55,6%/5*	66,7%/6	55,6%/5	55,6%/5	

Così, mentre Carlos si rivolge a quattro personaggi (50%) ed è interpellato solo da tre (37,5%), il che viene a indicare la limitazione dei suoi rapporti con altre figure, D. Carlo parla e ascolta otto personaggi diversi (88,9%), situazione che ribadisce un'idea di lui come una sorta di *factotum*[14] divenuto imprescindibile per lo svolgimento globale dell'opera gozziana. Infatti, nel testo spagnolo, Carlos è superato da quasi tutte le figure nel numero di rapporti istaurati con altri personaggi, con le sole eccezioni di Diana e di Marco Antonio (con cui, comunque, è pari), mentre D. Carlo è solo superato dalla coppia di primi amorosi (D. Federico e D. Leonora), e supera in molto D. Adone (che come il suo omologo spagnolo è fra gli ultimi)[15].

Fin qui, pensiamo di aver dimostrato un profondo mutamento nel peso specifico del personaggio di D. Carlo rispetto al modello originale tirsiano. Su di lui inoltre, Gozzi ha operato delle importantissime trasformazioni anche in ambito caratteriale e ideologico. Carlos, infatti, si dichiara più volte innamorato di una donna concreta Vitoria (o Victoria, personaggio solo nominato: I, i, 77; I, iii, 383; II, ii, 966, ecc.) e presenta un'ideologia stereotipatamente misogina simile a quella degli altri personaggi (non solo maschili) abituale all'epoca. D. Carlo, invece, è un personaggio molto ambiguo per quanto riguarda i suoi rapporti amorosi: tutti sembrano superficiali e sottomessi doppiamente alla ragione e alla sua profonda misoginia. Così nel secondo atto si dichiara attratto di D. Leonora, ma ovviamente è disposto a lasciarla a D. Federico, poiché può dominare il sentimento con la mente e poi, in ogni caso, ha un altro amore ([a D. Federico] «Mi fece la Contessa alquanto caldo | Ma voi l'amate, ho un secondario amore, | E un po de' miei riflessi m'hanno reso | Fresco come una rosa [...]» (II, iii, 1241-1244)). Dopo invece sembra amoreggiare con la cameriera Finetta, anche se lei non ci crede e pensa sia tutto gioco e finzione (II, ix-x). Insieme a questa volubilità, che altro non è che diffidenza verso l'amore[16], si trova anche un brevissimo soliloquio, che non manca anche di spirito, contro questo sentimento, cui si riconosce implicitamente come unica bontà l'essere necessario per la continuazione della specie:

Soccorriamo un'amico ad annegarsi.[17]
Se gl'alberi fruttassero fanciulli
Quanto meglio sarebbe! Signor no,
Per aver de' figliuoli è necessario
Darsi prigioni a queste bestiuolette [le donne]. (II, viii, 1509-1513)

La scena culminante sull'amore[18], comunque, si trova verso la fine del terzo atto quando D. Leonora, allo scopo d'imbrogliare D. Carlo, se ne finge innamorata. Egli capisce subito l'inganno e non si lascia lusingare, per cui reagisce approntando le difese contro la donna (le cui attrattive, ricordiamolo, non gli erano indifferenti poco prima - II, iii, 1241-1244 -):

(*da se sbalordito*)
Oh cospetto...! La testa mi va attorno!
Mi son dunque ingannato... parmi intendere...
In guardia Carlo! E' un diavolo costei! (III, xii, 3039-3041)

Se assieme a questi fatti consideriamo inoltre che tutti gli interventi di D. Carlo sono costellati di frasi profondamente misogine[19], ci troveremo davanti a un'immagine che chiunque abbia solo superficialmente sfogliato le pagine delle *Memorie inutili* non esiterà a identificare con quella che di se stesso vi offre Carlo Gozzi (Croce 1996:

283-286). Infatti, nella sua autobiografia la delusione, travestita d'ironia, dovuta probabilmente all'insuccesso delle sue relazioni amorose[20], e la misoginia feroce (fanno rabbrividire i furenti attacchi contro la propria madre e la cognata Luisa Bergalli) sono elementi costanti.

Il mondo affettivo di D. Carlo si presenta totalmente rivolto all'amicizia, come afferma categoricamente già dall'inizio dell'opera (il che ci ricorda, tornando sull'interpretazione biografica, la lunghissima amicizia che Carlo Gozzi strette con Innocenzo Massimo):

> In questa vita frale, e passeggera
> Delizie non trovai. Sola delizia
> E' agli occhi miei di due mortali uniti
> La sincera amistà [...] (I, III, 75-78)[21]

> [...] Il poter dire,
> Ho un'altro me di cui posso fidarmi
> Come di me medesmo, è la dolcezza
> Maggior, ch'io scorga in questa umana vita. (I, III, 109-112)

In realtà la sua amicizia è così forte che D. Carlo si dichiara disposto al sacrificio per non ostacolare l'amore dell'amico, D. Federico, verso D. Leonora («Amicizia non è ch'io qui resista | Per esser causa di mortali affanni. | Vinca l'amore, e l'amicizia ceda.» (II, v, 1316-1318)).

Insieme a questi elementi ideologico-affettivi, nel personaggio di D. Carlo troveremo anche la più radicale difesa della tradizione e della religione:

> Federico, credea nel vostro spirto
> Maggior rassegnazione alle vicende
> Dal Ciel volute [...] (I, III, 56-58)

> [...] Salva ognora
> La decenza a pietà, che si richiede,
> Donate o Duca a' poverelli. E' questa
> La pompa di pietà più grata al Cielo (I, XIII, 660-664)

e l'avversione alle idee illuministiche[22], sia da un punto di vista filosofico che morale:

> [a D. Leonora in riferimento a D. Adone, ironicamente] Sceglieste ottimamente, da gran Donna.
> Ei vi concederà quaranta amici,
> Già voi concederete una reciproca,
> E senza gelosie, senza rancori
> Sarete due Congiunti comodissimi.
> Felice chi spogliar può il cor umano

Colla filosofia, da' pregiudizj. (III, XII, 3099-3105)

Tale avversione, che di nuovo tende a far identificare Carlo Gozzi e D. Carlo, si diffonde anche a tutti i personaggi che presentano lineamenti positivi, come se si trattasse dell'idea principale che dovesse rimanere agli spettatori. Così, ad esempio, il motivo per cui D. Adone viene escluso dalla successione al trono ducale, secondo quanto risulta nel testamento di D. Gastone, è il fatto che "troppi saggi | Die di superfiziali idee dannose" (II, II, 1084-1085); e D. Federico non esita ad affermare rivolgendosi a D. Leonora: "[...] Eh superiore | E' lo spirito vostro sublimissimo | Alle volgari satire. Imbecilli | Sono tutti i satirici del mondo | Con una vostra par spregiudicata. | Adone è un gran dottore in tal proposito" (III, VI, 2682-2687).

Infine, la strada che conduce da D. Carlo a Carlo Gozzi passa perfino da un'asseverazione di D. Federico in cui si afferma che il suo amico e consigliere è un grande scrittore:

La più celebre penna, il più facondo
Orator, sulle ceneri di lui [il duca D. Gastone appena morto],
D'un'uom sì degno la memoria illustri (I, XIII, 652-654)

Un altro elemento a prendere in considerazione, benché molto brevemente, è il nome delle figure. Anche se il conte veneziano modifica i nomi di molti dei personaggi della commedia spagnola, alcuni conservano l'antroponimo originale e così, ad esempio, Alejandro diventa D. Alessandro nella versione gozziana. Particolarmente curioso risulta che il nome del duca defunto nelle *Droghe*, D. Gastone, sia sospettosamente simile a quello del servo di César nel testo di Tirso, Gascón (che italianizzato diventerebbe 'Gascone', quindi quasi uguale a Gastone[23]). Inoltre il nome di D. Adone, per sostituire quello del personaggio spagnolo Marco Antonio, potrebbe essere stato suggerito dal proprio testo di Tirso poiché quando Sirena decide di scegliere l'affettato cavaliere come finto innamorato per destare gelosia in César, Gascón (parlando con la cugina della nobildonna, Diana) fa riferimento a Marco Antonio chiamandolo proprio 'Adonis'[24]. Similmente anche D. Leonora è chiamata più volte 'sirena' (anche se è vero che si tratta di appellativo di lunga tradizione per far riferimento al potere di seduzione, ma anche d'inganno, delle donne), cioè come la sua omologa tirsiana (I, III, 212; I, XVII, 912). E' ovvio comunque che anche D. Carlo conserva l'appellativo spagnolo originale, che coincide anche con l'antroponimo reale dell'autore del testo, il che contribuisce a rendere sempre più convincente l'identificazione autobiografica. Inoltre nel testo D. Carlo è chiamato più volte 'orso' (I, XVII, 873; II, IX, 1615 e 1619; III, IV, 2389). Tale fatto sembrerebbe mancare totalmente d'interesse, ma se leggiamo con attenzione le *Memorie inutili*, scopriremo che proprio 'orso' era l'affettuoso appellativo con cui a lui si rivolgeva Caterina Dolfin Tron (Gozzi, 1797: II/II/XXX, 271 e II/II/XXXIX, 364), che tanta parte ebbe nel fatto che le recite delle *Droghe* fossero andate avanti. Quindi, all'immensa maggioranza del pubblico quest'eventuale autoriferimento sarebbe sfuggito, ma non alla Tron né agli amici più cari che di sicuro erano a conoscenza di tale simpatico nomignolo.

Da tutto quanto finora abbiamo visto, pensiamo si possa concludere che nel

testo di Tirso il Gozzi trovò un personaggio, Carlos, che conteneva in potenza i tratti sufficienti per farlo diventare un suo splendido autoritratto, D. Carlo. Questo fatto ci sembra di particolare rilievo perché allora, se non sbagliamo, la satira del Gratarol tramite D. Adone o le interpretazioni che hanno visto in D. Leonora la rappresentazione della propria attrice che ne recitava la parte, cioè, Teodora Ricci, e via dicendo, non sono errate, ma devono essere ancora messe a fuoco: non è D. Adone/Gratarol che fa diventare D. Carlo la materializzazione sul palcoscenico di Carlo Gozzi, ma tutto il contrario. Il fatto che Gozzi abbia voluto lasciare traccia di se stesso nel testo drammatico, dunque, è stata la causa per cui tutti gli altri personaggi sono stati interpretati anche in chiave biografica e, quindi, in alcuni casi, satirica. Infatti D. Adone non è che un povero scemo 'alla moda', senza criterio proprio, cui piace la dolce vita: e a questa definizione, agli occhi del Gozzi e di tanti altri, rispondeva soltanto il Gratarol in tutta Venezia? Sicuramente no[25]. Anzi D. Adone può essere interpretato, se vogliamo continuare a leggere il testo in chiave biografica, per lo meno in un breve passo, come una satira di Goldoni o di Chiari (o, al meno, dei loro seguaci). Nel primo atto D. Adone si presenta come il responsabile dell'apertura di un nuovo teatro alla corte, il che fa dire a Lisa, in un 'a parte', che forse la noia e lo sdegno davanti alle caratteristiche di quelle recite furono la causa dell'inaspettata morte del duca D. Gastone:

> *D. Adone*: Ma sappiate,
> Che l'apritura del Teatro nuovo
> In questa Corte fu per mio consiglio,
> Posso vantarmi, questo fu mio merito.
> *Lisa* (*a parte*) (E forse fu cagion che il Duca è morto
> Di patimento, e di riscaldazione.) (I, xvii, 865-870)

Forse le critiche che il Gozzi rivolse per tutta la vita a Goldoni e a Chiari non contenevano sempre, tra l'altro, qualche sferzata contro la noia e l'immoralità delle loro opere?

Sono comunque ancora molti gli aspetti delle *Droghe* che meritano una maggiore attenzione di quanta hanno finora ricevuto dalla critica. Le limitazioni della presente sede ci costringono a mettere qui il punto fermo, ma speriamo di poter dare alla luce in breve tempo un altro studio sul polemico dramma gozziano che continuerà l'approccio fin qui svolto[26].

INTERVENTI ATTI/PASSIVI DEI PERSONAGGI LUNGO LE SCENE

x: personaggio che interviene attivamente nella scena (si considera che i personaggi nascosti che fanno degli 'a parte' dai loro nascondigli partecipano attivamente alla scena).
(x): personaggio presente sul palcoscenico ma che non parla.
[x]: personaggio nascosto, ma che parla tramite 'a parte'.
([x]): personaggio nascosto che non parla.
[x] x: personaggio nascosto che fa degli 'a parte' per un certo tempo della scena ma che poi esce davanti alle altre figure (si ricordi che il fatto che un personaggio si nasconda non implica cambiamento di scena); x [x], viceversa.
([x]) x: personaggio nascosto che non parla per una parte della scena ma che poi esce e interviene attivamente; x ([x]), viceversa.

Tabella C1

Celos con celos se curan

Atto	Scena	César	Sirena	Alejandro	Narcisa	Carlos	Marco Antonio	Gascón	Diana	Altri
I	I	x				x		x		
	II	x				x				
	III	x				x		x		
	IV	(x)						x		
	V	x	x						x	
	VI	x							x	
	VII	x								
	VIII	x				x				
	IX		x						x	
	X		x				x		x	
	XI		x				x	x	x	
II	I	x				(x)				x
	II	x				x				
	III	x				(x)		x		
	IV	x				x				
	V	x				(x)	x			
	VI	x				x				
	VII			x	x					
	VIII			x	x	x				
	IX				x	x				
	X	x			x	(x)				
	XI	x		x	(x)	(x)				
	XII	x			x	(x)				
	XIII	x		x	(x)	(x)				
	XIV	x			x	(x)				
	XV	x		x	x	x				
	XVI	x	x	(x)	x	(x)			x	
	XVII		x	x	(x)				(x)	
	XVIII	x	(x)	x	(x)				(x)	
	XIX		x	x	x	x			x	
III	I		x		x					
	II		x		x			x		x
	III		x		x					
	IV	x	([x])		(x)	x				
	V	x	[x] x		x					
	VI	x	(x)	x	x					
	VII	x	(x)	(x)	(x)		x			
	VIII	x	(x)	(x)	(x)	x	(x)			
	IX		x		x					
	X		x		(x)				x	
	XI		x	x	(x)				(x)	
	XII				x		x			
	XIII	x			x					
	XIV	(x)			(x)					x
	XV	x			(x)					
	XVI	[x] x	x	x	x					
	XVII	x	x	(x)	(x)	x				
	XVIII	(x)	(x)	(x)	(x)	x		x		
Scene totali	48									
Totale di scene a cui partecipa		33	22	16	31	**24**	*6*	7	11	3
Percentuale di scene a cui partecipa (sul totale)		68,8%	45,8%	33,3%	64,6%	**50%**	*12,5%*	14,6%	23%	6,3%
Scene a cui partecipa attivamente		30	16	11	17	**15**	*5*	7	8	3
Percentuale di scene a cui partecipa attivamente (sul totale)		62,5%	33,3%	23%	35,4%	**31,3%**	*10,4%*	14,6%	16,7%	6,3%

Tabella C2

Le droghe d'amore

Atto	Scena	D. Federico	D. Leonora	D. Alessand.	D. Ardemia	D. Carlo	D. Adone	Garbo	Lisa	Finetta
I	I	x				x				
	II	x				x		x		
	III	x				x				
	IV	x				(x)		x		
	V					x				
	VI		x			x			x	
	VII		x						x	
	VIII		x					x	x	
	IX		x						x	
	X	x	x						x	
	X*bis*	x							x	
	XI	x								
	XII	x				x				
	XIII	x				x		x		
	XIV							x		
	XV		x					x	x	
	XVI		x						x	
	XVII		x				x		x	
	XVIII		x				x	x	x	
	XVIII*bis*							x	x	
II	I	x		x		x				
	II	x		x	x	x			x	x
	III	x				x				
	IV	x				x		x		
	V	x				x				
	VI	x				x	x			
	VII	x				x				
	VIII					x				
	IX					x				x
	X									x
	XI			x	x					x
	XII			x	x					
	XIII			x	x	x				
	XIV				x	x				
	XV	x			x	x				
	XVI	x		x	x	x				
	XVI*bis*	x			x	x				
	XVII	x		x	x	x				
	XVII*bis*	x			x	x				
	XVIII					x			x	
	XIX		x				x		[x] x	
	XX	x	x		x	x				
	XXI		x		x					
	XXI*bis*		x							

III	I				x					x
	II		x		(x)				x	([x])
	III		x		x					([x])
	IV		x ([x])		x	x				[x]
	IV*bis*		x ([x])							[x]
	V	x	([x])		(x)	x				x
	VI	x	[x]		x					
	VII	x		x	x					
	VIII			x	x					
	IX			x				x		
	X		x					x		
	XI		x						x	
	XI*bis*		x						x	
	XII		x			x				
	XIII		x							
	XIV		x				x			
	XV		x	x						
	XVI	x				x				
	XVII	[x]			x	[x]	x			
	XVIII	[x] x			x	[x]				
	XIX	[x] x	x	x	x	[x]				
	XX	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Scene totali	*66*									
Totale di scene a cui partecipa		30	28	13	24	**34**	*7*	12	18	11
Percentuale di scene a cui partecipa (sul totale)		45,5%	42,4%	19,7%	36,4%	**51,5%**	*10,6%*	18,2%	27,3%	16,7%
Scene a cui partecipa attivamente		30	25	13	22	**33**	*7*	12	18	9
Percentuale di scene a cui partecipa attivamente (sul totale)		45,5%	37,9%	19,7%	33,3%	**50%**	*10,6%*	18,2%	27,3%	13,7%

EQUIVALENZA SCENA/VERSI

Tabella D *Celos con celos se curan*			*Le droghe d'amore*		
Atto I	Atto II	Atto III	Atto I	Atto II	Atto III
I: vv. 1-16 (totale: 16)	I: 904-929 (26)	I: 1937-2096 (160)	I: 1-42 (42)	I: 992-1016 (25)	I: 2202-2231 (30)
II: 17-360 (344)	II: 930-1001 (72)	II: 2097-2188 (92)	II: 43-53 (11)	II: 1017-1162 (146)[27]	II: 2232-2240 (9)
III: 361-392 (32)	III: 1002-1133 (132)	III: 2189-2244 (56)	III: 54-277 (224)	III: 1163-1245 (83)	III: 2241-2344 (104)
IV: 393-412 (20)	IV: 1134-1181 (48)	IV: 2245-2272 (28)	IV: 278-287 (10)	IV:1246-1303 (58)	IV: 2345-2359 (15)
					IV*bis*: 2360-2406 (47)
V: 413-540 (128)	V: 1182-1266 (85)	V: 2273-2606 (334)	V: 288-306 (19)	V: 1304-1327 (24)	V: 2407-2416 (10)
VI: 541-550 (10)	VI: 1267-1386 (120)	VI: 2607-2652 (46)	VI: 307-312 (6)	VI: 1328-1445 (118)	VI: 2417-2766 (350)
VII: 551-590 (40)	VII: 1387-1436 (50)	VII: 2653-2674 (22)	VII: 313-384 (72)	VII: 1446-1508 (63)	VII: 2767-2791 (25)
VIII: 591-642 (52)	VIII: 1437-1480 (44)	VIII: 2675-2686 (12)	VIII: 385-409 (25)	VIII: 1509-1517 (9)	VIII: 2792-2807 (16)
IX: 643-727 (85)	IX: 1481-1504 (24)	IX: 2687-2694 (8)	IX: 410-439 (30)	IX: 1518-1620 (103)	IX: 2808-2832 (25)
X: 728-840 (113)	X: 1505-1752 (248)	X: 2695-2727 (33)	X: 440-532 (93)	X: 1621-1627 (7)	X: 2833-2840 (8)
			X*bis*: 533-542 (10)		
XI: 841-903 (63)	XI: 1753-1808 (56)	XI: 2728-2778 (51)	XI: 543-551 (9)	XI: 1628-1641 (14)	XI: 2841-2855 (15)
					XI*bis*: 2856-2878 (23)
	XII: 1809-1820 (12)	XII: 2779-2822 (44)	XII: 552-630 (79)	XII: 1642-1713 (72)	XII: 2879-3143 (265)
	XIII: 1821- 1840 (20)	XIII: 2823-2861 (39)	XIII: 631-675 (45)	XIII: 1714-1735 (22)	XIII: 3144-3164 (21)
	XIV: 1841-1848 (8)	XIV: 2862-2863 (2)	XIV: 676-702 (27)	XIV: 1736-1812 (77)	XIV: 3165-3225 (61)
	XV: 1849-1868 (20)	XV: 2864-2870 (7)	XV: 703-730 (28)	XV: 1813-1896 (84)	XV: 3226-3284 (59)
	XVI: 1869-1903 (35)	XVI: 2871-3084 (214)	XVI: 731-811 (81)	XVI: 1897-1932 (36)	XVI: 3285-3321 (37)
				XVI*bis*: 1933-1950 (18)	
	XVII: 1904-1909 (6)	XVII: 3085-3091 (7)	XVII: 812-952 (141)	XVII: 1851-1969 (19)	XVII: 3322-3379 (58)
				XVII*bis*: 1970-1997 (28)	
	XVIII: vv. 1910-1913 (4)	XVIII: vv. 3092-3110 (19)	XVIII: 953-988 (36)	XVIII: 1998-2010 (13)	XVIII: 3380-3446 (67)
			XVIII*bis*: 989-991 (3)		
	XIX: vv. 1914-1936 (23)			XIX: 2011-2139 (129)	XIX: 3447-3739 (293)
				XX: 2140-2167 (28)	XX: 3740-3809 (70)
				XXI: 2168-2178 (11)	
				XXI*bis*: 2179-2201 (23)	

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOBBIO, A., «Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi», *Convivium. Raccolta Nuova diretta da Carlo Calcaterra*, 5, 1948, pp. 722-771.

CROCE, A., «*Le droghe d'amore*», in ALBERTI, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 273-287.

DAMERINI, G., *Vita avventurosa di Caterina Dolfin Tron*, Milano, Mondadori, 1929.

DE MOLINA, T., *Celos con celos se curan* (ed. crítica de Blanca Oteiza), Kassel, Reichenberger,

1996.
GOZZI, C., *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Palese, MDCCXCVII (ma 1797-1798), 3 voll. [Il volume III contiene il testo de *Le droghe d'amore*].
GOZZI, C., *Carlo Gozzi* (scelta e introduzione di Ferdinando Taviani; apparati di Mirella Schino), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 [ma nel *colophon* 2001], pp. 1227-1349.
GRATAROL, P. A., *Narrazione apologetica di Pietro Antonio Gratarol Nobile Padovano*, Stockholm, Enrico Fougt, 1779.
GRATAROL, P. A., *Narrazione apologetica di Pier-Antonio Gratarol. Terza edizione. Con l'Aggiunta delle Riflessioni d'un Imparziale precedute da una Lettera del medesimo Signor Gratarol*, Venezia, Giovanni Zatta (nel *colophon*), MDCCXCVII, Anno I della Libertà, 2 voll.

Notas

[1] Gozzi lavorava al testo dal 1775. La prima ebbe luogo il 10 gennaio 1777 al teatro San Luca (conosciuto anche come San Salvador o Vendramin) di Venezia con insuccesso (fu riproposta poi dal 17 al 22 dello stesso mese), come racconta lo stesso Gozzi: «Il Dramma terminò quella prima sera tra il susurro<sic> procelloso d'urla, di fischi, e d'acclamazioni, ma non inteso, e precipitato da' Comici sbalorditi dallo strepito dalla metà dell'ultimo atto sino alla fine» (Gozzi, 1797: II/II/XXXII, 296-297). L'avvenimento è raccontato così dal Gratarol: «[...] il dramma non era piaciuto gran cosa: e mi par prova quella, che a forza di fischi, e d'urli fu fatto calar il sipario senza terminare il terzo atto» (Gratarol, 1797: I, LXVI). Nelle citazioni delle edizioni settecentesche rispettiamo sempre la grafia originale.

[2] La critica mantiene posizioni diverse a riguardo. Così, ad esempio, A. Croce afferma: «Nelle modifiche agli atti già stesi Gozzi rende più brillante la sua presa in giro di Adone senza mutare l'equilibrio tra polemica contro le mode e polemica contro le riforme e senza offrire particolari spunti che si prestino a una satira personale. Anche l'ultima parte del III atto, composta tutta soltanto ora [alla fine del 1776], non presenta allusioni al Gratarol» (Croce, 1996: 283). Opposta è invece l'opinione della Bobbio: «Quel riconoscimento di una certa intelligenza a un personaggio il cui originale era uno sciocco perfetto e quel tono di rimprovero assolutamente estraneo al testo spagnolo, inclina a confermare l'impressione di una satira personale, che d'altronde -fatto non meno significativo - il Gozzi non volle sopprimere» (Bobbio, 1948: 745).

[3] Sulla storia testuale del dramma *vid.* Croce (1996: 276-283). Nella nota 5, alla pagina 274 del saggio, l'autrice afferma riguardo al titolo dell'originale spagnolo (*Celos con celos se curan*): «La stampa gozziana [il testo presente nel terzo volume delle *Memorie inutili* del 1797] scrive [...] *Zelos con zelos se curat*: mentre la 'z' al posto della 'c' spagnola è gozziana, è probabile che la 't' al posto della 'n' sia un errore tipografico». In realtà Gozzi scrive più volte nelle *Memorie* (per esempio in Gozzi (1797: II/II/XLIII, 395)) e nella prefazione all'edizione del dramma (Gozzi, 1797: III -*Al pubblico rispettabile* -), *Zelos cun zelos se curat*. La grafia 'z' per 'c', o viceversa, davanti a vocale palatale nello spagnolo del Seicento (ma anche prima e dopo, e ancor oggi fra i bambini che imparano a scrivere) è frequente poiché entrambi i grafemi rappresentano lo stesso suono (essendosi ormai persa la differenza del periodo medievale). Più strana la forma *cun*, probabilmente per influsso del latino, e ancor più ingiustificabile per chi conosca minimamente lo spagnolo la forma *curat*, che potrebbe non essere refuso tipografico come suppone la Croce, poiché nel manoscritto autografo delle *Memorie* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Cod. Marciano It. VII, 2504 (= 12069)) il titolo si legge scritto in tre modi diversi (tutti con notevoli errori): *Zelo cun zelos se curen* (152v), *Zelo cum zelos se curen* (188v) e *Zelos cum zelos se curat* (237r) (pochi mesi fa il prof. Fabio Soldini ha rintracciato l'archivio della famiglia Gozzi, passato ormai alla Biblioteca Marciana come 'Fondo Gozzi', che è attualmente in fase di catalogazione:

a quanto pare, fra le centinaia di carte dei diversi Gozzi, v'è un altro autografo delle *Memorie inutili*). Questa situazione ci invita a riflettere su quale fosse la padronanza dello spagnolo del Gozzi (nell'autobiografia parla di come imparò il francese ma non la lingua castigliana) e a pensare se, insieme a originali spagnoli, non potrebbe aver utilizzato eventuali traduzioni italiane o francesi per scrivere il suo teatro spagnolesco.

[4] Nel testo del Gratarol, in realtà il Gozzi è nominato poche volte, mentre gli sposi Caterina e Andrea Tron, e con loro molte delle istituzioni politico-giudiziarie della Repubblica, risultano vilipesi costantemente e acerrimamente.

[5] Vale a dire ambasciatore della Serenissima.

[6] Per il nostro studio ci siamo avvalsi delle seguenti edizioni dei testi: Tirso (1996), e GOZZI, Carlo, *Le droghe d'amore*, in Gozzi (1797: III, 1-116 -il testo teatrale presenta numerazione indipendente e occupa la sezione finale del volume -), di cui v'è solo un'altra edizione, ma che riproduce il testo di quella originale (Gozzi, 2000: 1227-1349). Il testo critico di *Celos con celos se curan* presenta numerazione di versi e divisione in atti, ma non indica le scene. Invece, *Le droghe d'amore* è diviso in atti e in scene. Per tentare di avere a disposizione un materiale uniforme su cui lavorare, abbiamo numerato i versi del testo gozziano sull'edizione del 1797, speriamo senza errori (3807 endecasillabi e 2 settenari sciolti -anche se non tutti i versi sono perfetti metricamente -), e abbiamo proceduto a dividere in scene il testo spagnolo (tabella D). Per portare a compimento quest'operazione ci siamo avvalsi del criterio del cambiamento del numero di personaggi sul palcoscenico. Comunque ne *Le droghe d'amore*, Carlo Gozzi non segue tale criterio fino in fondo (in qualche occasione, si produce l'uscita di un personaggio senza indicare il cambio di scena -ad esempio, II, XVI -), per cui abbiamo dovuto dividere alcune delle scene previste dall'autore in due (le scene da noi aggiunte sono indicate con il termine *bis*). In un paio di occasioni l'uscita di un personaggio si produce solo un attimo prima (una sola frase, solitamente) della conclusione della scena: in questi casi non abbiamo proceduto a effettuare ulteriori divisioni. Crediamo, in questo modo, di essere riusciti ad applicare un criterio accettabilmente omogeneo nell'analisi dei due testi teatrali.

Si tenga conto inoltre che seguiamo il testo de *Le droghe d'amore* che riproduce la volontà originaria dell'autore, non quello più breve che frettolosamente Gozzi approntò dopo l'insuccesso della prima dovuto all'eccessiva lunghezza del dramma. L'edizione del 1797 riproduce il testo originale completo, ma inserisce fra virgolette i brani che sarebbero stati soppressi dalla seconda recita in poi: purtroppo parecchie volte le virgolette aperte non trovano le corrispettive chiusure, e viceversa, il che impedisce di sapere esattamente quali furono i tagli realizzati dall'autore; comunque le soppressioni più massicce ebbero luogo nelle scene XI, XII e XIII del terzo atto, totalmente eliminate, o quasi.

[7] Usiamo il termine 'figura' come sinonimo assoluto di 'personaggio' senza dilungarci in maggiori precisazioni terminologiche.

[8] La nostra esperienza ci ha dimostrato che questo criterio, che potrebbe sembrare eccessivamente meccanicista e, quindi, non affidabile, risulta, al contrario, molto efficace e attendibile a livelli iniziali di analisi dell'importanza relativa dei diversi personaggi di un testo teatrale.

[9] In tutte le tabelle evidenziamo i dati riguardanti Carlos/D. Carlo con l'uso del grassetto e quelli relativi a Marco Antonio/D. Adone tramite l'utilizzazione del corsivo.

[10] All'elenco di *drammatis personae* del testo di Tirso vanno aggiunti dei personaggi che intervengono attivamente solo una volta (2,04% sul totale delle scene: un cortigiano (II, I), un *alcaide* (III, II) e un paggio (III, XIV): il cortigiano rivolge la parola a César e il paggio a Narcisa -in entrambi i casi sono interventi che non hanno bisogno di risposta né da parte di César né di Narcisa rispettivamente; l'*alcaide* parla con Sirena e con Gascón). Non hanno importanza per il nostro studio del testo e, quindi, li abbiamo inclusi tutti assieme sotto la denominazione di 'altri' solo per scrupolo di completezza.

[11] Dato che il numero di scene è diverso nelle due opere, quando le metteremo a confronto, utilizzeremo sempre percentuali (arrotondate a una sola cifra decimale) al posto di valori numerici assoluti (che comunque sono anche consultabili nelle diverse tabelle che corredano il nostro saggio).

[12] *Vid.* nota 10.

[13] <x>: soliloquio, cioè, discorso di un personaggio in assenza di altri sul palcoscenico (o in presenza di altri, ma nascosti, in modo tale che il personaggio pensa di essere da solo). Quando si indica che un personaggio parla con se stesso, se non si tratta di un soliloquio, si fa riferimento a interventi 'a parte'. Certi 'a parte', di particolare lunghezza o importanza contenutistica sono stati classificati come soliloqui. Si tenga inoltre conto che a volte un personaggio si rivolge a un altro, ma questo non gli risponde (cioè che X parli a Y, non implica necessariamente che anche Y parli a X), anche se comunque non è la situazione più frequente. Ovviamente si indica una sola volta con quali personaggi parla ognuna delle figure, e lo stesso viene fatto anche con soliloqui e con 'a parte'. Le percentuali disposte verticalmente (ultima colonna) indicano la proporzione di figure (si indica anche il numero assoluto) a cui si rivolge il personaggio (compreso egli stesso, cioè, soliloqui e 'a parte'). Le percentuali disposte orizzontalmente (ultima fila) indicano la proporzione (si indica anche il numero assoluto) di figure che rivolgono la parola al personaggio (compreso egli stesso, cioè, soliloqui e 'a parte').

[14] Infatti quando espone il suo piano per destare gelosia in D. Leonora a D. Ardemia, che accetta di collaborarvi, afferma: "*D. Ardemia*: Non dite male no. Che sarà mai? | Ei Don Carlo mi getto in alto mare. | *D. Carlo*: Sì, sarò io il nocchiere del naviglio." (II, XIV, 1810-1812).

[15] Si noti inoltre che D. Carlo recita un soliloquio, il che non capita a Carlos (va detto comunque che il numero di soliloqui è molto più abbondante in genere nel testo gozziano).

[16] Infatti il personaggio afferma che l'amore è un elemento che indebolisce la mente e la volontà, quasi una malattia (concezione che ha illustrissimi predecessori nei secoli anteriori): [a D. Federico] "Dir dovete, | Che l'alma vostra debile s'è resa | Per altre passioni [l'amore per una donna]" (I, III, 95-97).

[17] Cioè: Aiutiamo D. Federico a conquistare e a sposare D. Leonora.

[18] Del tutto assente nella versione spagnola. Si tenga conto comunque che questa scena sarebbe stata, insieme alla precedente e alla successiva, (quasi) totalmente cancellata dalla seconda recita in poi (*vid.* il paragrafo finale della nota 6).

[19] Gli esempi sono così numerosi che invitiamo i lettori ad aprire a caso il testo de *Le droghe d'amore* e a cercare il primo intervento che vi troveranno di D. Carlo: quasi sicuramente conterrà delle critiche contro le donne. Ne offriremo solo un esempio assolutamente lapidario, uno dei versi più offensivi contro le donne, proprio per la sua semplicità e chiarezza, che abbiamo mai trovato: «Pensier maturo in Donna non sperate» (II, III, 1221).

[20] E probabilmente al triste esempio del rapporto sempre più freddo del fratello Gasparo con la prima moglie Luisa Bergalli e della sua relazione con Giovanna Cenet (diventata poi sua moglie in seconde nozze nel 1780).

[21] Questo brano fu comunque eliminato nella revisione del testo.

[22] Carlos, per ovvi motivi cronologici -il manoscritto più antico di *Celos* presenta come data di autorizzazione per la recita il 10 dicembre 1625 (Tirso, 1996: 15) -, non si esprime a riguardo, ma si presenta come una persona assennata e buon consigliere all'interno di una tradizione in cui non sono assenti gli abituali elementi all'epoca di carattere misogino e il rispetto della legge e dell'autorità.

[23] Un'umoristica critica al passato dominio spagnolo del settentrione italiano?

[24] "¡Zape! Sal quiere este huevo. | Si es amor, por Dios que escoge | mal Adonis vuestra Venus." (I, XI, 877-879)

[25] Parliamo del personaggio così come risulta dipinto nel testo, non di come comparse truccato,

vestito, ecc., l'attore che ne fece la parte sul palcoscenico.

[26] Speriamo di poter pubblicarlo in un monografico, già in preparazione e previsto per il 2006, della rivista «Theatralia» su Goldoni e Carlo Gozzi.

[27] In realtà i versi 1161-1162 fanno parte della scena II, III, ma in questo caso, dato che tale fatto non influisce sul numero totale di scene, rispettiamo la divisione segnata dall'autore.

INTERNET RECURSO DIDÁCTICO EN LA ENSEÑANZA/APRENDIZAJE DEL ITALIANO/LE

Manuel Heras García
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Las *Nuevas Tecnologías* (NNTT), o también llamadas *Tecnologías de la Información y la Comunicación* (TIC) según su más reciente denominación y que nos parece más acertada pues, refleja los dos factores que intervienen en las mismas: la circulación e intercambio de información y la comunicación entre sus usuarios, tienden a convertirse en un elemento más en la formación de todos aquellos profesionales dedicados a la enseñanza y, cómo no, de los dedicados a la enseñanza de las lenguas como LE. Este hecho es fácilmente constatable por la proliferación en los últimos tiempos de monografías, artículos, recopilaciones de páginas Web útiles para la enseñanza de la lengua, etc., tanto en el clásico soporte de libros y revistas especializadas como en la red. Pero además, las TIC han entrado a formar parte del curriculo de cursos de especialización de los futuros profesionales de la enseñanza de lenguas como Masteres o Cursos de Doctorado con lo que han comenzado a ser objeto de memorias de Master y trabajos de grado, algunos muy destacables.

Aún así, en la actualidad, es muy fácil detectar entre los profesionales e incluso entre los diseñadores de materiales un cierto grado de desconfianza hacia el uso de las TIC en la enseñanza de lenguas, que en nuestra opinión, en la mayoría de los casos, nace del temor a enfrentarnos a algo nuevo para lo que posiblemente no nos consideremos suficientemente preparados. Pero tampoco hemos de descartar la existencia de algunas posiciones extremas tanto a favor como en contra de la utilización de las TIC en la enseñanza de lenguas como LE.

De un lado nos podemos encontrar a los acérrimos detractores del uso de las TIC en la enseñanza de lenguas y para los que el ordenador no es más que una buena máquina de escribir y el cartero más eficiente del mundo pues le permite enviar cartas (correo-e) a una velocidad inimaginable.

Al lado de estos, y en muchos casos conviviendo en una misma institución, es fácil encontrar a los más incondicionales defensores del uso de las TIC en la enseñanza pudiendo llegar a extremos como el que nos plantea Soria: (Gimeno, 2004: 422).

Es curioso constatar cómo profesionales de la enseñanza de ELE, creativos, rigurosos e innovadores en sus planteamientos didácticos, sufren una especie de involución informática, que les hace valorar como buenos materiales en soporte lógico cuyos presupuestos de ninguna forma aceptarían de presentarse en un soporte más tradicional, debido, quizá, a la fascinación que en muchos casos ejercen las máquinas y a un cierto complejo de inferioridad frente a los hallazgos tecnológicos.

2. USO DE INTERNET EN LA CLASE DE LENGUAS

2.1 Ventajas e inconvenientes de uso

Como acabamos de ver, y sin necesidad de llegar a extremos, no es difícil encontrar posicionamientos tanto a favor como en contra del uso de Internet dentro del aula debidos fundamentalmente a que han sido muchos los estudios que se ha detenido a analizar los pros y los contras de su uso.

Si nos centramos en primer lugar en las ventajas que Internet puede aportar a la enseñanza de lenguas extranjeras, éstas son muchas y de muy diferente índole. Enumeraremos algunas de ellas sin detenernos por el momento en ninguna en particular ya que más adelante serán objeto de nuestra atención:

-Es un recurso casi inagotable de materiales auténticos.
-Es ocasión de intercambio y crea momentos de comunicación real.
-Refuerza la relación entre lengua y cultura.
-Estimula e impone una nueva relación entre el aprendiz/estudiante y el docente.
-Promueve le aprendizaje en colaboración.
-Estimula la participación y la interacción.
-Internet refleja el funcionamiento del cerebro humano.
-Ayuda a estudiantes desfavorecidos de la didáctica tradicional.
-Permite hacer más individualizado el proceso de aprendizaje.
-Respeta el ritmo del estudiante.
-Promueve la autonomía.
-Permite desarrollar numerosas estrategias de aprendizaje.
-Reduce los filtros afectivos.
-Acota distancias espaciales y temporales.
-Motiva y despierta la curiosidad.
-Permite trabajar por tareas y por proyectos activando habilidades cognitivas.
-Ofrece materiales e instrumentos didácticos baratos.
-Acerca el mundo de los estudiantes a la dimensión didáctica.

Pero como es lógico, a estas y otras ventajas más que sin duda irán apareciendo a lo largo del presente trabajo, se pueden oponer una serie de inconvenientes algunos de los cuales recoge Marta Higueras (2004: 1066):

-la información no está organizada ni es siempre fiable;
-el interés que despierta en los alumnos puede convertirse en una desventaja en cuanto los alumnos abandonan el recorrido propuesto por el profesor y navegan libremente;
-los alumnos pueden perder la motivación igual que suele ocurrir en la enseñanza a distancia, si no se crea una comunidad de aprendizaje;
-la breve permanencia de las páginas;
-el predominio de la escritura frente a la oralidad;
-se fomenta una desigualdad de oportunidades, puesto que no todos los alumnos tienen el mismo acceso a Internet;
-la gran cantidad de tiempo que exige la preparación de este tipo de clases;
-puede surgir desorientación y sobrecarga cognitiva por el exceso de información a la que se somete a sus usuarios;

-las expectativas de los alumnos respecto a la calidad de los materiales multimedia son tan altas como las que aplican a un videojuego y es difícil cubrirlas dados los altos costes de la elaboración de material multimedia interactivo.

Sin embargo, y coincidiendo de nuevo con Marta Higueras (HIGUERAS, 2004: 1066), todos estos inconvenientes nos parecen superables sobre todo "mejorando la formación del profesor", una formación que como dice Soria (SORIA, 2002: 422):

(…) ha de ser una formación que permita crear conexiones, relacionar las distintas áreas de nuestro dominio profesional: la lingüística aplicada y la pedagogía. Una formación que capacite a los profesores para plasmar sus conocimientos previos y su valiosísima experiencia en nuevos medios y con nuevas herramientas, pues no se trata de seguir los dictados de la técnica, sino de ser capaces de utilizar sus hallazgos para nuestros fines.

Es decir, no se trata de sustituir a profesores de lenguas por técnicos informáticos sino de poner en manos del profesor una serie de recursos y herramientas y adiestrarlo en su manejo. Al igual que consideramos que Internet es de una grandísima utilidad para el aprendizaje de lenguas pero no puede, por el momento, sustituir a la clase presencial sino que le sirve de complemento.

2.2 Cambios derivados de la incorporación de Internet

De lo que no cabe la menor duda es que la incorporación de Internet a la enseñanza-aprendizaje de las lenguas ha supuesto un cambio radical en muchos aspectos de esta enseñanza-aprendizaje.

Sería extensísimo pasar revista a todos y cada uno de los aspectos que conllevan todos estos cambios pero sí merece la pena, aunque sea rápidamente, hacer referencia a algunos de ellos.

2.2.1Cambios en el aula

En primer lugar, es evidente que uno de los cambios más llamativos es el del espacio físico donde se lleva a cabo la clase de lengua. Siempre que hablemos de una clase de tipo presencial (el tipo de enseñanza virtual no es objeto de estudio en esta comunicación pues nos llevaría a establecer otra serie de planteamientos que dejamos para futuros trabajos) el aula tradicional se ha cambiado por un laboratorio multimedia en el que el profesor y los alumnos están delante del ordenador, aunque el entorno ideal sería aquel en el que cada alumno pudiera disponer de un ordenador portátil con conexión inalámbrica a Internet y que pudiera recogerlo en los momentos en los que no lo necesitase por el tipo de actividad a realizar.

2.2.2Cambios en el uso del ordenador

Pero la inclusión del ordenador en el aula para la enseñanza de lenguas no maternas no debemos considerarla como una novedad. Ya en los años sesenta con la tendencia denominada *Computer.Assisted Language Learning* (CALL) había hecho aparición la tecnología en el aula aunque desde ese primer uso a la actualidad el cambio ha sido significativo, así lo refleja Trenchs Parera (2001: 33) que afirma que el ordenador ha pasado de ejercer el papel de tutor que instruía al alumno a través de ejercicios repetidos de modo sistemático *(drills)* - modelo behavourista de aprendizaje- a ser un estímulo para que los alumnos generen producciones originales en interacción con otros

hablantes -modelo comunicativo de la enseñanza de lenguas- . Pero los avances no se quedan ahí sino que según las últimas tendencias basadas en un enfoque sociocognitivo del aprendizaje de la lengua, que considera fundamental el uso del lenguaje en un contexto comunicativo real y significativo; habría que plantearse la integración de las cuatro destrezas ligüísticas (comprensión oral y escrita, y expresión oral y escrita) y de la tecnología desde un punto de vista global y no como una herramienta puntual.

2.2.3 Cambio en los materiales

Como es evidente, otro cambio a que hace referencia el uso de las TIC en la enseñanza de lenguas es el de los materiales. Frente al uso de materiales preparados y de fuente única en el aula tradicional pasamos a la utilización de materiales auténticos y de fuente múltiple del aula tecnológicamente equipada.

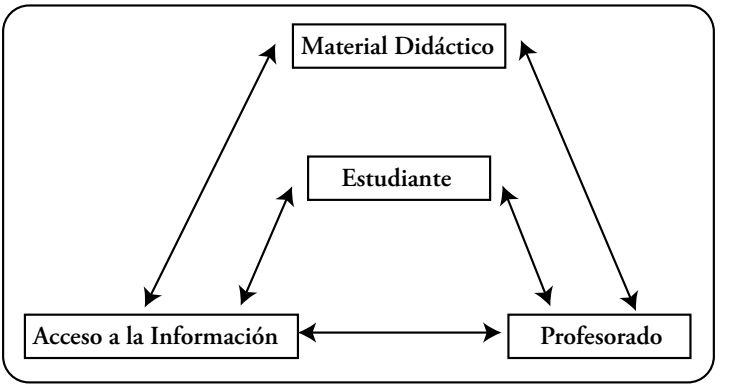
El uso de materiales auténticos en la enseñanza de una lengua extranjera ha sido defendido por numerosísimos autores que han puesto de relieve que el material preparado para el entorno de aprendizaje no ofrece una muestra realista de la lengua y por lo tanto no preparan al alumno para enfrentarse a situaciones comunicativas reales fuera del aula. Pero además Internet nos proporciona una fuente múltiple de materiales, es decir, frente al formato único del libro de texto, la Red ofrece al alumno la posibilidad de descubrir múltiples soportes: páginas Web (hipertexto), audio, vídeo, etc. que a su vez pueden provenir de diversas fuentes que el alumno necesita contrastar y valorar.

2.2.4 Cambio en los roles del profesor y el alumno

Este último aspecto nos pone de relieve otro de los cambios que se producen con la introducción de las TIC en el aula, el cambio de roles tanto del profesor como del alumno.

En el momento en que estamos, el profesor es consciente de los cambios que se están produciendo (incorporación de las TIC, enseñanza virtual…) y de los que en breve plazo se van a producir (espacio común europeo, marco de referencia…) y siente la necesidad de adaptarse a ellos.

Si nos centramos en los primeros, es evidente que el profesor, antes que nada, habrá de tener un cierto grado de formación técnica, sin llegar a ser especialista en informática, que le permita tener familiaridad con el medio para evitar así un mal uso del mismo. Pero además ha de dejar de ser el mero trasmisor de información que era hasta ahora para pasar a ser, además, un organizador e instructor que proporciona las técnicas que los alumnos necesitan para poder interpretar, organizar, evaluar y seleccionar la información que les llega. Es claro pues que el alumno no es ya el aprendiz básicamente pasivo y receptor de conocimientos sino que se convierte en participante activo en su proceso de aprendizaje. En este nuevo modelo de enseñanza/aprendizaje el centro no es ya el profesor sino el alumno como se refleja en el siguiente cuadro:



y como explica perfectamente Stefania Spina (15/01/2005)

(…) mette in luce alcune altre innovazioni introdotte dalla didattica telematica delle lingue, che riguardano i ruoli del docente e dello studente; a un modello tradizionale, legato all'approccio didattico della classe, in cui l'insegnante è un dispensatore di conoscenze, il discente un ricettore, spesso pasivo, di tali conoscenze e l'insegnamento un processo rigorosamente eterodiretto, ne subentra uno nuovo, che in buona parte scardina e sovverte il vecchio. In esso, l'insegnante non è più il centro dell'evento didattico, ma un *tutor*, una guida, una sorta di facilitatore dell'attività di apprendimento dello studente, di regista di contesti didattici; nel predisporre strumenti di consultazione utilizzabili dai discenti nell'ambiente che più sopra abbiamo denominato "biblioteca", egli è anche un ricercatore di materiali autentici, un bibliotecario telematico; nell'orientare le scelte degli studenti, fin dall'inizio del loro approccio con la rete Internet, infine, egli è anche un consulente didattico. Tutte queste diverse attività -e questo è un altro grande mutamento rispetto alle modalità tradizionali- vedono i docenti operare non in modo isolato, ma in stretta collaborazione tra loro, in un complesso lavoro di équipe che ha come obiettivo primario quello di guidare l'autoapprendimento dello studente. Questi dal canto suo, lunghi dall'essere il destinatario passivo di proposte didattiche dell'insegnante, diventa in Internet una presenza attiva, che interagisce con la parte docente e con gli strumenti stessi della didattica, che coopera per scegliere l'approccio più adeguato alle proprie esigenze, e costruisce in collaborazione coi docenti il proprio apprendimento.

Una cita un tanto extensa pero que no queríamos acortar porque refleja de forma clara, en su conjunto, el cambio de los papeles del profesor y el estudiante frente a la incorporación de Internet a la didáctica de las lenguas. Pero si queremos acercarnos un poco más en concreto a las capacidades y competencias de este "tutor" podemos clasificarlas, como hace Rosella Righi (11/12/2004) en tres categorías:

Capacità comunicative - educative

- Saper mantenere un approccio comunicativo con i discenti: analizzare i loro bisogni linguistici - comunicativi.
- Motiva, incuriosisce e stimola lo studente da un punto di vista cognitivo

rendendo più piacevole lo studio della lengua.
- Promuove un percorso di educazione che aiuti i discenti a diventare cittadini critici e responsabili all'interno della nostra società.
- Saper stabilire un clima generale di fiducia reciproca.
Competenze tecniche - informatiche
- Accedere ad Internet, saper navigare e ricercare nello stesso. Saper utilizzare i diversi sistema elettornici forniti dalla rete: e-mail, mailing-list, forum, ecc.
- In base al progetto di lingua 2 che vuole realizzare, deve individuare un sito con materiale adeguato per il percorso educativo.
Capacità didattico - organizzative
-Definire finalità ed obiettivi per la pianificazione dell'attività didattica.
- Saper collaborare in team con altri docenti.
- Valutare il processo e non solo il prodotto realizzato dai discenti.
- Verificare i percorsi da mettere in atto per un apprendimento linguistico e culturale, in relazione agli stili di apprendimento degli alunni non italofoni.
- Saper gestire il gruppo classe.
- Fissare determinate regole di netiquette.

2.2.5 Cambio en los métodos de evaluación

Este último apartado nos da pie para detenernos en otro aspecto que ha experimentado un cambio sustancial con la incorporación de Internet a la enseñanza de las lenguas y es el de la evaluación. Frente a la evaluación llevada a cabo en métodos anteriores y que se limitaba a la mera comprobación de conocimientos y en la que la función del profesor es la de mero corrector, dejando a un lado la del alumno que no intervenía en absoluto en este proceso; este nuevo aprendizaje supone una ligera complicación del sistema pues presupone al menos tres fases: la de seguimiento, la de autoevaluación y la de evaluación por parte del profesor, llegando incluso a veces a hablarse de metaseguimiento que supondría el control del uso que los estudiantes hacen de los diversos materiales y medios puestos a su disposición.

3. INTERNET, EL ENFOQUE COMUNICATIVO Y LAS ÚLTIMAS CORRIENTES DE LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO.

Ya en el apartado 2.2.2 hacíamos referencia a la evolución sufrida por el ordenador como herramienta para la enseñanza de las lenguas.

Desde los años sesenta en que se comenzó a incorporar a la enseñanza de lenguas y que no era más que otra herramienta más que facilitaba la realización de ejercicios de modo repetitivo hasta la incorporación y difusión de Internet en las instituciones tradicionalmente dedicadas a la formación (escuelas, universidades) en que dicha incorporación está destinada a introducir en el campo de la didáctica importantes innovaciones de tipo teórico, metodológico y organizativo según (SPINA. 2000: 1), la carrera ha sido vertiginosa.

Pero si nos centramos en lo que desde los años setenta y principios de los ochenta es aceptado mayoritariamente como una perspectiva válida para la enseñanza de lenguas extranjeras y que no es otro que el enfoque comunicativo, hemos de decir que la mayoría de los cambios introducidos por Internet en la enseñanza de las lenguas y que ya señalamos en el apartado anterior, viene a colaborar en la actuación de algunos

principios básicos del enfoque comunicativo.

De lo apuntado en 2.2.4 es fácil deducir que Internet anima y potencia la autonomía del alumno. Éste se convierte en participante activo en su proceso de aprendizaje pero además, y a través de una serie de pautas e indicaciones propuestas por el profesor, el alumno es el que ha de interpretar, organizar, evaluar y seleccionar la información que les llega, no la recibe pasivamente una vez seleccionada por el profesor.

Por otro lado los nuevos materiales multimedia que proporciona Internet van a favorecer dos aspectos básicos del enfoque comunicativo: la integración de las destrezas y la contextualización ya que Internet integra en un solo soporte imagen, sonido, imágenes en movimiento, texto, etc.

No solo el uso de Internet está en consonancia con la mayoría de los aspectos básicos del enfoque comunicativo sino que también lo está con otros principios del aprendizaje o corrientes de la teoría del conocimiento.

Por no extendernos demasiado en conceptos e ideas que nos llevarían más de una comunicación como la presente, aludiremos a algunas de ellas y a algunos de sus autores como por ejemplo el aprendizaje constructivo y significativo que parte de Piaget (1979) y Asubel (1983)

Pero el uso de Internet en el aula también está en consonancia con la teoría del aprendizaje cooperativo, es decir, la idea de un aprendizaje social de cooperación que parte de Vygostki (1979 y 1995) El aprendizaje en las aulas cooperativas se lleva a cabo mediante la realización de tareas (task-oriented learning). Se trata de un aprendizaje activo que centra la atención en los procesos mediante los cuales los alumnos construyen un significado.

4. HERRAMIENTAS DE INTERNET Y SU EXPLOTACIÓN DIDÁCTICA

Internet ha sido considerado tradicionalmente, por los menos avezados en este mundo, como un número casi infinito de páginas que recogen infinidad de contenidos (páginas Web) y un medio de comunicación asincrónica (correo electrónico) que nos permite comunicarnos con cualquier persona en cualquier sitio del mundo.

Sin embargo, y sobre todo, para los profesionales de la enseñanza, Internet es, o debería de ser, mucho más que todo eso. Dentro de lo que denominamos Internet nos encontramos con un conjunto de herramientas de información y comunicación que pueden ser aplicadas a la enseñanza de las lenguas teniendo en cuenta una serie de parámetros y con algunas, cada vez menos, limitaciones.

En este apartado intentaremos hacer un rápido recorrido por la mayoría de estas herramientas con una breve alusión a sus posibilidades didácticas y a sus posibles limitaciones, no sin antes dar una pequeña ojeada a una serie de características que deberían poseer las actividades con la red que según Fernández Pinto (2000: 46) deberían de ser:

1.- La lengua es el vehículo y el fin. La red es una manera más de llegar a ella.

2.- Trabajar con la red no es lo mismo que hacerlo con material en formato plano (papel).

3.- La máxima diferencia reside en que la red permite interactividad. Esta

distinción también tiene que notarse en las actividades, si no, estamos desaprovechando este medio y más nos vale imprimir lo que necesitamos y desnudar a Internet de su máxima cualidad. Todas las actividades nos requieren activos, participando y tomando decisiones.

4.- La red permite trabajar de manera directa con las necesidades de los alumnos. Se construyen actividades y clases "a medida" de manera más sencilla ya que serán los alumnos quienes perfilarán sus parámetros.

5.- Las actividades son de resultados abiertos. Muchas veces no hay respuestas correctas e incorrectas (a menos que se trate de ejercicios con formas verbales por ejemplo)

6.- El profesor es ayuda y guía. Las actividades están centradas en los estudiantes.

4.1 La WWW

La WWW es la herramienta que puede ofrecer una gama más amplia y variada de actividades y recursos. En ella se puede leer, escribir, escuchar y hablar. Si bien el ejercicio de la lengua escrita es el de más rápida y simple ejecución no hay que dejar de lado la posibilidad de escuchar y producir fragmentos de lengua hablada, aspecto éste último que está en pleno desarrollo en la actualidad.

Por lo que se refiere a la lengua escrita la Web nos permite poner a disposición de los estudiantes una gama casi infinita de textos auténticos que pueden ser complementados con ejercicios de diverso tipo según las metodologías ya consolidadas en los medios de comunicación tradicionales, pero también pueden ser complementados con imágenes, vídeo y sonido pudiendo así poner en práctica otro tipo de habilidades aparte de la simple lectura y comprensión de un texto escrito. Pero, por otro lado, también permite la producción escrita mediante la creación de páginas Web donde los alumnos pueden incluir sus textos y así ser leídos, corregidos, ampliados, etc. por otros alumnos o por profesores.

Un campo menos explotado que el de la lengua escrita en la Web es el de la lengua hablada, quizás por el desarrollo más tardío de la transmisión de datos a través de la voz pero que sin duda está alcanzando un gran desarrollo en los últimos tiempos y que tiene unas posibilidades impensables todavía. Pensemos por ejemplo en la posibilidad de sintonizar programas de radio, en fragmentos de documentos históricos o de entrevistas que podemos encontrar en infinidad de páginas que pueden ser acompañados de ejercicios de comprensión, de gramática o de pronunciación.

Pero no nos detengamos ahí, hoy en día, con los medios que un laboratorio multimedia pone a nuestra disposición cabe la posibilidad, por ejemplo, de que el profesor pueda incluir en una página Web una secuencia de vídeo, que el alumno se la descargue a su ordenador y que le ponga él mismo la voz (efecto doblaje) para volverla a descargar en la página Web y que el profesor la pueda ver. Las posibilidades son muy diversas y no tienen precedentes en el campo de la didáctica de las lenguas extranjeras.

4.2 El correo electrónico

El correo electrónico tiene un papel importantísimo dentro del campo de la didáctica. Es el instrumento comunicativo más cómo y con carácter más personal por lo que se ha convertido en la herramienta de Internet más usada del mundo educativo,

aparte, claro está, de la WWW por su utilidad como consulta de datos.

En cuanto a su utilidad dentro del aula podemos destacar dos de entre las muchas características que posee esta herramienta: por un lado favorece la autonomía y la franqueza del alumno y por otro favorece de igual manera la total puesta en práctica de las destrezas relacionadas con la lectura y la escritura. Por esta razón el correo-e puede ser utilizado en un sinfín de actividades de todo tipo. Más si tenemos en cuenta en los últimos tiempos están proliferando las llamadas *pen-pals* que no son más que bases de datos de personas interesadas en entablar una correspondencia. En estos tablones de anuncio se puede buscar/encontrar el interlocutor ideal en función de requisitos determinados (edad, aficiones, idioma…).

4.3 Listas de discusión

El correo electrónico ofrece no sólo la oportunidad de comunicación uno a uno, sino también con usuarios múltiples; es el caso de las listas de discusión, instrumentos surgidos para permitir hacer llegar mensajes, documentos, materiales, referentes a los más variados temas al casillero de correo electrónico de una serie de usuarios inscritos en el servicio. Por ejemplo si alguien estuviera interesado en discutir temas relacionados con la enseñanza del italiano a extranjeros podría inscribirse a una hipotética lista de discusión creada por el Área de filología italiana de la Universidad de Salamanca; aquí podría proponer a través de correo electrónico opiniones, hacer preguntas, responder a interrogantes, etc. y recibir todos los mensajes enviados a la lista por otros miembros. Se constituye así una comunidad que se mantiene junta por la condivisión de un interés específico, objeto de la lista de discusión.

Las listas de discusión pueden ser moderadas por una o más personas que ejercen de filtro, catalogando los mensajes o seleccionándolos en cuanto que a veces estos pueden no ser acordes con los fines de la lista, además estimulan motivos temáticos sobre los que debatir y más en general ejercen de punto de referencia para la lista y los miembros. Otras veces las listas no son moderadas y en este caso los inscritos reciben todos los mensajes enviados a las lista por los miembros.

Otras listas no contemplan la posibilidad de enviar mensajes a los otros miembros, sino que funcionan como boletines electrónicos gestionados por empresas comerciales, instituciones y eventos varios para informar periódicamente a los inscritos.

4.4 Los foros

Los foros y los grupos de discusión son instrumentos parecidos a las listas de discusión con la diferencia que en este caso los inscritos no reciben directamente las contribuciones en su casillero de correo electrónico, sino que tienen que abrir el sitio que aloja el foro y allí es donde pueden encontrar todos los mensajes enviados con sus respuesta, contrarespuesta, etc.

Es otra herramienta muy útil tanto para los profesores que deseen compartir experiencias o dudas didácticas o de cualquier otro tipo, como para los profesores que quieran realizar un determinado tipo de actividad con sus alumnos en el aula y donde integre esta herramienta

4.5 Los chat

Hasta ahora hemos presentado instrumentos de tipo asíncrono, que funcionan no de forma simultánea: el que envía y el que recibe el mensaje no tiene, salvo fortuitas concomitancias, la posibilidad de comunicarse en directo.

Existen sin embargo algunos instrumentos muy extendidos de tipo síncrono: por ejemplo la videoconferencia o los chat (IRC *Internet Relay Chat*) en los que los usuarios que han abierto una de estas habitaciones virtuales pueden participar en verdaderas conversaciones en vivo con otros usuarios conectados al mismo sitio en el mismo momento.

Los chat pueden prever varias posibilidades de comunicación. En ciertos casos si el usuario quiere "chatear" de forma reservada con otro usuario puede hacerlo activando una simple función prevista por muchos chat que permite no ser leídos por ojos indiscretos.

Las posibilidades que los chat ofrecen a los estudiantes de lenguas son verdaderamente variadas y de interés ya que promueven formas de comunicación en lengua que pueden contribuir al proceso de aprendizaje. Por el momento los chat más difundidos son aquellos que funcionan a través de mensajes escritos y que se han desarrollado de forma increíble por sus especiales características (tiene parte de comunicación escrita y algunas connotaciones de la comunicación oral) pero no está lejos el día en que se generalicen los de comunicación vocal.

4.6 La audio y videoconferencia

Hasta hace algún tiempo estas dos herramientas estaban limitadas a grandes instituciones que podían permitirse conexiones de este tipo. Pero, hoy en día, la tecnología nos permite ya dotar al ordenador personal de una serie de aparatos: micrófono, altavoces, videocámara (webcam), etc. así como de programas que nos permiten gestionar dichos instrumentos y a costes relativamente asequibles para hacer de él el instrumento de comunicación por excelencia. Pensemos, por ejemplo, en cualquier "Messenger", todos ofrecen ya la posibilidad de entablar conversaciones de voz y con imagen, si bien las limitaciones por el momento se deben a la velocidad de la transmisión de datos, pero en breve, ni siquiera esto será el ligero obstáculo que supone hoy. O pensemos en "Skype", programa gratuito que permite la realización de audioconferencias así como el envío de mensajes escritos instantáneos y que es lo que más desarrollo está alcanzando en estos momentos así como lo que más llama la atención el últimas ferias de informática. ¿Podemos imaginar las posibilidades que plantea una herramienta como esta en la enseñanza de lenguas? A mi entender son infinitas. ¿Os imagináis una clase de prácticas comunicativas dotada de estas herramientas?

4.7 Los "MOO" y los "MUD"

Los Multiuser Object Environmet son ambientes virtuales que simulan situaciones reales en las que el que entra tiene la posibilidad de debatir temas relativos al fin del MOO, en un caso muy famoso en el ámbito de la educación se propone la reconstrucción virtual de un campus universitario en el que quien entra puede acceder a varias clases o llevar a cabo actividades típicas del mismo. Por el momento el uso de estos recursos está limitado por el hecho de que las órdenes para activar las varias funciones son textuales y en el caso de un estudiante de una lengua extranjera esto ya comporta una dificultad añadida al tiempo necesario para aprender de forma eficaz todo lo que se tiene que escribir para hacer funcionar el ambiente virtual.

Los MUD son juegos de rol multijugador para ordenador que permiten a muchas personas asumir papeles diferentes según el mundo virtual en el que se encuentran viviendo.

5. CONCLUSIONES

Nuestra intención en este trabajo no ha sido otra que poner en evidencia las posibilidades y ventajas que ofrece el uso de Internet en la enseñanza de lenguas extranjeras. En nuestra opinión es, en la actualidad, una de la herramientas más valiosas que poseemos los profesores de lenguas extranjeras para la docencia de las mismas y me consta que estas ideas están siendo objeto de no pocas críticas pero, es probable que dichas críticas surjan desde la incapacidad de adaptarnos a los profundos cambios en el ejercicio de nuestra profesión que su introducción están suponiendo.

Por otro lado somos concientes de que, en la mayoría de los casos, el uso que hemos hecho de estas herramientas en la enseñanza de las lenguas extranjeras hasta el momento, no dista mucho de los planteamientos de tipo conductista que postulaba la ELAO (Enseñanza de lenguas asistidas por ordenador) y esto, en cierto modo, sí puede ser criticable porque la máxima diferencia con respecto a esto, reside en que la red permite interactividad. Esta distinción también tiene que notarse en las actividades, si no, estamos desaprovechando este medio y más nos vale imprimir lo que necesitamos y desnudar a Internet de su máxima cualidad. Todas las actividades nos requieren activos, participando y tomando decisiones y para ello el profesor ha de prepararse para enfrentarse a esta revolución en la que nos encontramos así como para poder asumir el nuevo papel de tutor que tendrá que desempeñar el profesor en un futuro no muy lejano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SORIA PASTOR, I, *Las nuevas tecnologías en la formación de los profesores de E/LE*, en GIMENO, A. Mª (ed) *Tecnologías de la información y de las comunicaciones en la enseñanza de ELE. Actas del XII Congreso Internacional de ASELE,* Valencia, Edit. De la Universidad de Valencia, 2002.

HIGUERAS GARCÍA, Marta, *Internet en la enseñanza de español,* en SÁNCHEZ LOBATO, J. y SANTOS GARGALLO, I. (Dirs.) *Vademécum para la formación de profesores*, Madrid, SGEL, 2004.

TRENCHS PARERA, M., *Tecnologías digitales para un cambio educativo en el aprendizaje de lenguas* en TRENCHS PARERA, M., (Ed.) *Nuevas tecnologías para el autoaprendizaje y la didáctica de las lenguas,* Lleida, Milenio 2001.

SPINA. Stefania, L'uso di Internet nella didattica delle lingue straniere: problemi e prospettive, Internet: 15/01/2005, http://www.cilea.it/GARR-NIR-it98/atti/spina.pdf

RIGHI, Rosella, Internet, Lingua italiana, Lingua seconda*, Teach to the future,*Internet: 11/12/2004, http://www.tecnologieducative.it/teach/index.jps

FERNÁNDEZ PINTO, Jimena, *E/LE con Internet. Internet paso a paso para las clases de E/LE,* Madrid, Edinumen, 2002.

ELLIS, R. (ed.), *Learning a second language through interaction*. En *Studies in Bilingualism*, vol. 17. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publications, 1999.

GRAU, J. y MARABOTTO, M.I., *Hacia la informatización del aprendizaje. Estrategias y horizontes*. Buenos Aires: Fundec, 1999.

VYGOSTKI, L.S., *El desarrollo de los procesos Psicológicos Superiores*. Barcelona: Editorial Critica, 1979.

VYGOSTKI, L., (ed.revisada, 1976), *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1995.

WERTSCH, J.V., *Vygostki y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós. 1988.

PIAGET, J., *Tratado de lógica y conocimiento científico. Naturaleza y métodos de la epistemología*. Buenos Aires: Paidos, 1979.

AUSUBEL, D.P. et al., *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas, 1983. [La primera edición original 'Educational psychology. A cognitive view' es de 1968]
BAKER, C., *Foundations of bilingual education and bilinguism*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
BLANTON, L., "A holistic approach to college ESC: integrating language and content." In: *ELT Journal*,43/3; 1992, 285-293.
BRINTON, D.M. / Snow, M.A: / Wesche, M., *Content-based second language instruction*. New York: Newbury House. 1989.
COYLE, D., "The next stage? Is there a future for the present? The legacy of the communicative approach." In: *Francophonie*, 19; 1999, 13-16.
CUMMINS, J. / SWAIN, M., *Bilingualism in education*. Nueva York: Longman, 1986.

PRESENCIA DE LEOPARDI EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Pedro Luis Ladrón de Guevara
Universidad de Murcia

A la hora de estudiar la presencia de autores italianos en escritores españoles siguen teniendo vigencia las palabras de Felipe Sassone, de 1930, sobre el escaso conocimiento -para algunos- del teatro extranjero en España, y más concretamente de Pirandello:

A pesar de que el criterio derrotista de los más, que en España se extiende a todo, y por consiguiente, también al arte, se empeña en creernos el último pueblo del mundo, no estamos, como quieren los que encuentran siempre mal lo nuestro, que es lo suyo, tan separados de Europa que las novedades teatrales no hayan llegado hasta nosotros… (Cit. por Gutiérrez Cuadrado, 1978: 349)

Esa idea referida al teatro algunos estudiosos la hacen extensible a la mayoría de autores italianos de los siglos XIX y XX, incluido Giacomo Leopardi, al que, sorprendentemente, se le tiene por poco conocido en nuestro país. Este estudio no quiere ser un trabajo sobre Leopardi en España, sino mostrar la presencia del poeta de Recanati en la poesía española del siglo XX, dejando que, al final, cada cual saque sus propias conclusiones.

Ya en 1878 Manuel Reina escribía su libro *Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época)* (Madrid, Imp.Fortanet) en donde recogía doce composiciones dedicadas a otros tantos poetas; su «Leopardi» abre una vía que tendrá éxito en nuestra literatura: el uso de Leopardi y Recanati como motivos poéticos. En febrero de 1899 volvería a tratar el mismo tema en su libro *El jardín de los poetas*, donde aparece la composición "A Leopardi".

Entre los dos poemas de Reina se podría incluir, según la fecha dada por su autor, 1895, el de Antonio Gómez Restrepo, «En el palacio Leopardi», recogido en la introducción a su traducción de los *Canti* de 1929.

Sin embargo, antes de marcar cronológicamente la primera composición sobre Leopardi, hemos de tener en consideración el poema de Ramón de Campoamor "El cielo de Leopardi", aparecido en sus *Doloras*, la número CXLIX de las *Obras completas* (Madrid, Ed. San Rafael, 1902, vol 5., p.355). Se pone de relieve el amor del poeta por la muerte, lugar amigo donde no hay ni placer ni sufrimiento. Por contraposición la vida es un tormento. El poeta es presentado como un filósofo, un genio infeliz que cree que la muerte supone una nada que es paz y sosiego:

¡Genio infeliz! En su postrer momento
a su amiga la muerte le decía:
"Dame la nada, esa región vacía

en que no hay placer ni sufrimiento.
Donde se halla la vida está el tormento."
"Dame paz en la nada -repetía-,
y mata con el cuerpo el alma mía,
esta amarga raíz del pensamiento."
Al oírle implorar de esta manera,
consolando al filósofo afligido,
la muerte le responde: "Espera, espera,
que, en pago de lo bien que me has querido,
mañana te daré la muerte entera
y volverás al ser del que no ha sido."

Otro poeta de la época, Federico Balart (1831-1905), ha sido considerado por algunos críticos como un fiel seguidor de Leopardi, sin embargo creemos que el pesimismo y el dolor de éste están impregnados de una resignación cristiana, de una fe que le aleja definitivamente del poeta de Recanati. Balart cita a Leopardi y Manzoni como ejemplos de diferentes poéticas, al hablar de la variedad de la poesía del siglo XX:

desde los himnos sacros de Manzoni hasta las elegías desesperadas de Leopardi [...] ¡Qué cúmulo de obras, qué multitud de géneros, qué diversidad de tendencias, qué innumerable variedad de formas, de estilos y de aptitudes.! (1894: 83-84)

Como ya estudiara Vicente González (1976: 27-52, 1989 y 1990: 53-57), en los inicios del siglo XX encontramos referencias a la poesía de Leopardi en escritores como Leopoldo Alas Clarín, Vicente Blasco Ibáñez, Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazan. Alusiones que evidencian cómo Leopardi era conocido por los escritores españoles.

Quien también tenía un conocimiento exhaustivo de los *Canti* fue el poeta Carlos Fernández Shaw (1865-1911), el cual tradujo para Carmen de Burgos "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia". En palabras de su hijo Guillermo, éste "es solicitado por el astro perturbador de Leopardi" (1966). El poeta comenzó su poema "La copla lejana" del libro *Las horas negras* con ocho versos (24 al 30) de "La sera del dì di festa"; en su poema *La mar brava* plasma la adoración que había sentido por Leopardi:

Tal dije, sobre peñas levantado;
sobre las peñas de la costa firme,
donde clamaban, al romper, las olas,
mientras mis torpes manos sostenían
un libro que adorara por entonces:
el libro de los *Cantos* de Leopardi.
Él inspiró, como siniestra musa,
tanta desolación, iras tan locas,
en mis ánimos tristes, conturbados
por la lucha, sin tregua, de la vida (p.289).

Carmen de Burgos, conocida con el pseudónimo de Colombine, publicó en 1911 el conocido estudio en dos volúmenes (*Giacomo Leopardi -Su vida y sus obras*, Valencia, Sempere ed., s.d). En el primer volumen aparecen poemas de Leopardi traducidos por amigos y conocidos de la autora; entre éstos, encontramos al futuro premio Nobel, Juan Ramón Jiménez, que se hizo cargo de la traducción del poema "Alla luna" a petición de la escritora, periodista y amiga. Publicada la traducción, el episodio ha sido recogido por Federico Utrera en *Memorias de Colombine. La primera periodista* (1998: 188-190):

Sr.D.Juan Ramón Jiménez. Mi distinguido amigo: estoy próxima a publicar un libro sobre Leopardi en el cual van traducidas todas sus prosas y he tenido la fortuna de merecer que eminentes poetas españoles firmen las traducciones de las poesías del gran poeta italiano. Como me honraría mucho asociar el nombre de usted a esta obra, le ruego tenga la bondad de traducir la poesía que le acompaño, la cual por motivos de la publicación, necesito para primero del próximo agosto. Le anticipa las gracias su afectísima amiga. Carmen de Burgos. No me escribe usted hace tiempo. ¿Qué le pasa? ¿Llegó mi carta?

Madrid, 8/7/909, Serrano 112

La composición elegida por Colombine es el poema breve "Alla luna", que consta de 16 versos. Colombine escribe a Juan Ramón para informarle de que ya ha acabado el libro y considera hermosa la traducción del amigo. Una vez recibido los dos volúmenes Juan Ramón responde:

Mi querida Carmen: recibo hace días de la casa Sempere su estudio sobre Leopardi, supongo que por indicación de usted. Un millón de gracias. No es hoy el día de hablarle detenidamente de su libro. Como al pobre y grande Giacomo, el frío invierno casi me inutiliza y no son muchos los momentos de que puedo disponer. Pero desde ahora la felicito calurosamente por el apasionado amor que hacia el gran poeta de Recanati siente y que le ha llevado a estudiarlo con tal detenimiento y con esa admiración. La obra está leída y anotada. Le repito que le escribiré despacio.

Presencia directa de la poesía de Leopardi en la obra de Juan Ramón Jiménez la encontramos en el capítulo 78, titulado "La Luna", de su obra maestra *Platero y yo*:

Sobre el tejadillo, húmedo de las blanduras de setiembre, dormía el campo lejano, que mandaba un fuerte aliento de pinos. Una gran nube negra, como una gigantesca gallina que hubiese puesto un huevo de oro, puso la luna sobre una colina.

Yo le dije a la luna:

ma sola
ha questa luna in ciel, che da nessuno
cader fu vista mai se non in sogno.

Platero la miraba fijamente y sacudía, con un duro ruido blanco, una oreja. Me miraba absorto y sacudía la otra...

Entre los traductores presentes en el libro de Colombine, además de Juan Ramón Jiménez y Guillermo Fernández Shaw, hemos de destacar a Tomás Morales (1884-1921), poeta canario, murió joven pero gozó de gran prestigio por un único libro de poesía *Las rosas de Hércules*; en 1984 Andrés Sánchez Robayna recogió en un volumen sus poesías y las traducciones de Leopardi[1]. El propio Sánchez Robayna, fundador de las revistas *Literradura* y Sintaxis, dedicó, en su libro *La roca,* de 1984, un poema a la flor de la retama tan querido por el poeta de Recanati: retama / tú que / yaces sobre / páramos // de viento y / matas / y sol / lento // dime tu / solo / ápice / blanco / pico / de soledad // adamada retama...

En 1928 se publicaron las *Poesías de Giacomo Leopardi,* traducidas en verso por Miguel Romero Martínez (Madrid, C.I.A.P.). Fue ésta la que utilizó el poeta Luis Cernuda, o dicho con las palabras de Rafael Montesinos, "quien había prestado la voz al Cernuda de *Las nubes*... Leopardi a través de las traducciones del erudito sevillano Miguel Romero Martínez" (1988: 55-61)). Juan Luis Panero confesaría a Montesinos que el citado ejemplar de Cernuda "estaba profusamente anotado por el poeta sevillano".

La conexión entre Leopardi y Luis Cernuda ya fue puesta de manifiesto por mí en otro trabajo anterior y por poetas como Juan Gil Albert y Octavio Paz[2] El propio Cernuda, escribió en "Historial de un libro" (*Litoral*, nº 79-8O-81, Málaga, 1978, p.44):

En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la ciudad universitaria, en Madrid, leía a Leopardi. El tono de mis versos se hacía, quizá menos ditirámbico y su extensión iba reduciéndose, usando de preferencia una combinación básica de versos endecasílabos y heptasílabos.

Esto no quiere decir que Cernuda no hubiera leído con anterioridad a Leopardi, pero sí que en aquella época era lectura habitual, lo cual no es de extrañar, ya que en plena Guerra Civil y tras la muerte del amigo ("La muerte trágica de Lorca no se apartaba de mi mente"), el pesimismo y el nacionalismo de Leopardi encontraba nen su ánimo un campo más abonado y predispuesto de lo que lo estuviese durante los años precedentes.

Las poesías de Leopardi y Cernuda tienen como principal punto en común la presencia constante de la muerte, única cosa de la que el poeta puede estar seguro ("null'altro in alcun tempo / Sperar, se non te sola", "no creas nunca, no creas sino en la muerte de todo". "Sólo en ti creo entonces, vasta sombra... Unica realidad clara del mundo"). No es la muerte lo que duele, sino la vida. Una vida que se presenta vacía, inútil, sin sentido, carente de atractivo.

La contemplación lleva a Leopardi, mucho más metafísico que Cernuda, a sumirse en la inmensidad de sus pensamientos; por el contrario, Cernuda prefiere adentrarse en el mundo del amor. No obstante las diferentes actitudes, ambos utilizan la misma imagen marina para expresar su comportamiento, la inmersión en las aguas del mar: ("Tra questa immensità s'annega il pensier mio / E il naufragar m'è dolce in questo mare". "Si un marinero es mar,/ Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,/ No quiero la ciudad hecha de sueños grises;/ Quiero sólo ir al mar donde me anegue". Especial relieve tiene aquí el verbo "anegar", tan importante en la obra cernudiana, y

que tiene en el final del poema "L'infinito" de Leopardi su más claro antecedente. Nada y silencio están relacionados, por tanto no es de extrañar que la tendencia de ambos a la nada conlleve deseo de silencio («sovrumani Silenzi", "quello infinito silenzio", "Co' silenzi del loco si confunda". "Silencio de un mundo que ha sido y la pura belleza / tranquila de la nada", "Mejor que la palabra,/ el silencio en que duerme").

No es casualidad que entre los jóvenes poetas españoles se produzca una situación muy particular: los más cernudianos son también los más leopardianos. Fue Gil de Biedma, en su ensayo "Como en sí mismo, al fin" (1980: 344), el que hacía responsable a Cernuda y Unamuno de que los poetas españoles valorasen, entre otros, a Leopardi como uno de los fundadores de la poesía moderna:

> los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos.

Siguiendo con los poetas de la Generación del 27, hallamos la figura de Gerardo Diego, el cual estuvo en Italia en 1934 con motivo de su luna de miel, después volvió en 1946 y 1953. En su obra encontramos alusiones a Pirandello, Oreste Macrí y Ungaretti, referencias a ciudades como Venecia, Siena, Bolonia, Roma... Pero es en el poema largo *La luna en el desierto y otros poemas*, la que le sirve a Gerardo de homenaje al poeta:

III
Un hombre moribundo, casi cisne,
canta el triunfo de su caña enferma.
Arpa él mismo al trasluz de Recanati,
el poeta, auroral, desentumece
su leopardo rampante en salto y rapto.
Al devanar del hilo irresponsable,
la fiera a manchas metamorfosea
sus músculos y piel en tela y humo
y en asunción esférica se mece.
Y ya es ahora una invertida lágrima,
maravillada y santificadora,
llorando hacia los cielos su destino.
En la barquilla que a la tierra clama
su gravedad raptada, un hombre goza
de angélico columpio y mide y piensa
y en silencio abisal canta a la vida.
Es también otra lágrima humanada
la cesta que las jarcias adormecen,
otra habitada lágrima. Un poeta
-huésped natal de lágrima y rocío-
se enajena de Italia por el cielo.

Compañero de Diego fue Jorge Guillén, que estuvo en Italia ya en 1910, aunque

más importante fue su viaje de 1934 y el tercero en 1951. Desde 1954 hasta 1971 su presencia, aunque intermitente, se podría considerar como asidua. Vivió en Florencia y estableció relaciones amistosas con Eugenio Montale, Carlo Bo, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, o Giorgio Caproni[3]. Guillén traduce e interpreta algunos versos, englobándolos bajo el título genérico de *Leopardi,* recogido en *Homenaje.* Como escribió Gabriele Morelli en su ensayo sobre "Jorge Guillén e Italia", la unión de estos versos de diferentes composiciones forman una composición autónoma, con un valor intrínseco:

Se trata en general de traducciones-interpretaciones limitadas a partes o mejor fragmentos de textos leopardianos, en los cuales sin embargo la unidad del tema queda asegurada, además de por la imagen constante de la luna luminosa en la noche serena, por un más amplio concepto de espacio e infinito que se eleva sobre el paisaje humano, fijándose como categoría de un estado absoluto y metafísico que misteriosamente rodea y condiciona la vida humana. (1994: 225-241)

Más curiosa es la composición, ya señalada por Joaquín Arce (316-332), "Margen vario. La inmensidad, el mar" en donde Guillén parte con el último verso de "L'infinito" de Leopardi, *E il naufragar m'è dolce in questo mare,* y lo acaba con el brevísimo poema de Ungaretti *M'illumino / d'immenso* construyendo una única composición donde marca la diferencia respecto a Leopardi al mostrar claramente como para él no le es dulce ese naufragar en el espacio inmenso y vago ("Y me es dulce no naufragar / en este mar de inmenso espacio / Perpetuamente juvenil")

Aparte de estas dos composiciones debemos añadir dos poemas dedicados a Recanati: "La ciudad conmovedora. Recanati" y "Admiración de las apariencias (Recanati)".

LA CIUDAD CONMOVEDORA (1940)
Recanati
Desde aquí se contempla la hermosura
De un espacio tan vasto que es ya el mar,
Mar de colinas hacia un horizonte
Marino. Se concibe el infinito,
Infinito que aquí se apoya y pesa.
Este "ermo colle" que le fue tan caro,
Este "borgo" natal donde una torre
Será ya para siempre la del Pájaro,
"Passero" en soledad como el poeta:
Así cantaba hasta el morir del día.
Y frente a la mansión del natalicio,
He aquí la plazuela acogedora
De aquel "lieto rumore", tardes, sábados,
Tal ciudad es un solo monumento.
Entre sol y retama se consuma
La gloria que han soñado los poetas.

Otro poeta que parece que tuvo un conocimiento tardío de Leopardi fue Rafael Alberti. Con fecha 24 de enero de 1963 existe un borrador de la traducción de "L'infinito", firmada en Recanati (1996: 85)[4]. De 1971 es el poema "A Leopardi", en el que aparecen elementos característicos del poeta italiano: "el silencio sostenido", "infinita soledad", "desierto dolor", "vaga estrella". Y termina afirmando: "el naufragar / en este mar qué dulce me sería".

E il naufragar m'è dolce in questo mare
Leopardi
Te oigo en este silencio sostenido
apenas por el aire, pobre ánima,
inmensa como el valle en primavera,
esa estación que siempre fue tu anhelo.
Lejos estoy de ti, lejos estoy
de tu infinita soledad sin sueño,
tu desierto dolor, tu vaga estrella,
y sin embargo ahora el naufragar
en este mar qué dulce me sería.
Potenza Picena
8 abril 1971
A Franca y Gian Luigi Scarfiotti

No hemos encontrado referencias a Leopardi en la obra de Miguel Hernández, ni en la denominada «poesía social» o poesía de la postguerra, con autores como Gabriel Celaya o Blas de Otero. Sí lo encontramos en la obra del autor alicantino Juan Gil-Albert, titulado "Y sin embargo" (1961) dedicado a Leopardi y para Antonio Colinas.

La vida nos aprieta, a veces, tanto,
que más que una caricia nos parece
que no es la vida. Es vida sin el gusto
de quererla vivir. Es una sombra
de la vida que amamos, de la vida
que se nubló con grises tan espesos
que no deja del oro de la vida
ni un desmayo de sol: todo está triste,
funesto, arisco, huraño, decisivo,
como un muro de piedra...
Y sin embargo,
cada noche pasada, y cada día,
canta el pájaro fiel en la ventana
su lamento gozoso.

Posteriormente hemos de esperar a la denominada por Carmen Riera "Escuela de Barcelona", la Generación de los años 50, con José Agustín Goytisolo, Barral, Gil de Biedma, Alfredo Costafreda... para encontrar un grupo tan entusiasta de Italia. De

todos ellos es el poeta y editor Carlos Barral, amigo de Giulio Einaudi, Dario Puccini y tantos otros, el más leopardista de todos. (Ladrón de Guevara, 1995: 47-66)

De todos los escritores italianos que conoció y leyó probablemente fue a Leopardi al que más alude en sus memorias, lo cual no ha de sorprendernos si tenemos en cuenta que *I Canti* -según nos cuenta Ivonne Hortet, viuda de Barral- fue uno de sus libros de cabecera. Las obras del poeta de Recanati le acompañaron durante toda su vida, hasta el punto que un año antes de su muerte todavía mostraba su deseo de "Releer el Zibaldone y cartas de Leopardi" (Barral, 1993, o327). En su biblioteca se encuentra la edición de *Zibaldonde di pensieri* a cargo de Sergio Solmi y Giuseppe de Robertis. Barral consideraba a Leopardi, junto con Rilke, prototipo de poeta:

> mi imaginación es capaz de establecer con una precisión que no tiene en ningún otro terreno cómo es ser Leopardi o Rilke o cómo es ser exclusivamente el autor de los poemas de Safo aun sin referencias de cuerpo e historia. Mi imaginación es capaz de establecer de una vez y casi en su totalidad y sin ayuda del pensamiento analítico qué hay entre Leopardi, Rilke, los poemas de la Antología Griega y mi querer ser y mi profundo estar siendo, y sobre todo de "situar" toda ulterior operación de ella misma y los instrumentos del pensamiento en el terreno de ser poeta, en el nivel inteligible del mundo en que se da la poesía y no otra cosa. (Barral, 1993: 123)

En *Años de Penitencia. Memorias I* (Madrid, Alianza, 1982, 3º ed.) se autodefine como un "adolescente herido por la retorica leopardiana" y confiesa que el italiano aprendido en su época universitaria era una lengua basada en su lectura de Leopardi, y no en los estudios gramaticales. En su libro *Usuras y figuraciones*, (Barcelona, Lumen, 1979), aparece un poema que lleva por título los versos tres y cuatro del poema "La vita solitaria" de Leopardi. "...Ed al balcon s'affaccia l'abitator dei campi, e il sol che nasce...".

De los poetas de las sucesivas generaciones deberíamos destacar a Antonio Colinas (1946), Premio de la Crítica en 1975 por *Sepulcro en Tarquinia*, y Premio Nacional de Literatura en 1982 por *Poesía reunida (1967-1981)*. Fue incluído en la antología de Víctor Pozanco *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona, Ambito 1976). Su dedicación a Leopardi ha sido muy amplia en el tiempo. Ya en 1971 comenzaron sus trabajos sobre el poeta. En 1974 apareció *Leopardi* (Madrid, ed. Júcar), una antología precedida de más de cien páginas de estudio, incluía catorce cantos y dieciocho páginas de prosas varias. En 1981 publicó una edición de *Diario del primer amor, Cantos, Diálogos y Pensamientos,* con el título de *Poesía y Prosa*, con otro amplio estudio que completaba el anterior (Madrid, Alfaguara, 1981; hay una reedición de 1997 para el Círculo de Lectores con el título *Obras*). En 1988 se publicó su obra más ambiciosa, trescientas páginas de biografía en la que la crítica y los estudios más recientes sobre el poeta están presentes, se titula *Hacia el infinito naufragio,* con el subtítulo en letra pequeña, "Una biografía de Giacomo Leopardi". Ya desde la primera página se pone de manifiesto la relación del poeta con su ciudad natal:

Que Recanati era, en principio, un lugar grato para el ánimo del poeta, lo demuestran los numerosos regresos al hogar paterno; regresos impulsados no sólo por la enfermedad y la ausencia de medios económicos, sino también por el hecho de

que había -muy a su pesar- una íntima, una profunda identificación entre su espíritu y aquella tierra que le viera nacer. Puestos a comprender al Leopardi poeta no lo lograríamos ignorando el papel primordialísimo que Recanati juega en la formación de su personalidad. Ahora bien, que Recanati era un lugar insuficiente para satisfacer sus ansias intelectuales y que, por su categoría social, ofrecía muy pocas salidas para el hijo de un conde, son ya cuestiones que nadie pone en duda.

Tan amplia dedicación al poeta ha propiciado que Colinas no haya sentido la necesidad de dedicarle un poema, al menos de forma tácita, ya que según él mismo confesó al profesor Carmelo Vera el poema XXVII de *Noche más allá de la noche* (1980-81) está inspirado en el poeta de Recanati:

> Olvidaba el dolor y salía a la noche.
> Alcor, Mizar, estrellas clavadas en los huesos,
> guijarros de la luz en sombrías praderas,
> los infinitos hielos destrozados flotando
> en el inmenso mar de la más negra pez.
> *¿Y yo quien soy?*, pregunta en el centro del Todo
> un cuerpo que recuerda a la nada, materia
> deforme en el curso de un dolor que corrompe [...]

Hay una prosa de Colinas, perteneciente a su libro *Tratado de armonía* (Barcelona, Tusquets 1991, p.75), en la que creemos se recoge el espíritu del Leopardi del "L'infinito":

Una fila de espesos árboles detrás de la tapia de un huerto. ¿Sólo son árboles? ¿Solo forman una línea de verdor? No. Como en ciertas páginas de Leopardi o de Proust, esa línea de arboleda vela el misterio, es reflejo y atmósfera del paraíso, de infinitud.

Dos años más joven que Colinas es Eloy Sánchez Rosillo (1948), Premio Adonais en 1977 por *Maneras de estar solo*. Con ritmo pausado ha ido publicando traducciones de Leopardi en diferentes revistas: "El infinito", "A la luna" y "A sí mismo" en *Cantiga* (Madrid, junio 1982, pp.9-11); "La noche del día de fiesta" y "Los recuerdos" en *Fin de Siglo* (Jerez de la Frontera, marzo 1983; "Los recuerdos" en *Postdata* (Murcia, 1986, con comentario); en *La Opinión* (Murcia 4 julio 1990) se repetían los de la revista *Cántiga* y se añadía "Broma"; "El canto de la muchacha" en *Hoy* (Badajoz, 29 septiembre 1991); y "El pájaro solitario" en *Ultramar* (Santander, diciembre 1997). Todas estas traducciones se han reunido en una *Antología poética* (Valencia, Pre-Textos, 1998) que reúne los veinte cantos más próximos a la poética de Rosillo, y con unas exquisitas notas informativas nada academicistas y de sugerente lectura.

Los dos autores más leídos por Sánchez Rosillo son Leopardi y Cernuda, a éste último le dedicó un libro (*La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*). Nuevamente ambos poetas aparecen unidos.

Contrariamente a Colinas, Rosillo sí que le ha dedicado a Leopardi un poema; se halla en su libro, *La vida* (1996) y se titula "Recanati, agosto de 1829 (Homenaje a Giacomo Leopardi)". El poema está escrito en primera persona: es la voz de Leopardi que nuevamente se halla en su ciudad natal, con el único consuelo de su hermana

Paolina, y con la tristeza melancólica de una vida que se ha ido con la juventud; el resto sólo es pasivo letargo:

RECANATI, AGOSTO DE 1829
(Homenaje a Giacomo Leopardi)
Van pasando los meses muy despacio.
Hace ya casi un año regresé
-contra mi voluntad, porque no tuve
otro remedio, desgraciadamente-
a la casa paterna, y cada día
es una eternidad: no avanza el tiempo
cuando no hay esperanza y respiramos
en el dolor y el tedio. Tal vez nunca
vuelva a salir de aquí [...]
Soy un muerto que alienta. Sí, la vida
dura en verdad bien poco. Es un fulgor
muy intenso que cesa de repente
cuando acaban los años juveniles.
Después, en apariencia, el existir
prosigue. Pero no, no es ya la vida
lo que está sucediéndonos, y somos
en esa nada póstumos testigos
de un simulacro triste. Nos quedamos
entonces sin presente y sin futuro;
todo lo que acontece nos remite
al pasado, a la antigua llamarada.
Mi juventud se fue. Canta el verano
inútilmente en torno a mi dolor.
Un día más de agosto que termina.
Ha caído la noche. Desde el cielo
mira la compasiva luna llena.
Sobre el hondo silencio de los campos
tiembla la luz de las constelaciones.
A mi memoria acuden las imágenes
del ayer. El recuerdo me depara
la extraña flor de la melancolía.

El tercero entre los poetas actuales que más atención ha dedicado a Leopardi ha sido Andrés Trapiello (1953), Premio de la Crítica en 1993, coincide con el anterior en una poesía elegíaca y en su admiración por Leopardi. En 1987 escribió sobre el poeta "La sombra de la felicidad" (recogido en *Viajeros y estables*, Diputación de Albacete, 1993). De 1995 es otra prosa, "La sombra de Leopardi" (*Mil de mil*, Valencia, Pre-Textos, 1995); del mismo año es su poema, que da nombre al librillo, *Al leer a Leopardi* (Hotel Internacional. Galeria Nacional de Praga, Cáceres, 1995:

Al leer a Leopardi
¿te escondes de la vida o es tu vida,
el dolor de tu vida, lo que a él
te conduce? El sufrir puedes nombrarlo,
la infinita tristeza de las cosas,
los límites del mundo tan lejanos
y tus pequeños males.
No el arte de los versos: el consuelo,
el íntimo consuelo que nunca proporciona
ni la literatura ni los libros.
Y tus pequeños males, tan pequeños [...]
Es así como alguien como tú
lee a Leopardi,
para escuchar los ruidos, esos ruidos
del final de la tarde, las gallinas
escarbando en el suelo,
el roce de la aguja mientras cose la joven
una pieza de lino blanca y nueva
o armónicas campanas que te hacen
levantar la mirada y ver los montes
Sibilinos, azules, a lo lejos
en el vasto infinito...
Es eso lo que buscas,
cuando los ruidos que hay en toda vida
no puedes escucharlos,
que hasta las mismas hojas muertas
si las pisas no suenan
y tu infinito es nada en ese Gredos
que borraron las nubes.
Al leer a Leopardi buscas eso:
celebración y tregua en la inmensa derrota
que en ti viene cumpliéndose.

En este poema Trapiello habla en segunda persona, como lector del poeta italiano se pregunta sobre la causa que le lleva a esa determinada lectura. Últimamente también ha narrado su visita a Recanati ("Recanati" *Clarín*, Oviedo, nº11, sp.oct. 1997, pp.63-70), y nos recuerda cómo la presencia del poeta está presente en plazas y calles, hasta en tiendas que llevan por nombres los títulos de los cantos de Leopardi; existe incluso la "Plaza del Sábado en la aldea", nombre raro pero bonito del que seguro ninguna otra ciudad del mundo puede vanagloriarse. Y en el fondo del alma Trapiello se pregunta, como tantos y tantos otros de sus visitantes, el por qué de esa parada:

Llega uno a Recanati y sólo se puede pensar en Leopardi. ¿Por qué? ¿Por qué sucede algo así? ¿Por qué se embarca uno en un viaje de días para conocer un pequeño pueblo como ése? ¿Cuántos poetas del mundo habrán ido hasta allí? ¿Serán todos ellos como uno mismo, buscaremos todos en él las mismas cosas que se rozaron con su

vida, como cuando se emprende una peregrinación a un lugar santo? la idea misma es antipática, lo que cierra de credulidad y espíritu gregario. ¿Entonces? Quién sabe?. Quizás venga uno a Recanati como cuando se visitan unas ruinas, tal vez como hizo el propio Leopardi con las ruinas de Pompeya: para constatar una vida sepultada y recordar un fin previsible y triste para todos. (64)

Carlos Clementson (1944), poeta cordobés recogido por José Luis García Martín en su antología de la joven poesía española *Las voces y los ecos* (Madrid, Júcar, 1980), cuenta al antólogo: "De mis dieciséis o diecisiete años me viene la devoción a Giacomo Leopardi". Años más tarde, en 1995, escribía en homenaje al profesor Antonio de Hoyos, "Nocturnos de Recanati (Leopardiana para Antonio de Hoyos)" (*Homenaje al prof. A. de Hoyos*, Academia Alfonso X, Murcia 1995, pp.105-126) que incluye tanto sus traducciones de Leopardi ("Ultimo canto de Safo", "El gorrión solitario", "El Infinito", "La noche del día de fiesta", "A la luna", "A Silvia", "Canto nocturno de un pastor errante en Asia" y "A sí mismo") como sus composiciones sobre el poeta ("Giacomo Leopardi contempla las estrellas", "Lunario intemporal", "Del dolor y la nada" e "In memoriam").

[...] Quizá el recuerdo antiguo
de un más puro existir que esta precaria
inquisición de inútiles memorias
en sus viejos infolios y en los libros
su reconocimiento filial
en el misterio
germinal de las cosas
que no pasan:
el albor de la luna, la retama
o la torre de música
en el alba
del ruiseñor nocturno,
o el cantor solitario
de amor rendido a otra pasión más alta.

Bebía de la belleza
aquella eternidad que le negaba
su consciencia mortal.

Clementson presenta al poeta absorto en la contemplación de la noche estrellada, sediento de belleza. Otra composición es para esa luna de Leopardi que los ojos del profesor homenajeado ya no podrán ver, y sobre la imposibilidad de poder regresar juntos a la patria del poeta: "Ya no iremos jamás juntos a Italia".

En 1992, en su libro *Siluetas*, José Luis García Martín, director de la revista *Clarín,* poeta y conocido antologista, publica en un par de versos la silueta de diferentes poetas, entre ellos incluye a Leopardi:

Translúcidas palabras en el papel dibujan
la exacta geometría de la desesperanza.

El poeta Aquilino Duque en su libro *Las nieves del tiempo* (Col. La Veleta, nº 18, Editorial Comares, Granada 1993) une la figura de Leopardi a la de Keats, ambos paseantes en su día por Roma, como hace el poeta. Todavía vivos, entre el infinito y la eternidad, en su composición "Keats y Leopardi":

Para José Luis Cano
¿La vida absurda? ¿Fango el mundo?
Si aún estáis vivos hoy, en Roma,
a dos de junio del ochenta y seis
¿no lo estaréis también allá
donde en el fin está el principio,
en el todo la nada,
y el tiempo y el espacio se disuelven
en lo infinito y en la eternidad?

No escribe Dios los nombres en el agua.

Hay en los poetas nacidos después de la Guerra Cívil un gran conocimiento de Leopardi, pero hay también la necesidad de que el poeta de Recanati deje huella en la propia obra, por lo que se incluyen algunos de sus versos. Jaime Siles (1951) en su libro *Canon* (Premio Ocnos, 1973) incluye los versos 30 y 31 del poema "Amor y Muerte":

...languido e stanco insiem con esso in petto
un desiderio di morir si sente.

HISTORIA EN ESPIRALES
A Jesús Delgado Cruces
Pues si hechos son y están
de tiempo hechos,
en una eternidad caben los mismos.

Los jinetes, la sangre, las espadas,
el acero encendido,
la cabalgata última
y el acto,
en un instante pueden haber sido
si los recuerdo ahora ejecutados.

Qué duda cabe que en la poesía española escrita en los últimos años la figura de Leopardi está presente, de una forma más o menos velada, pues sólo hay que fijarse en la cantidad de ediciones y reediciones que hoy encontramos de los *Canti* en nuestras librerías. Los años noventa son prolíficos en poemas y prosas dedicadas a Leopardi. No

es considerado un poeta decimonónico sino que es visto como el primero de la poesía italiana actual, prueba de ello es que la antología de la *Poesía italiana contemporánea* editada por la revista *Litoral* y la Unesco en 1994, comienza con seis poemas de Leopardi (*El pájaro solitario, El infinito, A la luna, A Silvia, El sábado en la aldea, Las remembranzas)*.

Cada poeta sigue su camino, y el joven poeta español es consciente de que para recorrer el suyo Leopardi es una etapa obligada. Como escribiera el poeta gaditano Felipe Benítez Reyes (1960), en el ensayo introducción a su poesía reunida, *Paraísos y mundos* (Madrid, Hiperión, 1996, pp.12-19):

La poesía como todo arte, se ejerce desde un carácter, y cada uno es lo que es. (Por eso casi nadie es Garcilaso, Darío o Leopardi). Se escribe, en fin, como esencialmente se es, y según se es [...] Si yo citase a Cernuda, Borges, Pessoa, Leopardi, Brines, Eliot, Gil de Biedma o Manuel Machado -podrían ser algunos otros-, no estaría citando exactamente a mis maestros, sino a mis modelos ideales, es decir, no a quienes procuro parecerme, sino a quienes quisiera igualar.

El propio Felipe Benítez Reyes le dedicó la composición "Giacomo Leopardi: La peregrinación a Loreto" en su libro *Vidas improbables* (Madrid, Visor, 1995) con el que obtuvo el XVI Premio Ciudad de Melilla:

[...] hoy Natura, del Tiempo
vencedora y de la Historia,
nos muestra renacido su esplendor,
en este valle
que al toque de campana se ha poblado
de muchachas alegres y mozuelos
que entonan sus canciones y en el aire
dejan el eco dulce
de su festiva juventud. No desespera
mi alma, que de lejos
los contempla, de sentir
la dicha negligente que les hace
en círculo bailar e inventar juegos,
ajenos al destino y la desdicha.
Pero pronto
se nubla el corazón del pensativo
y, solitario,
regresará a su cueva de amargura,
donde el humano afán se torna oscuro
y el hondo desengaño
del vivir y el gozar tiene su trono.

En definitiva, Leopardi se introdujo inicialmente en nuestro país como filósofo, pero después su poesía se convierte en fuente de inspiración de nuestros poetas, siendo algunos de ellos los artífices de sus mejores traducciones: Antonio Colinas, Eloy Sánchez Rosillo o Martínez de Merlo. Éste último, en la introducción que hiciera de

los *Cantos,* considera la poesía leopardiana la "biblia del pesimismo".

No quisiera acabar sin la figura del joven y destacado poeta valenciano Vicente Gallego (1963), el cual expone en su poesía la identificación con el poeta de Recanati. En su libro *Los ojos de un extraño* (Madrid, Visor, Premio Fundación Loewe, 1990) aparece la composición "Tras una lectura de Leopardi", donde el incipiente poeta se pregunta cómo tanto tiempo atrás alguien pudo sentir con igual intensidad lo que él hoy experimenta. Con estos versos, sentidos por tantos otros poetas, termino mi intervención:

Con la lectura lenta de unos versos
he burlado la espina de estas horas adversas,
y ahora elevo mis ojos con asombro:
¿cómo pudo aquel joven, hace casi dos siglos,
tener noticias claras de mi vida,
conocer mis afanes, registrar mi cansancio;
ante la noche hacerse una pregunta
cuya respuesta ignora todavía la noche,
y escribir todo eso con palabras
que supieron burlar las celadas del tiempo?
¿Y para qué apuntar entonces con torpeza
lo que otros dijeron con acierto,
y para qué vivirlo? Y sin embargo,
la vida sigue siendo hermosa y triste,
y esos versos de sombra, extrañamente,
han traído la luz hasta esta tarde.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, G., "Encuentro con Luis Cernuda", en *Memorabilia*, Barcelona, 1975, págs 186-194.
ALBERTI, R. (trad.), "L'Infinito", en Centro Nazionale di Studi Leopardiani, *L'infinito nel mondo,* Recanati, 1996, p.85.
ARCE, J., "Leopardi en la crítica y la poesía española", en *Literaturas Italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, pp.316-332.
BARRAL, C., *Los diarios 1957-1989*, Madrid, Muchnik, 1993, o.327.
BARRAL, C., *Años de Penitencia. Memorias I*, Madrid, Alianza, 1982, 3º ed.
BARRAL, C., *Usuras y figuraciones*, Barcelona, Lumen, 1979.
BALART, "La poética de Campoamor", en *Impresiones*, Madrid, Libr. Fernando, 1894, p.83-84.
BENÍTEZ REYES, F., "Giacomo Leopardi: La peregrinación a Loreto", en *Vidas improbables*, Madrid, Visor, 1995.
BENÍTEZ REYES, F., *Paraísos y mundos,* Madrid, Hiperión, 1996, pp.12-19.
BURGOS, C. de, "Introducción" a las *Poesías completas*, Madrid, Gredos, 1966.
CAMPOAMOR, R. de, "El cielo de Leopardi", en *Doloras*, número CXLIX de las *Obras completas*, Madrid, Ed. San Rafael, 1902, vol 5., p.355.
CERNUDA, L., "Historial de un libro", *Litoral*, nº 79-8O-81, Málaga, 1978, p.44.
CLEMENTSON, C., "Nocturnos de Recanati (Leopardiana para Antonio de Hoyos)", en

Homenaje al prof. A. de Hoyos, Academia Alfonso X, Murcia, 1995, pp.105-126.
COLINAS, A., *Leopardi*, Madrid, Júcar, 1974.
COLINAS, A., *Poesía y Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1981; reeditado como *Obras*, Círculo de Lectores, 1997.
COLINAS, A., *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets, 1991, p.75.
DE BIEDMA, G., "Como en sí mismo, al fin", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, p.344.
DUQUE, A., *Las nieves del tiempo*, Col. La Veleta, nº 18, Editorial Comares, Granada, 1993.
GALLEGO, V., "Tras una lectura de Leopardi", en *Los ojos de un extraño*, Madrid, Visor, Premio Fundación Loewe, 1990.
GARCÍA MARTÍN, J. L., *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.
GONZÁLEZ, V., "Miguel de Unamuno y Giacomo Leopardi", en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, 1976, págs.27-52.
GONZÁLEZ, V., "Leopardi nell'opera di Miguel de Unamuno", en *Leopardi e la cultura europea*, Roma, Bulzoni, 1989.
GONZÁLEZ, V., "Leopardi nella Letteratura realista spagnola", en *Leopardi et l'Europa. Approches comparatistes. Actes du colloque International d'Avignon*, 1990, pp.53-57.
GUTIERREZ CUADRADO, J., "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº333, Madrid, 1978, p.349.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "I Canti de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda", en *Estudios Románicos- Homenaje a D. Luis* Rubio, Vol.II, Murcia, 1999, pp.677-693.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito", en *Estudios Románicos. Homenaje al prof.Trigueros Cano*", vol.II, Murcia, 1999, pp.353-371.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia", *Cuadernos de Filología Italiana. Homenaje a Ángel Chiclana,* Vo.I, Madrid, 2000, pp.661-683.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "Jorge Guillén y Piero Bigongiari: epistolario de una amistad", *Anales de Filología Francesa. Homenaje al Prof. Martín Mas*, Murcia, 2001, pp.149-183.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "Jorge Guillén y Benedetto Croce", *Actas IX Congreso de Italianistas*, Valladolid 2001, pp.399-407.
LADRÓN DE GUEVARA, P. L., "La cultura italiana de Carlos Barral", *Estudios Románicos*, Murcia, 8-9, Murcia, 1995, pp.47-66
MORALES, T., *Las rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*, prólogo de A.S.R., Santa Cruz de Tenerife, 1984.
MORELLI, G., (*La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, CajaMurcia, 1994, pp.225-241.
PAZ, O., "La palabra edificante", *Papeles de Son Armadans*, XXXV, octubre de 1964.
POZANCO, V., *Leopardi*, Madrid, ed. Júcar, 1974.
POZANCO, V., *Poesía y prosa*, Madrid, Alfaguara, 1981.
POZANCO, V., *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ambito, 1976.
REINA, M., *Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época)*, Madrid, Imp.Fortanet, 1878.
ROMERO, M. (trad.), *Poesías de Giacomo Leopardi,* Madrid, C.I.A.P., 1928.
ROMERO MARTÍNEZ, M. (trad.), "El rumor del agua" en *A una verdad: Luis Cernuda*, Sevilla 1988, pp.55-61.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "El infinito", "A la luna" y "A sí mismo", *Cantiga*, Madrid, junio 1982, pp. 9-11.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "La noche del día de fiesta" y "Los recuerdos", *Fin de Siglo*, Jerez de la Frontera, marzo 1983.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "Los recuerdos", *Postdata*, Murcia, 1986.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "El infinito", "A la luna", "A sí mismo" y "Broma", *La Opinión*,

Murcia, 4 julio 1990.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "El canto de la muchacha", *Hoy*, Badajoz, 29 septiembre 1991.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), "El pájaro solitario", *Ultramar*, Santander, diciembre 1997.
SÁNCHEZ ROSILLO, E. (trad.), *Antología poética*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
TRAPIELLO, A., "La sombra de la felicidad", 1987, en *Viajeros y estables*, Diputación de Albacete, 1993.
TRAPIELLO, A., "La sombra de Leopardi", *Mil de mil*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
TRAPIELLO, A., "Al leer a Leopardi", en *Al leer a Leopardi*, Hotel Internacional, Galeria Nacional de Praga, Cáceres, 1995.
TRAPIELLO, A., "Recanati", *Clarín*, Oviedo, nº11, sp.oct. 1997, pp.63-70.
UTRERA, F., *Memorias de Colombine. La primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley-Rubio, 1998.

Notas

[1] Morales tradujo para el libro de Colombine "El primer amor", "El infinto", "Imitación", "Del griego de Simónides", "Del mismo", y los poemas XXXVIII y XXXIX.

[2] Y Octavio Paz, al estudiar la visión del mundo de Cernuda, no puede evitar referirse al pensamiento pesimista de Leopardi ("La palabra edificante" en *Papeles de Son Armadans*, XXXV, octubre de 1964). Gil-Albert ("Encuentro con Luis Cernuda" en *Memorabilia*, Barcelona, 1975, págs 186-194). Pedro Luis Ladrón de Guevara, "I Canti de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda", *Estudios Románicos-Homenaje a D. Luis* Rubio, Vol.II, Murcia, 1999, pp.677-693.

[3] De la correspondencia de Jorge Guillén y sus interlocutores italianos me he ocupado en: "Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito", *Estudios Románicos. Homenaje al prof.Trigueros Cano*", vol.II, Murcia, 1999, pp.353-371. "Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia*", Cuadernos de Filología Italiana. Homenaje a Ángel Chiclana,* Vo.I, Madrid, 2000, pp.661-683. "Jorge Guillén y Piero Bigongiari: epistolario de una amistad", *Anales de Filología Francesa. Homenaje al Prof.Martín Mas*, Murcia, 2001, pp.149-183. "Jorge Guillén y Benedetto Croce", *Actas IX Congreso de Italianistas*, Valladolid 2001, pp.399-407.

[4] Contiene errores de transcripción: "espaura" por "espanta", "come" por como, "voc" por "voz", "anege" por "anegue".

ITALIA EN DOS POEMAS DE ANTONIO CARVAJAL

Eugenio Maqueda Cuenca
Universidad de Jaén

Antonio Carvajal es un excelente poeta. Eso lo reconocemos muchos y lo sabemos todos. Su poesía está llena de vida, de profesionalidad, de gusto por el arte en su más amplio sentido. Sumergirse en ella es rodearse de palabras que de repente han conseguido su lugar exacto, aquél en el que hubiéramos querido encontrarlas.

Y es un poeta, que como grande que es, no duda en reconocer a sus maestros. Uno de los destacados es precisamente el italiano Leopardi. Son varios los estudiosos que han rastreado la huella de Leopardi en Antonio Carvajal: Mercedes Arriaga (2002) escribió un excelente trabajo al respecto, y también es especialmente completo el trabajo de Dionisio Pérez Venegas que está en proceso de publicación. Pero nosotros vamos a centrarnos en otros aspectos de su obra, puesto que la presencia de Italia en la poesía del granadino no es sólo en forma de lectura, de intertextualidad, de citas, en las que el maestro demuestra que detrás hay otros maestros, sino que también tenemos la presencia de la descripción de lugares italianos, la descripción de experiencias, escenas, situaciones vividas en Italia.

De eso es de lo que vamos a tratar brevemente en estas páginas, de dos poemas que están enmarcados en Sicilia. El amor de Antonio Carvajal por Sicilia viene de lejos en el tiempo. La primera vez que estuvo allí fue con la pintora Mª Teresa Martín-Vivaldi y desde entonces siempre ha sentido una especial atracción por esa región. De hecho, al igual que en su último libro, *Los pasos evocados* (Carvajal, 2004), dedica una parte a Flandes, él siente que también puede escribir una serie de poemas dedicados a Sicilia, con la salvedad de que en Flandes la meteorología invita muchas veces al recogimiento, mientras que en Sicilia, con buen tiempo, no salir y pasear es casi pecado.

Como decíamos, ambos poemas están situados en Sicilia y en ellos se parte de una situación concreta, en un momento preciso. A partir de ahí se trasciende la experiencia para que podamos ser partícipes de las sensaciones que se nos transmiten en los versos. En concreto, se trata de dos poemas que están incluidos en su libro *Alma región luciente* que se publicó en la editorial Hiperón en 1997: "Salvación de la tierra" y "La parra de Leucodía". En ellos el paisaje italiano y las relaciones de amistad son las protagonistas.

En "Salvación de la tierra" nos encontramos ante un poema que está dedicado a Tito Furnari. Este profesor y poeta aparece dentro del poema, aunque no esté nombrado expresamente. En *Consonante respuesta* dice Carvajal de Furnari: "El profesor Tito Furnari es de las cosas buenas que me han sido concedidas en la vida… de ésas que te hacen orgulloso de vivir. Hablando con él estás ante una inteligencia muy superior, ante una sensibilidad exquisita y ante un señor que sí sabe de poesía" (Carvajal, 2004: 252-253).

El protagonismo del poema lo tiene el agua de lluvia, que es precisamente la

salvación de la tierra que da título al poema. Éste está situado en Sicilia, aunque tampoco se diga expresamente; está dedicado a Sicilia recordando las sequías que padece. En este sentido, Antonio Carvajal cree que existe una clara relación entre su tierra natal y la región siciliana. Andalucía también es históricamente un lugar en el que las sequías son periódicas y duras, y esa similitud entre ambos lugares es lo que inspira el poema. Así nos encontramos con el principio: "Llueve graciosamente. Generosa-/ mente, llueve. Y la tierra lo agradece./ Cantan los anchos verdes infantiles,/ canta el azul profundo de los montes,/ canta el carmín de un labio que ha nombrado/ con gratitud la lluvia." Simplemente con observar este comienzo, nos damos cuenta de la armonía con la que el poeta logra unir los elementos cuidadosamente elegidos. Es tremendamente llamativo cómo con la división de la palabra *generosamente* ha conseguido marcarnos de forma contundente el ritmo, la cadencia con la que debe ser leído el poema. Los dos primeros versos son sencillamente geniales. Después, al unir *ancho*, *verde* e *infantil*, esas tres sencillas palabras, nos está transmitiendo la amplitud del espacio, que también es la expansión de la mirada y de la respiración, junto al verde pintado en este paisaje siciliano gracias al agua. Asimismo sin expresarlo se nos dice que hay niños, o simplemente paisaje que está naciendo. La misma capacidad plurisignificativa se produce cuando habla del azul profundo de los montes. En un mismo sintagma está describiendo el color del cielo y nos descubre la presencia de los montes. La concentración semántica es indudable, pero a la vez imperceptible a primera vista. No sólo se envuelve al lector con el sonido armonioso de los endecasílabos, sino que los significados también nos van tomando casi sin darnos cuenta.

La sensación que se nos transmite es sin duda positiva, contrariamente a lo que suele suceder cuando aparece de manera determinante el fenómeno de la lluvia. Aquí el agua es la salvadora de esta tierra siciliana, que agradece su presencia con el canto de su paisaje, con los colores, y a través de esos labios personificados metonímicamente: "canta la tierra en labios que la nombran/ con asombro otra vez, la tierra madre/ que florece en sonrisas, en los brillos/ de los labios por fin, por fin, tan húmedos". Vemos que estos primeros versos son tremendamente bellos, agradables al oído por su marcada acentuación, por su ritmo exacto. No sólo canta la tierra de este paisaje siciliano su alegría por la lluvia, y esa persona desconocida por verlo, sino que también canta el poeta a esa tierra, que nos recuerda que es madre, que está siendo sembrada de fertilidad por el agua que le cae suave.

Inmediatamente después, los versos traen hacia nosotros a la persona a la que está dedicado el poema, Tito Furnari: "Llueve graciosamente y te recuerdo, bajo la parra umbría, en ardorosa/ noche de primavera castigada/ con ausencia de brisas,/ al pie del fuego/ que el sol dejó y el labio recogía". La palabra que introduce esta parte es la misma, *llueve*, pero ha abandonado el primer plano, que ha sido tomado por ese recuerdo. Lo importante ahora no es la lluvia, sino que de ese trasfondo ha surgido la imagen de esa persona, entre otros detalles que nos sitúan: la parra, la noche, el calor, la ausencia de brisa. Es curioso el contraste que existe entre la noche y el canto. Me explico. Ese canto de los primeros versos nos trae a la mente un paisaje diurno, puesto que aunque nada se diga, tendemos a relacionar ese canto del paisaje con los pájaros que se supone que participan de él. Sin embargo, no es tan fácil imaginar ese canto sabiendo que es de noche o que está anocheciendo. Que la tierra cante metafóricamente cuando el sol ya se

ha ocultado es algo realmente inusual, y esto hace que cobre más fuerza la contraposición de la que habíamos hablado al decir que la lluvia no suele relacionarse con situaciones alegres, puesto que tampoco en nuestra tradición la falta de sol contribuye al aspecto positivo del paisaje.

Y continúa el poema insistiendo en ese recuerdo que casi no ha sido esbozado aún: "Llueve profundamente y te recuerdo/ con los labios mordidos por los versos/ del ardoroso Dante,/ humo y palabra al par y vino ardido,/ desterrado a los pies de los volcanes,/ maldito de los sabios que proscriben/ a poetas y ménades/ de la infame república del orden". Se insiste en el recuerdo pero inmediatamente se aporta el dato de los labios mordidos mientras se recita a Dante. Antonio Carvajal nos ha comentado que, en concreto, los versos de Dante son los de la parte que ambos, Tito y él, (y casi todo el mundo) prefieren: la del infierno. En la poesía de Antonio Carvajal la huella de Dante y sobre todo la de Leopardi se deja notar mucho, pero en este caso también tiene muy presente el *Polifemo* de Góngora y las *Bucólicas* de Virgilio. Recordemos que Góngora en esa obra describe y habla de Sicilia también, aunque sin haber estado nunca allí.

En los versos anteriores se juega con las derivaciones de la palabra *ardor*. Esto produce diversos efectos. Desde el punto de vista estructural y de la cohesión del texto, indudablemente contribuye a unirlo, al igual que también lo hace la presencia de la lluvia. Además, esto produce una paradoja en el poema, que se mueve entre lo que debería ser la frescura del agua y el ardor, el fuego, la ausencia de brisa que son expresados. La noche es ardorosa, el sol deja su rastro de fuego, se califica a Dante de ardoroso (por la pasión de Furnari al recordarlo y por el infierno), y el vino ardido y humo, (pues donde hay humo hubo fuego), para añadir también los volcanes.

Así logra Carvajal multiplicar los significados, casi sin darnos cuenta. Recordemos que cada palabra trae tras de sí toda una carga significativa que la tradición le ha impuesto. Ambos aspectos van unidos de forma irremediable y nuestro poeta lo sabe. Cada palabra carga con un tremendo peso impuesto por el pasado que conecta con nosotros mediante lazos que se establecen de forma involuntaria, puesto que participamos de esa misma cultura y de la misma tradición.

El poema gira otra vez, para introducir otro tema, el del orden, que en el siguiente verso le merece incluso los signos de exclamación: "¡El orden! El humano/ rencor se erige en norma y en castigo,/ pero no entiende el cielo,/ nunca entiende la tierra ni los pálpitos/ de un pulso que se agita/ con la belleza efímera y el tacto/ de una mano o la lluvia en las mejillas". En estos versos se expone una idea también novedosa, que ya se anunciaba con esa "infame república del orden", que es la de no reconocer el orden en la naturaleza, es decir, lo habitual en poemas que se recrean en el paisaje es precisamente reconocer el orden natural, alabarlo. Aquí creemos que se nos transmite justo la idea contraria: el orden, que se desprecia, es el humano, y la naturaleza es la que se encarga de poner el azar, la sorpresa, como la lluvia que ha llegado a esa seca tierra italiana.

El poema a continuación cambia. El poeta nos lo muestra gráficamente con dos espacios que separan ambas partes. El cambio no sólo es en el contenido, sino que el verso que abunda es el heptasílabo. La composición se aligera, la visión de la naturaleza vuelve, se reanuda el canto, parece cobrar vida el paisaje: "La lluvia por mi rostro/ resbala a su capricho/ y a su capricho lustra los rosales/ los abetos, las palmas/ que cantan las palabras susurradas/ desde el hondo silencio de la tierra". De nuevo la lluvia, y por

supuesto en sentido positivo, caprichosa, en contra del orden humano. De nuevo el canto, y ese paisaje que parece estar vivo, que se personifica y que nos habla desde el silencio.

Se trata de una especie de "silencio sonoro" que está presente en esta última parte del poema, al igual que el azar, el capricho de la lluvia, y todo lo que había aparecido en versos anteriores se recoge ahora como en una especie de síntesis fugaz: "Llueve graciosamente/ con el azar risueño/ del trino y el silencio enamorado/ de quien miró y suspira,/ y repiten las piedras/ el roce de las aguas,/ las ramas se encienden/ con las mínimas luces/ de las vidas humildes,/ y te recuerdo envuelto por el humo,/ con los labios heridos por los versos/ del silente Leopardi,/ cantando con la tierra que se salva/ por la lluvia y el verso/ por la danza y la lluvia/ por la lluvia y la lluvia,/ mientras pasa el rencor a nuestro lado/ de los viejos falsarios sin olvidos". Se pregunta Dionisio Pérez: "¿Mera evocación o delicado reproche al prologuista que, tal vez en el sentir de Carvajal, omite el nombre del poeta preferido, esa clara fuente callada que de silenciada pasa a silente, en una valiente paradoja surgida de la hipálage, de modo que el silenciador es el silenciado, pues se le recuerda diciendo palabras ajenas?.

Se recupera la lluvia, el azar y la alegría. Además, para Antonio Carvajal pocas cosas son tan importantes en la vida como los momentos agradables que le hace pasar la amistad. Nuevamente aparece el silencio en sentido positivo. Las piedras, las ramas cobran vida, el paisaje realmente se ha salvado gracias a la lluvia, que se mezcla con los versos recordados. Hay que decir, que los falsarios a los que se refiere al final son los sabios que habían expulsado a los poetas de la república del orden, basándose precisamente en Leopardi.

El segundo poema del que vamos a hablar se titula "La parra de Leucodía" y está dedicado a su traductor al italiano Rosario Trovato. El pueblo en que está inspirado el título del poema es Santa María de Licodia, situado en la provincia de Catania y al pie del Etna. Es un pueblo de unos siete mil habitantes que vive principalmente de la producción de productos como el vino y el aceite. La parra, el vino son elementos que están presentes de manera importante en el poema. El título se ha transformado en un juego de palabras para mostrarnos con ese "leuco-" (del griego *leukós* 'blanco') la blanca luz cegadora de aquél lugar, como sucede con Andalucía. Por lo tanto, el poema está inspirado en ese pueblo italiano, en una noche en que están cenando bajo una parra.

"La parra de Leucodía" comienza situándonos espacialmente, pero también se nos introduce de lleno en uno de los símbolos de la poesía de Antonio Carvajal, y en la reflexión que hay siempre detrás de cada paisaje: "Entre implicados pámpanos, la estrella/ deja llegar su luz, ella, lejana/ pero presente. Es una estrella sola/ que el fragor de la vida de los hombres/ -rotos los lindes de la sombra- apenas/ logra enturbiar". Por lo tanto, tenemos esa luz de estrella, símbolo de lo puro, que a pesar de llegar a donde los hombres viven, no se ve enturbiada. Pero el caso es que la vida de los hombres que están presentes en el poema no parece que pudiera perturbar esa luz, sino por el simple hecho de ser hombres. La luz de esa estrella atraviesa las sombras y preside el momento que se rememora.

La voz que nos habla en el poema nos sitúa espacialmente insistiendo en que lugares como aquel (nuevamente el paisaje italiano sale muy bien parado en el tratamiento de nuestro poeta) son fuente de tranquilidad: "De siempre me han gustado/

estos lugares apartados, quietos/ entre el rumor de un mundo cuyos brazos/ no alcanzan a implicarnos en la hora/ del convivir pausado: hermosos versos/ ajenos, buenos vinos, alimentos/ más preciados pues vienen de unas manos/ que los preparan con fervor…". Por lo tanto, el lugar elogiado es apartado y quieto, *quieto* en el sentido de tranquilo y también en el de callado, es decir, silencioso. Lejos del tipo de vida que puede sobresaltar o impedir en un momento dado ese convivir pausado que parece saborearse en el poema. Y eso no es sólo lo que se saborea: igual que en el poema anterior, no faltan los versos, los versos ajenos, los buenos versos con los que se disfruta enormemente. Además el buen vino, que también aparecía en "Salvación de la tierra", y la comida, que se aprecia más porque está realizada artesanalmente y con fervor, con amor por lo bien hecho.

Todo es armonía de nuevo, todo es perfecto, todo es propicio para ese momento especial en que la amistad será protagonista. A través de la descripción del entorno, Carvajal consigue transmitir la sensación que tiene él y los que con él están. Es evidente que al hacerlo está recurriendo a un correlato en el que proyectarse: "…el aire/ sosegado, la voz a media altura,/ mezclados los idiomas y las vidas/ (ellas, diversas pero necesaria-/ mente unidas por un azar buscado/ desde la soledad de cada uno/ que se convierte en víctima sagrada,/ -ella, la soledad, la flecha ardiente/ que nos hace sangrar como palabra/ siempre vertida y suficiente nunca/ para la plenitud apetecida).

Así, el aire sosegado es la tranquilidad de las personas que bajo esa parra se encuentran unidas, compartiendo la comida y la conversación (en un momento casi sagrado o como diría Gil de Biedma "de extraña comunión"), con la voz también serena, mezclando las vidas; porque las conversaciones, si algo hacen es mezclar vidas que antes no tenían nada en común. Vidas diferentes, con lenguas diferentes que se unen por uno de los motivos más simples y a la vez más importantes por el que se relacionan los seres humanos: el afán por no estar solos, el intento de esquivar a toda costa la soledad, esa "flecha ardiente", esa palabra que derramada nos puede hacer sufrir. Es evidente que la defensa de la amistad, que el canto a esos momentos de armónica compañía tienen mucho que ver con el intento, conseguido, de mantener a la soledad lo más lejos posible. La noche, en buena compañía, incluso en un lugar extranjero, no tiene ningún sentido negativo para Carvajal. Saborear lo mejor de la vida no tiene precio.

El siguiente verso es suficientemente contundente y preciso: "Nos une la amistad, digo el respeto". Imposible definir mejor lo que es la amistad, e imposible hacerlo con menos palabras. Verso redondo y exacto. El tono casi sentencioso continúa: "Nos congrega la ausencia de horizonte/ el cenit nos preside y señorea./ Miramos otros ojos y esos ojos,/ que nos miran también, son otra noche/ con una estrella sola y no fingida:/ el otro está en nosotros; no es angustia/ la inquieta llama que la nutre, o vértigo/ del tiempo en nuestras almas derramado". Es imposible no disfrutar con estos versos, con la delicadeza y personalidad con la que trata el tema de la intimidad que se funde en lo exterior a la persona. Se nos sitúa espacialmente, dando sensación de amplitud, pues no hay horizonte y es la inmensidad del cielo el que preside la escena. Las personas aparecen reflejadas a través de sus ojos: ojos que se buscan y se encuentran en el sosiego, porque la noche no es amenazante. Al contrario, la estrella, como signo positivo en la poesía de Antonio Carvajal contribuye a que no haya lugar para la angustia, ni tampoco para el vértigo que produce el paso del tiempo, a pesar de que: "Nos sabemos efímeros, sabemos/ que pocos lograrán estos racimos/ hoy en agraz gustar en otro día."

Es sorprendente cómo ha sabido usar la palabra *agraz* de forma tan exacta y expresiva, pues por una parte nos remite a esas uvas que aún no están maduras y a la vez, nos da el sentido de lo molesto o desagradable de ese gustar. Además, el tema se había vuelto mucho más severo al tratar de lo efímero de nuestras vidas, de ahí que *agraz* sea una palabra tan bien utilizada semántica y estilísticamente.

El tono triste, en cualquier caso, no se impone, puesto que de inmediato nuestro poeta hace aparecer los signos positivos que nos desplazan de nuevo hacia la felicidad armónica, que hemos comprobado preside los dos poemas que estamos analizando: "Pero nos une una esperanza, un verso/ hermoso ajeno que es común memoria,/ y el rumor de la sangre se convierte/ en la oleada plena de altos mares/ que la estrella tuvieron como guía,/ esta estrella constante, desplazada/ tras unas horas de lustral convivio/ hacia un hueco distinto de la parra,/ nuestro techo común, que nos protege/ como una mano densa de piedad".

Aparece la esperanza relacionada de nuevo con ese rememorar versos de otros en compañía, en la agradable compañía de aquellos que también comparten el gusto por los mismos versos, el interés por los mismos poetas. Saborear el verso, como símbolo de que se puede saborear la vida también la vida. Ese rumor que trae el mar, también imagen positiva, que ha venido gracias a la estrella, que ha sido la guía. Y como decíamos antes, no se puede hablar de una estrella guía sin que en nuestro interior la relacionemos con aquella que guío a los sabios magos de oriente hacia el lugar de nacimiento de Jesús. Ahora lo que está naciendo a cada segundo es esa experiencia agradable de la cena en compañía y la conversación, y por supuesto, la obra de arte que es ese poema.

Con sutil maestría se nos describe que el tiempo está avanzando, que la noche avanza igualmente, y se hace diciendo en el verso que la estrella se va desplazando y que aparece por un hueco distinto de la parra. Simplemente así, se nos muestra el movimiento del tiempo y del cielo (que es el de la tierra).

También merece la pena detenerse en ese *lustral convivio*. Lustral era el agua con que rociaban los gentiles sus sacrificios paganos, mientras que *convivio* nos remite al convite, a la cena que están compartiendo esos amigos. Ese origen pagano también tiene su reflejo en el título, ya que Licodia significaba en griego tierra de lobos. Pero ni siquiera esto logra quitar al poema ese aire de lugar ameno que nos transmite irremediablemente.

En resumen, podemos decir que estos poemas son un canto a la tierra sicilia, pero también un canto a la amistad, y una muestra de excelsa poesía, que nos mueve a la envidia sana y al severo estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIAGA FLÓREZ, M. (2002). "Giacomo Leopardi y Antonio Carvajal", en "Comuniquiatra", n. 2.
CARVAJAL, A. (1997). *Alma región luciente*. Madrid: Hiperión.
CARVAJAL, A. (1999). *Una perdida estrella*. Madrid: Hiparión.
CARVAJAL, A. (2003). *El corazón y el lúgano*. Antología plural. Granada: Universidad.
GUATELLI-TEDESCHI, J. (2004). *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta.* Madrid: Biblioteca Nueva.
PÉREZ VENEGAS, D. "Leopardi en Carvajal". En proceso de publicación.

LA COMMEDIA GL'INGANNATI ED I DECEPTI DI JUAN PÉREZ, PETREYO[1]

Elena E. Marcello
Universidad de Castilla-La Mancha

È pressoché immediata la ricezione del teatro cortigiano italiano della prima metà del Cinquecento in Spagna. Irrompe nella penisola iberica proprio nel momento in cui si sta forgiando un'interessante produzione drammatica colta e popolare. Il teatro di stampo umanistico-universitario costituisce, benché marginale, una delle vie di penetrazione sia delle rinomate *pièce* degli eclatanti esordi drammatici, con Ariosto[2] in prima linea, sia dei più o meno fortunati prodotti teatrali degli epigoni (A. Calmo, G. Parabosco, ecc.). Esemplare, a questo proposito, è il caso di Juan Pérez, detto *Petreyo*, dal 1537 cattedratico di Retorica dell'Università di Alcalá, la cui attività accademica contemplava -e si trattava di un esercizio formalizzato fin dal 1538 nell'università di Salamanca e dal 1555 nei collegi dei Gesuiti - la rappresentazione di commedie latine tradotte in volgare (Plauto, Terenzio e poi Seneca) o la creazione, la traduzione e/o il rifacimento in latino di testi drammatici per determinate celebrazioni del calendario accademico e per il collegio degli alunni. A differenza del coevo teatro spagnolo laico[3], la commedia nelle mani dei professori universitari non si traduce necessariamente in una rappresentazione teatrale, ma può sorgere per la *lectio* o per la *declamatio* (*Cf.* García Soriano, 1945; Canet, 1993; Menéndez Peláez, 2003). Tale messa a fuoco del testo «teatrale» privilegia soprattutto il fine didattico, per il quale l'autore, seguendo il dettame oraziano del «ridentem dicere verum», plasma il prodotto quale elegante, erudito, ma piacevole, esercizio retorico.

Precocemente scomparso alla giovane età di trentatré anni, Juan Pérez (1511-1544) è una della grandi promesse dell'umanesimo spagnolo, come sottolineano i meritati elogi di Andrea Navagero, Alfonso García Matamoros ed altri eruditi dell'epoca. Si è salvata dall'oblio un discreta produzione di carattere umanistico e, in prevalenza, di tipo teatrale: quattro commedie italianizzanti; il prologo di una commedia perduta (*Chrysonia*), che si rifà all'*Asino d'oro* di Apuleio e sulla cui autoria pesa ancora l'ombra del dubbio; un'altra *pièce* teatrale, *Ate relegata et Minerva restituta*, la cui trama affonda le radici in un conflitto coevo creatosi tra l'autorità ecclesiastica e quella accademica; e, per finire, un alcuni testi poetici (Petreyo in García Soriano, 1945: 340-359, Alvarez Ezquerra, 1986, Sojo Rodríguez, 1986a y 1986b; Cortijo Ocaña, 2001). Le prove dell'attività drammatica di *Petreyo* si raccolgono principalmente in un'edizione, postuma, che vede la luce a Toledo nel 1574 presso la tipografia di Juan de Ayala e si intitola concisamente *Commedie quatuor* (*cf.* Pérez, 1574). Patrocinata dal fratello del retore, il chierico Antonio Pérez, la stampa riunisce tre commedie ariostesche (*Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi*), la cui fonte viene dichiarata esplicitamente nel prologo al *Necromanticus* («nos hanc ex Ariosti convertisse dicimus/ Ethruscis fabulis,

eodem quo Terentius, /quo Plautus iure de Graecis transtulit», f. †8r), e una, il cui titolo, *Decepti*, ricorda direttamente *Gl'Ingannati* degli accademici Intronati di Siena che, infatti, ne costituisce il modello originario ed è l'oggetto del presente contributo.

I giudizi degli studiosi che in precedenza si sono avvicinati al teatro di *Petreyo* non sono stati unanimi per quanto riguarda i *Decepti* e la sua possibile fonte: oltre alla commedia degli Intronati, si è pensato a *Los engañados* di Lope de Rueda e perfino all'*Alessandro* di A. Piccolomini. Per dirimere *a priori* la questione è imprescindibile prestare attenzione alla cronologia: l'attività «drammatica» del toledano sembra collocarsi nell'arco di tempo che va dal 1537, anno in cui diventa cattedratico ad Alcalá, ed il 1544, anno della morte. La commedia degli Intronati, nata quale rettifica di una precedente *pièce* scritta per vilipendiare le donne (*Il sacrificio*), viene rappresentata a Siena nel 1531 e pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1537 e poi, sempre nella città lagunare, nel 1554 e nel 1585. La compiutezza della fattura, riconosciuta dai contemporanei e dai posteri, ne fanno una delle commedie più riuscite e diffuse sia in Italia che all'estero[4]. Per quanto riguarda le imitazioni spagnole, spiccano la commedia *Los engañados* del sivigliano Lope de Rueda[5], pubblicata postuma dall'amico del drammaturgo Juan de Timoneda a Valencia nel 1567, ma composta presumibilmente negli anni 1538-1558 o dopo il 1539 (*cf*. Lope de Rueda, 2001: 41-42), e l'episodio di Félix e Felismena della *Diana* di Jorge de Montemayor (1559). Le indicazioni cronologiche passate in rassegna escludono il rapporto ipertestuale dei *Decepti* con la commedia del Piccolomini, data alle stampe nel 1545[6], ma l'indeterminatezza della data di composizione dell'opera di Rueda impedisce di scartarla *a priori* come modello. Ciò nonostante, l'analisi comparativo, strutturale e linguistico, tra *Gl'ingannati* ed i *Decepti* permette di eliminare la *pièce* del sivigliano dal rapporto di filiazione.

La commedia dell'umanista Juan Pérez, che riproduce la classica suddivisione in atti (cinque) e scene, ma è sprovvista di prologo, è una versione, in molti casi quasi una traduzione fedele del testo italiano, e non, come si è erroneamente creduto (*cf*. Gallardo, 1863: 1169), della commedia di Lope de Rueda. Pur tuttavia, vi si registrano alcuni cambiamenti e rifacimenti sia a livello strutturale che stilistico in virtù di un principio estetico che, pur mantenendo a grandi linee la trama ed il gioco drammatico dell'originale, punta alla conservazione del *decorum*. Nel caso dei *Decepti* le linee principali d'intervento di *Petreyo* vertono verso

1) l'adeguamento della trama della commedia alla società spagnola ed, in particolare, all'ambiente ed al pubblico universitario, con la conseguente eliminazione o riduzione dei riferimenti alla realtà storica, geografica o letteraria italiana. In questo tipo di intervento, come si vedrà, rientrano i toponimi specializzati o l'onomastica.

2) la tendenza a mantenere la struttura portante della commedia e la tipologia dei personaggi della fonte, imitando palesemente il modello classico della commedia latina.

3) l'eliminazione o attenuazione del realismo e, soprattutto, del componente comico, nell'originale ricco di allusioni erotiche e sostenuto dall'uso del linguaggio popolare. In questa tipologia d'intervento, che segue i dettami della sobrietà e del decoro, rientrano determinate «censure» (allusioni alla chiesa o all'ambito sessuale, battute oscene, riduzione degli interventi ludici, ecc.), perfettamente comprensibili o giustificabili se si considera sia l'ambiente che il fine per cui scrive il toledano. Ad ogni

modo, è imprescindibile risaltare l'abilità dell'umanista spagnolo nel riprodurre, in una traduzione felice, alcuni doppi sensi o allusioni erotiche de *Gl'ingannati*.

Le tre tipologie d'intervento ovviamente si intersecano fra loro e non costituiscono compartimenti stagni. Prima di procedere all'analisi comparativo dei due testi è imprescindibile ricordare brevemente la trama della commedia italiana che riporta sul palcoscenico la classica trama dei due gemelli perduti e ritrovati. Durante il sacco di Roma il vecchio Virginio ha perso i beni ed il figlio Fabrizio, gemello di Lelia, e si è trasferito a Modena. Trascorsi tredici anni, Lelia, innamorata di Flamminio, si veste da uomo, assume il nome di Fabio ed entra al servizio dell'amato che, nel frattempo, si è infatuato di Isabella, figlia di Gherardo. Quest'ultimo, a sua volta, vuole sposare Lelia e prende accordi a tal rispetto con l'amico Virginio. Lelia cerca di impedire il matrimonio di Flamminio e Isabella corteggiando la giovane donna, ma viene scoperta da due servi. Un giorno arriva in città Fabrizio, la sua somiglianza con Fabio/Lelia crea i consueti equivoci, almeno finché, celebrata l'agnizione, si stipulano le doppie nozze tra i giovani.

LE INDICAZIONI SPAZIO-TEMPORALI, L'ONOMASTICA ED I RIFERIMENTI CULTURALI DEI DECEPTI

Pur mantenendo immutate le indicazioni spazio-temporali della commedia, che, come nella fonte italiana, si svolge a Modena («Mutina») tredici anni dopo il celebre sacco di Roma, *Petreyo* sfronda il testo dai toponimi o riferimenti vernacolari («monesterio di S. Crescenzo», «la Mirandola», «porta Bozzovara», «la potta di Modana», ecc.) e si limita a riportare le indicazioni geografiche riconoscibili («Bononia», «Roma», «Mantua», ecc.) diluendo notevolmente l'impianto geografico dell'originale. L'allusione all'avvenimento del 1527, mantenuta anche da Lope de Rueda, viene sottolineata più volte durante la commedia, sia nell'originale italiano sia in quello spagnolo. Si considerino solo questi tre esempi:

«…ché ben so che'l tutto perdesti nel miserabil sacco di Roma…»	«Scio enim quantam in miserabili direptione urbis Romae iacturam feceris…»
«…avenga che quasi ogni mia facultà perdesse nel sacco (e insieme Fabrizio, quel mio benedetto figliolo), per grazia di Dio, mi è rimasto ancor tanto di patrimonio…»	«Quamvis enim naufragium pene fecerim omnium rerum mearum, filiumque; mihi charissimum Fabricium a miserim in illa urbis vastationem, tamen Diis gratia est adhuc non angustum patrimonium…»
«Sai che, dopo il miserabil sacco di Roma, mio padre, perduta ogni cosa e, insieme con la robba, Fabrizio mio fratello…» (Accademici Intronati, 1912: pp. 317, 318, 324)	«Meminisse te arbitror in illa vastitate ac direptione urbis Romae, in qua frater meus Fabricius vel interfectus vel captus est…» (Juan Pérez, 1574: ff. 82v, 83r-v; 88r)

Scompaiono altresì i cognomi tipicamente italiani («messer Bonaparte Ghislieri», «il cavalier Casio», il capitano «Guido Rangone», ecc.) o i riferimenti a determinate tipologie legate all'ambiente italiano (le allusioni ai napoletani, fiorentini, modenesi, ecc.) o a quello straniero, soprattutto, spagnolo. Altrettanto può dirsi per i riferimenti culturali o letterari dell'originale italiano che, se non depennati[7], vengono abilmente smorzati o adattati: è così che, per esempio, il paradiso viene evocato per

mezzo dei classici «campi Elisi» e le varietà vinicole ridotte alla semplice menzione del «vinum». Valga per tutti un esempio tratto dal terzo atto, in cui ne *Gl'ingannati* il vecchio Virginio si lamenta perché è sulla bocca di tutti a causa del comportamento della figlia e allude non solo agli accademici Intronati, ma anche agli argomenti delle produzioni novellistiche e teatrali del tempo e, in uno sfogo misogino, alle chiacchiere delle donne.

Questi sono i costumi che tu [la balia] gli [a Lelia] hai insegnato? Questo è l'onore che ella mi fa? Oh sfortunato me! Per questo ho io campato tante fortune? Per veder la mia robba senza erede? Per veder la mia casa disfatta, la mia figliola una puttana? Per diventare la fabula del vulgo? Per non poter più alzar la fronte fra gli uomini? Per essere mostrato a dito da' fanciulli, deleggiato dai vecchi, messo in commedia dagli Intronati, posto per esempio nelle novelle e portato per bocca dalle donne di questa terra? E forse che non son novelliere! Forse che non gli piace di dir male! Già credo che si sappia per tutto; anzi, ne sono certo, ché basta ch'una sola il sappia che, fra tre ore, va per tutta la terra. Disgraziato padre! Misero e doloroso vecchio troppo vissuto! Virginio, che farò io? Che pensiero ha da essere il mio?
(Accademici Intronati, 1912: p. 359)

Haec tua scilicet est optima illa disciplina, hi mores, quos filiam edocuisti? O miserum, o perditum senem! Eo ne opes accumulavi ut sine haerede decederem? Ut familiam eversa viderem? Filiam impudicam? Ut fabula fierem vulgi? Ut in ore essem omni populo? Ut argumentum sim comoediis? Ut de me fabulentur senes garriant mulierculae? Quasi vero ea sint nostrarum ingenia, quae rem continere possent. Iam ego fabulam per totam civitatem dimanasse arbitror.
(Pérez, 1574: f. 104v)

Se, però, i riferimenti culturali combaciano con l'ambiente latinizzante della commedia (per esempio, le allusioni a personaggi dell'antichità come la casta Penelope) o servono in parte a mantenere il tono del passo, l'autore tende a mantenerli. Cito, a tal proposito, la conservazione dell'aneddoto attribuito al Molza, che viene riportato, con varianti, scevro dell'indicazione dell'autore:

Oh! Questa è molto più bella pazzia che quella che il Molza disse della donna sanese che gli pareva essere una vettina: essendo più proprio delle donne aver poco cervello che de' vecchi che, per mille ragioni, devono essere savissimi.
(Accademici Intronati, 1912: p. 366)

Ridiculum insaniae genus viri videntur illis foemina, ut in fabulis narratur, immisso furore quibusdam accidisse.
(Juan Pérez, 1574: f.109r)

Nella sua versione-traduzione *Petreyo* modifica l'onomastica dei protagonisti de *Gl'Ingannati*. L'umanista spagnolo conserva inalterati, traducendoli letteralmente, i nomi dei personaggi principali della commedia italiana: i due gemelli, Lelia e Fabrizio («Lelia», «Fabricius»), l'innamorato Flamminio («Flaminius») ed il nome assunto da Lelia vestita da uomo, Fabio («Fabius»). Cambiano completamente, invece, i nomi dei personaggi secondari, che riproducono la classica tipologia della commedia erudita d'ascendenza classica: i due vecchi, la balia, i servi e le serve, il pedante e, finalmente, l'antagonista in amore. Ci si domanda se questo cambiamento, più che logico dal

punto di vista linguistico, nasconda non solo l'uso dei cosiddetti nomi parlanti, ma sia da considerarsi un altro tentativo di adeguare e modificare la caratterizzazione dei personaggi «all'italiana» verso l'originaria tipologia latina. Come si vedrà, sembra sia possibile rispondere affermativamente almento per alcune figure dei *Decepti*. I due vecchi, Gherardo e Virginio, nella versione latina si trasformano rispettivamente in Crito e Livinus. Il primo nome, che ricorda probabilmente il celebre discepolo e amico di Socrate e coincide con quello del mercante ariostesco della *La cassaria* (Critone), si associa alla *senectus* che è allo stesso tempo immagine di *sapientia*. Tale battesimo combacia con la figura del vegliardo Crito, ma, per antifrasi, sembra ammiccare alla sua scriteriata voglia di risposarsi, che non può dirsi sinonimo di saggezza. Il nome dell'amico e coetaneo Livinus sembra, invece, derivare dal verbo «liveo, es, ere»; se così è, l'essere plumbeo o livido corrisponde alla raffigurazione del vecchio triste e querulo che ha perso beni e figlio in un tragico avvenimento. Non per tutte le figure comiche è possibile stabilire un deciso parallelo tra il nome latino ed il loro agire: è il caso della balia, ora «nutrix Lesbia» o di un oste o alcuni servi. Per i quattro servitori -Spela (ora Dromo), Scatizza (ora Sanio), Crivello (ora Dulippus) e Stragualcia (ora Ligurinus) - vi si scorgono alcune analogie: Dromo, per esempio, è nome associato al servo plautino (si pensi all'*Aulularia*) e nei *Decepti* viene concesso al servo povero, che si lamenta dell'avarizia del padrone; Sanio, invece, sembra derivare dal verbo «(in)sanio, is, ivi o ii, itum, ire», che in questo caso definisce per antifrasi il servo stupido, e compare anche nella traduzione de *La Lena* dello stesso *Petreyo*; infine, volendo azzardare delle ipotesi etimologiche, per Dulippus si potrebbe pensare ad un composto da una parola che significa «schiavo» e del latino «lippus», «cisposo»; ad ogni modo, Dulippo è anche un servo de *I Suppositi* che Petreyo nella sua versione traduce letteralmente. Lo stesso dicasi per Ligurinus: a parte la provenienza ligure, il nome si potrebbe associare al verbo «ligurio, is, ivi, itum, ire», «assaggiare, leccare»; con questo nome, inoltre, il toledano battezza un altro servitore de *La Lena* dell'Ariosto. La correlazione tra i nomi e la condotta di questi due personaggi non è, però, chiara, almeno per il primo, Dulippus, il cui compito è quello di svelare il tradimento di Fabio; altrimenti si può dire del secondo, Ligurinus, che rappresenta il servo affamato, desideroso solo di riempire la pancia. Per ciò che concerne il pedante de *Gl'ingannati*, c'è da sottolineare il modo in cui *Petreyo* ricollega la figura all'originario «pedagogus» latino -il cui nome, Albinus, riporta alla mente l'immagine del maestro canuto e bianco, la cui età è sinomimo di saggezza - e, di conseguenza, attenua la connotazione, già tipificata nel testo italiano, del saccente maestro che offre spiegazioni al giovane rampollo infarcendo il discorso con l'uso del latino. Restano da considerare gli osti: Agiato (ora Lurconius) e Frulla (ora Scarius). Il nome latino del primo sembra derivare da «lurco, onis», il «ghiottone» riscontrato in testi, tra gli altri, di Plauto e Lucilio o il «briccone» (Apuleio); quello del secondo rimanda al greco «skaivrw», «saltare o muoversi».

IL SISTEMA DEI PERSONAGGI E LA STRUTTURA DEI *DECEPTI*

Il *dramatis personae* dei *Decepti* riduce, se si unifica il doppio ruolo di Lelia/Fabio, a 14 i 17 personaggi de *Gl'ingannati* (*cf*. Schema). La riduzione dei personaggi è condivisa da Lope de Rueda, ma rispetto al sivigliano l'intervento di *Petreyo* segue una direzione diversa. L'umanista toledano elimina alcune figure che nella fonte italiana

promuovevano l'ilarità bonacciona sia in virtù dell'uso di una lingua popolaresca sia a causa della stessa tipologia del personaggio e non li sostituisce, come fa Lope de Rueda, con altri (*Pajares* e *Guiomar*) che mantengono la *vis comica* della commedia. Scompare, per esempio, Giglio, lo spagnolo dongiovanni e spaccone, protagonista di alcune scenette a duo con l'esperta e maliziosa Pasquella (II, 3; IV, 6; V, 4), che ritardano, intrattenendo il pubblico con la caricatura linguistica e tipologica del soldato spagnolo, lo svolgimento dell'azione principale. L'intervento, su cui pesa più che probabilmente il tentativo di adeguare la trama ad un pubblico non più italiano, viene corroborato anche dall'eliminazione delle allusioni alla Spagna e al mondo ispanico, legate perlopiù al sacco di Roma, che non dovevano essere molto lusinghiere[8]. Vi è congiunta, inoltre, la riduzione della presenza di Pasquella, che nel *dramatis personae* dei *Decepti* figura come «Eulalia. Cynthiae famula».

L'operazione è associata alla risoluzione più drastica di *Petreyo*: l'eliminazione dalla scena della figura di Isabella (Cyntia nei *Decepti*), la seconda dama che si invaghisce di Lelia vestita da uomo e di cui si innamora il giovane Flamminio. La donna, *casus belli* della trama, è la protagonista soltanto di due scenette (II, 6; V, 6). Di queste, la sequenza del secondo atto è alquanto licenziosa. Juan Pérez sembra non gradire cotanta licenza e, spinto dal ripristino di un *decorum* spesso gustosamente abbandonato dai drammaturghi italiani del XVI secolo, la depenna, pur mantenendo in sordina la storia del nuovo amore di Flamminio. Nella commedia italiana questa scena costituisce un momento fondamentale dell'azione, causa determinante delle sequenze successive: Isabella bacia Lelia vestita da uomo, *alias* Fabio, mentre Crivello e Scatizza, servi rispettivamente di Flamminio e di Virginio, osservano senza esser visti e finiscono perfino per eccitarsi. Il bacio rubato non verrà confessato da Fabio/Lelia a Flamminio (II, 6), ma Crivello rivelerà immediatamente al padrone il tradimento del paggio, raccontandogli di aver assistito all'incontro amoroso (II, 7). *Petreyo*, conscio dell'importanza di questa scena per lo svolgimento della trama, da una parte, per mezzo di Pasquella crea il *trait d'union* necessario per informare il pubblico non solo dell'esistenza di una seconda dama ma anche delle visite di Lelia/Fabio a casa della sua padroncina; dall'altro, sposta le ultime due scene del secondo atto, quelle appena menzionate, al terzo atto. In questo modo il pubblico riceve le necessarie informazioni in primo luogo, grazie al monologo di Dulippus (III, 3), che è solo in apparenza parallelo a quello di Spela (II, 5) de *Gl'ingannati* (dove si elucubrava comicamente sulla demenza senile di Gherardo), perché in questo caso il servo, scosso dalla scena appena vista («procul tantum in pergula Fabium et Cynthiam video, valde familiariter inter se colloquentes: perculit illico ea res animum»; Pérez, 1574: f. 101r), decide di parlare con Fabio; in secondo luogo, per mezzo delle due sequenze spostate (III, 4; III, 5) sopra citate. Si veda il seguente passo tratto dal serrato dialogo tra servo e padrone.

Crivello E, se non è così, fatemi impicar per la gola; non tanto tagliar la lingua. Vi dico che gli è così.
Flamminio Da quanto in qua?
Crivello Quando voi mi mandasti a cercar di lui.
Flamminio Come andò? Dimmelo un'altra volta, perché egli mi niega d'averle oggi potuto parlare.
Crivello Sarà buon che vel confessi! Dico che, aspettando io di vedere s'egli dava di volta intorno a quella casa, lo vidi uscir fuore. E, volendosi già partire, Isabella lo richiamò dentro: e, guardando se fuore era alcuno che gli vedesse, non vi vendendo persona, si baciorno insieme.
Flamminio Come non vider te?
Crivello Perch'io m'era ritratto in quel portico rincontro, e non me potevan vedere.
Flamminio Come gli vedesti tu?
Crivello Con gli occhi. Credete forse ch'io gli abbi veduti con le gombita?
Flamminio E basciolla?
Crivello Io non so s'ella baciò lui o egli lei; ma io credo che l'un basciassi l'altro.
Flamminio Accostorono il viso l'un a l'altro tanto che si potessen baciare?
Crivello Il viso no, ma le labbra sì.
Flamminio Oh! Possonsi accostar le labbra senza il viso?
Crivello Se l'uomo avesse la bocca nelle orecchie o nella cicottola, forse; ma, stando dove le stanno, credo che no.
(Accademici Intronati, 1912: p. 350)

Dulippus Nisi hoc tu certo compereris, linguam mihi excidi aut necari iubero.
Flaminius Quam dudum vidisti?
Dulippus Modo interfui.
Flaminius Unde expectabas?
Dulippus Ex atrio domus.
Flaminius Quid igitur videras?
Dulippus Quemadmodum mutuo inter se deosculentur.
Flaminius Hoc tu vidisti?
Dulippus Hoc, inquam, vidi.
Flaminius Tuis oculis?
Dulippus An putas me posse videre alienis?
Flaminius Fabiusne illam deosculatus est?
Dulippus Uter alteri basia porrexerit nescio, utrumque certe inter se deosculatum scio.
(Pérez, 1574: f. 103v)

L'ultimo personaggio ad essere eliminato è, in realtà, già una mera comparsa nella commedia italiana. Si tratta di Citrina, figlia della balia Clemezia che entra in scena unicamente a metà dell'ultimo atto (V, 5).

Inaugurano la commedia i due vegliardi Crito, pretendente della giovane Lelia, che, a sua volta, è figlia dell'amico e coetaneo Livinus. Dalla loro prima apparizione si evince l'identica raffigurazione dei personaggi: due vecchi mercanti che, pur avendo passato gli «anta» (I, 1) o, nel testo latino, afferma Crito «sexagesimus attigit», sperano ancora di convolare a nozze. Dei due è Gherardo/Crito la figura che ha maggior peso comico ed è appunto su di lui che si scatena la censura di *Petreyo*. Di fatto, verso la fine della prima scena l'impaziente vegliardo si gloria di poter ancora soddisfare le voglie amorose della giovane promessa sposa in un passo ricco di connotazioni erotiche e, di conseguenza, spassoso data la senilità di chi lo pronuncia. *Petreyo* ne smorza notevolmente i toni e la comicità senza per questo perdere di vista la connotazione del personaggio e riesce a mantenere l'ambiguità erotica grazie a quel «mentum incanuit», che oltre al significato letterale riporta alla memoria il diminutivo «mentulum», ovvero, il sesso maschile.

Vecchio? Oh! Ti prometto ch'io mi sento così bene in gambe ora come quando io ero di venticinque anni; e massimamente la mattina, prima ch'io pisci. E, s'io ho questa barba bianca, nella coda son così verde come il poeta toscano. E non vorrei che niun di questi sbarbatelli, che van facendo il bravo per Modena col pennacchio ritto alla guelfa, con la spada alla coscia, col pugnal di dietro, con la nappa di seta, mi vincessero in cosa nissuna, eccetto che nel correre.
(Accademici Intronati, 1912: 319)

Quid, decrepitum? Non bene accipis, Livine, ad eam rem tam me, hercle, vegetum ac valentem sentio, quam cum vigesimum quintum agebam annum. Tametsi enim mentum incanuit, nondum tamen robur emarcuit. Gestiant licet ac lasciviant ii adolescentuli imberbes, nollem tamen alia me parte ab iis quam cursu et palestra superari.
(Pérez, 1574: ff. 84r-v)

Un altro personaggio comico de *Gl'ingannati* è la balia Clemezia. La sua prima apparizione è fondamentale: entra in scena rimuginando tra sé a causa dello schiamazzo che le hanno fatto le galline, che, secondo lei, è segnale di malaugurio. Superstiziosa come poche e, come si sottolineerà più in là, devota del sesso forte, la nutrice è una miniera d'oro in quanto a comicità. Anche in questo caso *Petreyo* ne attenua la fisionomia e ne riduce gli interventi. Permane nei *Decepti* il carattere superstizioso della balia, mostrato attraverso la storiella della gatta, regalo di un predicatore a cui lei fa il bucato:

Dicevo ch'io non sapevo pensare quel che si volesse dire che una gattina bella, ch'io ho, che l'ho tenuta quindici dì perduta, questa mattina è tornata; e, poi ch'ella ebbe preso un topino nel mio camarin buio, scherzando con esso, mi riversciò un fiasco di tribiano che me lo aveva dato il predicator di San Francesco perch'io gli fo le bocate.
(Accademici Intronati, 1912: 320)

Fellis perbella quae mihi erat in deliciis, cum iam per quindecim dies abfuisset, hodie domum, neque spectato, regressa, cum in cubiculo meo murem involasset, huc atque illuc cursitans et lasciviens, vini cantharum effudit, quod dono acceperam: ea me res male habet.
(Pérez, 1574: f. 85r)

Ciò nonostante, l'immagine della donna ciacchierona ed impicciona, che non ha peli sulla lingua e dice la verità al padrone con la confidenza che le concede l'essere sua amante, viene dallo spagnolo attenuata, lasciando in sordina il rapporto amoroso tra i due:

Virginio, non più parole. S'io [Clemezia] sono stata una trista, m'hai fatta tu. Sai bene che, prima che tu, non mi ebbe altri che il mio marito. Io dico che le fanciulle si voglion trattare altrimenti. Non ti vergognavi di volerla maritare a un vecchio rantacoso che le potrebbe essere nonno?
(Accademici Intronati, 1912: 360)

Tu pergis iniurius in me esse, quasi satis non sit quod me ludibrio habueris. Erras si putas hac ratione educandas virgines. Non te pudebat adolescentulam decrepito seni collocare, cuius esse poterat trineptis?
(Pérez, 1574: f. 105r)

Nei *Decepti* vengono mantenuti i quattro pittoreschi servitori della commedia italiana, ma la loro presenza sulla scena viene fortemente ridotta dal toledano. Dromo compare solamente al primo atto, mentre viene depennata la scenetta del secondo atto che lo vede, solo e scontroso, lamentarsi della follia del suo padrone che vuole risposarsi. Ancora più drastica è l'operazione che riguarda Scatizza (Sanio), il servo

stupido, giacché, tralasciando il primo e l'ultimo atto, nei *Decepti* vengono soppresse due scenette del secondo atto. Gli interventi di Dulippus rispondono alla funzione di informare: compare in scena per la prima volta al terzo atto, prima con un soliloquio, grazie al quale il pubblico viene a conoscenza dell'intimità tra Fabius e Cynthia, e poco dopo in un dialogo con il padrone (III, 5). Riappare, infine, solo al quinto atto. Maggior protagonismo e forza comica ha, invece, il divertente Ligurinus che, come nell'originale italiano, interviene negli ultimi tre atti della commedia ed è, alla fine, il responsabile della «captatio benevolentiae» finale.

L'apertura del terzo atto porta alla ribalta nuovi personaggi -il pedagogo Albinus, Fabricius e Ligurinus - appena entrati in città. Nella commedia italiana il dialogo presenta interessanti gradi di comicità, in virtù del plurilinguismo del pedante e dell'intervento contrappuntistico dell'affamato servo Stragualcia. Juan Pérez ricrea l'atmosfera dei tre nuovi venuti in giro per le strade della città e riproduce persino alcuni motti latini pronunciati nell'originale italiano (per es., «Dulcis amor patriae», f. 98v). Si perde, ovviamente, il contrasto plurilinguistico de *Gl'Ingannati*. Ciò nonostante, il toledano riesce a mantenere la comicità del dialogo grazie alle repliche ironiche del servo.

La scena immediatamente successiva, sia della commedia italiana sia di quella latina, presenta, invece, altri due pittoreschi personaggi: gli osti, gestori rispettivamente delle osterie «Lo specchio» e «Il matto», che si contendono i viandanti allettandoli con un elenco delle qualità della propria locanda. La scena viene pressoché mantenuta dal toledano che riesce a tradurre in modo azzeccato perfino i nomi delle due osterie: Lurconius incita i passanti gridando «Ad speculum, speculus, hospites bellissimi» (Pérez, 1574: f. 99v); il suo antagonista Scarius, la cui insegna presenta una «matula», grida, invece, «Mea matula purior est tuo speculo» (Pérez, 1574: f. 100r). L'umanista spagnolo riesce abilmente a giocare con la dilogia, giacché «matula», che in senso figurato equivale a «imbecille» e rimembra il «matto» del testo italiano, è anche il termine usato per indicare il «vaso da notte o pitale».

LA *VIS COMICA* DEI DECEPTI

Nella commedia italiana la comicità *in res* si combina con l'incredibile vivacità linguistica delle figure comiche. Nella trasposizione latina, è ovvio, si perde quella varietà di plurilinguismo -italiano-latino (pedante) o italiano-spagnolo (Giglio) - così comune nella commedia italiana del Cinquecento e si tende, inoltre, a limitare gli smisurati giochi linguistici ed erotici, che promuovono in genere i personaggi socialmente bassi e popolari, i cui interventi sono stati ridotti dal toledano. Pur tuttavia, *Petreyo* non annulla completamente la comicità linguistica della commedia (si ricordino, per esempio, i casi di dilogia presentati precedentemente o la scena del bacio) e, dimostrando un'ottima conoscenza della lingua italiana (e di quella latina), riesce a rendere piacevolmente la comicità *in verba*. Si considerino solo questi tre esempi: 1) gli inviti degli osti a provare le delizie gastronomiche delle loro osterie; 2) il battibecco tra il servo Stragualcia ed il pedante; 3) la concezione amorosa presentata dalla balia. Il primo esempio è fondato sulle enumerazioni gastronomiche, che l'umanista spagnolo in un principio traduce letteralmente e in seguito amplifica:

Agiato Venite a stare con me. Voi arete buone camere, buon fuoco, buonissime letta, lenzuola di bocata; e non vi mancherà cosa che voi aviate. […]

Frulla Io vi darò il miglior vin di Lombardia, starne tanto larghe, salsiccioni di questa fatta, piccioni, polastri e ciò che voi saprete domandare; e goderete […]
Agiato Io vi darò animelle di vitella, mortadelle, vin di montagna; e, sopra tutto, starete dilicati.

(Accademici Intronati, 1912: 355)

Lurconius Apud nos cubicula sunt elegantissima, focus, lectus, stragula mundissima, nihil deerit eorum quae vos habueritis. [...]

Scarius Apud me vinum habebitis generosissimum, perdices, coturnices, farcimina, lucanicas, palumbulos, pullos, quidquid optare libuerit, genialiter epulabimini. [...]
Lurconius Apud me non deerunt cerebella vitulina, iecinora anserina, pulmentariola, vinum tenuissimum, denique quidquid est deliciarum.
(Pérez, 1574: f. 99v)

Il secondo passo è tratto da un dialogo che viene notevolmente ridotto dal traduttore. L'estratto è interessante per due operazioni: da una parte, la contaminazione degli insulti pronunciati dai due interlocutori che lo spagnolo attribuisce ad uno solo; dall'altra, il libero rifacimento del testo combinato con il tentativo di riprodurre in latino alcuni giochi di parole:

Pedante Che tu sei un gaglioffo, un manigoldo, un infingardo, un poltrone, un pazzo, uno imbriaco, posso dire.
Stragualcia E io che voi sète un ladro, un giocatore, una mala lingua, un barro, un mariuolo, un frappatore, un vantatore, un capo grosso, uno sfacciato, uno ignorante, un traditore, un sodomito, un tristo, posso dire.

Stragualcia Doh pedante, arcipedante, pedante, pedantissimo!
Puossi dir peggio che pedante? Trovasi la peggior genia? Ècci la maggior canaglia? Trovasi esercizio peggiore? Forse che non vanno gonfiati perché altri gli chiama «messer tale» e «maestro quale»? e che non rispondono con riputazione a una sbirrettata discosto un miglio? Comanda, messer caca, messer stronzo, maestro squaquara, messer merda?
(Accademici Intronati, 1012: 369-370)

Albinus Ego, hercle, dicam te nihil aliud esse quam lurconem, furem, lenonem, ebrium, aleatorem, perductorem.

Ligurinus Insolentissimum genus hominum grammatici quanto cum supercilio incedunt, omnes prae se contemnentes. Quam se volunt reverenter adiri, honorifice salutari, caput ab omnibus aperiri, quod in pueros imperium habeat. Dominus baccalaris, dominus baccularius, dominus baccacaca.
(Pérez, 1574: ff. 110v-111r)

Anche il breve frammento della balia viene tradotto a senso: *Petreyo* coglie il concetto generale espresso nella commedia italiana, e tenta di mantenerne lo stile, riproducendo le divertenti e grafiche enumerazioni verbali:

È codesto il male: ché le giovani vogliono essere trattate da mogli e non da figliuole; e voglion chi le strazi, chi le morda e chi l'accenci ora per un verso e ora per un altro, e non chi le tratti da figliuole.
(Accademici Intronati, 1912: 321)

Hoc est quod illae aegre ferunt. Uxores namque uxores esse maritis non filiae volunt: qui perstrepant, qui subsultent, qui lasciviant, qui vellicent, hos illae amant, non quibus filiae sint.
(Pérez, 1574: f. 85v)

CONCLUSIONE

Cortijo Ocaña (2001: 73-73) concludeva l'analisi dei *Suppositi* ariosteschi tradotti da Juan Pérez sottolineando che l'umanista in alcuni casi opta per una traduzione letterale, ma che per la maggior parte del testo è la traduzione «ad sensum» che prevale: si ricordino, per esempio, le scelte operate da Petreyo nel tradurre i nomi degli oggetti e degli utensili, gli insulti o le esclamazioni. Nella versione latina, inoltre, si tende ad adattare il mondo cristiano dell'originale a quello dell'antichità classica (per es., le allusioni a Dio vengono eliminate o trasformate in termini politeisti). Grosso modo, tali conclusioni possono essere adottate anche per i *Decepti*.

SCHEMA: LA STRUTTURA DE *GL'INGANNATI* E DEI *DECEPTI*

	Gl'ingannati		Decepti
I Atto	1. Gherardo e Virginio, vecchi. 2. Clemezia, balia e Virginio, vecchio. 3. Lelia da ragazzo chiamata per finto nome Fabio e Clemezia, balia. 4. Gherardo, vecchio, Spela, suo servo e Clemezia, balia. 5. Spela, servo e Scatizza, servo di Virginio.		1. Crito, Livinus, senes. 2. Lesbia, nutrix. Livinus, senex. 3. Lelia, adolescentulum agens, ementita nomen Fabii. Lesbia, nutrix. 4. Crito. Dromo, servus. Lesbia. 5. Dromo. Sanio.
II Atto	1. Lelia da ragazzo sotto il nome di Fabio e Flamminio, giovene innamorato. 2. Pasquella, fante di Gherardo e Lelia, da ragazzo detto Fabio. 3. Giglio spagnolo e Pasquella fante. 4. Flamminio, Crivello, suo servo e Scatizza servo di Virginio. 5. Spela, servo di Gerardo solo. 6. Crivello, Scatizza, Lelia da ragazzo e Isabella. 7. Flamminio e Lelia da ragazzo (*). 8. Crivello e Flamminio (**).	Scena eliminata. Scena mantenuta, ma viene soppresso un personaggio (-1). Scena eliminata. Scena eliminata (il bacio). Scena spostata al III atto. Scena spostata al III atto.	1. Lelia, puerum assimulans nomine Fabius. Flaminius, adolescens. 2. Eulalia, Cynthiae famula. Fabius. --- 3. Flaminius. Dulippus eius servus. --- ---

III Atto	1. Pedante, Fabrizio giovine figliuol di Virginio e Stragualcia, servo. 2.L'agiato oste, Frulla oste, Pedante, Fabrizio, Stragualcia. 3. Virginio vecchio e Clemezia balia. 4. Fabrizio giovinetto e Frulla oste. 5. Pasquella fante e Fabrizio giovinetto. 6. Gherardo, Virginio e Pasquella. 7. Virginio, Gherardo e Fabrizio giovinetto.	Scena mantenuta, ma viene soppresso un personaggio (-1). Scena mantenuta, ma vengono eliminati due personaggi (-2)	1. Albinus, pedagogus. Fabricius, adolescens. Ligurinus, servus. 2. Lugonius. Scarius. Albinus. 3. Dulippus, solus. 4. Flaminius. Fabius. (*) 5. Dulippus. Flaminius. (**) 6. Livinus. Lesbia. 7. Fabricius. Scarius. 8. Eulalia. Fabricius. 9. Crito. Livinus. Eulalia. 10. Livinus. Crito. Fabricius, adolescens.
IV Atto	1. Pedante e Stragualcia. 2. Gherardo, Virginio e Pedante. 3. Pedante, Stragualcia, Virginio e Gherardo. 4. Lelia da ragazzo, Clemezia balia e Gherardo. 5. Pasquella fante, sola. 6. Giglio spagnolo e Pasquella fante. 7. Gherardo e Pasquella. 8. Flamminio, Pasquella e Gherardo. 9. Pedante, Virginio e Gherardo	Scena eliminata. Scena eliminata.	1. Albinus, pedagogus. Ligurinus, servus. 2. Crito. Livinus. Albinus. 3. Albinus. Ligurinus. Livinus. Crito. 4. Lelia. Lesbia. Crito. ------ ------ 5. Eulalia. Crito. 6. Flaminius. Eulalia. Crito. 7. Albinus. Livinus. Crito
V Atto	1. Virginio, Stragualcia, Scatizza, Gherardo e Pedante. 2. Crivello, Flamminio e Clemezia balia. 3. Pasquella, Clemezia, Flamminio, Lelia da femmina e Crivello. 4. Pasquella e Giglio spagnolo. 5. Citrina figliuola di Clemezia balia, sola. 6. Isabella, Fabrizio e Clemezia balia. 7. Virginio e Clemezia. 8. Stragualcia a li spettatori.	Scena mantenuta, ma viene eliminato un personaggio (-1) Scena eliminata. Scena eliminata. Scena eliminata. Si fondono le due ultime scene in una.	1. Livinus. Ligurinus. Sanio. Crito. Albinus. 2. Dulippus. Flaminius. Lesbia. 3. Eulalia. Lesbia. Flaminius. Lelia. ---- ---- ---- 4. Livinus. Lesbia. Ligurinus.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Accademici Intronati, *Gl'ingannati*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di Ireneo Sanesi, Bari, Laterza, 1912, I, pp. 311-397

Alvar Ezquerra, Antonio, «Juan Pérez (*Petreius*) y el teatro humanístico», in *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, Gredos, 1983, II, pp. 205-212.

Anonimo, *Gl'ingannati*, in *Il teatro italiano II La commedia del Cinquecento*, a cura di Guido Davico Bonino, 1977, pp. 87-183.
Arróniz, Otón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED - Univ. Sevilla - Univ. Valencia, 1993
Canet, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», in Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del teatro español I De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, I-II: I, pp. 431-474.
Carlucci, Laura, «La vis comica nel linguaggio de *Gli ingannati* degli accademici senesi ed in quello della "traduzione"-trasposizione di Lope de Rueda», in Espinosa Carbonell, J. (ed.), *El teatro italiano* (Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas), Valencia, Universidad, 1998, pp. 165-172.
Crovetto, P. L., «Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da *Gli ingannati* degli Accademici Senesi a *Los engañados* di Lope de Rueda», in *Studi in onore di G. Favati*, Genova, Tilgher, 1975, pp. 41-70.
Cortijo Ocaña, Antonio, «Juan Pérez "Petreyo" y su teatro escolar. El caso de los *Suppositi*», *La corónica*, 29.2, 2001, pp. 59-77.
García Soriano, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Talleres tipográficos don Rafael Gómez, 1945.
Gallardo, Bartolomé, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, III tomo, 1863.
Lope de Rueda, *Los engañados. Medora*, ed. di Fernando González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, ed. di Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001.
Menéndez Peláez, Jesús, «El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 581-608.
Pérez, Juan, *Comoediae quatuor*, Toledo, Juan Ayala, 1574. Ejemplar: Madrid, *BNE*, R-13894.
Sojo Rodríguez, Fernando, «Sobre el humanista Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, 9, 1986a, pp. 27-37.
Sojo Rodríguez, Fernando, «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, 9, 1986b, pp. 281-337.

Notas

[1] Questo contributo, le cui mende sono da imputarsi esclusivamente all'autrice, non sarebbe mai venuto alla luce senza l'aiuto del Prof. Luis de Cañigral Cortés, che mi ha generosamente guidato nel mondo dell'umanesimo spagnolo.

[2] Altresì, si ricordino, in ambito laico, le versioni/traduzioni della *Lena* con *La trapaçera*, pubblicata nella *Turiana* (1564-65); de *Il nigromante* con la commedia *La Cornelia*, pubblicata nel 1559, di Joan de Timoneda.

[3] Si pensi soprattutto al sivigliano Lope de Rueda ed ai cosiddetti autori del «bando toscano» che, a partire dagli anni quaranta del Cinquecento, danno vita al teatro professionale.

[4] Tra le imitazioni nostrane e straniere, si ricordino *l'Alessandro* del Piccolomini (1545), *Il Viluppo* di G. Parabosco (1547), la commedia *Gli'inganni* di Nicolò Secchi (1562) e l'omonima di Curzio Gonzaga (1592), *Les abusés* di Charles Estienne (1543) e, per finire in bellezza, *Twelfth Night or What you will* di Shakespeare, rappresentata il 2 febbraio del 1602.

[5] Sui rapporti tra *Los engañados* e la commedia italiana rimando solamente a Arróniz, 1969: 73-89; introduzioni a Lope de Rueda, 1973 e 2001; Crovetto, 1975; Carlucci, 1998; Canet, 2003.

[6] Di diverso parere sembra Álvar Ezquerra, 1983: 210-211, che, in un primo momento più prudente afferma: «*Decepti*, que, al parecer es una libre adaptación del *Alessandro* de Alessandro

Piccolomini (1508-1578), está vertida al latín antes de 1545», ma di seguito conclude: «La comedia que más se aparta del original es *Decepti*; basta decir que en el primer acto del italiano hay seis escenas frente a cinco del latín; en el segundo, cinco frente a tres; en el tercero, cuatro frente a diez; en el cuarto, seis frente a siete y en el quinto, cuatro y cuatro; pero su original es, sin duda, el *Alessandro* de Piccolomini, por más que todos los personajes cambien de nombre. Tal vez haya aquí una *contaminatio* con las de Plauto y Terencio pero, en cualquier caso, no se ha señalado otra fuente que ésta; en ninguna echamos tanto de menos el prólogo que, tal vez, hubiera contestado estas cuestiones».

[7] Si vedano, a titolo d'esempio, le allusioni a Boccaccio, I, 1; frate Cipolla, I, 3; Calandrino, I, 4; al celebre condottiero quattrocentesco Bartolomeo Colleoni, che si intravvede nel gioco di parole con «Bartolommeo Coglioni», I, 5; le esclamazioni usate a Firenze, Venezia o Modena, III, 1; il ricordo del Carnevale, II, 6; la menzione del letterato modenese Francesco Maria Molza, III, 7, ecc.

[8] Si vedano, per esempio, i seguenti passi del testo italiano ed il corrispondente latino: I, 3; III, 2; III, 5; III, 7 (Accademici Intronati, 1912: 323, 358, 362, 365).

LA INSPIRACIÓN ARTÍSTICA DE JOSEF ENGELHARDT: SEVILLA -TAORMINA -VIENA

Pilar Martino Alba
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

El artista austriaco Josef Engelhardt (1864-1941), pintor, escultor y crítico de arte, con la mediación del Embajador austriaco en París, y la ayuda del enviado del gobierno austriaco en Madrid, Conde Dubsky, quien le proporciona la documentación necesaria para que le atiendan en sus visitas y estancias de trabajo, y también con la colaboración del entonces cónsul austriaco en Sevilla, quien pone a su disposición intérpretes que le allanen las dificultades de comunicación con sus modelos, realiza durante su etapa de formación un interesante y provechoso viaje a España desde marzo a mayo de 1892, y, posteriormente, en 1893, un viaje de seis meses a Sicilia. En este último caso, acompañado de los paisajistas austriacos Theodor von Hörmann (1840-1895) y Johann Victor Krämer (1861-1949); viaje patrocinado por el industrial y mecenas alemán Adolf Fischer[1] (1857-1914). Las etapas más fructíferas en su inspiración artística para la nueva pintura de género que inunda Europa a finales del siglo XIX, bajo el manto de la pintura de paisaje, promovida por la Escuela de Barbizon, serán en primer lugar esos periodos de estancia en Sevilla y Taormina, y en segundo lugar el periodo, una vez que ha regresado a Viena, en el que pone en práctica lo que en España e Italia allí había aprendido. La estancia en Sevilla supone el aprendizaje del español con las cigarreras de la fábrica de tabacos que le sirven de modelo para sus escenas populares, trasladando al lienzo la personalidad y el carácter de éstas; en Taormina se enamora de la dulzura paisajística y el embriagador perfume de la vegetación meridional, y vive con entusiasmo la fiesta del día de San Filippo Siriaco[2] y la procesión en honor del santo en la cercana población de Calatabiano. A la vuelta, en Viena, son los vendedores del mercado, los músicos callejeros, lavanderas, modistillas y otros personajes populares, los que le servirán de modelo inspirador. Las anotaciones, dibujos, bocetos y cuadros realizados en estos tres lugares: Sevilla, Taormina y Viena, constituirán la base de su obra, sobre todo, pictórica, y el inicio de un prestigio que le conducirá a obtener el título de embajador artístico del moderno movimiento de la *Sezession,* del que fue cofundador en 1897*,* y a viajar por toda Europa para establecer contacto con los artistas que fueran a exponer su obra en la nueva sede de la Unión de Artistas plásticos de Austria, desgajada de la tradición académica anterior.

A pesar del importante papel que desempeñó en el movimiento artístico de la modernidad en la Viena finisecular, en gran parte debido a sus dotes negociadoras y a su dominio de lenguas extranjeras, y, por lo tanto, su contribución para convertir las mismas exposiciones en una forma de arte independiente y a extender el lema[3] de la *Sezession*, no se le recuerda en los acontecimientos artísticos que rememoran esa efervescencia creativa del grupo de artistas de l*a Sezession,* pues su obra, a pesar de

las novedades y el dominio técnico que presenta, se ha asociado con las escenas de personajes populares y especialmente de aquellos dedicados a la interpretación de la canción vienesa[4], un fenómeno sociológico-cultural que recorre todo el siglo XIX, pero que alcanza su punto culminante precisamente en el periodo finisecular; fijándose los críticos e historiadores del arte posteriores más en los asuntos representados que en las novedades formales que adoptó para sus creaciones artísticas y su íntimo compromiso artístico, que le hace representar siempre lo que se puede ver y experimentar[5]. Es sumamente exigente consigo mismo; pocas veces queda satisfecho con lo conseguido, por lo que no abandonará nunca su afán por el aprendizaje una vez que se ha marcado con claridad sus objetivos. Cuando entra de lleno el postimpresionismo, Engelhardt adopta las novedades aunque permaneciendo fiel a su percepción del arte, razón ésta por la que seguramente se le ha dejado sistemáticamente a un lado cuando se ha tratado de la modernidad creativa finisecular.

Sus experiencias viajeras y de teoría artística quedan reflejadas en la autobiografía[6], que constituye, a nuestro juicio, un importante documento para el análisis sociológico y comparativo de una determinada época en diferentes lugares de Europa, toda vez que sus andanzas viajeras, primero para formarse y, posteriormente, para establecer contactos que condujesen a la exposición de obras artísticas de extranjeros en la sede de la *Sezession* vienesa, le llevan a recorrer el sur de Alemania[7], Italia y Francia en varias ocasiones, España, Grecia, Inglaterra, Bélgica, Dinamarca, Croacia, Hungría, etc., siendo España e Italia los países extranjeras que dejan una más profunda huella en su obra pictórica.

Con anterioridad a su viaje a Sicilia, ya había estado en Italia en 1887, concretamente en el Veneto, donde su entusiasmo no tiene límites al ver por primera vez *in situ* obras maestras de la pintura italiana. A su regreso de este viaje, comienza ya a pintar cada vez más modelos populares, con los que alcanza su primer éxito al adquirir una de sus obras[8] el pintor austriaco Heinrich Angeli. Los personajes populares que toma como modelos son especialmente espectadores y artistas de los teatros de la entonces periferia de Viena -concretamente los pequeños teatros del *Wiener Prater* - y las vendedoras del *Naschmarkt* o mercado al aire libre de frutas y verduras. Para captar el carácter de los personajes que pinta y dar así una mayor verosimilitud a las escenas, pasa días y días en compañía de vendedoras del mercado, lavanderas, floristas -especialmente las vendedoras callejeras de lavanda y otras hierbas aromáticas -, planchadoras, modistillas y un largo etcétera. Ese estrecho contacto le servirá de experiencia para las relaciones posteriores con las trabajadoras de la fábrica de tabacos de Sevilla. Así, primero en una carta que le escribe a su amigo Hänisch el 30 de agosto de 1887 desde Viena, a propósito de una escena del *Naschmarkt,* y posteriormente en una página de su Diario, donde refleja sus pensamientos en torno a la pintura, describirá la relación que tiene con sus modelos y que es, a la vez, una teoría de la nueva pintura de género, en la que fue maestro.

[...] Te digo que ésta es mi más feliz etapa; pinto lo que quiero y cómo quiero, y la conversación con esta gente es de lo más interesante e instructivo; el regocijo con las verduleras del *Naschmarkt*, de Grinzing y Dornbach me resulta hasta tal punto vivificante que no puedo ni describírtelo. Hay entre ellas muchas mujeres chistosas

y agudas [...] En una palabra: ¡un grandísimo placer! Vivo con mis modelos; primero fueron los vagabundos y prostitutas, ahora las parlanchinas vendedoras [...]

[...] Mis cuadros surgen del corazón, pero tengo la sensación de que no son tan buenos como podrían serlo; quizá he abordado el trabajo de forma errónea, quizá me he puesto unas metas excesivamente altas. A mí no me parece que haya pintado a los personajes, sino que para mí son como mis hijos, a los que he observado durante mucho tiempo, con los que he convivido y a los que he comprendido.

Personalmente creo que esto es un triunfo del realismo; por eso para mí ésta es una regla de conducta, porque yo no aporto nada de mí en mis cuadros, porque ya todo está en el interior de las figuras. Tampoco las fotografío, sino que descubro con artimañas su individualidad y la hago visible. Estoy satisfecho con mi trabajo, y en realidad solamente trabajo para mí. Quizá a muchos les resulte incomprensible cuando digo: no los pinto, yo no pinto a estos tipos, los analizo, los concibo de tal manera que podría escribir un libro sobre este asunto. Si los tuviese que describir tal como los siento, tendría que modelarlos.

Mi labor principal, tal y como yo me la planteo, es representar los caracteres de forma exhaustiva en los cuadros y retratos. Los caracteres en las diferentes situaciones y etapas de la vida. Describir, narrar es en realidad lo que me gustaría hacer; en una palabra: retratar la cultura, la vida moderna con toda la delicadeza que permitan la forma y el color. Quiero ser un pintor de Historia, de mis cuadros tiene que poderse leer Historia, Historia de la Cultura...

Poco después, en 1890 toma la decisión de dedicarse en cuerpo y alma a la pintura al aire libre. Se marcha a París y allí estudia los avances de este tipo de pintura, sus posibilidades lumínicas y su juego alternante de luces y sombras. Allí entabla relación no sólo con los pintores del momento, haciendo de ellos excelentes descripciones de su personalidad y obra pictórica, como Jettel, Toulouse-Lautrec, Charlemont, el caricaturista Léandre, etc., sino también con literatos como Dumas, el autor de óperas Charles Gounod, Meisonnier, Talbot -miembro de la Comédie Française - etc., de los que cuenta anécdotas ocurridas durante las tertulias y fiestas que organizaban regularmente en casa de unos y otros.

En París toma la decisión de realizar un viaje a España para completar su formación artística, cumpliendo así con una tradición viajera de siglos entre los artistas del mundo germánico.

2. ANDANZAS VIAJERAS POR ESPAÑA

Si bien su itinerario, como el de la mayoría de los viajeros, tiene como puntos de visita y alojamiento Barcelona, la isla de Mallorca, Valencia, Madrid[9] y algunas ciudades andaluzas, será sin embargo su estancia en Sevilla la que le dejará una huella y un recuerdo imborrables de su estancia en esta ciudad, por muy penoso y azaroso que hubiese sido el viaje en tren hasta llegar allí. Durante su estancia en Sevilla, visita, acompañado del cónsul austriaco, un cortijo y ve a los toros de lidia en el campo, lo que le impresiona grata y profundamente; sin embargo, el espectáculo en la plaza de la Maestranza, a donde también tiene ocasión de ir como invitado, le deja un amargo recuerdo. Su objetivo principal en Sevilla es, claro está, pintar modelos del natural.

Para ello, solicita el permiso para trabajar con su caballete y su paleta en el interior de la fábrica de tabacos.

2.1. Fábrica de tabacos de Sevilla

La famosa fábrica de tabacos se construye en el siglo XVIII, como una de las grandes instalaciones industriales de España, para sustituir a la antigua fábrica. En su diseño y construcción participaron varias ingenieros y arquitectos de diversa procedencia geográfica[10], lo que ha dado como resultado un grandioso edificio en el que se puede apreciar un cierto eclecticismo como resultado de la suma de elementos de diversos estilos. Se inaugura en 1758, en época de Carlos III, aunque no estaba totalmente completa la obra. La magnificencia del conjunto atrae a todos aquellos que visitan Sevilla, y en el siglo XIX las menciones a la misma serán constantes por parte de los viajeros extranjeros (Quesada, 1996). De la experiencia sevillana de Josef Engelhardt sabemos por una carta fechada el domingo de Pascua de 1892 dirigida a su madre.

[...] Tengo la intención de quedarme aquí un mes y empiezo a trabajar el lunes en la muy famosa fábrica de tabacos, que es una de las más grandes del mundo.

Sevilla es un gran campo de estudio; he descubierto cosas que son tan encantadoramente bellas y extrañas que uno que no conozca este país, nunca se podrá hacer idea de cómo son.

Anteayer vi un antiguo edificio árabe que deja pequeñas la mayoría de las obras arquitectónicas que conozco, se trata del Alcázar. Es como un cuento: noble, ingenuo, rico, sí, exuberante tanto en la forma como en el color. Quizá haga un boceto de él para ti, ya que es difícil conseguir de esta obra de arte una reproducción digna; pero lo haré en secreto absoluto.

Debido a que no entiendo suficiente español, el cónsul me ha asignado un secretario que actúa de intermediario ante los modelos y ante otras personas. Ya te imaginarás lo agradable que es esto.

[...] Desde el lunes de Pascua hay aquí una gran feria [...] Por desgracia, la feria ha durado demasiado poco, de manera que solamente he podido hacer un par de acuarelas y dibujos. Por lo demás, estoy satisfecho de cómo he llenado mi tiempo. Aquí he hecho aproximadamente unos veinte bocetos grandes y unos diez pequeños. Así que... fui aplicado, sin embargo cuando veo el resultado, no hay en realidad un concepto exacto de la riqueza y abundancia de motivos...

La gigantesca fábrica de tabacos de Sevilla emplea aproximadamente a 12.000 trabajadoras. Mujeres y chicas de todas las edades y color de piel; españolas, gitanas y mestizas llenan las amplias salas abovedadas. Están sentadas frente a las largas artesas de tabaco y trabajan con igual diligencia tanto si utilizan las manos como la lengua. Cocinan, se arreglan, amamantan a sus hijos y al mismo tiempo lían cigarros a destajo. En la sala donde yo pintaba había unas ochocientas de estas vivaces criaturas.

Mi ocupación interesaba a las damas sobremanera. Primero me observaban durante mi trabajo, después pareció que lo que les divertía era mi desamparo; gastaban bromas, primero entre ellas y a continuación me las gastaban a mí. Con sus ágiles dedos agarraron mi paleta y empezaron a pintarrajearse con los óleos unas a otras, gritando y riéndose. Traté de oponerme, pero mi lenguaje de señas lo único que provocó fue carcajadas sin piedad.

El jaleo y las poses en torno a mí fueron empeorando día a día. Un día, cuando ya me planteaba abandonar aquel campo de pruebas, oí de repente, en medio de aquel griterío, y de las risitas un sonido que solamente podía provenir de una bofetada. Cesó la risa... un segundo del más absoluto silencio..., después una riada de gritos, aplausos e insultos inundó el recinto.

Empezaron a desmelarse, a deshacer violentamente aquellos artísticos peinados, comenzaron a darse puntapiés en las piernas y en el cuerpo... hubo una que incluso se levantó la falda y le propinó a su enemiga un golpe en la barbilla con el tacón del zapato. Por si acaso, emprendí la retirada con mis efectos personales y presencié la pelea desde la lejanía, altamente sorprendido y divertido; tan rápido como se desarrolló, así de rápido terminó también.

Una grácil y pequeña personita de ojos grises y pelo azabache parecía dominar el terreno. A algunas les gritó y a otras les indicó que se dirigiesen a sus respectivos puestos de trabajo; finalmente se acercó a mí e intentó hacerme comprender que ella era la vigilante de la sala; desde hacía algún tiempo observaba el ir y venir, y hoy había castigado a la más fresca y deslenguada de las mujeres, debido a lo cual se había originado aquella pequeña riña.

Lo único que yo tenía que hacer era seguir trabajando con tranquilidad, que ella ya se ocuparía de que yo no fuese estorbado más en mi quehacer. Cogió una silla de enea, se sentó detrás de mí, me observó detenidamente y me hizo muchas preguntas, a las que yo apenas podía responder, ya que la mayoría de las veces ni la entendía.

Chapurreando, le agradecí su entusiasta ayuda... por fin podía seguir trabajando. Cuando se dio cuenta de que yo apenas hablaba español, sacó una hoja de periódico e intentó enseñarme en ese mismo momento algunas palabras y conceptos. Acepté dócilmente, cuanto más después de haber comprobado con qué energía era capaz de imponer su voluntad.

Cuando volví a aparecer al día siguiente, ya estaba sentada en su puesto y tenía un abecedario en la mano para, con su ayuda, proseguir más a fondo con la clase de Lengua. De esta queridísima profesora de idiomas, aprendí en pocas semanas quizá más que en muchos años de estudios.

Era muy curiosa y preguntaba tanto que yo no estaba en disposición de aplacar mas que una pequeña parte de su sed de conocimientos. También contaba cosas de sí misma. Vivía en Triana, un barrio a las afueras de Sevilla; tenía 24 años, su madre la recogía a diario de la fábrica, se llamaba Dolores y todos los días a las seis de la mañana iba sola a misa...

Una mañana tintinearon piedrecitas en mi ventana, allí abajo estaba Dolores enviándome un saludo matutino.

Riéndose, gritó no sé qué, que más o menos quería decir lo siguiente: "Tu, perezoso, ¡no te pases esta bonita mañana durmiendo...!"

Ve vestí rápidamente y corrí escaleras abajo. Se apoderó de mi caja de pinturas, y así marchamos juntos -claro está que dando rodeos - al trabajo.

En lugar de ir a misa, a partir de entonces me venía a recoger todos los días; caminábamos de aquí para allá, yo me dejaba guiar por ella, y ella me enseñaba la ciudad y todos sus escondrijos. Naturalmente que también la pinté a ella.

Seguro que ella es la razón de que de todas las ciudades meridionales sea Sevilla

la que más ha prendido en mi corazón... la despedida me resultó realmente difícil, y tengo que agradecer a mi divertida y apasionada profesora de idiomas, de doloroso nombre, un bello recuerdo [...]

De su paso por la Fábrica de Tabacos podemos ver hoy día un cuadro, que, aunque se encuentra en una colección privada, ha sido varias veces reproducido en los catálogos de las exposiciones que sobre Engelhardt han tenido lugar en Viena, o bien en su autobiografía y que resulta muy parecido en cuando al colorido, disposición de personajes y ambiente al que años después, en 1915, pintara uno de los grandes impresionistas españoles, el sevillano Gonzalo Bilbao (1860-1938), otro gran y múltiples veces premiado pintor viajero, maestro de las escenas costumbristas sevillanas, y que se puede ver en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Si bien el del pintor español ofrece mayor riqueza de actitudes, al incluir en la escena de conjunto a una de las cigarreras dando de mamar a su hijo, aspecto éste que, según vemos por el texto de Engelhardt, era habitual en la fábrica. La fábrica de tabacos era un lugar escogido habitualmente por los pintores para hacer sus estudios. Quizá durante su estancia en París, antes de iniciar el viaje a España, obtuviese la información sobre la fábrica de tabacos debido a su relación con el artista belga Constantin Emile Meunier, quien había estado en Sevilla en 1882 y había pintado también en ese pintoresco escenario fabril.

3. ANDANZAS VIAJERAS POR ITALIA

La magnífica conjunción de las múltiples posibilidades lumínicas de la pintura al aire libre que aporta el Impresionismo y las escenas de costumbres populares con personajes anónimos y vivos, que no posan para el retrato, constituye un hermoso hermanamiento ante el que los pintores de esta generación caen rendidos. Los que han permanecido en la memoria popular son los franceses, pero no le fueron a la zaga los representantes de la pintura impresionista austriaca, alemana, belga, rusa, americana, española o italiana. Los más destacados impresionistas italianos tienen en torno a veinte años menos que Engelhardt o Bilbao. Por su carácter y afán viajero, se le podría comparar con el máximo representante de la escuela napolitana, Giuseppe De Nittis (1846-1884), pero por similitud pictórica también con el lombardo Filippo Carcano (1840-1914); especialmente con ese maravilloso óleo sobre lienzo, de 1862, "La piccola fioraia".

En cualquier caso aquella fue una época de fermentación y disputas en torno al arte, que, finalmente, condujo a la *Sezession*. Bien, pues en esa época artísticamente convulsa "entró en escena una personalidad, que se erigió en el más apasionado defensor de la modernidad y con ello se convirtió en un personaje de vital importancia para el desarrollo del arte nuevo: Theodor von Hörmann" (Engelhardt, *op.cit.,* p.69), naturalista hasta sus últimas consecuencias, pintando siempre al aire libre bajo las más duras condiciones climáticas. La admiración de Engelhardt por la pasión y sinceridad con que Hörmann enfrentaba sus objetivos, le causaron una profunda impresión, que fue determinante en sus decisiones pictóricas vitales y le llevó a dirigir -sumamente agradecido por las enseñanzas recibidas de Hörmann, especialmente durante su estancia en Taormina - la fundación para promocionar a jóvenes artistas que fundara la viuda de Hörmann con los beneficios de la venta de sus obras.

Como hemos mencionado anteriormente, con Theodor von Hörmann, además de Johann Víctor Krämer, y el industrial alemán Adolf Fischer, pasa Engelhardt medio año en Sicilia. Para él la estancia en Taormina[11], bajo el sol meridional y entre el exuberante esplendor de la isla volcánica con sus paisajes de vegetación subtropical y fértiles valles en unos casos, de malpaíses lávicos en otros, y la presencia múltiple de figuras y motivos pictóricos, supone un bullir de sensaciones que ahogan parcialmente el resultado positivo que el anhelaba, según nos dice él mismo en su autobiografía.

A mí las cosas no me fueron demasiado bien; fueron, en realidad, algo extrañas: yo estaba frente a la naturaleza meridional totalmente indefenso, todo lo contrario de lo que me había ocurrido en España. La sobriedad y rudeza del paisaje español no produjo en mí tantas dificultades como la dulzura del paisaje italiano.

En general, no me encontré bien, a pesar de que había una inmensidad de cosas que ver. Creo que Taormina es un fantástico lugar para visitar, para ir de viaje, posee una maravillosa diversidad y puede ser un afortunado lugar de reposo para el fatigado sistema nervioso... pero para una estancia larga, es demasiado hermosa, demasiado dulce (Engelhardt, *op.cit.* pp.71.72).

3.1. Procesión de San Filippo, en Calatabiano.

El trío de pintores y su mecenas dedican un día de excursión a la población de Calatabiano para buscar tipos y motivos pictóricos, aprovechando que el tercer sábado de mayo se celebraba la fiesta del santo patrón, San Filippo Siriaco[12], con una romería o Bajada entre la pequeña iglesia del altozano, junto al castillo, y la iglesia parroquial del pueblo. Según la leyenda, este santo hizo huir a los espíritus malignos, a los que persiguió hasta las puertas del infierno, donde, la cercanía del fuego y las llamas tiznaron su rostro. Se le invoca, pues, para exorcizar a aquellos a los que se cree están poseídos por el mal. Durante la celebración de la fiesta a la que asisten Engelhardt y sus acompañantes tienen ocasión de vivir en primera persona las creencias de los peregrinos, causando en nuestro pintor una viva impresión.

De mi estancia siciliana he conservado en la memoria una experiencia que me hizo ver con claridad que la Ilustración, los avances y otras bellas cosas, en determinados lugares solamente encuentran recepción con grandes dificultades, que la gente, básicamente, permanece siempre igual, porque su relación de dependencia con lo mistérico, con lo sobrenatural, está tan anclada en ellos que, a lo sumo, cambia la forma, pero no el fondo.

En la primavera de 1893 hice con Theodor von Hörmann, V. Krämer y nuestro anfitrión Adolf Fischer una excursión desde Taormina hasta el pueblo del Etna Calatabiano, situado aproximadamente a media altura de la ladera del volcán, y donde hay un pequeño santuario levantado en honor de san Felipe. Elegimos precisamente el día de san Felipe para poder ver el encuentro de los peregrinos y obtener así posibles útiles motivos para nuestros objetivos pictóricos.

Muy temprano abandonamos Taormina montados en nuestros mulos y pronto nuestra pequeña caravana se encontró en medio de los peregrinos. Poco a poco entramos en conversación con ellos y nos percatamos del objetivo de los diferentes viajes de peregrinación. Uno de los romeros tenía a su esposa enferma en casa y esperaba de la

intercesión del santo que su mujer sanase; otro había sufrido pérdidas económicas en su negocio y creía que a través de la promesa hecha al santo de ofrecerle una parte de sus ganancias en la próxima empresa, éste le ayudaría a salir adelante, y así un largo etcétera.

A mí me interesó sobremanera una mujer sana, joven y lozana, y que llevaba anudado a la cabeza, con esa gracia inimitable de las sicilianas, un pañuelo de colores, y llevaba de la mano a un chiquillo envuelto en harapos. A mi pregunta de qué es lo que la llevaba al santuario de san Felipe, me respondió: "¡Ay, en verdad tenía que haber venido ya el año pasado, pero esto es lo que ocurre cuando uno retrasa sus obligaciones... vea usted este muchachito", y señaló a su retoño, "roba desde hace un año. Al principio empezó con cosas pequeñas, pero ahora todo el pueblo está soliviantado con el asunto... así que tiene que ocurrir algo. Los azotes del padre no surten efecto alguno. Le he preguntado al párroco y él me aconsejó pedir ayuda al santo. Por fin estamos de camino hacia él, y espero que le saque al demonio que lleva dentro."

Ante mi sorprendente pregunta de cómo se imaginaba ella aquello, respondió imperturbable: "Ya lo verá usted si viene con nosotros a la iglesia."

En la plaza que había frente a la iglesia, se agolpaban los peregrinos en grupos compactos. Una imagen multicolor y muy emocionante. A empujones me abrí paso con dificultad entre la multitud y entré en la iglesia. Nada más entrar, a la izquierda, había una antigua y oscura escultura en bronce de san Felipe. La multitud ondeaba de un lado a otro; se oía chillar y gritar... y en medio de todo aquello también un sonido como de latigazos sobre la carne desnuda.

Me abrí paso a codazos hasta llegar al altar del santo y solamente pude divisar a un viejo que se inclinaba lentamente hacia delante, que se quitaba la camisa y se arrodillaba sobre los escalones al tiempo que pronunciaba una oración y que, seguidamente, era golpeado en la espalda desnuda una y otra vez -sin guardar mucha ceremonia - con un bastón por una persona situada detrás de él. Pronto se empezaron a mostrar ronchas sangrantes y tras cada bastonazo el condenado alzaba los brazos en pos de ayuda gritando con todas sus fuerzas: "*Evviva San Filippo! Evviva San Filippo!*"[13] Esta exclamación se repitió hasta que cayó desmayado sobre los escalones. Por fin le sacaron a rastras de la iglesia.

En ese mismo instante apareció ante el altar, agarrado de la mano de su madre, el ladronzuelo. Se arrodilló alegre, pronunció una breve oración, se desnudó de cintura para arriba y nuevamente empezaron los golpes -esta vez, sin embargo, de forma más suave que con el condenado anterior, el viejo. Soportaba todo alegremente, alegremente tiró hacia el aire su gorra, ofreciéndoselo al santo, alegremente gritaba tras cada bastonazo: "*Evviva San Filippo*! *Evviva San Filippo*!" Había recibido unos veinte golpes antes de que se diese por finalizada la flagelación. Sin devolverle la camisa, la madre le tomó, tal como estaba, y desapareció con él.

Yo no me podía explicar del todo aquel suceso y salí pensativo del recinto.

Por la tarde me encontraba deambulando entre los viñedos del lugar... cuando de pronto vi sentado sobre un murete del camino a mi pequeño amigo con cara risueña y vestido con flamantes ropas. Ante mi extrañeza por el hecho, respondió resplandeciente: "Estoy esperando a mi madre."

Efectivamente, ésta apareció al cabo de unos minutos.

"¿Por fin se va usted satisfecha a casa?", le pregunté. Asintió sonriente.

"Pero si éste no es su camino... ¿y de dónde ha sacado tan de repente esas ropas nuevas?"

Guiñando un ojo astutamente, respondió: "La ropa la he traído hasta aquí para cambiarla por la vieja; sabe usted, resulta muy peligroso para el muchacho, volver a casa vestido con la ropa anterior, ya que en ella siempre puede seguir estando el demonio; y este desvió lo he elegido precisamente porque seguramente el demonio le está esperando al niño en el camino habitual para tentarle e introducirse nuevamente en él. Así pues, toda la peregrinación hubiese sido en balde." Con estas palabras, se alejó de allí con orgullo [...]

4. DE NUEVO EN VIENA

Al regreso de Sicilia, volví a sentir mi afán por el trabajo: en el Prater de Viena pinté a tres camareros jugando a las cartas, que, una mañana de domingo, cuando aún no tienen clientes, se entretienen de este modo; más tarde pinté para un salón de baile un cuadro alto y estrecho llamado "El beso" -un músico de una banda y una lechera[14]- , y una escena callejera típicamente vienesa "Los cotillas" [...]

Pero, además de estas obras que menciona, el cuadro que más contribuyó a la creación de la nueva Unión de Artistas Plásticos fuese "La recolectora de cerezas", un bellísimo desnudo al aire libre, pleno de esa sensualidad femenina que muestra conscientemente sus encantos, y que se inserta en esa corriente de la posterior *Sezession* vienesa que eligió el erotismo como tema de su pintura. La oposición del jurado a aceptar esta obra para la exposición de acuarelas del año 1893, fue la gota que colmó el vaso para crear la nueva Unión de Artistas plásticos, toda vez que la obra fue rechazada por considerarla el jurado demasiado procaz. A esta opinión contesta el artista en una carta llena de ácida crítica hacia la conversión del jurado en tribunal custodio de las buenas costumbres, en lugar de cumplir con su cometido de valorar artísticamente la obra[15].

A raíz de aquello, en 1896 Gustav Klimt, Carl Moll y Josef Engelhardt hablan por primera vez de fundar una nueva asociación y una nueva sede que estuviese a disposición de los artistas que se subían al tren de la modernidad. Gracias a los múltiples contactos de Engelahrdt, consiguieron los fondos necesarios para poner en marcha el proyecto. Como siempre, Engelhardt se implicó hasta la médula, dedicando dos años enteros de su vida a lograr adhesiones entre los creadores extranjeros. Tuvo el privilegio de conocer durante sus viajes personalmente a escultores como Rodin, Hildebrand, Klinger o Lagae, y a pintores como Besnard, Giovanni Boldini -quien le puso en contacto con Whistler -, Brangwyn, Walter Crane, Cariere, Dagnan-Bouveret, Dill, Herterich, Khnopff, Lavery, Liljefors, Meunier, Pubis de Chavannes, Raffaeli, Roll, Rops, Sargent, Segantini, Shannon, Strang, Swan, Hans Thoma, Uhde, entre otros, y de que aceptasen exponer sus obras en Viena. A éstos se unieron el octogenario Rudolf Alt, Benartzik, Klimt, Jetel, Krämer, Jettmar, Ströhr, Tilgner, entre los austriacos. Es también el momento en que ponen en marcha una nueva revista *Ver Sacrum,* en la que no sólo exponen sus teorías artísticas e informan sobre sus avances, sino que dan cabida en ella también a los grandes literatos de la época para que publiquen sus artículos.

De esta etapa de dos años, la autobiografía de Engelhardt refleja a la perfección sus opiniones y comentarios con una admirable objetividad y respeto sobre la obra creativa y la personalidad de los artistas con quienes tuvo contacto, proporcionándonos una valiosa información de primera mano para estudiar ese interesante periodo de efervescencia creativa. Durante esos dos años vio en torno a los veinte mil cuadros, lo que le dotó de un especial ojo crítico, un saber ver más allá de la superficie, un vasto conocimiento, en fin, de lo que se estaba cociendo en los estudios de los artistas contemporáneos. Sus juicios son creíbles, porque no se detiene en disquisiciones filosóficas sobre las intenciones de los artistas ante determinadas obras, y no lo hace porque goza del privilegio de conocer personalmente a cada uno de los artistas y sus ideas.

A su esfuerzo y generosidad se debe que las 528 obras seleccionadas para la primera exposición en la nueva sede de la Unión de Artistas plásticos, casa madre de la *Sezession*[16], en 1898, fuese un éxito rotundo de público -cerca de 70.000 visitantes - y de ventas. En ningún momento Engelhardt se pone medallas, sino que lo considera un éxito de todo el grupo de artistas y, especialmente, de Gustav Klimt, a quien alaba como el más destacado talento de los artistas austriacos del momento.

Su experiencia viajera, además, refleja la personalidad de un investigador nato de nuevas técnicas pictóricas y escultóricas, de un prolífico artista[17],además de un artista muy cercano al pueblo; y esa cercanía para dedicarse con absoluta entrega a las escenas costumbristas, a la nueva pintura de género, las encuentra, según sus propias palabras, en Sevilla, Taormina y Viena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno* (trad. Joaquín Espinosa Carbonell), Valencia, Fernando Torres ed., 1977 (4ªed.).

CALÌ, Alfio: *Taormina attraverso i secoli,* Catania, 1887

ENGELHARDT, Josef: *Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle,* Wien, Wilhelm Andermann Verlag, 1943

MORALES SÁNCHEZ, José: *La Real Fábrica de Tabacos: arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII,* Sevilla, Ed. Focus, 1991.

QUESADA, Luis: *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía,* Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1996.

TORRES MARTÍN, Ramón: *Gonzalo Bilbao,* Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de Sevilla, 1974.

VVAA: *Viena 1900,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993 (Catálogo de la exposición. Comisario de la exposición: Framz Smola)

WüRTZ, Herwig (ed.): *Josef Engelhardt, ein Wiener Maler.* Wien, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1992 (Catálogo de la exposición. Comisario de la exposición: Dr. Walter Obermaier)

Notas

[1] Coleccionista de arte y fundador, en 1913, del primer Museo de Arte chino, coreano y japonés en Alemania, concretamente en la ciudad de Colonia, con los fondos de la colección que él y su esposa reunieron durante los viajes que hicieron a Oriente entre 1909 y 1912.

[2] Según la tradición, San Felipe Siriaco venció al demonio, razón por la cual se acude a él cuando se cree que una persona está poseída por el maligno, como veremos más adelante en

la descripción que el propio Engelhardt hace de la procesión y de las personas que acuden a la iglesia del santo.

[3] "A cada época, su arte. Al arte, su libertad"

[4] La razón de esta asociación se debe a que en los llamados *Kremser Alben,* primera colección de textos de canción vienesa, el musicólogo Kremser ilustra su obras con escenas populares de los personajes típicos y tópicos que aparecen en los textos de los *Wienerlieder.*

[5] Cuando a finales de los años veinte las exposiciones ofrecen cada vez menos obra figurativa, Engelhardt siente decepción por la profusión de formas geométricas y teme por una deshumanización del arte.

[6] ENGELHARDT, Josef: *Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle,* Wien, Wilhelm Andermann Verlag, 1943. De los fragmentos citados, ofrecemos traducción propia.

[7] En la afamada Academia de Munich estudia con el gran Piloty, con Hackl aprende a dibujar con exquisito detalle y perfección los monumentos de la Antigüedad clásica, con Johann Herterich cabezas y desnudos del natural, con Löfftz aprende todos los secretos y técnicas de la pintura al óleo, etc. Pero lo más importante, y que será determinante en su discurrir personal y profesional, es su contacto con pintores de todos los puntos cardinales.

[8] "Die Banda kommt", grupo de músicos callejeros.

[9] De su paso por Madrid nos ha dejado un encendido elogio por la cantidad de obras maestras del arte universal del Museo del Prado.

[10] Ignacio Sala, Diego Bordick, Van der Borcht

[11] La isla de Sicilia fue durante los siglos XVIII y XIX un destino deseado por los eruditos de formación germánica, ansiosos de vivir la luz y la vegetación del sur, y de visitar los monumentos de la Antigüedad clásica. Es bien sabido que los viajeros eruditos, creadores y mecenas, consultaban lo que se hubiese escrito con anterioridad sobre el destino, por lo que es probable que tuviesen en sus manos como lectura *in situ* y siguiesen las huellas de algunas de las descripciones del libro de Alfio Calì *Taormina attraverso i tempi,* publicado en Catania en 1887.

[12] La vida de San Felipe Siriaco, personaje del siglo I de nuestra era, no la recogen ni san Jerónimo, dándonos solamente una información etimológica en el *Libro de los nombres hebreos*, ni tampoco el dominico italiano Da Varagine en su *Legendi di Sancti Vulgari Storiado,* ni los diccionarios hagiográficos posteriores de Duchet-Suchaux y Pastoureau, Englebert, Schauber y Schindler, Gorys, entre otros, quienes solamente mencionan al apóstol Felipe, nacido en Bethsaida, o al llamado Felipe el diácono, oriundo de Hierapolis (Anatolia), entre los que vivieron en el siglo I d.C. Por ello, recogemos la información que el propio municipio de Calatabiano proporciona sobre su santo patrón. Según esta información, San Felipe Siriaco nace en torno al año 40 d.C., y en la década de los sesenta se traslada a Roma, donde el propio Pedro le envía a predicar a Sicilia, estableciéndose en Calatabiano; muere en Agira al 12 de mayo del año 103 d.C.

[13]En el original, en italiano.

[14] Fijémenos en el hecho de que "El beso" de Rodin o "El beso" de Gustav Klimt significan la representación de la atracción amorosa, son en realidad la expresión de un concepto, mientras que "El beso" de Engelahrdt es la sencilla historia de amor de dos personajes concretos a los que él conoce personalmente, y entenderemos su teoría pictórica sobre la representación de la realidad.

[15] Poco después, obtuvo la medalla de oro en la exposición de la *Künstlerhaus,* y el cuadro fue adquirido por el conde Andrassy, quien lo colgó en su galería de Budapest, destruida años después en el incendio provocado por los bolcheviques.

[16] Obra de los arquitectos Otto Wagner y Joseph Olbrich.

[17] En su primera exposición antológica, celebrada en 1909 en la *Sezession* expuso 233 obras, y en la segunda, celebrada en 1919, un total de 267, de las que se vendieron todas.

LAS *LETTERE A JOUVENCE* DE GABRIELE D'ANNUNZIO

María del Prado Martín Prado
CSIM. Universidad Complutense de Madrid

Gabriele d'Annunzio expresó en distintas ocasiones su amor por Francia. Tanto es así, que la consideraba su segunda patria[1]. La conocida relación del poeta con el país vecino abarca distintos ámbitos. Uno de ellos es su exilio voluntario durante cinco años en este país (de 1910 a 1915)[2]. En Francia conoció a distintos intelectuales y artistas de la época[3], vivió numerosos amoríos[4], siguió con su producción literaria, pasó apuros económicos y defendió la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial al lado de los Aliados, convencido de que la guerra sería la oportunidad de devolver a Italia la grandeza de su pasado clásico.

Gabriele d'Annunzio sentía un profundo interés por la cultura francesa y en particular por su literatura, sin olvidar otros campos como, por ejemplo, la pintura, la historia o la música. Nuestro autor fue un ávido lector no sólo de narrativa y de poesía francesa, sino también de ensayos sobre diversas disciplinas (Ciani, 2001: 503-512) y tanto en su biblioteca de la Capponcina como en la del Vittoriale poseía numerosos libros escritos en francés. Además, no olvidemos que d'Annunzio fue un asiduo usuario de distintas bibliotecas a las que acudía para pedir en préstamo o consultar libros de todo tipo, desde luego, también en francés[5]. Precisamente, por ejemplo, se conserva documentación de las consultas que realizó en la Biblioteca Nacional de París para la composición de la *Pisanelle* (Andreoli, 1993: 71). Asimismo, mediante traducciones al francés, conoció a autores de otras lenguas que tuvieron gran repercusión e influencia en su obra: Nietzsche y Richard Wagner entre otros (Ciani, 2001: 507-509).

Pero realmente lo que más amaba y admiraba de Francia era su idioma. D'Annunzio se preciaba de conocer perfectamente la lengua francesa, hasta tal punto que siguió con detenimiento las traducciones y ediciones de sus libros en Francia, llegando incluso no sólo a opinar sobre las traducciones al francés de sus obras, sino a corregirlas, siempre preocupado por la fidelidad al texto y porque se conservara su estilo así como su musicalidad[6]. Asimismo, él, un autor absolutamente preocupado por el lenguaje que empleaba[7] y por el uso preciso del léxico[8], escribió parte de su producción en lengua francesa atreviéndose con distintos géneros: prosa, teatro, poesía, artículos, etc[9]. Igualmente mantuvo correspondencia en francés con distintos interlocutores. Uno de ellos fue Angèle Lager, una joven francesa con la que tuvo una relación amorosa llena de sinsabores, como veremos más adelante.

En el Vittoriale se conservan 421 cartas de d'Annunzio a Angèle Lager, de las cuales 32 están publicadas en una edición bilingüe francés-italiano (d'Annunzio, 1988)[10]. Antes de pasar al estudio de estas 32 misivas, quisiéramos señalar un par de cuestiones.

La primera es que el ingente número de cartas de todo tipo que escribió nuestro

autor es difícil de determinar, dado que muchas se hallan en colecciones privadas[11]. La correspondencia que mantuvo d'Annunzio constituye un instrumento esencial para la reconstrucción tanto de su biografía como de la composición de sus obras, al igual que para entender la compleja personalidad del poeta[12]. Gabriele d'Annunzio era consciente no sólo de la gran cantidad sino también de la dispersión de sus cartas y se preocupó por los derechos de autor que estas pudieran generar. El 8 de septiembre de 1913 en una misiva dirigida a Emilio Treves, su editor, le comenta[13]:

Non so dove arriverà questa ignobile pirateria contro di me. L'editore Quattrini cerca di comprare le mie lettere d'amore! Un editore inglese ha offerto, a una signora che vive in Firenze, centomila lire! Ho visto la lettera tentatrice.

Che si può fare per evitare le sorprese? Una diffida preventiva? Consigliami.

Quale è lo stato della legislazione riguardante gli epistolari postumi e non postumi? (d'Annunzio, 1999: 487).

La segunda es que, por un lado, el esmero que Gabriele d'Annunzio ponía en todo lo que escribía, como ya hemos apuntado anteriormente, puede hacerse extensivo por supuesto a sus cartas. En este sentido, Emilio Treves (que como editor de muchas de las obras de d'Annunzio era buen conocedor de su manera de componer) alabó en distintas ocasiones la prosa epistolar de nuestro autor[14]. Y por otro lado, que las cartas de amor dannunzianas -que siempre suscitaron curiosidad debido a la legendaria fama de seductor del poeta, tanta que empujó a dos de sus amantes (Barbara Leoni y Giselda Zucconi) a publicar parte de las misivas que d'Annunzio les había enviado (Albertelli, 2003: 20) - son, en opinión de Enrico Albertelli, las más cercanas a la literatura[15]:

In particolare, i carteggi di carattere amoroso costituiscono un capitolo unico dell'epistolario dannunziano, sia per lo stile ricercato, attiguo alla prosa letteraria, sia per la speciale importanza che rivestono sul piano biografico e critico. [...] La complementarità della scrittura espistolare e di quella letteraria risiede, peraltro, nel valore artistico della corrispondenza amorosa, costituente una sorta di genere a sé stante nella produzione dannunziana. I carteggi amorosi, infatti, contengono talvolta veri e propri brani di letteratura, dove le risorse stilistiche dell'autore sono impiegate per evocare atmosfere sensuali non difformi da quelle tipiche della produzione poetica e narrativa, finalizzate a trascinare l'interlocutore nel vortice di intense emozioni perlopiù a sfondo erotico (Albertelli, 2003: 20 y 21).

Volviendo a la relación de Angèle Lager y Gabriele d'Annunzio, nos gustaría indicar que a pesar de que bien podríamos afirmar que la joven francesa fue una más de las amantes del poeta durante la época en la que nuestro autor vivió en el Vittoriale, período en el que, en opinión de Ivanos Ciani, estas superaron ampliamente el centenar (Ciani, 2001: 175)[16], creemos, sin embargo, que en Angèle Lager d'Annunzio encontró algo especial aunque mantuviera relaciones con otras mujeres al mismo tiempo que con ella (lo cual, por otra parte, era práctica habitual en nuestro autor). Cuando comenzó el romance de d'Annunzio y Angèle Lager él tenía 60 años y ella 22. Su relación duró desde la primavera de 1923 hasta finales de agosto de 1925[17]. La joven

francesa era dama de compañía de Marguerite d'Espaigne, amiga de André Doderet (el traductor al francés del *Notturno* y de otras obras dannunzianas). D'Annunzio la alojó en un pequeño apartamento en una villa en el lago de Garda a la que el poeta llamó *Il Rimbalzello*. Desde el primer momento nuestro autor bautizó a Angèle Lager con distintos pseudónimos cariñosos, de los cuales los que más utilizó fueron los de *Jouvence* y *Petite-Prairie*. Pero al poco tiempo de iniciarse su idilio este empezó a deteriorarse. La joven francesa se volvió celosa, posesiva, le llamaba continuamente por teléfono, le amenazaba... (Andreoli, 1990: 396)[18]. El poeta le reprochaba su cambio de actitud y se le hacía insufrible el comportamiento de Jouvence[19]. En el epistolario que nos ocupa d'Annunzio se presenta ante Angèle Lager como el amante perfecto[20] y el mejor de los hombres. Dice haberla colmado de atenciones[21] y haber sublimado la vida de la joven francesa al convertirla en un "cuento de hadas"[22], pero de Jouvence, que no responde a sus expectativas y actúa como una vulgar amante, sólo recibe desprecios[23]. En ello quizá estribe la explicación de que en un momento dado d'Annunzio se queje de lo ingratas que pueden llegar a ser las mujeres e incluso dé un paso más y llegue a despreciarlas[24]. Pero habría que indicar que no sólo el poeta le recriminaba a Jouvence su manera de actuar, sino que ella también hizo lo mismo con respecto a d'Annunzio. Así, en la última misiva que le dirigió a nuestro autor (con fecha del 5 de junio de 1928 y que curiosamente este nunca leyó -dicha carta se encontró en un sobre cerrado -) Angèle Lager se quejaba de todo lo que le había dado al poeta durante su relación sin recibir nada a cambio y manifestaba que lo único que hizo mal fue consumir cocaína, aunque ni siquiera de esto se le podría culpar puesto que, según sus palabras, d'Annunzio la obligaba a hacerlo[25].

Cabría entonces preguntarse el porqué de la duración, que podríamos considerar relativamente larga, de este tortuoso idilio. Según Ivanos Ciani, existe un motivo por el que d'Annunzio prolongaba en el tiempo romances que ya estaban acabados:

Potrà apparire paradossale ma a d'Annunzio più che la passione in sé, nella quale tutto di volta in volta e di istante in istante si rovesciava e consumava lui uomo, interessava l'emozione che ne veniva a lui scrittore e quanto come tale sapeva metterne a frutto. Di qui la lunga sopportazione, altrimenti inspiegabile, di legami fattisi per l'uomo pesantissimi e il loro mantenimento in vita anche una volta divampati altri furiosi incendi erotici (Ciani, 2001: 170).

En nuestra opinión, al motivo que señala Ivanos Ciani habría que añadir dos más con respecto al romance con Angèle Lager. El primero es que en la joven francesa d'Annunzio encontró la ilusión de la juventud que él ya no tenía (relevante es el hecho de que la bautizara como Jouvence):

Mais n'oublie jamais cette vérité, réelle comme la force du printemps: *tu es ma seule illusion d'amour et de jeuneusse,* douce petite amie (d'Annunzio, 1988: 26 y 28).

El segundo es que en ella vio un reflejo de Francia, país al que, como hemos indicado antes, amaba profundamente. Además -es necesario señalar el altísimo concepto que de sí mismo tenía nuestro autor - el recuerdo de Francia representado por Jouvence le hacía pensar en él mismo:

C'est la première heure du 6 mai. Pour la date héroïque du 5 mai, *France la douce* m'a offert sa plus jeune rose dorée. Tu ne savais pas, quand je te serrais toute nue entre mes bras forts, tu ne savais point que j'étreignais en toi mes plus ardents souvenirs de la terre de France, et mon courage, et mon audace, et ma gloire, et mes ailes mêmes... [...] Toute la grâce de *France la douce* aujourd'hui conduisait tes mouvements, comme les feuilles d'un peuplier jeunet en ta Corrèze (d'Annunzio, 1988: 34 y 36).

En cuanto a los temas que se encuentran en el epistolario de d'Annunzio a Angèle Lager, destaca sobremanera uno: el de la melancolía, que no es sino reflejo del estado de ánimo del poeta durante los años que residió en el Vittoriale. En las cartas a Jouvence el poeta manifiesta repetidamente su profunda y enorme tristeza[26]. Dice estar inmerso en un abismo de melancolía y hallarse por primera vez en su vida descorazonado y solo. Y esto es debido a que se ve viejo[27] y empieza a sentir pudor por su decadencia física[28]. Ya no tiene las energías de antaño y los requerimientos de su vida pública a veces se le hacen cuesta arriba[29]. Tal y como le confiesa a Jouvence en una misiva que le envía el 5 de diciembre de 1924, nuestro poeta intentó luchar contra la vejez con todas sus fuerzas y pretendió ser siempre un eterno joven[30].

Otro de los temas presentes en este epistolario es el concepto que de sí mismo tenía d'Annunzio. El poeta pensaba que él era el más generoso, paciente y bondadoso de todos los hombres[31], y el que más injurias, desprecios, ingratitudes, traiciones e injusticias sufría[32]. Según sus propias palabras, él se sacrificaba por todos los hombres, él era un mártir[33] que sufría indeciblemente[34]. Se consideraba un ser especial, elegante, refinado, superior al resto de los mortales[35] y por ello el amor que les entregaba a las mujeres era áulico, elevado, sublime, excelso, excepcional, grandioso, insuperable[36]. Y exigía, en contrapartida, una fe ciega en él y una entrega total[37].

Otro tema que se encuentra claramente en este epistolario es la dedicación en cuerpo y alma del poeta a su obra, lo más importante para él[38].

Conectados con estos temas, existen algunos elementos en este epistolario que permiten ponerlo en relación con la obra de d'Annunzio y que hacen que el conocido afán de nuestro autor por unir vida y arte se materialice. En concreto, el tema de la melancolía aparece en algunas obras de d'Annunzio[39]; también se halla una referencia explícita a la novela *Il Trionfo della Morte* al comparar d'Annunzio los celos de Angèle Lager con los reflejados en esta obra[40]; y además, Jouvence es descrita, al igual que la Maria Ferres de *Il Piacere*, como una *donna angelicata*, una mujer que salva y cura[41], y que se ve profanada en el momento de la relación sexual con d'Annunzio[42].

Para finalizar desearíamos detenernos en algo que puede parecer curioso y llamativo. En la epístola que el poeta le dirige a Angèle Lager el 22 de mayo de 1925 le dice:

Je te rappelle ta promesse de me laisser relire mes lettres. Je songeais à la douce tristesse de les relire avec toi. [...] Apporte-moi ces lettres, ou bien envoie-les demain. Je te les rendrai le soir même, ou dimanche (d'Annunzio, 1988: 130).

Ante esta afirmación[43], Pietro Gibellini se formula las siguientes preguntas:

È l'impulso di un incallito Narciso? Voleva forse rivivere un frammeto vissuto intensamente, il vecchio e amareggiato recluso del Vittoriale investito dalla freschezza giovanile (la rugiada di una piccola-prateria, come dice Gabriele) di una ragazza francese di provincia con qualche grillo per il capo? O, da consumato artista cui la vena si stava assottigliando, desiderava rileggere una prosa squisita? (d'Annunzio, 1988: 5).

A nuestro parecer, si Gabriele d'Annunzio manifiesta que desea releer las cartas que le escribió a Angèle Lager no es por los motivos por los que se pregunta Pietro Gibellini[44], sino porque se trata de una estratagema para recuperar este epistolario[45]. D'Annunzio era un autor dispuesto a conservar y a recuperar todos sus manuscritos[46], y dado que consideraba que todo lo que escribía era arte[47], entendía que sus cartas también formaban parte de su obra. Creemos igualmente que, aunque se estime el romance de Angèle Lager y d'Annunzio como poco importante por no tener la trascendencia que sí tuvieron otros en la vida y en los escritos del poeta -y que por tanto este epistolario pueda ser considerado como una obra menor -, el hecho de que d'Annunzio desee recuperar estas cartas muestra que para él no era así. Ello es debido a que en este epistolario nuestro autor expresa sus preocupaciones más íntimas (como su tristeza por ser un anciano o la fatiga que le supone el escribir), a que en él se plasman aspectos de su compleja personalidad (como el que se crea un ser por encima del resto de los mortales o que se confiese supersticioso[48]) y a que en él se refleje su afán de querer unir vida y arte. Como indica Pietro Gibellini, ningún escritor (con la excepción de Ugo Foscolo, aunque en menor medida que Gabriele d'Annunzio) puso tanto empeño y meticulosidad en cuidar la imagen que podía dar de sí mismo a través de sus cartas. Y es que el género epistolar se mueve en una zona intermedia entre la literatura y la vida, una zona muy del gusto dannunziano (d'Annunzio, 1988: 5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTELLI, Enrico, "Le lettere di Ariel. Rassegna critica dei carteggi dannunziani", *Otto/Novecento,* XXVII, (maggio/agosto 2003), 2, pp. 17-52. Internet, pp. 1-36. 21-11-2004. http://www.gabrieledannunzio.net/pdf/Albertelli_carteggi_dannunziani.pdf

ANDREOLI, Annamaria, *Album d'Annunzio*, Milano, Mondadori, collana I Meridiani, 1990.

ANDREOLI, Annamaria, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio,* Roma, Edizioni De Luca, 1993.

CIANI, Ivanos, "Femmine, donne e alcune muse", *Esercizi dannunziani*, Pescara, Ediars, 2001, pp. 163-177.

CIANI, Ivanos, "I rapporti con la cultura francese", *Esercizi dannunziani,* Pescara, Ediars, 2001, pp. 503-512.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il Piacere,* Milano, Mondadori, 1989.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere a Georges Hérelle. 1891-1913,* Bari, Palomar, 1993.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere a Jouvence,* Milano, Rosellina Archinto, 1988.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere ai Treves,* Milano, Garzanti, 1999.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, Firenze, Giunti, 1995.

GATTI, Guglielmo, *Vita di Gabriele d'Annunzio,* Firenze, Sansoni Editore, 1988.

Oliva, Gianni (a cura di), *Interviste a d'Annunzio (1895-1938),* Lanciano, Rocco Carabba, 2002.

WOODHOUSE, John, *Gabriele d'Annunzio. Arcangelo ribelle,* Roma, Carocci, 1999.

Notas

[1] De la carta que le dirige a Angèle Lager el 4 de mayo de 1923: «Hier, c'ètait le "huitième anniversaire" de mon départ de la France! Il y a huit ans, je partais pour entraîner à la guerre l'Italie. Toute l'âme de ta patrie, de ma "seconde patrie", me suivait anxieuse» (d'Annunzio, 1988: 30).

[2] Nuestro autor huyó a Francia el 25 de marzo de 1910 perseguido por los acreedores (que amenazaban incluso con quedarse con los derechos de autor), aunque él manifestó que lo hacía para visitar a un célebre dentista parisino, el único que podía curarle de una dolencia que padecía (Gatti, 1988: 240 y 241). El 3 de mayo de 1915 partió de vuelta hacia Italia con la idea y el empeño de ser el líder de un movimiento político nacional que reivindicara parte de la costa oriental, los antiguos territorios venecianos (Woodhouse, 1999: 257-293).

[3] Entre otros, Anatole France, Igor Stravinsky, Maurice Barrès, Claude Debussy y André Gide.

[4] Destacan los que vivió con Natalie Goloubeff (a la que d'Annunzio llamaba Donatella), con la pintora Romaine Brooks, con Amélie Mazoyer (bautizada Aélis por d'Annunzio), con la actriz Ida Rubinstein, con Marie de Reignier (escritora que firmaba con el pseudónimo masculino de Gérard d'Houville) y con la bailarina Isadora Duncan (Ciani, 2001: 172 y 173).

[5] Fue usuario, por ejemplo, de la Biblioteca Nazionale di San Marco de Venecia, de la Biblioteca Marciana de Venecia, de la Biblioteca Braidense de Milán, de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, de la Biblioteca Marucelliana de Florencia e incluso de la Biblioteca Kediviale de El Cairo (Andreoli, 1993: 23-39).

[6] En distintas ocasiones discutió con Georges Hérelle, el traductor de parte de sus obras al francés, sobre el uso de determinados vocablos o sobre la fidelidad al texto original. Significativas son, por ejemplo, las cartas que d'Annunzio le escribió haciéndole observaciones sobre la manera de traducir. Podríamos citar, entre otras, la epístola del 16 de marzo de 1896, de la que extraemos el siguiente párrafo: «Concludendo, io non chiedo l'impossibile. Chiedo soltanto che -anche quando siete costretto ad allontanarvi dalla lettera del testo - voi vi sforziate di dare alla vostra frase un *accento* dannunziano» (d'Annunzio, 1993: 196).

[7] Gabriele d'Annunzio cuidaba con exquisita precisión lo que escribía e incluso las palabras que pronunciaba. Así, le declaró el 13 de junio de 1913 a un redactor del *Corriere della Sera* lo siguiente: «Non volevo più accordare alcuna intervista. Non si riferisce come si deve quello che io dico. Talvolta mi si attribuiscono frasi la cui pesantezza mi esaspera. Talvolta mi si fa parlare con una ridondanza che non ho. Le mie frasi sono un poco della mia arte; trasformandosi non sono più le mie» (Oliva, 2002: 260).

[8] Nuestro autor era un apasionado lector de diccionarios de todo tipo (generales y especializados -de artes, de oficios, etc. -). Los utilizaba como herramientas en las que encontraba imágenes, ideas, sonidos... que le inspiraban a la hora de componer (Andreoli, 1993: 123). Igualmente, se vanagloriaba de emplear un amplísimo vocabulario. En este sentido, le comenta a Alberto Lumbroso (publicado en *La Tribuna* el 10 de enero de 1910): «Quanti parlano e scrivono con *ottocento sole* parole! [...] Io finora ne ho usate almeno *quindicimila*, molte ne ho richiamate in vita, a molte ho dato significato e accento nuovo; e ad ogni libro rifaccio il lavoro di spoglio dei classici e dei vocabolari, si che in *Forse che si forse che no* ho posti in opera non meno di duemila vocaboli nuovi!» (Oliva, 2002: 174). Y a Jarro (Giulio Piccin) lo siguiente (publicado en *Il Piccolo giornale d'Italia* el 18 de julio de 1914): «Ho letto di continuo tutti i vocabolari d'Arti e Mestieri: mi sono sforzato, ad ogni mia opera, di accrescere il patrimonio della nostra lingua: un tedesco ha computato che nel *Fuoco* sono mille parole di più che in altri celebrati romanzi italiani» (Oliva, 2002: 288).

[9] Por ejemplo, il *Martyre de Saint Sébastien,* la *Pisanelle ou la mort parfumée, Le dit du Sourd et du*

Muet qui fut miraculé en l'an de grâce 1266, Aux bons chevaliers latins de France et d'Italie, Sonnets d'amour pour la France, etc.

[10] Es esta edición la que utilizamos para el presente estudio.

[11] Según indica Enrico Albertelli a propósito de Giuseppe Ravegnani (el primer bibliógrafo que intentó establecer una bibliografía de las cartas de d'Annunzio): «L'autore, infine, pur dichiarando di conoscere circa 10.000 lettere scritte da Gabriele d'Annunzio, ipotizzava l'esistenza di un epistolario dieci volte più grande» (Albertelli, 2003: 2).

[12] Enrico Albertelli sostiene que se pueden establecer distintos tipos de cartas de d'Annunzio en función de su temario y de a quiénes van dirigidas: cartas a familiares, cartas a sus amigos más íntimos, cartas a la *élite* intelectual y artística de la época, cartas a sus editores y traductores, cartas de amor, cartas de tipo diplomático y bélico a personalidades políticas y militares de la época y cartas de temática variada a distintos interlocutores (Albertelli, 2003: 4 y 5).

[13] Pero no es la primera vez que d'Annunzio se lamenta de la piratería literaria. Ya lo había hecho en una misiva a Georges Hérelle el 3 de marzo de 1911: «Voi sapete che in Italia e in Francia la pirateria letteraria è esercitata a man bassa contro di me. Le mie prime raccolte di novelle non furono protette dagli editori con le formalità di legge. [...] In Italia sono stati pubblicati, a vil prezzo, ignobili volumi» (d'Annunzio, 1993: 301).

[14] Por ejemplo, en la carta que le envía a d'Annunzio el 25 de agosto de 1909 le dice: «Ho ricevuto la tua lettera eloquente, maravigliosa, affascinante. L'ho letta e riletta con sempre nuovo diletto e con grande sbalordimento» (d'Annunzio, 1999: 794). Y en la del 21 de diciembre de 1911: «Sempre caro e adorabile Gabriele, / Tu sei chiamato l'Imaginifico; devi chiamarti l'Incantatore. / Tu incanti le donne, e ciò che è più difficile, incanti i mercanti. / Come può la mia vil prosetta polemizzare con le tue strofe epistolari? / Ogni tua lettera è un poemetto. / Le ragioni del dare e avere non resistono davanti ai tuoi voli lirici» (d'Annunzio, 1999: 801).

[15] Para Pietro Gibellini la carta más elaborada del epistolario que estudiamos es la que d'Annunzio le envió a Angèle Lager el 5 de noviembre de 1923 (d'Annunzio, 1988: 8).

[16] Durante los años que pasó en el Vittoriale d'Annunzio tuvo relaciones sexuales con infinidad de mujeres: desde prostitutas hasta muchachas de la zona, pasando por damas de la aristocracia y artistas, sin olvidar a Luisa Baccara y a Aélis, quienes vivían con él.

[17] Según Elena Broseghini, se puede datar la relación mediante una misiva que envió d'Annunzio a Marguerite d'Espaigne el 13 de marzo de 1923, aunque el poeta se refiera en otras cartas a abril como la fecha de comienzo de su romance con Angèle Lager. A finales de agosto de 1925 Angèle Lager regresa a Francia. Jouvence volverá a Gardone a primeros de octubre de 1927, pero, a pesar de que ambos siguieron en contacto, la relación con d'Annunzio ya había acabado. La joven francesa retornará definitivamente a su país el 10 de junio de 1928 (d'Annunzio, 1988: 145-156).

[18] Veamos, por ejemplo, lo que dice el poeta en la epístola del 5 de noviembre de 1923: «Je ne veux pas sévir contre ton ingratitude. Réveillée, tu cherchais de nouveau à me retenir. Et tu menaçais! Te souvient-il? / "Eh bien, je vais ôter mon tricot mauve, et prendre froid! / Eh bien, je ne dormirai plus, je ne mangerai plus! Non, non, non! / Eh bien, je frotterai mes yeux avec mes doigts durs, continuellement, pour te désobéir! / Eh bien, je vais tacher et déchirer toutes les belles robes que tu m'as données! / Je le sais, je le sais: tu as tant de hâte de t'en aller parce que, chez toi, cette horrrreurrrr t'attend, et te guette pour te soucer! Sale vampire! Vampire sans fesses et sans seins!..." / Est-ce que tu reconnais ces furies et ces injures et ces menaces folles?» (d'Annunzio, 1988: 48 y 50).

[19] De entre los muchos ejemplos que podríamos mostrar, simplemente tres: (de la carta del 7 de diciembre de 1923) «Je ne change pas. C'est toi, Petite-Prairie, qui n'as plus de rosée sur les fils de tes herbes et qui te transmues en une haie épineuse, hérissée de défenses...» (d'Annunzio, 1988: 60 y 62); (de la carta del 29 de junio de 1924) «Quand, par un effort très pénible, je suis

descendu au téléphone, tu n'as trouvé rien d'autre que des plaintes contre mes domestiques! / Ton aigreur persiste. [...] La modeste et taciturne Petite-Prairie est devenue une bavarde hérissée de prétentions et d'exigeances» (d'Annunzio, 1988: 86); (de la carta del 24 de julio de 1924) «Hélas, la Petite-Prairie est devenue la Grande-Ortie. Une heure brève d'oubli est toujours payée par des querelles, des accusations, des soupçons, des injures, qui révèlent *une influence très vulgaire* opposée à mon extrême finesse et noblesse!» (d'Annunzio, 1988: 98).

[20] De la misiva del 5 de noviembre de 1923: «La charme de la chemise rouge a renouvelé toutes nos caresses perverses. Et, comme je t'avais vaincue à la course, je t'ai vaincue aux jeux du plaisir. Je t'ai fait grâce, quand je t'ai vue à bout de forces. Te souvient-il? [...] Moi, je n'ai jamais fermé l'oeil. Le désir et le plaisir brûlaient en moi toujours. Et je cherchais à dérober quelques légères caresses; et j'embrassais tes bras et ton cou et ton aisselle, et toi, tu sentais mes baisers dans ta langueur aveugle, car ta figure se faisait de plus en plus heureuse, et presque extatique. / Avant sept heures [...] une étreinte longue et delirante suivie de la double pamoison, nous a laissés sans souffle sus l'oreiller moite... Te souvient-il?» (d'Annunzio, 1988: 46 y 48).

[21] Innumerables son los ejemplos en los que d'Annunzio hace referencia a distintos regalos que le envía a Angèle Lager: fruta, periódicos, un talismán oriental, un collar, medicinas, un perfume, dulces, etc.

[22] De la carta del 1 de febrero de 1925: «Votre "conte de fée" a été assez *rose*, et vous laisse aussi quelque chose de *rose*. Vous avez pour vous, à emporter où vous voudrez, ce que vous n'auriez jamais eu de la vie commune, au moins d'une si exquise qualité» (d'Annunzio, 1988: 118).

[23] De la misiva del 4 de julio de 1924: «J'ai été *toujours* envers toi un *miracle* de bonté gracieuse. De ta pauvre vie j'ai fait "un conte de fées". Je t'ai comblée des attentions les plus délicates, constamment. J'ai été toujours loyal et sincère. J'ai été bien plus qu'un amant. Tu me renies. Je ne veux pas me plaindre. Le reniement me grandit devant moi même; et cela me suffit. Je surmonterai ce chagrin injuste» (d'Annunzio, 1988: 90). De la carta del 7 de diciembre de 1923: «Tu veux donc, ma fraîche et sobre Petite-Prairie, tu veux donc rabaisser notre "conte de fée" à la vulgarité d'un petit amour querelleur entre un agent de change et une employée au Téléphone? / Dieu te pardonne le mal que tu me fais; et Dieu t'illumine» (d'Annunzio, 1988: 60).

[24] En la carta del 3 de febrero de 1925 declara: «Et, ce soir, je méprise les femmes plus que jamais» (d'Annunzio, 1988: 122).

[25] «Après vous avoir donné les plus belles années de ma jeunesse, ma santé, car si j'ai été malade et si je suis abîmée pour toute la vie, je le dois à vous qui avez été malade si longtemps et gravement à Paris [...]. Soyez certain que moi non plus je n'aurai pas de scrupule, je ferai comme vous qui êtes assez lâche pour raconter à un policier la somme que vous me donniez par mois au Rimbalzello, vous avez omis de dire que tout ce que vous m'aviez donné vous me l'avez repris. / D'où vient toute cette haine contre moi? Mais vous vous trompez de croire me faire du mal, je n'ai ni volé ni tué personne, pour qu'on me touche. La seule chose mal, c'était de prendre la *cocaïne*, mais vous m'y obligiez, quel beau courage, ma foi, faire du mal à une femme seule» (d'Annunzio, 1988: 136 y 138).

[26] Así lo hace en buena parte de las cartas que le envía a Jouvence. Citamos como muestra sólo dos fragmentos. De la misiva del 4 de mayo de 1923: «Chérie, je viens de passer une atroce nuit. Et cette lourde tristesse -que tu avais écartée de moi avec tes mains si tendres - m'accable, ce matin, d'un poids bien plus cruel» (d'Annunzio, 1988: 30). De la del 4 de julio de 1924: «Pauvre amie, je me retrouve au fond même de la tristesse humaine; et pour la première fois, je suis vraiment découragé» (d'Annunzio, 1988: 90).

[27] Por ejemplo, firma la epístola del 9 de febrero de 1925 de la siguiente manera: «Gabriel (de 105 ans)» (d'Annunzio, 1988: 124). En la del 1 de febrero de 1925 declara ser un «pauvre vieillard fasciné par la mort» (d'Annunzio, 1988: 120).

[28] Por ello, puede que se explique el hecho de que las mujeres que recibía en el Vittoriale fuesen

nuevas para él, es decir, mujeres que no le habían conocido antes, y asimismo quizá también se explique el hecho de que empezara a encerrarse y a hacer esperar a sus visitas durante incluso días en hoteles de la zona hasta que no se encontraba con el ánimo de recibirlas (Gatti, 1988: 380).

[29] Por ejemplo, de la carta del 15 de marzo de 1924: «Chérie, sans doute le monde me croit, aujourd'hui, heureux et rayonnant de gloire! Je suis triste mortellement, et d'une lassitude mortelle. / On me torture, on me tracasse, on m'exaspère, sans repos. Des centaines et des centaines de dépêches m'accablent. Il me faut encore voir des raseurs à présent. Et je souffre; par comble, je souffre aussi aux gencives, pour avoir repris le iodure. / Je n'ai que le besoin de m'étendre, et d'invoquer la torpeur aveugle» (d'Annunzio, 1988: 80).

[30] D'Annunzio dice en la citada carta: «Ce matin, vers dix heures, à mon réveil, tout à coup, je suis devenu vieux. La vieillesse odieuse m'a saisi, et me tient. Une feuille de France a parlé par la bouche edentée. J'ai vu, à propos du Roman de l'Occitanienne, que Chateaubriand avait mon âge (les années, et même *les mois!*) exactement, quand la jeune fille -M.lle de Villeneuve - pouvait écrire de lui: "Quelle impresión me fit ce noble vieillard si simple sous la couronne du Génie!" / Je suis un vieillard, pauvre amour. Ce matin, à mon réveil, j'ai été saisi par l'affreuse vieillesse, contre toutes mes volontés héroïques et érotiques d'être le Jeune éternel! / Imagine ma souffrance. Je suis enfermé. Personne ne peut m'approcher» (d'Annunzio, 1988: 112). Destacamos de esta epístola que d'Annunzio manifieste su voluntad "heroica" y "erótica" por ser un eterno joven. Esto se debe a que consideraba que una manifestación de la vejez era la pérdida del vigor sexual. De ahí tal vez su frenesí y su ardiente deseo de mantener el mayor número de relaciones posibles durante los últimos años de su vida aunque para ello se ayudara de la cocaína.

[31] De la carta del 22 de mayo de 1925: «Mais le son même de mon âme courageuse et infiniment noble m'a purifié. J'ai surmonté ma rancune. J'ai accepté cette épreuve atroce. Je peux à présent souffrir, dans ma solitude, presque doucement. [...] Chérie, cette nuit ma tendresse te veille. Je ne savais pas qu'elle était si profonde et que toi-même, tu ne pourrais la tuer. Et ma bonté sera l'ange de mon chevet» (d'Annunzio, 1988: 126, 128 y 130).

[32] De la carta del 3 de noviembre de 1924: «Chérie, je viens de passer une autre journée de morne tristesse. Trahisons et lâchetés partout, autour de moi, le plus généreux des hommes!» (d'Annunzio, 1988: 110).

[33] De la carta del 28 de agosto de 1924, escrita originalmente en italiano: «Sono tanto triste. Sii buona, sii dolce per questo martire» (d'Annunzio, 1988: 100).

[34] Para muestra, un botón: (de la carta del 9 de diciembre de 1923) «J'ai tant souffert dans ma vie, que je ne pensais pas pouvoir descendre encore plus bas dans la souffrance» (d'Annunzio, 1988: 66). Durante su convalecencia tras el "volo dell'arcangelo", su misteriosa caída desde una ventana del Vittoriale el 13 de agosto de 1922, Gabriele d'Annunzio llegó incluso a proclamar que él sufría más que Cristo (d'Annunzio, 1995).

[35] Sabida es la aversión que sentía d'Annunzio por llevar una vida mediocre y por que se le confundiese y se le mezclase con la *folla*. En este epistolario se hallan ejemplos de ello, pero desearíamos citar uno que nos parece claramente revelador, ya que en él el poeta manifiesta no poder soportar el hecho de tener un simple resfriado -como podría padecer cualquier otro ser humano - y señala que preferiría, en cambio, la herida más atroz (de la misiva del 27 de enero de 1925): «Je suis bien misérable. Je préférerais au rhume la plus atroce blessure! Je me sens humilié, et ridicule. Un rhume de cerveau infligé à un tel cerveau! [...] Je te prie de ne pas venir. *Personne* n'ose m'approcher, tellement je suis exaspéré. Un nez gonflé, des yeux rougis, des mouchoirs innombrables mouillés horriblement!» (d'Annunzio, 1988: 116).

[36] De la misiva del 28 de enero de 1924: «Oui, j'ai raison quand je dis que tu aurais dû rencontrer, au bout du couloir complice, *il y a un an*, un petit employé sans importance, gai et soumis. Je suis, ô Gauchette délicieuse, un "grand homme", un "homme public", hélas, hélas, hélas! Et mon amour est si miraculeux que je t'apparais comme un gros enfant sans souci, comme un bon goulu

qui ne se rassasie jamais de tes divines viandes» (d'Annunzio, 1988: 76).

[37] De la misiva del 11 de julio de 1924: «Il faut avoir en moi *une foi aveugle*, ou bien s'eloigner. Pendant la guerre, tous mes soldats de terre de mer de ciel avaient en moi *une foi aveugle* et toujours ardente» (d'Annunzio, 1988: 96). De la carta del 12 de octubre de 1924: «Hélas, on ne peut pas vivre auprès du "Comandante" *sans la plus devouée humilité.* Quel dommage!» (d'Annunzio, 1988: 102). De la del 16 de octubre de 1924: «Je m'étais couché sur mon lit, en attendant. / Je vois à l'instant Aélis qui m'annonce que vous ne venez pas et que vous avez l'habituelle mauvaise humeur. / *Je ne la tolère pas.* Vous connaissez mon âpre sincérité. Je ne peux plus aimer une Jouvence injuste et ingrate. / Humilité, humilité, humilité! / D'où prenez-vous ce stupide orgueil, *devant moi*! [...] Ma vie -ma très vaste vie - ne pourra jamais être amoindrie par des soucis mesquins. Il faut se soumettre, et n'avoir pour règle que la *Sainte obéissance.* / Autrement, il faut rompre» (d'Annunzio, 1988: 104 y 106).

[38] En distintas cartas d'Annunzio hace referencia a la importancia que le confiere a su obra y al trabajo, al esfuerzo y a la fatiga que le supone el escribir. Por ejemplo: (de la carta del 9 de diciembre de 1923) «Je suis ici, dans l'ombre, à ma table de peine» (d'Annunzio, 1988: 66); (de la carta del 29 de junio de 1924) «Bonne nuit, et de bons rêves. / Dans une heure, je vais me remettre au supplice» (d'Annunzio, 1988: 88). Pero en ninguna de forma tan clara como en la del 20 de junio de 1924: «J'ai travaillé jusqu'à cinq heures. Je recommence. *Je ne viendrai chez toi que quand j'aurai fini.* Tu peux t'emporter méchamment contre mon martyre, bien plus atroce que le martyre de Saint Sébastien. Je me résigne. *Mon ouvre, avant tout.* Oui, je suis dur. Il le faut» (d'Annunzio, 1988: 84).

[39] Por ejemplo, en el *Poema paradisiaco* y en el *Alcyone*.

[40] De la carta del 5 de noviembre de 1923: «Les jalousies dementes du *Triomphe de la Mort*, tu les dépasses, ô ma folle Gauchette» (d'Annunzio, 1988: 46).

[41] De la carta del 24 de abril de 1923: «Je te parlais de mes voluptés tourmenteuses et menteuses; et, sans parler, tu apaisais mon chagrin, tu ranfraîchissais ma brûlure, tu consolais mes regrets et mes remords. Et, comme tu ne m'avais jamais entouré de bras si tendres et si clairs, tu n'avais jamais eu des lèvres si musicales. Ta caresse était comme une mélodie infinie. Chaque mouvement de tes lèvres était un accord qui, chaque fois, semblait accomplir la perfection de mon extase. / Tu étais une douce petite âme avec des lèvres. Tu étais la bouche même de l'Amour guérisseur» (d'Annunzio, 1988: 20 y 22). De la epístola del 9 de diciembre de 1923: «Je pense à nos premières émotions, à tes premiers étonnements, aux battements ingénus de nos coeurs. J'étais encore un convalescent craintif, et tu étais la petite Jouvence qui me sauvait avec sa fraîche gorgée. Te souvient-il?» (d'Annunzio, 1988: 66 y 68).

[42] De la carta del 29 de noviembre de 1923: «Comme ton sourire en ta bouche entrouverte était doux, quand je couvrais de légers baisers ta joue et ton cou et ton épaule et ton bras parfait! / Après cette divine béatitude, il y a eu la profanation bestiale. / J'expie la faute, bien justement. / Je t'aime» (d'Annunzio, 1988: 54 y 56). En *Il Piacere* d'Annunzio escribe lo siguiente: «Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perché avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere» (d'Annunzio, 1989: 288).

[43] Según Elena Broseghini: «Il poeta premedita già di recuperare le lettere, che non dovette più restituire a Jouvence e che rimasero al Vittoriale» (d'Annunzio, 1988: 143, n. 39).

[44] Nuestro autor afirmó en varias ocasiones que él no leía sus escritos. En una carta a Georges Hérelle el 21 de mayo de 1895 d'Annunzio comenta: «Nessuno di loro [d'Annunzio se refiere a los críticos que se ensañan con sus obras] prova per le mie opere, anche per la più recente, il *disgusto* che ne provo io. Voi sapete bene -credo d'avervelo detto - che io non posso rileggere senza dolore e vergogna la pagina scritta *jeri. "Plus ultra! Plus ultra!"* è un grido *quasi angoscioso*

della mia coscienza d'artista» (d'Annunzio, 1993: 178). En la misma línea, Filippo Surico apunta (publicado en la revista *Le Lettere*): «Gli domandai se rileggesse i suoi libri; quale impressione ne riportasse dopo pochi, o dopo molti anni, e quali eventuali cambiamenti, per future edizioni, gli sorgessero in mente, leggendolo. / Il Poeta sorrise. Egli non rilegge, non ha mai riletto i suoi libri che quasi non gl'interessano più: non crede, non ha mai creduto di cambiare una sola virgola in tutto quello che ha scritto. Pensa sempre all'opera *nuova* e chi, per esempio, supponendo di fargli cosa gradita, gli reciti, in una visita, dei versi delle sue liriche, dei suoi poemi, delle sue tragedie, non gli fa davvero cosa molto gradita» (Oliva, 2002: 596). Contradictoriamente con lo que declaraba, si bien a la izquierda de su escritorio en su estudio ("l'officina" como él lo llamaba) del Vittoriale, d'Annunzio tenía los diccionarios y las guías de viaje que utilizaba para componer, a la derecha tenía situadas sus propias obras que, según Annamaria Andreoli, releía y anotaba (Andreoli, 1990: 400).

[45] Este epistolario no es el primero que d'Annunzio deseó recuperar: también lo había intentado, aunque de forma infructuosa, con el que le dirigió a Barbara Leoni (Albertelli, 2003: 22).

[46] Alberto Lumbroso indica (publicado en *La Tribuna* el 10 de enero de 1910): «A proposito di manoscritti, il D'Annunzio mi racconta ch'egli non consegna mai *l'autografo* agli editori, ma sempre *una copia*: "Più tosto che dare il mio manoscritto, rescinderei il contratto" - mi dice il Poeta con fermezza. E così, appunto, egli ha potuto conservare molti, se non tutti, gli originali dei suoi scritti» (Oliva, 2002: 172).

[47] Pero no sólo lo que escribía, sino también lo que decía. Incluso plasmó en algunas páginas del *Libro ascetico* y del *Libro segreto* las notas que tomaron los dos médicos que le asistieron durante su convalecencia por el "volo dell'arcangelo", al que hemos aludido anteriormente, y en las que se recogían lo que el poeta dijo durante dicho período de convalecencia (los primeros días sólo palabras y frases inconexas ya que nuestro autor se encontraba en un estado semiinconsciente) (d'Annunzio, 1995).

[48] De la misiva del 4 de mayo de 1923: «Je suis très superstitieux. Tu le sais» (d'Annunzio, 1988: 30).

GLI *INDIFFERENTI* DI ALBERTO MORAVIA E *NUEVAS AMISTADES* DI JUAN GARCÍA HORTELANO: DUE OPERE PRIME A CONFRONTO

Maria Milena Miazzi
Università di Valladolid

Questo studio trae origine dalla lettura di *Nuevas Amistades* di Juan García Hortelano e dalla rilettura de *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia. I trentanni che separano i due romanzi e i differenti ambiti geografici e culturali cui appartengono i loro autori non sono sufficienti ad offuscare le somiglianze, a nascondere le affinità tematiche e stilistiche evidenti già a una prima lettura. La sensazione di trovarmi di fronte a due opere mosse dalle stesse istanze letterarie, mi ha spinto ad un'analisi comparativa che sembra confermare le impressioni iniziali.

Gli Indifferenti è il romanzo con cui un giovanissimo Alberto Moravia inizia, nel 1929, una lunga e fortunata carriera di scrittore.

Il romanzo narra le vicende di una famiglia dell'alta borghesia romana nella quale l'autore denuncia la caduta di tutti i valori fondamentali della società borghese: famiglia, onore, matrimonio, lavoro.

Riassumerò brevemente la trama: Leo, uomo d'affari, stanco della sua amante, Mariagrazia, ne seduce la figlia, Carla. Michele, fratello di Carla, odia Leo e vuole ucciderlo per recuperare l'onore e la dignità della famiglia. Ma il suo tentativo fallisce perché la pistola si rivela penosamente scarica e velleitaria risulta così la motivazione del tragico gesto. Come se nulla fosse accaduto, il ritmo sonnolento e corrotto della vita familiare riprende: Michele accetta il facile amore di Lisa e Mariagrazia si rassegna all'inevitabile matrimonio di Carla con Leo.

Il tempo della storia è ridotto a due giornate, per esplicita scelta di Moravia che a proposito di tempo, spazio e personaggi del suo romanzo scrive: "Volevo scrivere un lungo racconto che avesse una struttura teatrale con una unità di tempo, di luogo, e con pochissimi personaggi. La mia ambizione era di scrivere una tragedia, invece ne venne fuori un romanzo" (Moravia, 1959).

La rappresentazione di questo dramma borghese si svolge quasi interamente nelle stanze della villa di famiglia, su cui grava un'ipoteca: la sala da pranzo, il salone, l'ingresso, i corridoi bui, la camera di Carla. Una zona luminosa e piccola circondata dal buio dominante riappare in ogni interno di casa Ardengo col compito di restringere la scena, di chiudere possibili via di fuga, di creare un'atmosfera opprimente: il paesaggio della noia. Fuori della villa siamo ammessi solo nelle sale dell' hotel Ritz in occasione di una festa, a casa di Lisa o di Leo, o infine percorriamo, in auto di lusso, le strade della città.

I personaggi del romanzo sono soltanto cinque: Mariagrazia, Michele e Carla Ardengo, Lisa, amica di Mariagrazia e Leo Merumeci, da molti anni amante di quest'ultima.

Michele, è il vero antieroe, l'indifferente per eccellenza, erede dell'inetto sveviano, a cui l'azione risulta impossibile per la consapevolezza dell'assoluta inautenticità dei valori della classe cui appartiene.

Carla è con Michele il personaggio più drammatico della narrazione, vittima come il fratello della stanchezza di vivere, della noia, ed al tempo stesso incapace di ribellarsi perché indifferente.

Leo nel romanzo è l'unico personaggio attivo, con due obiettivi precisi che persegue con spregiudicatezza e cinismo: il sesso e il denaro. Soggetto ad una rozza sensualità e chiuso in un sano egoismo, egli lascia cadere tutto ciò che risulta complicato ed ostacola la realizzazione dei suoi piani, presentandosi come l'incarnazione della logica borghese.

Mariagrazia, una vedova già matura, incapace di rassegnarsi alla perdita dell'amante e dell'agiatezza, aggrappata all'ipocrita legge della convenienza, è la maschera ottusa e patetica del perbenismo borghese.

Nel sistema dei personaggi Lisa riveste un duplice ruolo: è l'ex-amante di Leo, e perciò oggetto dell'ossessiva gelosia di Mariagrazia, ma è anche invaghita di Michele, con cui spera di realizzare il suo sogno di un amore puro. Per questa via Lisa rappresenta il versante romantico del costume sessuale borghese, mentre Leo ne incarna il lato cinico e calcolatore. Non a caso la prima diventa la sola amante possibile per Michele, mentre Leo è l'unico marito possibile per Carla.

È lo stesso Moravia a riconoscere, come abbiamo già visto, il carattere "drammatico" della sua scrittura nel romanzo d'esordio. Una scrittura che passa di continuo dai dati esteriori, strettamente attinenti alla vicenda narrata a quelli interiori del disagio esistenziale, dell'incapacità di sentire, del bisogno di toccare fondo, di quell'inerzia morale che Moravia chiama "Indifferenza".

Lo scrittore compone così la sua pagina combinando segmenti di descrizione dettagliata che potremmo definire "naturalistica" con brani di racconto vero e proprio, frequenti dialoghi drammatici con soliloqui interiori di singoli personaggi.

Sul piano sintattico si osserva l'uso di un periodare piuttosto semplice, di andamento spesso paratattico, interrotto a volte dai punti di sospensione o dall'interferenza illustrativa del narratore.

È chiaro che l'autore vuole produrre l'effetto di una registrazione mimetica della realtà, di un ragguaglio asettico e puntuale su ciò che accade. Al suo bisogno di dire la verità, o forse meglio, "di darne lo strazio, la palpitante impressione, il senso vergine, acre e violento" (Moravia, 1964: 21) si deve il suo "scrivere male", una sorta di misurata trascuratezza della prosa, in antitesi aperta con la pagina d'arte, formalmente calibrata e sapientemente raffinata della narrativa italiana dei primi vent'anni del secolo.

Per la rappresentazione della dialettica sociale ne *Gli Indifferenti* Giorgio Pullini parla di "determinismo sociale", cioè di schematica opposizione tra ricchi e poveri che si fa particolarmente evidente nella scena seguente, dove una patetica Mariagrazia, minacciata dall'imminente rovina economica, rifiuta disperatamente l'idea di entrare a far parte della misera schiatta dei poveri:

> […] non aveva mai voluto sapere di poveri e neppure conoscerli di nome, non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida.

- Vivono meglio di noi- aveva sempre detto; - noi abbiamo maggiore sensibilità e più grande intelligenza e perciò soffriamo più di loro…; ed ora, ecco, improvvisamente, ella era costretta a mescolarsi, a ingrossare la turba dei miserabili; quello stesso senso di ripugnanza, di umiliazione, di paura che aveva provato passando un giorno in un'automobile assai bassa attraverso una folla minacciosa e lurida di scioperanti, l'opprimeva; non l'atterrivano i disagi e le privazioni a cui andava incontro, ma invece il bruciore, il pensiero di come l'avrebbero trattata, di quel che avrebbero detto le persone di sua conoscenza, tutta gente ricca, stimata ed elegante (Moravia, 1949: 27).

Ci preme sottolineare come la donna, melodrammatica personificazione del più retrivo perbenismo borghese, si spinga ad affermazioni razziste sui poveri, che sarebbero meno sensibili ed intelligenti dei ricchi, ed identifichi senz'altro la ricchezza con la felicità. Eloquente, a questo proposito, anche un secondo brano:

[…] e ogni volta che qualche testa povera o comune emergeva dal tenebroso tramestío della strada e trasportata dalla corrente della folla passava sotto i suoi occhi, ella avrebbe voluto gettare in faccia allo sconosciuto una smorfia di disprezzo come per dirgli: - Tu brutto cretino vai a piedi, ti sta bene, non meriti altro…io, invece, è giusto che fenda la moltitudine adagiata su questi cuscini (Moravia, 1949: 127).

L'atteggiamento di Moravia rispetto ai suoi personaggi borghesi è essenzialmente diverso rispetto ai rappresentanti delle classi più umili. Pur mantenendosi l'impossibilità per le due categorie, di una felicità esistenziale, i borghesi sono affetti da un'impermeabile aridità morale e da un gretto egoismo, di cui le classi popolari sono vittima. Il denaro, mezzo indispensabile per la vita e per l'esercizio del potere, finisce per condizionare tutte loro idee e i loro sentimenti, anche nei rappresentanti più incerti e meno integrati al sistema borghese (Carla e Michele). D'altra parte, in altri luoghi della narrativa di Moravia, apprendiamo che le classi popolari, più sane e più libere nella loro povertà, una volta entrate in possesso del denaro, finiscono per partecipare in egual misura della grettezza e dell'inerzia morale degli "abbienti" (cfr. *La romana* e *La ciociara).*

Dal romanzo d'esordio alle sue ultime opere, Moravia ha mantenuto costante il suo interesse per i problemi e le condizioni reali dell'uomo: la critica al fascismo e della classe borghese, la curiosità per altri paesi e culture, la simpatia per i movimenti di contestazione o gli interventi sull'armamento atomico dimostrano il suo bisogno di mantenersi sempre in stretto contatto con l'attualità. Tale interesse, di uomo e di scrittore, si nutre di due importanti correnti di pensiero: il marxismo e la psicanalisi. Il primo consente a Moravia di dissacrare i comportamenti ideali svelandone una radice economica; la seconda offre una più disincantata lettura di un altro tema da sempre soggetto a mitizzazioni: il sesso.

Su queste due coordinate si dispone la crisi dell'uomo contemporaneo, la sua alienazione, che deriva dall'inautenticità della sua esistenza, dal suo allontanarsi dalle radici naturali. La malattia esistenziale non riguarda, come si è visto, solo i borghesi; le classi popolari cadono nella stessa trappola quando cercano di assumere il modello delle classi dominanti.

Come giustamente osserva Andrea Grillini, Moravia non individua alternative

valide: qualche speranza è offerta dalla "rinuncia al possesso o all'azione", in una dimensione intravista nei suoi viaggi in Oriente o in Africa. Una sola cosa è certa: "la necessità che il travaglio dell'uomo contemporaneo, vissuto sino in fondo senza alcuna forma di ipocrisia, partorisca una società in cui egli sia "fine", e non "mezzo". Non è un programma concreto, ma una prospettiva etica": un'utopia che aspetta di essere costruita (Marchese, 1992: 1797).

Nuevas Amistades, nel 1959, è il romanzo con cui Juan García Hortelano ottiene la vera consacrazione letteraria in Spagna. Di fatto la sua carriera comincia con questo romanzo antiborghese e all'interno della corrrente narrativa del realismo critico-sociale.

Alla fine degli anni '50 alcuni narratori madrileni (Armando López Salinas, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco) cominciarono a scrivere e a teorizzare un "romanzo realista", avvicinabile per poetica e per impostazione al "romanzo socialista", in cui si descriveva la condizione di classi sociali e di gruppi professionali emarginati, in una tendenza generale a servirsi di questa nuova forma narrativa come di uno strumento di denuncia sociale altrimenti impossibile nella situazione politica spagnola. In questa fase "il romanzo veniva usato come strumento per i fini più diversi: indagine sociologica, testimonianza morale, presa di posizione ideologica, confessione autobiografica, sostituto dell'azione, inchiesta giornalistica, oltre che, naturalmente, come autonomo strumento di indagine e di costruzione di racconto" (Rossi, 1996: 459).

Nel caso di Juan García Hortelano, l'obiettivo privilegiato della sua narrazione realista fu la borghesia madrilena, protagonista corale in *Nuevas Amistades* e *Tormenta de verano,* il suo secondo romanzo.

Nuevas amistades è una sorta di cronaca estiva della vita di un gruppo di giovani della buona borghesia madrilena le cui sole preoccupazioni sono bere, fumare ed ammazzare il tempo per vincere la noia di una privilegiata quotidianità. Un fatto viene a rompere temporaneamente la monotonia e l'inerzia: la presunta gravidanza ed il presunto aborto di Julia, una delle ragazze del gruppo. La tensione che si va accumulando attorno a questo evento si vedrà diluita in un inatteso scioglimento della vicenda e in un ritorno all'agiata e noiosa vita di sempre.

Il romanzo narra i fatti accaduti in un tempo piuttosto ridotto: tredici giorni d'estate.

Due sono gli ambiti principali in cui si sviluppa la narrazione: Madrid, nei primi diciannove capitoli, e un villino nella sierra per il resto del romanzo. A Madrid siamo introdotti nelle case private di alcuni dei protagonisti, negli uffici di Pedro e Jacinto, nelle strade affollate, nei bar all'aperto dove si riunisce la compagnia; o nella misera periferia e nella baracca di Juan, che fa da contrappunto alla comoda vita negli appartamenti eleganti della borghesia benestante. Della villetta della sierra, moderna e luminosa, conosciamo il giardino e le immediate vicinanze, ma le scene sono quasi tutte di interni.

Come in Moravia, il viaggio in automobile serve allo scrittore per descrivere gli ambienti più umili, "mondi altri" che suscitano disagio e timore nei fortunati figli delle classi alte.

Più che di vari "protagonisti" dovremmo parlare di un "protagonista collettivo", perché *Nuevas Amistades* è, fin dal titolo, storia di un gruppo più che di individui.

Per questo Juan García Hortelano riduce notevolmente la descrizione, soprattutto psicologica dei personaggi, limitandosi a darne i connotati funzionali al loro ruolo nell'azione. Hanno tutti, comunque, un'età compresa tra i diciannove e i trentanni. Sono ragazzi e ragazze di buona famiglia che non sanno che fare con la loro vita, comoda e vuota, da cui sognano velleitariamente di evadere, incapaci come sono di vedere al di là della loro insignificanza.

Leopoldo è inizialmente il leader, a cui tutti ricorrono per risolvere i loro "drammi" momentanei quanto inconsistenti.

Gregorio è il nuovo arrivato che, a poco a poco, sostituirà Leopoldo nella direzione del gruppo.

Julia, attrattiva e sensuale, è la protagonista della falsa gravidanza e del falso aborto.

Pedro, funzionario di un ministero, è il fidanzato di Julia.

Isabel, che incontriamo ubriaca nelle prime pagine, è il personaggio femminile meglio tratteggiato di tutto il romanzo.

Juan, forse non a caso omonimo del narratore, è l'intellettuale che ha scelto di vivere con le classi basse, l'unico a sfuggire all'inconsistenza delle figure fin qui viste. A lui Juan García Hortelano fa pronunciare taglienti giudizi sui diversi membri del suo antico gruppo. È lui ad avere un ruolo determinante, ed ambiguo, nello scioglimento della vicenda. È ancora lui la voce fuori campo che chiama il lettore a giudicare (da solo?) ciò che vede e ciò che sente.

Al mondo di Juan appartiene una seconda figura importante: il gesuita, missionario in una desolata periferia urbana, identificato da Antonio A. Gómez Yebra e da José Paulino con il padre José María de Llanos che, a partire dal 1955, si dedicò a migliorare le condizioni di vita di aree marginali come il quartiere madrileno del Pozo del Tío Raimundo.

Tra i giovani della compagnia alcuni hanno il semplice ruolo di gregari: Jovita, Neca, e Jacinto, Meyes, Lupita.

Altri personaggi minori, apppartenenti per lo più alla classe media e bassa, come il barista Ventura e il suo cliente Joaquín o Emilia, la mammana che si fa gioco degli ingenui "figli di papà", completano, con pochi altri, il sistema dei personaggi.

Prima di vedere da vicino alcuni dei procedimenti narrativi in atto in *Nuevas Amistades,* è utile ricordare i principi estetici su cui si fonda la denominata "novela social".

Fondamentale è la concezione che, per cogliere fedelmente la realtà, lo scrittore deve servirsi di una testimonianza diretta sulle condizioni sociali e politiche di un paese, documentandone le diseguaglianze non in senso individuale, ma collettivo. Ne risulta una fortissima limitazione, quando non l'assoluta assenza, dell'uso dell'immaginazione, a vantaggio della registrazione minuta degli aspetti della vita quotidiana specialmente significativi di un particolare fenomeno o atteggiamento. Lo scenario può essere rurale o urbano; può avere come oggetto la comoda e vuota esistenza borghese o la miseria e i drammi quotidiani delle classi meno abbienti. In ogni caso la materia narrativa sarà trattata in modo obiettivo, cioè escludendo il punto di vista dell'autore, che finisce per celarsi dietro i suoi personaggi, inducendo il lettore ad una presa di coscienza sociale provocata dal documento narrativo.

Su un piano più propriamente tecnico si adotta uno schema narrativo piuttosto semplice, con notevole riduzione di tempo e spazio e con il ricorso amplio, o addirittura amplissimo, al dialogo. Come abbiamo già detto, tende a scomparire il personaggio individuale sostituito da quello collettivo. Pertanto la caratterizzazione psicologica del singolo risulta molto scarsa e secondaria rispetto alla descrizione delle dinamiche del gruppo. Si utilizza infine, un linguaggio deliberatamente poco letterario, eminentemente funzionale e mimetico.

Narrato in terza persona con l'effetto di fedeltà di un registratore che trascrive, senza giudicarli, i dialoghi di una serie di personaggi poco o nulla delineati sul piano psicologico; ridotti al minimo trama, tempo e spazio in cui si producono i fatti; scomparso il narratore dietro ad una oggettività che, tuttavia, non aspira ad essere imparziale, *Nuevas Amistades* si presenta come un modello esemplare del realismo critico e sociale e il suo autore come un vero maestro di questa scuola.

La caratterizzazione della facile e vuota vita dei giovani borghesi madrileni trae profondità ed evidenza dalla comparazione, nel capitolo 8, con la periferia sporca e miserabile, percorsa da Gregorio alla ricerca di Juan e di una soluzione al problema della gravidanza indesiderata. É una sorta di viaggio all'inferno, dove egli entra solo per necessità, per uscirne colpito, ma solo in superficie, dalle brutture e dalla miseria, che verranno ben presto rimosse. Gregorio, come tutti i figli della buona società, considera quel mondo solo in quanto necessario a mantenere la tranquillità ed il benessere del suo:

Las chabolas se abrían en círculo, formando una plaza. La expectación provocada por su presencia se diluyó. Gentes miserables andaban de un lado para otro o se mantenían sentadas a las puertas de las casas. Las miradas de lo chiquillos parecían ver sobre su cuerpo una armadura o una túnica blanca. Frunció el ceño y se detuvo. Frente a él, un grupo de hombres rodeaban una motocicleta (García Hortelano, 1991: 159-160).

Contrapposto alla classe borghese che va a messa però vive costantemente al di fuori della morale dominante, il sottoproletariato osserva l'unica norma morale possibile: il proprio onore, una sorta di "erizado derecho a la existencia ", come lo definisce il gesuita.

- Todos ellos tienen una común cualidad: su honor.
-¿Cómo?
-Exactamente no es honor. Su erizado derecho a la existencia, quizás. Una suerte de honor. Espero que no me exprese demasiado mal. He tardado años en comprenderlo y aún, a veces, he de recurrir a mis antiguas y equivocadas ideas. Por contraste, recupero distancia (García Hortelano, 1991: 172).

Da questo mondo e dalla necessità di questo onore i figli delle classi abbienti si salvano grazie al denaro che, come già in Moravia, può risolvere tutto e dare identità, come spiega Jacinto nel capitolo 4:

A veces, creo que es con dinero como únicamente sé demostrar que quiero a alguien. Y voy y le compro un collar a Neca o un juguete a la niña o...te pregunto a ti si necesitas un préstamo.

E ancora:

... el noventa por ciento de las tristezas se arreglan con un billete di mil, y el noventa por ciento de las soledades, yéndose a cualquier parte con alguien (García Hortelano, 1991: 102-111).

In ogni caso in *Nuevas Amistades*, come ne *Gli Indifferenti*, la borghesia non ha la benché minima inquietudine sociale ed accetta tranquillamente il sistema politico in cui vive. Ciò che induce il lettore a pensare che esista un accordo implicito ed organico tra borghesia e regime, in Spagna come in Italia.

Dopo il successo di *Nuevas Amistades*, Juan García Hortelano proseguì un'intensa attività narrativa, poetica e teatrale e non smise mai di collaborare con giornali e riviste.

Oltre che come coscienza critica della borghesia, lo scrittore madrileno si caratterizzò per la peculiare tecnica applicata nei primi romanzi che gli guadagnò il titolo di principale rappresentante del *behaviorismo* in Spagna. Tuttavia, a partire dagli anni '70, nei successivi tre romanzi e in una serie di racconti, Juan García Hortelano cambia i modi della sua scrittura passando dalla narrazione oggettiva di denuncia a forme più soggettive dove umorismo, ironia, sarcasmo e metaletteratura giocano un ruolo importante. Si congedò dal mondo dei libri con un ghigno all'industria editoriale: alla sua morte, si svelò che l'ignota autrice di un singolare romanzo erotico, *Muñeca y macho*, era in realtà lui, uno dei grandi narratori della Spagna contemporanea.

A proposito di romanzieri e romanzi Miguel Delibes così scrive nel suo ultimo libro *España 1936 - 1950: muerte y resurreción de la novela,* 2004, p. 164:

Cada novelista es un ser que le pone el tamiz a la vida para quedarse con los ingredientes que le conviene y con ellos urdir la trama. Pero la vida se repite y por ello, antes que la originalidad de un tema, el lector suele buscar en cada novela los nuevos reflejos que aun pueden arrancarse de temas ya usados… Lo fundamental, a mi juicio, es la fidelidad del escritor a sí mismo**.**

Ho sottolineato nel testo quelle che mi sembrano espressioni-chiave di questo passo perché voglio prenderle a prestito dallo scrittore vallisoletano per le riflessioni conclusive del mio lavoro.

Osservate da vicino le due prove iniziali che segnarono il destino letterario di Alberto Moravia e di Juan García Hortelano rivelano innegabili punti di contatto.

Credo sia riduttivo interpretare tali affinità come pure e semplici coincidenze. Preferisco pensare che i due scrittori, a partire da una realtà diversa ma con alcuni importanti elementi in comune, la Spagna franchista degli anni '50 e l'Italia fascista dei primi anni '30, abbiano scelto di usare lo stesso setaccio, quello del realismo critico, applicandolo ad una medesima materia, la borghesia madrilena o romana, e

ricavandone un quadro di straordinaria omogeneità. L'occhio attento dei due scrittori si fissa spregiudicato e implacabile, nel suo apparente distacco, sul mondo borghese che entrambi conoscono bene perché ad esso appartengono. Ne tracciano un affresco che racconta, in poco tempo e poco spazio, storie simili di uomini e donne, vittime di una malattia di classe, la noia. [1] Nel mare in bonaccia di uno squallido benessere, dominato da ipocrisia e convenzionalismo essi affondano lentamente finché un "dramma" non viene a scuoterli e ad offrire loro una via di fuga. La loro mente, più che la loro anima, per un po' ne è turbata, cerca e trova una soluzione che ristabilisca l'ordine, riaffermi la loro identità, riporti tutto come prima.

Qui si fermano le analogie che, annunciate sin dalla prima lettura dei due romanzi, hanno preso consistenza nel corso di questa analisi comparativa.

Per il resto dobbiamo fare appello all'ingegno letterario, agli umori, alle peculiarità, in una parola alla personalità di Alberto Moravia e di Juan García Hortelano.

Ma vi sono altri "indizi", che debitamente studiati ed approfonditi, potrebbero rivelarsi significativi (o, al contrario, risultare pure e semplici coincidenze, frequenti in letteratura almeno quanto nella realtà): la trasformazione in film, più o meno coeva, delle opere analizzate; la relazione di entrambi gli scrittori con la casa editrice Mondadori; la centralità della tematica erotica nelle ultime opere di Moravia e García Hortelano. L'indagine dovrebbe, però, a questo punto allargarsi ad un cospicuo numero d'opere dell'uno e dell'altro autore, rendendo conto delle inevitabili evoluzioni della loro ideologia e della loro scrittura nel corso di una lunga carriera letteraria. La rinviamo, dunque, ad un lavoro successivo, più ampio ed approfondito, che aspiri a render conto della vasta complessità tematica e stilistica di questi due grandi e prolifici scrittori, indotti dalle circostanze storiche o da sperimentazioni personali a percorrere altre strade, ma che non hanno mai perduto una qualità fondamentale: la fedeltà a se stessi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV, *Historia de la Literatura española,* opera diretta da Jean Canavaggio, Tomo VI, *El Siglo XX,* Barcelona, Ariel, 1995.

AA.VV, *Juan García Hortelano (1928 - 1992), Compás de Letras, número 2,* dirigido por Elena Catena, Universidad Complutense de Madrid, Setiembre 1993.

CONTE, R., *Parodia, juego y metanovela en Juan García Hortelano,* en *El País. Libros*, n° 128 (4-4-1982).

DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1898 -1967),* III , Madrid, Gredos, 1988.

DELIBES, M., *España 1936 - 1950: Muerte y resurrección de la novela,* Barcelona, Destino, 2004.

DI PINTO, M. y ROSSI, R., *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Milano, Rizzoli, 1996.

ELKANN, A., *MoMo,* Milano, Bompiani, 2003.

GARCÍA HORTELANO, J., *Tormenta de verano,* Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1989, Edición de Antonio Gómez Yebra.

GARCÍA HORTELANO, J., *Nuevas Amistades,* Edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, Clásicos Taurus, 1991.

GARCÍA VIÑO, M., *Papeles sobre la novela española,* Pamplona, EUNSA, 1975.

MARCHESE, Riccardo, GRILLINI, Andrea, *Scrittori e opere*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

MASCIA GALATERIA, M., *Come leggere "Gli Indifferenti" di Alberto Moravia,* Milano, Mursia, 1975.
MORAVIA, A., *Gli indifferenti,* Milano, Bompiani, 1949.
MORAVIA, A., "Gli italiani non sono cambiati", *L'Espresso*, 2 agosto 1959.
MORAVIA, A., *L'uomo come fine,* Milano, Bompiani, 1964.
MORAVIA, A., *La noia,* Milano, Bompiani, 1997.
PAMPALONI, G., *Alberto Moravia, Opere, 1927-1947,* Milano, Bompiani, 1986.
PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura Española XIII. Posguerra: narradores,* Pamplona, Cénlit Ediciones, 2000.
PEREDA, R. M., *El gran momento de Juan García Hortelano,* Madrid, Anjana Ediciones, 1984
PULLINI, G., *Il romanzo italiano del dopoguerra,* Padova, Marsilio, 1965.
PULLINI, G., *Il romanzo italiano nel secondo Novecento,* in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti,* Tomo CLVIII (1999 - 2000), Padova, 2000.
RICO F., *Historia y crítica de la liteatura española. Época contemporánea: 1939 - 1975, Primer suplemento* / Santos Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999.
SANZ VILLANUEVA, S., *Historia de la literatura española, 6/2, Literatura actual, El siglo XX,* Barcelona, Ariel, 1994.
TRONCOSO DURÁN, D., *La narrativa de Juan García Hortelano,* Universidad de Santiago de Compostela, 1985**.**

Notas

[1] Al tema della noia sono state dedicate numerose opere letterarie e cinematografiche. Ci limitiamo qui a citare due titoli significativi e certamente noti sia in Italia che in Spagna: *Oceanografía del tedio* (1919), di Eugeni D'Ors e *La Nausée* (1938), di Jean Paul Sartre e l'amplia filmografia di Michelangelo Antonioni.

FRAY ANTONIO DE GUEVARA E ITALIA: UN BREVE APUNTE.

Emanuela Mini

A lo largo de los siglos XV y XVI la relación entre España e Italia era fluida y los intercambios culturales, intensos. Esto dejó huella también en la literatura, pues las cortes italianas eran consideradas desde hacía tiempo -recordemos que el humanismo y el renacimiento surgieron allí- fuente inagotable de aprendizaje y de cultura. En este sentido, eran numerosos los literatos españoles que viajaban a esas tierras, al igual que los italianos también venían a la Península Ibérica. Fray Antonio de Guevara es uno de ellos.

Antonio de Guevara (1480? - 1545) realizó numerosos viajes a lo largo de su vida, tanto en lo que hoy día es España como en el extranjero. Aquí me centraré en su viaje a Italia: tuvo lugar a la vuelta de la expedición que el emperador Carlos V llevó a cabo contra Túnez; Guevara formaba parte del séquito imperial pues estaba a las órdenes de aquél y era su predicador y cronista. En el "Prólogo" del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Guevara, ed. Rallo Gruss, 1987: 107) alude a este viaje diciendo lo siguiente:

> … vi las Señorías de Venecia, de Génova y de Florencia, y vi los Estados y casas de los príncipes y potentados de Italia.

Cadenas y Vicent (1999: 61-63) nos describe minuciosamente dicha expedición: el 30 de mayo de 1535 embarca Carlos V con Andrea Doria; el 12 de junio están en Cagliari; el 14 de julio es tomada La Goleta; el 20 de ese mismo mes tiene lugar la batalla contra Barbarroja y el 21 es tomado Túnez; el Emperador permanecerá en esta ciudad hasta el 26 de julio. El 22 de agosto de 1535 desembarcan en Trapani, donde se quedan hasta el 30 de ese mes. El 12 de octubre llegan a Palermo y el 21 arriban a Messina, desde donde zarpan el 2 de noviembre hacia Nápoles, ciudad cuyo puerto alcanzan el 25 de este mes. En Nápoles permanecerán más tiempo, concretamente hasta el 22 de marzo de 1536, que es cuando salen hacia Roma entrando en tierras de la Iglesia por Terracina. La entrada triunfal a la *Urbs*, descrita por sus cronistas y también por historiadores italianos, se produjo el 5 de abril de 1536. Con estos datos se puede trazar el recorrido que realizó también Guevara por Italia. Posiblemente fuera durante este periplo cuando nuestro cronista recogiera y transcribiera los epitafios que luego incluye en sus *Epístolas Familiares* [1].

En este sentido, paso ahora a reproducir los nombrados epitafios, algunos de los cuales Guevara no tradujo al castellano, quizás porque en aquella época los que sabían leer y escribir también conocían la lengua latina. Además de los epitafios, existen otras alusiones a ciudades italianas que visitó nuestro autor. Para no extenderme en demasía, me limitaré a las frases más significativas que corroboran su estancia en esos lugares.

En la epístola nº 23, del tomo I, con fecha *De Toledo, a III de abril, año MDXXVI*, se puede leer :

Tithus. Annius tribunus scelerum sacro suo sepulchro. /
T.A.T.SCE.S.S.S.
pecuniam condidit. non. longe. pedes. decem. /
P.CON.N LON.P.X.
hoc. monumentum. heres. non. sequitur. iure. senatus. /
H.M.H.N.S.I.S.
Cornelia. Dulcisima. eius. coniux. posuit.
COR.D.E.CON.P.(Rallo Gruss, 1950: 146)

Guevara traduce de la siguiente forma este epitafio:

Quieren, pues, decir estas letras que Titho Annio, juez del crimen cabe el su sagrado sepulchro, escondió cierto dinero; es a saber, diez pies más atrás, y que en aquel sepulchro manda el Senado que no se entierre ningún su heredero. (Rallo Gruss, 1950: 146)

En la epístola nº 27, del tomo I, con fecha *De Madrid, a XVIII de enero de MDXXXV*, el epitafio que aparece es el siguiente:

Rómulo. Regnante. Roma. Triumphante. Sibilla. Delphica. /
R.R.R.T.S.D.
Dixit. Regnum. Rome. Ruet. Ferro. Flamma. Fame. Frigore.
D.R.R.R.F.F.F.F. (Rallo Gruss, 1950: 169)
La traducción de Guevara es ésta:
Rómulo / reinando, / Roma / triumphando, / sibila / Delphica / dixo: / El reino / de Roma/ parescerá / a / hierro, / fuego, / hambre / y frío /. (Rallo Gruss, 1950: 169)

La epístola nº 65, tomo I, con fecha *De Valladolid, a XXX de marzo de MDXXXIIII*, es la carta que mayor cantidad de epitafios recoge, y el motivo de su extensión lo resume Guevara cuando explica que a lo largo de sus viajes ha visto epitafios de muy diferentes tipos, tanto en Italia como en tierras castellanas:

de los que son graves, de los que son maliciosos, de los que son necios y de los que son graciosos . (Rallo Gruss, 1950: 463)

He aquí los epitafios encontrados en su itinerario por tierras italianas, acompañados de una breve explicación del propio Guevara, en la que aprovecha para dar fe de su estancia en aquellos lugares:

1. A un hospital de los incurables que está en Nápoles fui con César una fiesta allí a misa, y vi en la capilla mayor una sepultura de un caballero mancebo, en la cual su madre vieja le había puesto este muy lastimoso epitaphio:

Que mihi debebas supreme munera vite: /
infelix solvo nunc tibi nate prior. /
Fortuna inconstans lex et variabilis eui /
debueras cineri iam superesse meo./

2. En el mesmo reino y en la mesma ciudad de Nápoles fué César otra fiesta a missa a un monesterio muy superbo, que hay allí de monjas de Sancta Clara, en el cual vi una sepultura de una dama desposada, la cual vino a morir la semana que se había de casar, y los padres pusiéronle este muy lastimoso letrero:

Nate, heu miserum misero mihi nata parenti /
unicus ut fieres, unica nata dolor. /
Nam tibi dum virum tedas talamumque paraban /
funera et inferias anxius ecce paro./

3. En la ciudad de Capua, queriendo yo decir misa en una iglesia, vi una sepultura vieja y muy vieja, y aun casi deshecha, en la cual estaban estas letras esculpidas; las cuales, aunque son breves, son muy compendiosas:

Fui non sum /
estis non eritis.

4. En la ciudad de Gayeta, que es una de las más fuertes marítimas que hay en Italia, estando allí con César, topé una sepultura, no muy vieja, en la cual estaban estas palabras escritas:

Silvius paladius /
ut moriens viveret: /
vixit ut moriturus.

5. Yendo a ganar las estancias en Sant Pablo, de Roma, andando mirando muy por menudo toda la iglesia, topé con una sepultura en el suelo, muy vieja, en la piedra de la cual estaban estas palabras esculpidas:

Hospes, qui sim vides; /
quid fuerim nosti; /
futurus ipse quid sis, cogita./ (Rallo Gruss, 1950: 463-465)

Continuando con esta carta nº 65, se encuentran otras menciones significativas a Italia. Así, por ejemplo, cuando dice que

sólo el loco del hombre es el que trae mármol de Génova, y alabastro de Venecia […], no para más de para hacer una superba capilla y una rica sepultura. (Rallo Gruss, 1950: 460)

Esto demuestra que Guevara estaba al tanto -bien porque había estado

personalmente allí, bien porque se lo habían contado o lo había leído- del prestigio de estas ciudades italianas caracterizadas por exportar materiales tan preciados.

Otro pasaje de relieve es cuando se refiere a las sepulturas que él mismo visitó en Roma:

Comúnmente se enterraron los antiguos dentro de sus casas, o en medio de sus posesiones, y así parece agora en Italia, que a doquiera que hay algún muy alto túmulo de tierra y piedra, es señal que allí había una honrrada sepultura. Cuatro sepulturas había en Roma riquísimas y superbísimas; es a saber, la del grande Augusto, que es agora la Aguja; la de Adriano, que es agora el castillo, de Santángelo; la del muy buen Marco Aurelio, que estaba en el Campo Marcio, y la del valeroso Severo, que estaba en el Vaticano. (Rallo Gruss, 1950: 462)

Al margen de estos epitafios, quiero recordar otras epístolas por sus alusiones a Italia. En la epístola nº 64, tomo I, Guevara afirma haber viajado a Italia junto a Carlos V:

Todo esto he dicho, reverendísimo señor, para que, consideradas las mercedes que yo he rescebido de vuestra señoría, yendo y viniendo con César a Italia. (Rallo Gruss, 1950: 450)

En las epístolas nº 22 y nº 43, tomo I, hay una crítica explícita a Italia, en particular a algunas ciudades muy concretas (Roma, entre ellas), a sus costumbres y a su manera de ver la vida.

En la carta nº 22, con fecha *De Granada, año MDXXV, día y mes sobredicho (XX de julio)*, entre otros comentarios cabría destacar el siguiente:

… las cosas de Italia más sabrosas son para contar, que seguras para immitar. Si os viniere a la memoria la generosidad de Roma, la libertad de los vecinos, la variedad de las gentes, la frescura de las romanas, la grosura de las vitellas, la bondad de los vinos, el regocijo de las fiestas y la opulençia de las plaças, acordaos, señor, que allí es a do se gasta la hacienda, se encarga la consciencia y aun se pierde muchas veces el ánima. La gente romana, en Roma, mucha della es buena; mas la gente estrangera puesta en Italia, por la mayor parte es mala, porque son muy poquitos los que con devoción van a Roma, y son infinitos los que se pierden en la ramería.

De mí digo que a Roma fui, a Roma vi, a Roma visité, a Roma contemplé, en la cual vi muchas cosas que me pusieron devoción, y vi otras que me truxeron en admiración. (Rallo Gruss, 1950: 142-143)

En la carta nº 43, sin fecha, Guevara recuerda algunas de las cosas que el marqués de Pescara les contó cuando vino de Italia[2]:

… en Italia ninguno puede vivir so el amparo de la justicia, sino que para tener y valer ha de ser poderoso o privado […]. En Italia nunca curan de pedir por justicia lo que pueden ganar con la lança. En Italia no han de preguntar al que tiene estado o

hacienda de quién lo heredó, sino cómo lo ganó […]. En Italia el que dexa de tomar algo es por no poder, y no por no querer. Italia es muy apacible para vivir y muy peligrosa para se salvar. Italia es una empresa a do van muchos y de donde vuelven pocos. Estas y otras muchas cosas semejantes nos contaba el marqués de Pescara a la mesa del conde Nasao. (Rallo Gruss, 1950: 271-272)

Me he detenido un poco más en las *Epístolas* por presentar éstas el mayor número de referencias a Italia y a sus habitantes. Sin embargo, también en otras obras Guevara habla de su experiencia directa para con las tierras italianas, pero muy por encima y en ocasiones tan sólo enumerando los lugares que visitó en su viaje con Carlos V. De todas formas, estas alusiones son igualmente importantes pues indican que para el franciscano dicho viaje fue un acontecimiento relevante en su vida.

Pondré dos ejemplos del *Arte de Marear* [3] en los que nuestro escritor deja constancia de su paso por Italia:

Por mí puedo jurar que en la navegación postrera que hicimos con el gran César, que en los puertos de Barcelona, Mallorca, Menorca, Cerdeña, La Goleta, Cállar, Pallermo, Micina, Rijoles, Nápoles, Gayeta, Cívita Vieja, Génova, Niza, Frejul, Tholón y Aguas Muertas, más enojos hube y más dineros gasté en embarcar y desembarcar caballos, acémilas, criados y bastimentos que en toda mi vida pasé ni aun nunca pensé.

Y porque no parezca que hablamos de gracia, a ley de bueno juro que por los derechos de una gata que truje de Roma me llevaron medio real en Barcelona. (Rallo Gruss, 1950: 349-350)

Otro cauce a través del cual discurre mi análisis de la relación de Guevara con Italia es el de las ediciones italianas de sus obras y sus traductores. En este sentido, lo más destacable sería el número tan elevado de las mismas. Cabe preguntarse, pues, por la razón de tan abrumador éxito y Saurín de la Iglesia (1993: 135, 137) nos explica que éste se debe al

interés que supo despertar en el Emperador su *Marco Aurelio*, lectura juntamente didáctica y religiosa, embebida como está aquella figura de espiritualidad precristiana […]. Las dedicatorias de las traducciones dejan entrever, más allá de la indispensable *captatio benevolentiae* del valedor para la edición, lo adecuado de asociar la figura emblemática del emperador filósofo con los representantes vivientes de aquella tendencia a la perfección que es la aristocracia. En perfecta correspondencia, esa identificación era asumida con perfecta seriedad por una sociedad en crisis, como la italiana de la segunda mitad del siglo XVI, deseosa de ancorarse en valores perdurables para no extraviarse definitivamente.

Las obras más traducidas y que presentan mayor número de ediciones son el *Marco Aurelio*, el *Relox de Príncipes* y las *Epístolas Familiares*, aunque también aparecen traducciones de otras obras como el *Aviso de Privados*, el *Monte Calvario* y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. La principal ciudad en la que vieron la luz estos escritos

fue Venecia, que por su prolija actividad editorial se convirtió en un centro de vertebral importancia a la hora de difundir las obras de la literatura española.

Numerosos estudiosos han intentado realizar un inventario de dichas ediciones; aquí me referiré con brevedad a los más relevantes. Vaganay es uno de los primeros junto a Foulché-Delbosc que aborda esta cuestión tan compleja; en su artículo se registran veintiocho ediciones aparecidas entre 1543 y 1646, en un primer intento de ordenar el material disponible, tan abundante como desconocido. Aunque Vaganay se centre sólo en las traducciones del *Marco Aurelio* y de éste junto con el *Relox de Príncipes*, es muy interesante y de notable importancia su aportación pues reproduce las dedicatorias de los traductores a través de las cuales nos podemos hacer una idea del marco en el que aparece cada una de las ediciones. Por otro lado, Canedo (1946: 441-601) recoge veintiséis ediciones del *Marco Aurelio* desde 1543 a 1851, todas en Venecia excepto una en Roma; del *Relox* en total son diecinueve, de 1543 a 1608; y de las *Epístolas*, veinticuatro, de 1545 a 1611. Laurenti y Porqueras Mayo (1974: 41-63) nos ofrecen los siguientes fondos: del *Aviso*, tres ejemplares (1544, 1559 y 1581, todos ellos en Venecia); de la *Vita, gesti, costvmi, discorsi, lettere di Marco Aurelio imperatore*, nueve (de 1544 a 1615); de las *Epístolas*, uno, de 1565; del *Avreo libro di Marco Avrelio con l'horologio de principi in tre volumi*, uno, de 1556; y, por último, un *Libro di Marco Aurelio con l'horologio de prencipi*, de 1575. Todos tienen en común el lugar de origen, Venecia. Por último, Laurenti (1984: 135-158) hace hincapié en un dato sumamente importante que corrobora la fortuna del *Marco Aurelio* en Italia, a saber, en España desde 1527 hasta 1698 se publicaron 45 ediciones, mientras que en Italia, 55 entre 1542 y 1665, es decir, en menos tiempo diez ediciones más. Y otro dato relevante: 52 de esas ediciones se imprimieron en Venecia. Asimismo, Laurenti nos indica que Mambrino Roseo vertió al italiano el *Relox de Principes* con un título que recuerda el influjo de Erasmo de Rotterdam: *Institutione del Principe Christiano di Mambrino Roseo*. Esta obra conoció diez ediciones en diez años, todas impresas en Venecia. Laurenti nos explica que

> … de esta colección, tiene un especial interés textual la segunda traducción al italiano del *Libro áureo de Marco Aurelio*, por el humanista Fausto da Longiano, impresa en 1544 por Vincenzo Vaugris […]. Por lo visto se trata de una nueva traducción que sustituye casi por completo las variantes textuales de la primera traducción romana de 1542, que había sido abreviada a 24 capítulos por Mambrino Roseo, primer traductor al italiano del *Libro áureo de Marco Aurelio*. Esta edición de 1544 es de gran rareza. (Laurenti, 1984: 136-137)

De entre los traductores al italiano de los escritos de Guevara destacan Mambrino Roseo, Fausto da Longiano, Alfonso de Ulloa, Francesco Portonaris da Trino di Monferrato y Vincenzo Bondi. De algunos de ellos habla Mancini en un artículo (1949: 150-174); su opinión sobre Mambrino Roseo no es muy positiva en cuanto le tacha de manipulador del texto castellano original, si bien reconoce que contribuyó a la difusión de las obras españolas en general, y en particular del franciscano. A Fausto da Longiano Mancini lo considera un traductor y un cronista mucho más serio y un estudioso más digno que Roseo, pues explica que la traducción que Longiano lleva a

cabo del *Marco Aurelio* «…è una reazione a quella del Roseo di cui lamenta apertamente la poca fedeltà". De Alfonso de Ulloa nos recuerda su importante labor a la hora de propagar por Italia la cultura y la literatura españolas.

Pues bien, estos traductores escribieron prólogos importantes para el estudio de la recepción en Italia tanto de las obras de Guevara como de su persona misma. Vamos a analizar algunos de ellos.

Mancini en su artículo transcribe las palabras de Mambrino Roseo, autor de la primera traducción italiana del *Marco Aurelio*, aparecida en Roma en 1542:

Confesso certamente essere io stato piuttosto in questa opera imitatore di senso, che tradottore di parole, perchè all'intento dell'Auttore più tosto che alla proprietà delle parole mi sono accostato. Non niego parimenti alcune clausole havere licenziosamente levate, le quali quantunque in quello idioma potessero haver gratia sarebbono state nondimeno insipide nel nostro…

Por estas afirmaciones no es de extrañar que sus contemporáneos - en especial Longiano- acusaran a Roseo de falseador del texto original castellano.

Algunos de los prólogos de mayor relevancia que recoge Vaganay (1915: 335-358) son los siguientes:

1. Fausto da Longiano, en su extensa dedicatoria a Valerio Ursino de la edición de 1548, al hablar del *Marco Aurelio* elogia "quel gentile spirto Spagnuolo" que lo ha escrito y opina de esta obra que está cargada de "cotante carissime gioie, e d'infiniti nobili thesori". Sin embargo, luego advierte lo siguiente:

Dico però, che questo autore hà piu tosto voluto per mio parere far mostra de la creanza, de la dottrina, de la eloquenza sua, che de la uerità de l'historia. E che ad imitatione d'altri scrittori habbia uoluto descriuere non quale sia stato un prencipe, ma quale egli habbia uoluto essere in effetto […]. Ma che la purita de la sua historia sia sospetta, e che gli Italiani la possino riconoscere da Latini, senz'altrimente mendicarla da Spagnuoli, forzerommi à tutto mio potere di farlo manifesto.

Tras esta contundente observación, Longiano ofrece datos para demostrar su teoría sobre la falta de fidelidad histórica del *Marco Aurelio*. Además de esos elementos, este traductor habla de las cartas que incluye esa obra:

Quanto à le lettere, che ne lo Spagnuolo si leggono di M. Aurelio anchor che le historie Latine piu uolte faccino mentione di sue epistole […], si conosce però da le materie, da l'occasione de tempi, da la qualità de le persone, da i luoghi, da l'età di M. Aurelio, e da la sua professione, che'lle son piu tosto una mera fintione. E da la diuersità de lo scriuere di M. Aurelio, come appare ne i precetti de la sua filosofia, qual'opera è in mano de molti. Manifestamente appare queste lettere essere una abondezza de la lingua Spagnuola: di che però habbiamone a dare ogni specie di loda, & à rendere tutte le gratie à quel bel creato, dotto, & eloquente gentil'homo. E piu siamo tenuti à la lussuria di quella lingua, se lussuria dee dirsi, che à la sobrietà de le Latine historie nostre.

Como vemos, pues, pese a calificar esas epístolas de *mera fintione* alaba igualmente tanto el estilo de Guevara como la riqueza de la *lingua Spagnuola*.

2. Alfonso de Ulloa, en su dedicatoria al Signor Cardinale Luigi Cornaro[4], hace referencia a la labor realizada por el franciscano, utilizando la *auctoritas* de Platón:

Non senza cagione (Reuerendissimo & illustrissimo Signore) il diuino Platone lasciò scritto ne i suoi no*n* mai a bastanza lodati libri, che i popoli nelle città soleuano essere simili a prencipi loro […], la onde come che molti si siano affaticati di dimostrare per uia de precetti, quale dee esser colui che è posto al governo de molti, il nostro dottissimo & facondissimo Don Antonio di Gueuara Vescouo di Mondognetto ha lasciato scritto in questa materia quanto si conuiene.

3. De Portonaris aparecen numerosos prólogos, algunos casi idénticos entre sí, casi todos ellos a las ediciones del *Marco Aurelio* junto con el *Relox de Príncipes*. A mi entender, los fragmentos más significativos de este notable traductor son los siguientes:

3.1. En su dedicatoria *all'Illvstrissimo, et Eccellentissimo Signor Gvglielmo Gonzaga*, duque de Mantova, perteneciente a la edición veneciana de 1556, se refiere a Guevara con estas palabras:

… il dottissimo, & molto Reuerendo Signor Don Antonio di Gueuara, dignissimo Vescovo di Mondogneto, hauendo in animo di giouare quanto piu egli potesse, à tutto il mondo con longo studio, aggiutato da quella diuina felicità dell'ingegno suo, & con maggior giuditio per auentura d'alcun'altro scrittore, raccolse insieme in questi libri […], liquali per non essere anchora molto conosciuti per l'Italia, conciosiacosa, che da lui siano scritti in lingua Spagnuola, oltre che rendeuano men chiaro in queste parti lo splendore delle incomparabili virtu dell'auttor suo, non essendo letti, & intesi da tutti, come meritauano, teneuano anche a gl'ingegni d'Italia in certa maniera nascosta la rara bellezza, & immensa vtilità di cosi pretioso tesoro, perche giudicando io di far beneficio piu che mez'anno, & al nome di cosi degno scrittore, & a qualunque gentil'ingegno di signore, o di priuato, che non intende il fauellare della Spagna, mi sono forzato à tutto mio potere di trapportar questi singular documenti, & viui lumi delle chiare, & alte virtu del vero Principe, nel sermone Italiano.

Como se puede apreciar, Portonaris hace hincapié en la utilidad de los escritos de Guevara porque recogen los consejos de los antiguos sobre cómo ser un buen gobernante. A continuación, justifica su decisión de traducir dichos libros, explicando que era una pena que los *ingenios de Italia* no pudieran disfrutar de *cosi pretioso tesoro* por la falta de conocimiento de la lengua española.

3.2. En la dedicatoria *al Magnifico Signor Leonardo Centvrioni Nobile Genovese*, incluida en la edición también veneciana, de 1554, Portonaris elogia el estilo de Guevara comparándolo tanto con antiguos como con modernos:

Non per tanto, per giudicio di molti nobilissimi ingegni, ne fra gli antichi, ne fra i moderni scrittori alcuno se ne legge, che tanto leggiadramente, & con si vaghi,

& bei colori, habbia ritratto alcuna di queste terrene dee, come ha fatto il dottissimo, giuditiosissimo, & sopra ogni altro eloquente, Signor Don Antonio di Guevara, Vescouo di Mondogneto, conciosia cosa, che hauendo egli preso per suo principal soggetto le ammirande, & veramente diuine virtu di Marco Aurelio Imperatore, non come hanno fatto di molti altri, quelle solamente con bell'ordine propose per essempio al mondo, ma etiandio con mirabile arteficio, & incomparabile prudenza, v'aggionse l'operationi d'altri huomini hora simili.

Y un poco más abajo Portonaris añade un dato importante respecto a la recepción de la obra:

Et fin' hora sono in luce le prime due parti di quella, & hanno eccitato in tutti desiderio piu che mezzano di vedere la terza.

3.3. En la edición veneciana de 1562, dedicada *al molto generoso et nobilissimo Signore Agostino di Franchi, Gentilhuomo Genoese*, Portonaris afirma que

… non ho trouato cosa piu degna, & quale io tanto stimi, quanto questo Libro di Marco Aurelio, per il quale conoscerete le attioni de gli huomini grandi, imparata dal authore con sperienza de le cose moderne, & vna continoua lettione delle antiche, il quale hauendo io con gran diligenza corretto & aumentato vi lo mando.

3.4. Portonaris dedica el cuarto libro del *Marco Aurelio all'Illvstrissimo et Eccellentiss. Signore Il Signore Don Alfonso da Este, Dvca V. di Ferrara*, y en dicha dedicatoria hace notar que

Quest'opera fu diuisa dall'Autore in quattro parti; delle quali tre fino ad hora u'ha godute il mondo, et per quanto s'e potuto comprendere, con molta sodisfattione & contentezza […]. Onde io non perdonando ad alcuna spesa, o fatica, hauutone l'essemplare spagnuolo, ho fatto tradurlo per beneficio uniuersale, ornarlo di figure conuenienti, e stamparlo.

Lo más destacable de esta edición es quizá una dedicatoria explícita *a' lettori*, en la que trata de la autoría de Guevara y señala la publicación de un *Marco Aurelio* juntamente con el *Auiso de' Fauoriti*:

A niuno di voi sarà nascosto benignissimi Lettori, il presento Quarto libro di Marco Aurelio esser veramente opera & testura del Vescouo di Mondogneto che compose gli altri tre; si perche la frasi è tutta sua, & la fertilità della sua dottrina si riconosce paragonando questo con gli altri suoi libri; come, anchora perche io da coloro stessi, da' quali hebbi la copia de' tre primi in lingua Spagnuola, ho hauuto anchor la presente, & tengo presso di me per sodisfattion mia […]. L'Auiso de' Favoriti fu bene opera del Mondogneto; ma ella ha quel simbolo con l'Horologio de' Prencipi, c'hanno i uassalli co' Principi. Riconoscete dunque il presente libro esser veramente il Quarto che segue la materia de' tre; & l'altro per adulterino in questo affare; & da me aspettate

di continuo qualche opera nuoua & degna di uoi.

Todo lo expuesto hasta ahora puede resumirse en unas cuantas ideas acerca de la relación de fray Antonio de Guevara con Italia, objeto de esta aportación mía. La primera sería la estancia del franciscano en ese país, cuando viajó en el séquito de Carlos V en la expedición contra Túnez en 1536-1537. Visitó numerosas cortes italianas (Nápoles, Roma, Florencia, Siena, Venecia, Génova…), llevando a cabo un recorrido de Sur a Norte. De esta experiencia *in situ* Guevara deja constancia en algunas de sus obras, en especial en sus *Epístolas Familiares*, en las que transcribe los epitafios recogidos en las sepulturas que visitó personalmente en su recorrido por aquellas tierras; en algunas epístolas, además, el propio Guevara afirma haber estado allí; en otras, se dirige a personajes italianos conocidos de la época como el Marqués de Pescara, y a judíos de Nápoles y de Roma con los que entabló debates teológicos sobre las dos religiones monoteístas. Todo ello sería la segunda idea sobre esa confrontación entre nuestro autor e Italia.

Otro aspecto de dicha relación, más extenso quizá por su envergadura, es el de las ediciones y traducciones de sus obras en Italia. De esto se han ocupado bastantes estudiosos, desde Foulché-Delbosc y Vaganay hasta Saurín de la Iglesia, Creus y otros, haciendo hincapié en un dato algo asombroso para la época, a saber, el número tan elevado de ediciones españolas e italianas (y también en otros idiomas) de las obras del obispo de Mondoñedo. Asimismo, recogen algunos de los prólogos de los traductores más conocidos por ser un buen testimonio de la acogida -por parte del público italiano- de las obras de Guevara, en especial del *Marco Aurelio*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADENAS Y VICENT, V. de, *Caminos y derroteros que recorrió el Emperador Carlos V (noticias fundamentales para su historia)*, Instituto "Salazar y Castro", Madrid, C.S.I.C., 1999.

CANEDO, L., "Las obras de Fray Antonio de Guevara", en *Archivo Ibero-Americano*, VI, 1946, ns. 22-23, pp. 441-601.

CREUS VISIERS, E., "Traducciones italianas de Antonio de Guevara", *BBMP*, LXXVI, 2000, pp. 515-538.

FOULCHÉ-DELBOSC, «Bibliographie espagnole de Fray Antonio de Guevara", Révue Hispanique, XXXIII, 1915, pp. 301-344.

GUEVARA, A. de, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*, edición de RALLO GRUSS, A., Madrid, Cátedra, 1987.

GUEVARA, A. de, *Libro primero de las Epístolas Familiares*, edición de la RAE, Biblioteca selecta de clásicos españoles, edición y prólogo de COSSÍO, Madrid, J.M., 1950, vol. I.

GUEVARA, A. de, *Libro segundo de las Epístolas Familiares*, edición de la RAE, Biblioteca selecta de clásicos españoles, edición y prólogo de COSSÍO, Madrid, J.M., 1952, vol. II.

LAURENTI, J. L., - PORQUERAS MAYO, A., «Antonio de Guevara en la biblioteca de la Universidad de Illinois: Fondos raros bibliográficos", *Cuadernos bibliográficos*, XXXI, Madrid, C.S.I.C., 1974, pp. 41-63.

LAURENTI, J. L., «La colección de ediciones venecianas de las obras de fray Antonio de Guevara (1481-1545), obispo de Guadix y Mondoñedo en la biblioteca de la Universidad de Illinois", *Archivo Hispalense*, Sevilla, CCIV, 1984, pp. 135-158.

MANCINI, G., «Antonio de Guevara e i suoi traduttori italiani", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, XVI, 1949, pp. 150-174.

SAURÍN DE LA IGLESIA, M. R., «Fray Antonio de Guevara en Italia", en DÍAZ FERNÁNDEZ, P., coord., *Fray Antonio de Guevara e a cultura do Renacemento en Galicia*, Lugo, Servicio Publicacións Deputación Provincial de Lugo, 1993, pp. 133-148.
VAGANAY, H., «Antonio de Guevara et son oeuvre dans la littérature italienne», *La Bibliofilía*, Firenze-Roma, Leo Olschki, año XVII, 1915, pp. 335-358.

Notas

[1] La edición que sigo es la de la Real Academia de la Lengua Española, con notas e introducción a cargo de José María de Cossío.

[2] Aquí podría Guevara estar expresando su propia opinión por boca de ese marqués; era un juego retórico muy del gusto de los escritores de la época.

[3] Cfr. la edición que de esta obra hace Asunción Rallo Gruss, junto con el *Menosprecio*.

[4] Esta dedicatoria figura al frente de la edición del *Marco Aurelio* publicada en Venecia, *a XX, di Settembre MDLIII*.

DISCURSOS SOBRE LA TRADUCCIÓN EN LA TRADICIÓN ITALIANA

Eva Muñoz Raya
Universidad de Granada

"La traducción es una actividad que, por haber existido desde siempre, es casi inherente al ser humano en tanto se trata de la acción interpretativa por excelencia, de la comunicación entre los pueblos" (Lafarga y Pegenaute, 2004: I). Si bien es cierto que la herencia lingüística es una de las señas de identidad más preciada por los pueblos, también lo es que propicia la falta de comunicación entre ellos y dificulta la fluidez de intercambios de todo tipo, cultural, tecnológico, científico, etc. A pesar del tiempo transcurrido y de haber superado la consideración de que la traducción no es "un mal necesario", como se había entendido durante muchos siglos, ha sido recientemente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se ha prestado atención a la sistematización de las reflexiones teóricas y prácticas y al estudio diacrónico de la actividad traductora. El trasvase intercultural e interlingüístico que se produce mediante la actividad traductora nos ha servido siempre para un mayor entendimiento del *otro*, para reafirmar positivamente las diferencias con otras culturas o para profundizar en el conocimiento sobre nuestra propia identidad, al fin y al cabo para conocernos mejor y conocer mejor al *otro*.

La necesidad de un estudio científico de la historia de la traducción hoy en día ya no se cuestiona; quizá uno de los autores que mejor han señalado las ventajas de un estudio de estas características haya sido D'hulst (1994) que subrayaba entre ellas: a) facilitar al neófito una excelente vía de acceso a la disciplina; b) proporcionar al investigador la flexibilidad intelectual necesaria para enfrentarse a nuevas maneras de pensar (se supone la traducción), c) incitar a una mayor tolerancia ante formas eventualmente desviadas de pensar las cuestiones de traducción; d) constituir prácticamente el único medio de encontrar la unidad de la disciplina, relacionando el pasado con el presente; e) permitir a los traductores recurrir a modelos del pasado (D'Hulst, 1994: 13). Es cierto que a los teóricos de la traducción les puede interesar más o menos este conocimiento necesario del pasado en sí, pero quizá lo realmente importante sea su proyección sobre los problemas actuales.

En el caso que nos ocupa, la tradición italiana, no existe, que sepamos y salvo algunos intentos parciales, ningún trabajo que sistematice el estudio diacrónico de la traducción y de la reflexión teórica y práctica de la propia actividad traductora; una historia de las traducciones es necesaria y además podría ser definitiva para profundizar en los estudios filosóficos y literarios (Mattioli, 1982: 58)[1]: la circulación de las obras traducidas, las relaciones con la literatura de acogida, los trasvases culturales, el papel de los traductores y editores como intermediarios culturales y demás planteamientos de estas características son una parte fundamental de la historia de una literatura nacional (Gallego Roca, 1994: 51-143) como puede ser la italiana y reconocer a la traducción

como un hecho literario más de la lengua.

Pero no se trata de acometer un trabajo de aglutinación sin ningún acercamiento al análisis; la traducción está interrelacionada con la propia historia de las lenguas, de las culturas y de las literaturas e, incluso, de las religiones, por lo tanto la práctica de la traducción se acopla, en cada periodo histórico, a la historia de la literatura, a la de las lenguas, etc. (Berman, 1984: 12-13)[2]. Pero la historia de la traducción de un pueblo es también la historia de sus gustos y éstos determinan en gran medida las obras que se traducen y la forma de enfrentarse al original como ya expresó muy claramente Terracini: "Col gusto e con la cultura cambia soprattutto la prospettiva da cui si guarda all'originale: Secol si rinova" (Terracini, 1983: 70).

El objetivo de nuestro acercamiento a este campo no se dirige hacia la sistematización de la historia de las traducciones, empresa a todas luces inalcanzable para nosotros y para un trabajo de estas características, sino a un primer esbozo, una aproximación a la evolución del pensamiento teórico en la historia de la traducción, es decir, a rastrear parte de los discursos sobre traducción que nos ha dejado la tradición italiana y subrayar su importancia en el contexto general.

En las antologías dedicadas a la historia de la traducción que podemos consultar, varía sensiblemente la presencia o no de representantes de la tradición italiana, incluso algunas de las ausencias que hemos notado las creemos injustificadas, aunque somos conscientes de la imposibilidad material de incluir a todos, por ello creemos que es necesario elaborar antologías circunscritas a las distintas tradiciones, que posteriormente puedan integrarse en una de carácter más universal.

Tal y como manifestó George Steiner en su ya clásico estudio *Después de Babel:* "A pesar de una historia tan rica y a pesar de la talla de quienes han escrito sobre el arte y la teoría de la traducción, el número de las ideas originales y significativas sigue siendo muy limitado. […] Después de dos mil años de discusiones y preceptos, las ideas y los desacuerdos sobre la naturaleza de la traducción han sido, por así decirlo, los mismos. Casi sin excepción, desde Cicerón y Quintiliano hasta nuestros días, reaparecen en el debate las mismas tesis y refutaciones" (Steiner, 1995: 248). Quizá esto se podría paliar en parte si la traducción dejara de considerarse como un *espacio aparte* y fuera entendida como parte integrante de la historia literaria y lingüística, como ya hemos apuntado (Ruiz Casanova, 2000: 13).

Para poder seguir con cierta comodidad el rastreo histórico de la actividad traductora, se han realizado distintas periodizaciones; unas se limitan a adoptar los periodos clásicos ya establecidos en la Historia de la literatura, por ejemplo, y otras, han introducido criterios nuevos para la realización de la división cronológica como es el caso de la propuesta por Steiner, que tiene en cuenta fundamentalmente la práctica y los textos explicativos que han acompañado a las traducciones a lo largo de su historia. Steiner propone cuatro periodos: el de "orientación empírica" (desde Cicerón hasta Schleiermarcher -siglo XIX-), el "enfoque hermenéutico" (ya en el siglo XX), el "de teoría lingüística y métodos estadísticos" (con la influencia del formalismo ruso y de la lingüística estructural) y "la neohermenéutica" (producto del cansancio del formalismo y del descubrimiento del texto de Walter Benjamín *La tarea del traductor,* 1923). Esta división cronológica, al igual que otras, parte de criterios muy generales que descuidan las particularidades que se hayan podido dar en distintas tradiciones.

Sí parece estar de acuerdo la crítica en reconocer la autoridad de San Jerónimo como indiscutible en lo relativo a la teoría de la traducción, de él partirá tanto la Edad Media como el humanismo italiano o italianizante, por ello no es de extrañar que sus ideas aparezcan una y otra vez, más o menos reformuladas en autores renacentistas. Recordemos sus palabras, recogidas en su Carta a Panmaquio (405), carta que se considera el documento fundacional de la traductología: "Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor me in interpretatione Graecorum, absque scripturis sacáis, ubi et verborum ordo mysterium est, non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu"; en ella se nos muestran los dos modelos posibles de traducción: la traducción *ad verbum* y la traducción *ad sensum* que han jalonado y continúan haciéndolo todos los estudios dedicados a la teoría y a la práctica de la traducción.

Aunque uno de los ejemplos más importante desde el punto de vista cultural de la actividad traductora en la Edad Media nos lo ofrece la Escuela de Traductores de Toledo, en Italia, aunque con menos repercusión, las primeras escuelas de traducción las encontramos en Salerno y después en Palermo allá por los siglos XI y XII (aspecto que merecería un estudio más o menos pormenorizado). Durante la Edad Media se dan una gran variedad de formas de traducir, aunque no debemos tomar este término en la acepción moderna, más bien se trataría, sobre todo referida a la poesía, de una especie de imitación que traslada por analogía, más que a otra lengua distinta, a un sistema de formas distinto; quizá de las pocas excepciones que podamos hacer, habría que destacar como primer poeta-traductor a Iacopo da Lentini como instaurador de la poesía siciliana y, más adelante a Alberto della Piagentina, traductor de Boecio. Obviamente no existe sistematización alguna ni a niveles lingüísticos, ya sea en el caso del latín como, posteriormente, en el de las lenguas vulgares, ni a niveles culturales o de géneros literarios; pero si analizamos el periodo de forma sincrónica para facilitar el entendimiento de esa especie de biculturalismo entre el latín y el vulgar podríamos proponer una división nítida entre dos formas de traducir: "un tradurre verticale, dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella di arrivo […] e un tradurre orizzontale o infralinguistico, che fra lingue di struttura simile e di forte affinità culturale como le romanze assume spesso il carattere, più che di traduzione, di trasposizione verbale" (Folena, 1994: 12).

En estas dos modalidades se observa la concepción de la relación entre las lenguas y sus culturas: la "vertical" entre las lenguas clásicas y las vulgares y la "horizontal" entre éstas últimas o, lo que es lo mismo, en el primer caso podemos hablar de *volgarizzare* y en el segundo de *tradurre*, como ya veremos. A esta falta de sistematización se le une la amplísima oferta terminológica que podemos apreciar según se diera prioridad a la transmisión del *sen* o de la *letre*; así nos encontramos con *traire en romanz*, *translater*, *romancier* o *enromancier*, *romançar*, *romancear*, o el italiano *volgarizzare;* este término era considerado por algunos autores como inculto y laico y por lo tanto nunca fue utilizado por poetas como Dante (que acuño el término *transmutare*) o Boccaccio (quien prefería utilizar términos como *sporre*, *sposizione* o *riducere di latino in volgare*).

La primera autoridad que podemos destacar en este momento es Dante que niega, en el plano teórico, la traducibilidad de la poesía en su *De vulgare Eloquentia*[3]. Pero en realidad, será en su obra doctrinal *Il Convivio* en la que nos ofrecerá unas reflexiones sobre la dificultad de la traducción literal: "nulla cosa per legame musaico armonizzata si

può de la sua loquela in alta transmuttare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia". Este pensamiento habrá que entenderlo dentro de la postura reivindicativa de la lengua en la que él escribe, una lengua de gran bondad en sí misma y que ofrece la posibilidad de poder expresar de manera conveniente, adecuada y suficiente, casi igual que la latina, altos y nobles conceptos. Dante establece que para entender o escribir es necesario que la exposición sea literal y alegórica y para ello nos habla de los cuatro sentidos: a) el literal, el que no va más allá de las palabras; b) el alegórico, el que se oculta bajo un bello engaño; c) el tercero llamado moral, el que se debe descubrir para bien de todos; d) y por último el anagógico o sentido superior, el que se alcanza al exponer espiritualmente un escrito. No se puede llegar a alcanzar los tres últimos si no se antepone a ellos el sentido literal, es imposible llegar al conocimiento de los demás si antes no se ha llegado al conocimiento del literal, éste es el fundamento de los demás principalmente del sentido alegórico. No podemos pasar por alto que esta obra escrita en vulgar está dirigida al enriquecimiento de un público nuevo de señores y nobles damas a los que la ignorancia del latín les impide acercarse a las fuentes primarias de la cultura.

Por su parte, Petrarca se sirve de las teorías de San Jerónimo para marcar sus propios límites en la traducción literal de textos en prosa, pero no teoriza sobre ello como sí lo haría Dante con su *legame musaico;* el poeta aretino representa la superación del pesimismo de la época ante la imposibilidad de la traducción poética y a través de su metáfora del "gusto" reivindica la posibilidad de la traducción, ya que por mala que fuera la traslación siempre contaría con el "olor" del original.

A pesar de que una gran parte de la crítica reconoce que los grandes avances en la teoría de la traducción y en metodología se desarrollan a partir de la segunda mitad del siglo XX con Georges Mounin (1965), no se puede olvidar que la generación inmediatamente posterior a Petrarca, y gracias al avance cuantitativo y cualitativo de las traducciones en las lenguas vulgares que se produce, se va vislumbrando el camino hacia el humanismo donde la problemática y la metodología se unifican y la traducción se tecnifica, aunque relativamente. Uno de los exponentes más destacados, quizá el primero de relavancia en la tradición italiana, sea Leonardo Bruni (Vega, 1994: 27) y su ya sentido hermenéutico de la traducción; él nos ofrecerá el primer tratado moderno sobre el tema, su *De interpretatione recta* (1440) nos proporciona una reflexión madura sobre algunos de los problemas de teorización de la disciplina (Mattioli, 1982: 43) y ello mucho antes de que Lutero escribiera su carta sobre la traducción alemana de la Biblia (1530), del estudio de J.L.Vives (1532) y de que E. Dolet hiciera su tratado sobre el arte de traducir (1540), extremo que la crítica parece olvidar. Si bien sus reflexiones se dedican a la traducción entre las lenguas clásicas, se pueden extrapolar perfectamente a la actividad entre el latín y el vulgar, tal y como nos confirma Folena: "in base alla sua visione della parità grammaticale e retorico-culturale delle lingue clasiche e dei volgare" (Folena, 1994: 57). Para Bruni, los postulados que se deben dar cita en una buena traducción son: un conocimiento profundo de la lengua de partida y de la lengua de llegada a todos los niveles por parte del traductor, la *imitatio* del estilo personal del autor traducido, la auténtica "con-versione" con el original; en definitiva "[...] illa recte transferre, quae a primo auctore scripta sunt numerose atque ornate. In oratione quippe numerosa necesse est per cola et commata et periodos incedere, ac ut apte quadrateque finiat comprehensio diligentissime observare" (Folena, 1994: 60-61). El conservar el *legame musaico* en una traducción ya nos es algo

imposible como lo contemplaba Dante, simplemente es la esencia misma de la traducción, lo más difícil de conseguir pero no sólo en poesía sino en cualquier género, pero es algo que se puede alcanzar.

En medio de la vorágine terminológica a la que estábamos aconstumbrados en la época inmediatamente anterior, la herencia del término "traducir", en su acepción actual, se la debemos a Leonardo Bruni, gran traductor de obras griegas, quien empleó por primera vez, según parte de la crítica, el término *traducere* y *traductio* en una carta datada en 1400 ("dico igitur omnem interpretationnis vim in eo consistere, ut, quod in altera lingua scriptum sit, id in alteram recte traducatur"), y que muy pronto va a pasar a formar parte de los títulos de sus traducciones; aunque no es opinión unánime, Bruni será además responsable de la divulgación de los testimonios *tradurre*, *traduzione*, *traduttore* en italiano (en la que también participarían poetas y traductores como Poggio Bracciolini o Lorenzo Valla, o Gianozo Manetti).

Para algunos críticos se debió solamente a un error de traducción; sin embargo Folena (1973: 102)[4] no comparte esta opinión y lo reivindica como una innovación semántica, la intencionalidad de Bruni es clara al utilizar este término nuevo que collevaba mayor energía, plasticidad y dinamismo. En España, en el siglo XV, empieza a alternarse con otros términos como "trasladaçion", "traslaçion", "interpretar", "trasferir", "trasportar", "vulgarizar", etc. y es incorporado por Alonso de Palencia a su *Universal Vocabulario;* pero no se consolidará en castellano hasta el siglo XVII, según atestigua en su *Tesoro* Sebastián de Covarrubias.

Leonardi Bruni constituye posiblemente la línea divisoria entre la mentalidad medieval y moderna, entre la tradición italiana y la europea con respecto a la teoría de la traducción; a pesar de que durante mucho tiempo no se le ha reconocido la singularidad de sus pensamientos como traductor, la unificación terminológica que se da a partir de él (a pesar de la crítica) bien merece este reconocimiento como testimonio del cambio de cultura al que asitimos en aquella época, así como al nuevo concepto de la traducción que se impondrá a partir de él, la consideración de la traducción como materia lingüística o literaria.

En el Cinquecento la "questione della lingua" giraba en torno a dos problemas principales: la disputa entre el latín y el vulgar y el problema de la norma que se debía adoptar; el primero de ellos se resolverá en la segunda mitad del Cinquecento pero el otro, podríamos decir, que continúa en la actualidad. Con Bembo la lengua toscana adquiere el rango de lengua literaria nacional al mismo nivel del latín.

En esa época los destinatarios del material traducido han cambiado, el público es consciente y culto y ha dirigido su gusto hacia los clásicos de la literatura en vulgar, por tanto al nacimiento de una nueva forma de traducción que tiende a la *imitatio* y a la *aemulatio*. Como es obvio, cuanto mayor sea la estima por la propia lengua y la poesía, menor será el respeto por los originales; los traductores ya no quieren enriquecer la lengua materna y crear una nueva literatura con la ayuda de antiguos modelos de la literatura nacional, hay que hecerles frente con la riqueza que la lengua propia ya posee.

Será a partir de las alegorías sobre la imitación cuando se construya el concepto de traducción literaria y el de las *belle infidèle* (en este sentido, podemos decir que la tradición italiana se anticipa a lo ocurrido en Francia en el siglo XVII) frente a las traducciones pedagógicas del temprano Renacimiento.

En el siglo XVI, la familia derivada de *traslatare* era considerada ya como arcaísmo, Pietro Bembo preferirá el uso perifrástico de *far toscano* al tecnicismo, pero se ve traicionado por su subconsciente cuando emplea el término en varias de sus cartas: "e per quello che io stimar ne posso, per niente egli non è traduzione del Boccaccio " (1527); estamos plenamente inmersos en la época de las llamadas *belle infedeli.* Es determiante para desarrollar esta etapa el echar mano de las introducciones o cartas al lector que aparecen en las traducciones de la época.

Durante la segunda mitad del Settecento, entre romanticismo y neoclasicismo, crece el interés por las literaturas europeas. La relación vertical con la tradición clásica hasta el momento hegemónica se conjuga ahora con múltiples agarres horizontales, polarizados inevitablemente a los grandes nombres, cuyas obras maestras se traducen junto a otras no tan ilustres pero de igual modo estimulantes.

Más tarde, Melchiorre Cesarotti, traductor de Homero y Voltaire, demuestra con su traducción de los *Poemas de Ossian* (1763-1772) su maestría como traductor y anuncia con ella lo que sería después la poesía romántica. El erudito italiano propone que es imposible realizar una buena traducción que respete la literalidad en un metro que se ha excedido en sus proporciones. Por lo tanto, para cumplir con un verdadero espíritu de fidelidad es indispensable en una traducción de buen gusto alterar un poco el original y acoplar y armonizar aquellos mismos sentimientos de manera que, ajustándose a nuestras medidas, traduzcan un efecto equivalente al que tenían en su molde primitivo. Por ello se pueden distinguir dos tipos de traducción que corresponderían a dos tipos de escritores, unas pormenorizadas y sagaces, otras audaces y geniales. Las primeras tendrán como objetivo manifestar con exactitud y transmitir con precisión los sentimientos del texto; las segundas quieren hacerlo saborear, mantener el colorido, el semblante, el espíritu y todos aquellos encantos que en la lengua del original embelesan a los lectores. Las primeras pretenden sólo comprensión de la lengua, paciencia y buen sentido por parte del lector; las segundas, en cambio, exigen riqueza y flexibilidad de estilo, habilidad, delicadeza, entusiasmo; en una palabra un ingenio que pueda de alguna manera competir con el original.

También en esa época, Goldoni, en su carta a los editores de sus obras, en 1757, da las gracias porque la traducción francesa de su obra *La famiglia dell'Antiquario* le parece aceptable, está realizada casi literalmente, con adaptación a los modelos franceses que podría pasar, según el autor, por original al estar más adecuada al público francés; en una sola cosa está en desacuerdo con su traductor, en las modificaciones que ha realizado al final de la comedia.

Hasta aquí llegaría la primera de las etapas marcadas por Steiner, la denominada "de orientación empírica", en la que no se hallan reflexiones teóricas sino en torno a la práctica y sin sistematización alguna al respecto.

Dentro de la segunda etapa, la de "orientación hermenéutica" que inaugura el escrito de Schleiermacher *Sobre los diferentes métodos de traducir*, hallamos el primer ejemplo de la tradición italiana, Giacomo Leopardi, quien, apoyándose en Quintiliano, decía en la obra que recogió todo su pensamiento y que se publicaría de forma póstuma el *Zibaldone*: "É certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e

gusto del medesimo. Quindi osservare quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contradditorie" (*Zibaldone*, 319-320). En Leopardi se habla implícitamente de "naturalización" de la traducción: "Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua [...] Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le queli tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura che dall'oggetto reale", la tradución acerca el original al lector y hace que éste sienta ese texto como propio.

No podemos olvidar que en la actualidad la tensión dialéctica radica precisamente en ese concepto ante la posibilidad de delimitar los tipos de traducción: una primera que, respetando el sentido del original, está especialmente preocupada por la "naturalización" del texto en la lengua receptora, cuyos traductores se denominan *ciblistes* (entre los que podemos incluir a Georges Mounin, Eugene A. Nida o Jean-René Ladmiral); y otra traducción que se adhiere "fielmente" a la letra del original, segmento por segmento, palabra por palabra, cuyos traductores son llamados *sourciers* (entre los que destacamos a Walter Benjamin o Henri Meschonnic) (Torre, 1994: 14).

Ya en el siglo XX destacamos la figura de Benedetto Croce. Para él el lenguaje es esencialmente expresión y ésta es única e irrepetible por lo tanto implícitamente está negando la posibilidad de que exista la traducción (Croce, 1904: 143). Sin embargo esta idea la veremos matizada cuando habla de la traducibilidad relativa; la traducción no la considera como reproducción del original sino como producción de expresiones semejantes. El caso de la traducción poética es el escollo mayor que se le presenta a Croce (tal como nos mostraba también Dante), en ella reside esa relatividad antes mencionada; apunta Croce: "Domandarsi dunque se essa [la poesía] sia traducibile in diversi suoni articolati o in altri ordini di espressioni, come sarebbero i toni musicali e i colori e le linee della pittura e della scultura, è una domanda che quasi non si arriva neppure a pronunziare, perchè porta già con se la risposta negativa, che l'inibisce. L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione". Apreciación muy tajante y algo desfasada que se ve matizada cuando el crítico reconoce que, a pesar de ello, son necesarias las "traduzioni delle opere poetiche" y añade "Non v'ha dubbio che la sfera in cui ha luogo il tradurre sia quella dell'espressione prosastica, che si adempie per simboli o segni".

Para él traducir consiste en "stabilire l'equivalenza dei segni per la reciproca comprensione e intelligenza; l'equivalenza che si adopera a togliere gli equivoci della varietà, la quale in questo caso certamente non giova all'economia delle forze, né al più agevole andamento dell'indagare e dell'apprendere". Sin embargo, no toda la prosa es traducible para Croce: "La prosa, dunque, si può tradurre; ma questa proposizione e da restringere alla prosa che sia meramente prosa, alla prosasticità della prosa, perchè se la si estendesse, come talumi sbadatamente hanno fatto, alla prosa letteraria, non sarebbe più vera. La prosa letteraria, come ogni altra forma di letteratura, ha di più un'elaborazione di carattere estetico, che pone al tradurre lo stesso non superabile ostacolo che gli pone la poesia".

Croce es consciente de que en Italia está extendida esta consideración y añade a lo ya dicho: "Questa ragionata e radicale negazione della traducibilità della poesia -portata fino all'autore stesso e al timbro discordante della sua voce quando prenda a tradurla in suoi parlati- dimostra l'inanità di una teoria, seguita da più in Italia ai giorni nostri, secondo la quale le traduzioni sono tanto effettive, che noi non leggiamo mai una poesia senza tradurla nel nostro linguaggio, né intendiamo e parliamo una lingua straniera senza, nell'atto stesso, tradurla nella nostra".

Por su parte la crítica post-crociana, y en particular M. Fubini, añade que si bien es cierto el concepto de intraducibilidad de la expresión lingüística y en particular la expresión por excelencia que es la poesía, también lo es que, a pesar de la inexactitud inevitable de toda traducción, se sigue traduciendo. Esta paradoja, si seguimos las palabras de Ortega y Gasset, no raya la utopía ni más ni menos que otra de las actividades humanas. Por tanto no habrá más remedio que reconocer la antinomia y predicar la traducibilidad de la expresión original aunque sólo sea hasta un cierto grado de aproximación, por lo que ya podemos hablar de grados de comprensión y por lo tanto grados de traducibilidad de una obra poética.

Según la estética post-crociana, si bien no existe la equivalencia exacta entre distintas lenguas, el traductor legítimamente puede romontarse a aquella fuerza creadora íntima que ha formado y forma las lenguas y renovar la labor de ésta, reconstruyendo en lo posible, dentro de un sistema lingüístico aquellas relaciones de imágines, sonidos y ritmos que le han parecido propios de la obra original; sin embargo, sí se le podría exigir al traductor que fuera co-autor de una *fictio* literaria (Gambini, 1989:21) proporcionando al lector no una copia del original sino algo análogo, producto de un contexto histórico-cultural diferente.

Otro ejemplo que podemos citar, entresacado del ambiente post-crociano, es C. De Lollis que envuelto en el enigma de la intraducibilidad niega la propia esencia universal de la poesía y lo absurdo que puede llegar a ser la traducción, según sus planteamientos. Para De Lollis la traducción debe ser una obra de arte: "è che il traduttore riveda coi propri occhi quel che l'autore originale ha visto coi suoi, mille o duemila anni fa. E poichè non potranno mai essere al mondo due coppie d'occhi che vedano le medesime cose allo stesso modo, da ciò segue che sempre, irrimediabilmente, l'opera originale e la traduzione saranno due diverse, e diverse non solo nell'intimità loro, ma perfino in tutti i particolari de stile, di lingua, di ritmo che ogni ispirazione sincera si foggia in una combinazione tutta sua e del tutto irriflessa" (De Lollis, 1929: 272). En consecuencia original y traducción sólo tendrían una afinidad muy genérica.

En los últimos años, la figura más representativa del panorama italiano y que la crítica en general reconoce es Umberto Eco. Empezó a ocuparse de la traducción allá por el 1983 ("Introduzione" a Raymond Queneau, *Esercizi di stile*) por la necesidad de explicar alguna de las decisiones que había tomado como traductor, pero será en la década de los noventa cuando se lance al estudio del tema directa o indirectamente y empiece a desarrollar su concepción semiótica de la traducción[5] o mejor dicho de la llamada traducción intersemiótica.

Para elaborar una teoría de la traducción, según U. Eco, no sólo es importante analizar distintas traducciones, sino que habría que haber pasado por dos experiencias necesarias: "avere tradotto o essere stato tradotto" e incluso "essere stato tradotto

collaborando col propio traduttore" (Eco, 1995:121) o "avere controllato traduzioni altrui" (Eco, 2003: 13). Para defender esa participación activa y pasiva de la traducción a la hora de abordar una teoría de la misma, Eco alude y se remonta a que, a lo largo de la historia, las únicas reflexiones u observaciones que se han hecho al respecto han sido las realizadas por los propios traductores, refiriéndose principalmente a aquella etapa de "orientación empírica".

De este modo, el escritor que colabora con sus traductores parte de una exigencia implícita de "fedeltà". Para Eco, este término habrá que considerarlo en sentido lato y encerraría "la persuasione che ha la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che l'interpretazione debba sempre mirare sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato", es decir, la traducción no es sólo "un affare linguistico" (Eco, 1995: 123).

Por tanto, una teoría de la traducción debe tener en cuenta una serie de elementos que "se non sono linguistici, sono però semiotici in senso lato, nella misura in cui una semiotica tiene conto dell'*enciclopedia* generale di un'epoca e di un autore, quale viene postulata da un *testo*, como criterio per la sua comprensione" (Eco, 1995: 124).

Ante la disyuntiva de elección entre la traducción *source* o la *target oriented*, Eco propone una combinación de ambas, así como una mayor flexibilidad según los problemas que plantee el texto en el momento de su trasvase. Pero ¿algún criterio habrá que tener para optar por una u otra?. Walter Benjamin (1923) intuyó que el texto traducido debería restituir el sentido del original, aunque obviamente no en su totalidad, lo que se llamó *reine Sprache* o lengua perfecta que en realidad no es tal lengua, sino un *tertium comparationis,* un punto intermedio de expresión metalingüística que nos puede permitir pasar de la expresión de la lengua de partida a la de llegada.

Elementos como "fedeltà" y "coerenza testuale" pueden describirse mejor si nos adentramos en el análisis de la poesía en la cual se da una comunión perfecta entre metro y rima. Cualquier traducción está determinada ya sea por el momento histórico en el que se realiza como por la tradición traductológica en la que se encuadra; es en estas coordenadas en las que la traducción se puede definir como "fedele", siguiendo determinadas reglas interpretativas que "una cultura (e la critica che la ricostruisce e la giudica) hanno previamente -se pure implicitamente- concordato" (Eco, 1995: 145); por otro lado, la traducción "coerente" es la que "scommette sul contenuto".

En uno de sus últimos ensayos sobre el tema, *Dire quasi la stessa cosa*, Eco introduce un nuevo e importante parámetro a tener en cuenta a la hora de realizar una traducción; se trata del criterio de la "negoziazione". Relacionados con este concepto aparecen otros como el de "fidelidad"; el crítico nos ofrece la siguiente conclusión con respecto al mañido criterio de la fidelidad, que la mayoría de la crítica utiliza para la aceptación o no de una traducción, y que él define como la tendencia a "credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta" (Eco, 2003: 364) o dicho de otro modo, "trasformare l'originale adattandolo all'universo semiotico del lettore" (Eco, 1995: 125).

Como hemos podido comprobar con este breve repaso por la tradición italiana "no

hay nada bajo el sol" en lo referente a la teoría y práctica de la traducción. Conceptos como el de "fidelidad", "literalidad", "traducibilidad", "naturalización", "equivalencia", etc. siguen estando presentes en las discusiones y planteamientos actuales de la traductología; unos sin apenas variación, otros se han ido modificando con el paso del tiempo, o simplemente se han disfrazado de nuevos significantes para tener cabida en las más innovadoras teorías que se presentan ahora. También son los cumpables estos conceptos de el "caos" terminológico al que asistimos en la actualidad y que están dificultando enormemente la visión de conjunto que la disciplina se exige en su afán de sistematización.

Para concluir podríamos citar las palabras de Ruiz Casanova: "Cada lengua construye su particular Historia de la Traducción en paralelo a los procesos culturales y extracurriculares en los que se ve inmersa. Las circunstancias determinan en cierto grado la necesidad y la dirección de las traducciones; de modo que, como cualquier otro fenómeno lingüístico o literario, la traducción es hija de la ecuación saussuriana compuesta por la sincronía y la diacronía que en el caso específico de la traducción literaria, explica no sólo carencias y necesidades culturales, sino que pone de manifiesto contactos, imitaciones e influencias, esto es, actos de comunicación" (2000: 35).

Todos estos ejemplos que hemos rastreado, y otros más que completarían un estudio más detallado, hacen de la tradición traductológica italiana un testimonio importante para el estudio creciente del aspecto histórico del fenómeno traductor y traductológico marcado en la actualidad por la intención de sistematización y estructuración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASSO, P., "Fenomenologia della traduzione intersemiotica" en DUSI, N. e NERGAARD, S. (eds.), *Sulla traduzione intersemiotica*, número especial di *VS*, 2000, pp. 199-216.
BEMBO, P., "Letrera a Rannusio" (1527), *De Cartas de Juventud*, 1530.
BENJAMIN, W., "Die Aufgabe des Übersetzers" en BAUDELAIRE, Ch., *Tableaux Parisiens*, Heidelberg, 1923 (*Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972).
BERMAN, A., *L'epreuve de l'étranger*, París, Gallimard, 1984, pp. 12-13.
BERNARDELLI, A., "Semiotica e storia della traduzione" en FRANCI, G. e NERGAARD, S. (eds.), *La traduzione*, número especial de *VS,* 82, 1999, pp. 61-86.
BRUNI, L., *De interpretatione recta*, Leipzig, 1927.
CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale*, Milano/Palermo/ Napoli, Sandron, 1904.
DE LOLLIS, C., *Saggi sulla forma poetica italiana dell'ottocento*, Bari, Laterza, 1929, pp. 268-276.
D'HULST, L., «Enseigner la traductologie: pour qui et à quelles fins? ", *Meta,* 39, 1994, pp. 8-14.
ECO, U., "Due pensieri sulla traduzione", *Atti della Fiera Internazionale della traduzione, Riccione 10-12 dicembre 1990*, Forlì, Editrice Ateneo, 1992, pp. 10-13.
ECO, U., *La ricerca della lingua perfecta*, Bari, Laterza, 1993.
ECO, U., "Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione" en NERGAARD, S. ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146.
ECO, U., "Mentalese e traduzione", *Carte semiotiche 2*, 1995, pp. 23-28.
ECO, U., *Traduzione, Interpretazione e commento a Gérard de Nerval, Sylvie*, Torino, Einaudi, 1999.
ECO, U., "Traduzione e interpretazione" en DUSI, N. e NERGAARD, S. (ed.), *Sulla traduzione intersemiotica*, número especial de *VS*, 2000, pp. 55-100.
ECO, U., *Experiences in translation*, Toronto, Toronto U.P., 2001.
ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
FOLENA, G., "Volgarizzare e Tradurre: Idea e Terminología della Traduzione dal Medio Evo

Italiano e Romanzo all'Umanesimo Europeo", *La traduzione. Saggi e Studi*, Brescia, La Scuola, 1973, p.59-120.
FOLENA, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. 12.
FUBINI, M., "La traduzione" en AA.VV., *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 789-803.
GALLEGO ROCA, M., *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.
GAMBINI, D., "La traduzione come fictio letteraria con due illustrazioni dall'opera di R. del Valle-Inclán" en *Annali dell'Università per stranieri di Perugia*, 13, 1989, pp. 21-30.
LAFARGA, F. y PEGENAUTE, L. (eds.), *Historia de la Traducción en España,* Salamanca, Ambos Mundos, 2004.
MATTIOLI, E., "Storia della traduzione e poetiche del tradurre (Dall'umanesimo al Romanticismo)"en AA.VV., *Processi traduttivi: Teorie ed applicazioni. Atti del seminario su la traduzione*, Brescia, La Scuola, 1982, p. 42-59.
MOUNIN, G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino; Einaudi, 1965.
RUIZ CASANOVA, J. F., *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
STEINER, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
TERRACINI, B., *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983; ed. de Bice Mortara Garavelli (originariamente formaba parte del estudio *Conflictos de lenguas y de culturas*, Buenos Aires, Imán, 1951).
TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
VEGA, M. A. (ed.), *Textos Clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.
VINÇON, P., "Traduzione intersemiotica e racconto" en DUSI, N. e NERGAARD, S. (eds.), *Sulla traduzione intersemiotica*, número especial de *VS*, 2000, pp. 153-170.

Umberto Eco empezó a ocuparse de la traducción allá por el 1983 ("Introduzione" a Raymond Queneau, *Esercizi di stile*. Torino: Einaudi).

Notas

[1] "Le traduzioni fanno innegabilmente parte della vita delle opere artistiche e il loro studio potrebbe affiancare la storia della critica, configurarsi nel segno dell'estetica della ricezione, costituirsi como storia di un genere letterario".

[2] «La constitution d'une histoire de la traduction est la première tâche d'une theorie moderne de la traductione".

[3] Recordemos que *Il Convivio* y *De vulgari Eloquentia*, incompletas ambas, se escribirían durante e1 exilio de Dante (1304 y 1307).

[4] También Bruno Migliorini o García Yebra son partidarios de atribuir a Bruni el neologismo *traducere.* Sin embargo parece ser que el término ya se encuentra en Alonso de Cartagena (1384-1456) en una carta escrita probablemente hacia 1430, dirigida a su amigo Fernando Pérez de Guzmán.

[5] Entre los estudios dedicados al tema de la traducción destacan: «Due pensieri sulla traduzione, *La ricerca della lingua perfecta*, «Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione", «Mentalese e traduzione", Traduzione, Interpretazione e commento a Gérard de Nerval, *Sylvie*, «Traduzione e interpretazione", *Sulla traduzione intersemiotica*, *Experiences in translation*, y la más reciente *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Además otros autores también han seguido esta trayectoria dentro de la semiótica entre los que sólo vamos citar a A. Bernardelli, P. Basso y P. Vinçon y dentro de la pragmática, siguiendo a Lotman, como M. Corti o C. di Girolamo.

EL LÉXICO DE LA CAZA EN EL MS. 947 DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA*

Andrés Navarro Lázaro
Universitat de València

El manuscrito 941 de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València contiene un catálogo de los bienes muebles heredados por el duque de Calabria Fernando de Aragón y enviados por su madre desde Ferrara. Entre los muchos objetos trasladados se elencan muebles, telas, objetos de plata, porcelana, armaduras, una entera biblioteca... El objeto de esta comunicación es analizar e identificar el vocabulario que encontramos entre los folios dedicados a los elementos de la caza con perros y con halcones (fols. 184v-192v). Creemos que nuestra contribución ayudará a saber un poco más sobre una parte de cómo eran los enseres de una parte de la vida de un príncipe del Renacimiento.

El campo semántico de la caza al que pertenecen los objetos inventariados en los folios mencionados es el de la caza, y en concreto llaman la atención los enseres que constituyen los complementos para la caza con perros y con halcones, identificados en el manuscrito bajo el epígrafe "Robbe per cazia de cane et de falcuni" (f. 184v).

Las guarniciones del perro de caza consistían en *veste, lasse, cordoni, collari.* Las *veste* se nombran al principio de esta parte del elenco: "et primo una vesta de cane grosso, de velluto carmosino, piena de bambace, foderata de taffettà carmosino, revoltinata de dornetti de broccato piano con suo falso petto et colletto". Vemos cómo al perro se le vestía lujosamente, los materiales eran el terciopelo rojo y el tafetán, y con muchos elementos de decoración (*dornetti*): bambaci, adornos de brocado...

Encontramos otras *veste da cani*, en los que varían los materiales y los colores: el terciopelo con el raso y la seda, entre los colores el blanco para la seda y el rojo para el raso, mientras que se usaba también el negro para el terciopelo. Observaremos también que estas *veste*, como hemos visto, estaban provistas de *petto* (o *pettorale*) y *colletto*.

Las correas para los perros en el manuscrito son llamadas *lasse* o *corduni*: "uno lassa de cane de uno cordone grosso de seta verde et carmosina et bianca"; "4 corduni de seta carmosina et seta bianca grossi, per ciascuno sono dui collari de ditti da portare et ligare bracchi". Los cordones, hechos de seda y de varios colores, tenían collares a juego. Los *bracchi* son "cani da ferma e da riporto, con pelo generalmente corto e fitto, di color bianco, talora a macchie di vario colore" (Zingarelli).

Entre los collares para perros de caza encontramos una variedad enorme de colores, materiales y complementos. Tenemos, por ejemplo, collares con las armas de la familia a la que pertenecían los perros: las armas reales de la Corona de Aragón, las armas del cardenal Della Rovere, del duque de Ferrara, de la casa de Este o de la casa Sforza: "Et primo uno collaro de cane grosso tessuto, largo tre dita con le tre arme

reale aragonie, tessute de oro sopra seta carmosina", "Et più dui altri collari de raso carmosino racamati de oro filato con le arme reale aragonie, et con le arme della Rovera del cardinale san Piero a Vincola", o también: "Più un altro collaro grosso de raso carmosino, racamato con la impresa del diamante et arme del duca de Ferrara con sua scapola de ramo indorato con le arme della Casa de Aeste smaltati", o: "Et più uno collaro de cane, coperto de taffetà carmosino racamato de le imprese sforcesche de le scopette". En estos collares se demuestra que la caza del príncipe era, durante el Renacimiento, también una demostración de poder y tenían también una clave propagandística.

Los collares pueden ser de varios materiales: seda, raso, terciopelo, con hilo de oro y plata, cuero, tafetán. Los colores de los collares: rojo, verde, negro, dorado y plateado, blanco, morado.

Además, los collares tenían sus complementos y aquí entramos en una zona de léxico muy particular. En el manuscrito aparecen los *scapoli*: no hemos podido identificar "scapolo" dentro del vocabulario de la caza, y debemos aventurar un significado de "cierre" derivado de "scapolo = soggezione, vincolo" (Zingarelli).

Los collares para perros también tenían "passanti dupii"; un "passante" es "quella parte di briglia, che sono certe strette, e sottili striscioline di cuoio, nelle quali si rimettono gli avanzi de' cuoi, che passano per le fibbie" (Crusca). Mientras que se adornaban con "zulfanetti", que debían ser llamitas bordadas de oro o de otros metales. También aparecen decorados con "diffesi a ponta de diamante" o "chiovetti de ramo indorato". Éstos eran tachones de metal insertados en la piel o el tejido. Como elemento decorativo, las "scapole" podían tener forma de nudo: "scapola de ramo indorata fatta a gruppo".

Pasando a dedicarnos a los complementos de caza para halcones, encontramos un largo elenco de "Longhe de sete de falcuni et sprovieri" (fols. 189r-192v). Según el vocabularo de la Crusca, una *lunga* es "quella strisciuola di cuoio, con la quale gli strozzieri, annodatala à geti degli uccelli, gli tengon legati". Y aquí volvemos a encontrar todo lujo de materiales y colores: "quattro longhe de falcuni de corduni de seta carmosina et oro senza tornetti[1]", "doi longhe de sprovieri de cordurnetti de seta carmosina et seta verde et bianca, forniti de tornetti", "cinque altre longhe de falcuni et sprovieri de corduni de seta fornito de adornetti de argento: lo primo de seta carmosina et oro et argento filato; lo secondo de seta verde et rossa et bianca et oro; lo terzo de seta carmosina et oro; lo quarto de seta carmosina et seta negra; lo quinto de seta torchina et seta morella et oro".

Aparte de las *longhe* para halcones, entre los aderezos e instrumentos necesarios para la caza con estas aves encontramos: *cappelletti*, *forme*, *sonagli*, *fiocchi*, *bracaletti* y *cordelle*.

Los *cappelletti* deben derivar del "cappelletto" = "difesa del capo, in acciaio o cuoio, senza visiera, anticamente usata come casco" (Zingarelli). Eran así los cascos de los halcones. Éstos podían ser de varios materiales, colores y adornos vistosos, trabajados con perlas y granadinas, bordadas con oro y plata: "12 cappelletti de sopra racamati de oro et argento et con perle et alcune granatette con corduni et fiocchi", "vinti cappelletti de falcuni de coramo stampati de oro et parte senza oro", "più dui altri cappelletti de sprovieri de coramo lavorati de sopra de oro tirato". El *corame* es un tipo cuero

trabajado y especialmente estampado con dibujos (Zingarelli), y estos dibujos podían estar pintados con pan de oro.

Entre el material relacionado con los halcones encontramos las *forme*. Éstas no pueden ser otra cosa que lo que en español llamamos horma. Leemos en el vocabulario de la Crusca: "Forma: [...] per forma che da la figura e la foggia. Fra Giord. D. Vedete il Calzolaio, che ha le forme dei calzari non tutte a un modo, o a un piede. Ver. Rim. Disse d'uno sparuiere. Aspettaua il cappel, com'una forma". Así que las *forme* de las capuchas de los halcones eran las hormas para fabricarlos o para mantener su forma. Encontramos *forme* de varias guisas: "12 forme de avolio", "et più una forma de archimia", "et più doi altre forme de legno de busso de sproviero". "Avolio" es forma septentrional de "avorio", esto es, marfil; "archimia" o "alchimia" es un metal de mala calidad que simula oro, bisutería.

Los *cappelletti* de halcones también tenían adornos especiales como los flecos. Hay una sección dedicada a los "fiocchi de cappelletti": "73 fiocchi de seta de più coluri. Serveno per ornamento de cappelletti de falcuni et de sprovieri"; "cinque fiocchi de cappelletti de sprovieri de più coluri de seta"...

En las patas y garras de las aves se colocaban, además de las *longhe* ya vistas, *bragaletti*, *getti* y *cordelle*. Leemos en el manuscrito: "undeci bragaletti forniti de adornetti de seta de più coluri"; "sei bragaletti de sprovieri guarniti de seta de più coluri"; "45 cordelle de adornetti de seta de più coluri. Serveno per fare bragaletti de sprovieri". Esta palabra *bragaletti* debe ser una derivación local del toscano "braca / braga" = "laccio per tenere semiliberi gli uccelli" (Sabatini-Coletti), y debían de ser no muy diferentes a las *longhe* ya vistas.

Decimos que debían ser una especie de *longa* porque entre las otras guarniciones para las patas encontramos los *getti*: "uno getto de seta verde con uno tornetto de argento. Serve per sprovieri". Se trata de un "geto" (en el manuscrito con la doble consonante seguramente por causa de hipercorrección) = "pastoia o legaccio di cuoio che si metteva un tempo alle zampe dei falconi" (Zingarelli).

Un adorno muy característico que se usaba para los halcones de caza, también para los caballos, eran los cascabeles. En el elenco de las pertenencias del duque de Calabria encontramos una gran cantidad y variedad de *sonagli de più sorti.* Entre ellos encontramos "19 sonagli grossi, ponno servire per pettorali da cavallo da giostra", pero sobre todo son más numerosos los que se hacían servir para los halcones, por ejemplo: "dieci para de sonagli per falcuni pellegrini". Había cascabeles de diversa medida, que el catalogador divide entre *piccoli*, que se unían en sonajeros: "75 sonagli piccoli legati en sei sonagliere"; o se guardaban para el uso dentro de unas bolsas: "47 altri sonagli piccoli in dui sacchetti", o se unían en una sarta: "75 sonagli da fare farze infilzati in nove filze". Habían también cascabeles *mezzani*: "18 altri sonagli mezzani"; "più quaranta altri sonagli mezzani"; o cascabeles grandes, que como hemos visto se usaban más para aderezar los caballos: "sette altri sonagli grossi de sonagliera".

Dentro de la gran cantidad de cascabeles que aparecen en el catálogo encontramos unos indicados específicamente para halcones, otros para *sprovieri*, otros para caballos, y los materiales eran cobre: "più otto para de sonagli de sprovieri de ramo", plata: "tre altre para de sonagli de argento da sprovieri", o bronce: "uno sonaglio de brunzo a nespola".

Otros instrumentos utilizados para la caza, y de los que encontramos una gran cantidad en el manuscrito, son los cuernos de caza: "corni per cazatori". Los cuernos se utilizaban para señalar dónde se encontraba una presa, asustarla y empujarla hacia los otros cazadores y sus perros con el fin de darle caza. Estos cuernos de caza tenían varias medidas, y se dividen en dos partes, el cuerno de buey inglés y la boquilla: "un altro cornetto de bove inglese, longo circa 2/3 de brazo guarnito alo boccaglio de argento indorato con le correggie de uno cordone grosso de seta negra". Vemos cómo el cuerno solía ser de material natural: un cuerno de animal con la boquilla aplicada de metal, y se le añadían adornos de correas y cordones de seda o de terciopelo: "uno corno de bove inglese longo circa uno brazo, guarnito de corregie doppie de velluto verde". Aquí también se mantiene el mismo lujo que hemos visto anteriormente en el adorno de los cuernos: "dui altri corni negri, l'uno circa un brazo (...), l'altro piccolo, longo circa ¾ de brazo guarniti de corregge de velluto negro, foderate de dalmasco carmosino dove sono appiccate tre corduni grossi de seta morella et negra con li collari de ditti corduni da ligare bracchi"; "altro corno bianco de bovo, longo circa uno brazo guarnito de corregie de velluto carmosino, foderata de broccato piano sopra seta morella"; "un altro corno piccolo negro, lavorato de tarsia de materperla ad amendole, longo circa ½ brazo senza guarnitione".

Los cuernos podían ser también fabricados en metal, sobre todo en cobre, y entonces pasan a llamarse también "tromba": "un altro corno seu tromba de ramo, guarnito de sopra per quanto è longo de una posta de frangie de seta carmosina et bianca et una posta a modo de uno cardone bianco et rosso, mostra esser de carta. Guarnito de corregie de corduni grossetti de seta bianca et rossa con fiocchi de ditta seta. Longo circa uno brazo"; "dui altri corni seu trombe de ramo, l'uno coperto de coiro negro stampato, l'altro è coperto de seti celestre. Longhi ciascuno circa uno brazo". Existían también cintas por separado como cordones para colgar los cuernos: "una centa fata a dornetti de seta rossa et verde et bianca, serve per guarnitione de corni".

Para la cetrería y la caza con perros encontramos otros complementos: unos hierros para formar sacos, bolsas, zurrones de cazador: "dui ferri da fare sacchi de cazatori de falcuni et sprovieri"; el guante de piel de ciervo, o de nutria para la mano que asía el halcón: "uno guanto de coiro de cervo per falcunieri", "più uno altro paro de guante de utria per cacciatori"; un silbato o reclamo de aves: "uno fiscarolo de avolio per cazatore a modo de uno cornetto"; las fustas para caballos: "doi bacchette de caccia da portare d'avante l'arcione, una lavorata de osso et l'altra tutta de legno a modo de fodero con uno scutetto dentro"; y finalmente los estuches: *stuzi*.

Los estuches, de madera de boj o de cuero negro, contenían las herramientas para la caza y para el mantenimiento de los animales (cortar uñas o picos...): desde tenazas, cuchillos hasta tijeras: "dui stuzi de legno de busso con li focili per li cacciatori"; "uno stuccio de coiro nigro piccolo con cinque pezi de ferri parti indorati, videlicet, uno paro de forfici, uno paro de tenaglie una lima, uno cortello, uno pontarolo"; "uno stuccio lavorato et stampato de oro et azuro con vinti pezi de ferri indorati de più sorti, videlicet: tenaglie, mollette, lime, forfici et altri diversi ferri. Serveno per falcuni et cani con uno fodaro de velluto negro con cordone de seta verde et bianca et rossa"; "uno cortello da tagliare cappelletti con sua manica, pare de avolio".

Concluyendo, hemos podido hacer un recorrido por muchos de los aparejos que

componían el aderezo de la caza con perros y halcones de un príncipe del Renacimiento. Hemos constatado la gran variedad de formas y el gusto por el lujo (en los materiales nobles o metales preciosos) y el colorismo (en las tinturas de los tejidos). Esperamos haber ilustrado aunque sea mínimamente una parte de este léxico particular de la caza en el Renacimiento[2].

GLOSSARIO:

Amendole: mandorle, almendras.
Archimia: bisutería.
Avolio: avorio, marfil.
Bragaletti: derivado de "braca/braga": "laccio per tenere semiliberi gli uccelli". Lazos para atar a los pájaros.
Cappelletti di falcuni: "difesa del capo in acciaio o in cuoio", casquetes o sombreros para halcones.
Centa: (fascia o nastro per stringere qualcosa); en el manuscrito aparece para uso de los cuernos de caza.
Chiovetti: chiodetti. Clavos
Corno de bove: cuerno de caza de buey.
Corno seu tromba de ramo: trompa de caza de metal (cobre).
Cortello: coltello, cuchillo.
Diffesi a ponta de diamante: tachones de metal con forma de punta de diamante.
Fiscarolo: fischietto, silbato.
Focili: armas de fuego, fusiles.
Forfici: forbici, tijeras.
Forme di cappelletti: "per forma che dà la figura e la foggia", hormas para casquetes de halcones.
Getto: geto: "pastoia o legaccio di cuoio che si metteva un tempo alle zampe dei falconi". Arnés para atar las patas de los halcones.
Lassa de cane: guinzaglio, correa, cadena de perro.
Lavorato de tarsia: "tecnica decorativa in legno o pietra, consistente nell'accostarsi elementi di vario colore, connettendoli secondo un disegno prestabilito". Trabajo artesanal con taraceas.
Longa de falcuni: Cinta de cuero "quella strisciuola di cuoio con la quale gli strozzieri, annodandola a' geti degli uccelli, gli tengono legati".
Materperla: madreperla, nácar.
Pontarolo: punteruolo, ferro sottile e appuntito per fare o allargare buchi. Punzón.
Scapola: posiblemente derivado de "scapolo"= "soggezione, vincolo", y por lo tanto una especie de cierre para correas y collare de perros.
Stuzi: stucci, estuches.
Vesta de cane: veste, vestido de tela para el perro.
Zulfanetti: decoración de los tejidos en forma de llama.

Notas

[*] Este artículo ha sido realizado gracias a los fondos de la beca predoctoral FPI01-B-96 de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

[1] Estos "tornetti" no son otra cosa que una forma dialectal de "adornetti". De hecho en el manuscrito encontramos tanto "adornetti", como "dornetti" como "tornetti". Estos adornos son de metal, hecho de oro, plata o cobre: "uno getto de seta verde con uno tornetto de argento", "cento trenta tornetti de ramo, servono per longhe de falcuni et sprovieri".

[2] Quiero aprovechar esta publicación para disculparme de un error de ortografía cometido en la publicación de las actas del anterior congreso de italianistas *La filología italiana ante el nuevo milenio*. Allí, en la página 474 escribí por ultracorrección "hexegeta". Reconozco mi error y pido se en ese lugar se lea "exegeta".

SPUNTI PER UN PERCORSO DI MEMORIA ITALIANO

Anna Nencioni
Universidad de Salamanca

La misteriosa fiamma della Regina Loana è un titolo che richiama stilemi paratestuali d'altri tempi e non poteva non saperlo Umberto Eco quando già, quindi, con il titolo si garantiva la curiosità del lettore (anche se poi, nel romanzo, la riscoperta della pubblicazione concreta, un vecchio albo di avventure, non svela nessun mistero ma rievoca solo una personale emozione nella lettura). Da finissimo comunicatore, come studioso e come generatore di messaggi, probabilmente si era già immaginato lo scenario di reazioni contrapposte che avrebbe suscitato quest'opera, non solo nell'ambito della critica professionale, ma fra i lettori comuni che si improvvisano critici e collocano il loro giudizio in rete, negli appositi spazi adibiti a questo scopo, che solitamente seguono la descrizione del libro e una rcensione, per così dire, ufficiale.

È proprio uno di questi commenti (www.internetbookshop.it) che, al di là della sbrigativa superficialità della stroncatura, costituisce un illustrativo esempio di disagio e fastidio di fronte ai ricordi altrui, quando non si riescono a cogliere analoghi parametri di classificazione, nell' esperienza e nel modo di raccontarla:

La prima cosa che mi sono detto è "ma come faranno a tradurre questa roba?". Con il trucco dello smemorato e del baule in soffitta *Eco fa un catalogo sconclusionato dei suoi ricordi* che pero' non solo a uno straniero, ma nemmeno a noi delle generazioni successive possono dire nulla. Oltretutto il vezzo dell'autocitazione diventa alla lunga pesante. Ho dato il libro a mia suocera, che oltre che coetanea di Eco, ha vissuto da giovane negli stessi luoghi; forse lei lo capira'. Naturalmente il libro è scritto benissimo, ma questo era scontato.

Certo, è forte la tentazione di rispondere e facilmente lo si potrà fare mediante le parole di un altro scrittore, Antonio Tabucchi, ritagliate, guarda caso, da un'altra opera concepita intorno alla memoria e pubblicata nello stesso anno: *Tristano muore*, in cui la trama ruota intorno al protagonista che ricorda e il fenomeno stesso del ricordo è oggetto quasi di un trattato

Così smonta Tabucchi eventuali sicurezze (Tabucchi 2004: 49):

La vita non è in ordine alfabetico, come credete voi. Appare...un po´qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro? A volte quello che sta sul cucuzzolo e che sembra sorretto da tutto il mucchietto è proprio lui che tiene insieme tutti gli altri, perché quel mucchietto non ubbidisce alle leggi della física, togli il granello che credevi non sorreggesse niente e crolla tutto, la sabbia scivola e si appiattisce e non ti resta

altro che farsi ghirigori col dito. Degli andirivieni, sentieri, sentieri che non portano da nessuna parte...

D'altro canto, e in altra sede (Clement, in Casagrande, 2004), è lo stesso Tabucchi che cerca di porre un argine a tanto smarrimento e a suggerire la narrazione come modo di salvare il vissuto:

Tristano sostiene che la vita non si può raccontare, la vita si vive e basta. Tuttavia il fatto di raccontarla è un tentativo di interpretarla o, per lo meno di darle un senso perché credo che se le cose non le narriamo non le capiamo, se non mettiamo insieme i fatti in forma narrativa la vita non ha senso, la vita accade, è. Se uno non la racconta non la coglie. Il nostro tentativo per quanto goffo, e sicuramente non esauriente, è quello di raccontarla per coglierne il senso.

Non è semplice il rapporto con i ricordi, neppure con i propri, a un livello, dunque, strettamente individuale e gli studiosi ci ricordano che sarebbe improponibile un'esattezza fotografica della riproduzione, anzi è proprio nel suo esere rappresentazione, ricostruzione, che il ricordo vaglia i fatti vissuti attraverso filtri che non posono restituirci altro che nuovi scenari:

Sappiamo infatti che non esiste evento o esperienza che possano essere rappresentati come tali, senza venire interpretati in quanto sottoposti al confronto tra funzionalità cerebrali differenziate di acquisizione della informazione e quindi presentati al vaglio dei ricordi acquisiti.[1]

Se, quindi, è già prevedibile che anche la memoria privata, vale a dire del singolo, non costituisca, di per sé, un patrimonio di certezze, ancor meno facile sarà una totale coincidenza di sentire con la memoria altrui, fosse anche di un altro membro della stessa comunità di appartenenza riguardo a lingua e cultura.

E quando questo avviene, è fonte di grandi e commossi entusiasmi: in questo senso è extremamente illustrativo il caso del film di Marco Tullio Giordana, *La meglio gioventù,* del quale la critica ha apprezzato, soprattutto, il modello narrativo proposto e il coraggio nell'affrontare un ingente bagaglio di ricordi collettivi ancora recenti, gli ultimi 40 anni di vicende italiane, forse non ancora definibile ufficialmente come "memoria storica".[2]

Ed è forse, al di là dell'innegabile onestà di sentire di un regista della memoria come Giordana, la grande capacità di narrare una bella storia ciò che ha provocato il successo di pubblico perché è difficile sottrarsi al fascino di un racconto ben costruito.

Che smuove, a sua volta, quella voglia di narrare e narrarsi che è ormai una caratteristica ben presente nella cultura italiana attuale. Pensiamo non solo al successo dellaconcreta iniziativa sorta proprio in occasione della riproposta del film di Giordana nei palinsesti televisivi (laddove "riproposta" è forse termine improprio, giacché *La meglio gioventù* nasceva, negli intenti, come prodotto televisivo) e promossa dal quotidiano *la Repubblica*, che invitava i lettori a ricordare anche la propria "meglio gioventù" per poi raccogliere tutti gli interventi in e-book.

Il desiderio di ascoltare bei racconti e, soprattutto, di imparare a scriverne, sembrebbe essere, ormai, una aspirazione ampiamente condivisa: lo sanno perfettamente, le varie scuole di scrittura che sorgono un po' dovunque e che propongono allettanti laboratori in cui si sottolinea la possibilità di imparare a narrare di sé: emblematico, in questo senso, il programma della scuola Holden di Torino, la mitica creazione (o creatura) di Baricco, dove le stesse etichette che definiscono i vari punti delle mappe del sito sembrano l'indice dei capitoli di un racconto a parte.

Viviamo momenti di profonde contraddizioni: questa voglia di narrare e narrarsi proviene da quella stessa società che si rivela portatrice di grandi carenze sul piano formativo e scolastico su un terreno che sembrebbe, ed è qui il paradosso, lo stesso che poi, in sedi non istituzionali, si dichiara pronta ad amare. I risultati poco lusinghieri del rapporto PISA dimostrano che gli interventi più urgenti si rendono necessari precisamente sul fronte della narrazione, e dal punto di vista della comprensione e della produzione di testi.

Perché la scarsa competenza testuale riguarda il mancato riconoscimento di connettivi del discorso basici che diano ragione di uno sviluppo sequenziale del messaggio, non ci si riferisce ad alte ed elaborate finezze stilistiche.

Certo, è vero che lo studio è stato effettuato su una campionatura di studenti delle scuole secondarie, che si stanno specializzando, comunque, nelle brevissime forme di comunicazione trasmessa come i messaggini telefonici e i brevi testi dialogici delle chat line (e spesso riscoprono, come ambito di scrittura, anche il buon vecchio diario).

La rinata passione per la scrittura riguarderebbe, allora, un' altra fascia di età e consumo, quella dei genitori o, al limite, di fratelli, ma parecchio più grandi, gli autori dei numerosissimi *blogs* presenti in rete, esempio di mescolanza testuale dove l'idea portante è quella di farsi sentire, di gestire uno spazio, e, forse, proprio il tentativo di durare.

Il momento culturale italiano attuale dedica non poco spazio alla memoria, proposta in diverse accezioni: riflessione meta cognitiva, operazione commerciale, esigenza morale della società civile, ridefinizione di schemi culturali.

L'uso di Internet come fonte abituale di ricerca di materiali destinati all'apprendimento e approfondimento di qualsiasi disciplina riporta a strategie di costruzione ipertestuale da sempre insite nel concetto di memoria, di organizzazione dei ricordi, ma che vengono riproposte ed esplicitate come nuove forme di strumenti comunicativi ed educativi.

Astute o smaccate operazioni commerciali ripropongono nelle edicole un'oggettistica variata che riporta all'equivalenza quasi automatica di memoria come nostalgia: ciò che, ancora per poco, non è passato ormai ai musei, i giocattoli di una volta, gli sceneggiati televisivi di una volta, si può ricomprare o si può collaborare all'elaborazione di elenchi che ripropongano i miti quotidiani dell'infanzia, rimessi in circolazione su Internet.

In Italia esiste dal 2000, come iniziativa istituzionale, la giornata della memoria, il 27 gennaio, sentita, dunque, come dovere morale, come un rapportarsi con la Storia in quanto degni membri di una società civile, al di là di aneddoti troppo privati o comodi atteggiamenti *bipartisan.*[3]

Nella sempre più complessa tutela dei beni ambientali -complessa proprio perché il concetto stesso di patrimonio viene rimesso in discussione- l'attribuire ai ricordi lo statuto di valore permette di catalogare sotto un'unica etichetta di "patrimonio da conservare e tramandare" l'elemento di un paesaggio che ci è caro, un modesto arredo urbano o un monumento artistico di pregio accomunati dalla stessa valenza affettiva che ha assunto nell'arco della nostra esistenza. A questo punto una campagna di recupero ambientale, prima ancora di ricorrere al parere dell'esperto riterrà opportuna e pertinente l'opinione di chi ricorda il luogo da salvare. È la filosofia del Fondo per l'Ambiente Italiano, quando annuncia, nella promozione del primo censimento dei luoghi da salvare, di privilegiare il carattere emotivo del ricordo del cittadino comune più che la voce autorevole e asettica dello studioso:

"*I Luoghi del Cuore*" esce dagli schemi della tradizionale e consueta azione di catalogazione perché è il primo elenco in Italia nel quale il valore affettivo costituisce un criterio di selezione. Ne risulterà una lista di monumenti o luoghi nella quale è l'esperienza della gente a far emergere "la bellezza di un'Italia minore Segnalare significa imparare a conoscere il patrimonio, comprenderlo e farlo diventare parte integrante del proprio bagaglio culturale e sentimentale: *"perché si difende ciò che si ama e si ama ciò che si conosce"*. Ricordare per segnalare, segnalare per tener viva la memoria.

Si potrebbe discutere se, all'interno di una comunità, il discorso sulla memoria collettiva e storica, è compito necessario, piacevole, semplice o complesso. I dati e i processi classificatori, o anche il semplice racconto, costituiscono, a nostro avviso, un'affascinante, fonte di informazione per chi di questa stessa comunità di lingua/cultura ne fa oggetto di studio.

Nell'ambito della traduzione professionale, poi, queste stesse informazioni diventano preziose se contribuiscono a creare un cornice interpretativa corretta sin dal primo momento: il traduttore deve operare delle scelte che non possono favorire né malintesi né fraintendimenti. Ne andrebbe della sua stessa funzione di mediatore culturale.[4]

L'apprendente di una lingua straniera, soprattutto se adulto, realizza intuitivamente una lettura della lingua/cultura oggetto di studio in un'ottica contrastiva e sarebbe buona cosa se non volesse entrare, da subito, nel gioco dei giudizi di valore: atteggiamento pericoloso, a nostro avviso, perché prima o poi, conduce al conflitto se la diversità, sentita in prima persona, è fonte di orgoglio, ma, avvertita nell'altro. è allora interpretata come devianza, stranezza, anormalità, scarto criticabile rispetto a delle regole.

L'insegnamento/apprendimento di una lingua-cultura diversa dalla propria può diventare un sano ed arricchente esercizio di interculturalità, al di là della ormai ovvia costatazione innegabile della multiculturalità della socieà attuale.

La didattica di una lingua straniera costituisce, comunque, l'opportunità di cogliere, e di vivere, "un instante en la vida ajena"[5]; che questo *altrove* e *altrui* assumano la dimensione di definitiva distanza o vicinanza dipenderà da quanto si è disposti a investire nella propria biografia linguistica.

Ascoltare la memoria dell'altro potrebbe, in certi casi, aiutare a ridefinire la

nostra, a riscoprire analoghe difficoltà di classificazione. E, anche, a parità di *Storia,* capire che altre *storie* sono possibili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIAGI, E., "Quel bambino di nome David", *Corriere della sera*, 27-1-05.
CALANCA, D., "Percorsi di storia della famiglia", *Storia e Futuro. Rivista di Storia e Storiografia*, Nº 5, ottobre 2004.
CASAGRANDE, G., "Tabucchi racconta il suo Tristano", Internet:20-10-04.
<http://www.cafeletterario.it/interviste/tabucchi_antonio.html>
COTRONEO, Roberto,"Gruppo di famiglia in una fction", Internet; 28-12-03.
http://www.espressonline.it/>
COTS, J. M. y Nussbaum, L. (editores), *Pensar lo dicho. La reflexión sobre la lengua y la comunicación en el aprendizaje de lenguas*, Lleida, Milenio, 2002.
CROSETTI, M., "La meglio gioventù arriva in tv", *la Repubblica,* 15 dicembre 2003.
ECO,U., "La terra senza spazio e tempo dove i miti diventano memoria", *la Repubblica*, 22-3-03.
ECO,U., *La misteriosa fiamma della regina Loana*. *Romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.
IZQUIERDO, J. M., "La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria", *Études romanes de Lund*, 70, Romanska institutionen, Lunds universitet, 2004, pp. 77-90.
LAJOLO, L., "La memoria e i luoghi", Internet: 18.-1-03.
<http://www.novecento.org/musei.htm>
LOZANO MIRALLES, H., "La carpeta olvidada", in ECO, U., *La misteriosa llama de la reina Loana*, Barcelona, Lumen, 2005, pp.487-492.
MANZELLI, P., "E-Learning e i percorsi della memoria", Internet, 22-10-04.
<http://www.neuroingegneria.com/art/E-Learning%20e%20i%20percorsi%20della%>
TABUCCHI, A., *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004.
VITALI, A., "La meglio gioventù arriva in tv. Una storia di dolore e coraggio.", *la Repubblica*, 3-12-03.

SITI INTERNET:

<http://www.animamia.net (Benvenuto nell'anima della nostra infanzia, il sito dedicato ai ricordi e alle emozioni dei bambini degli anni '60 e '70)>
<http://www.censis.it (Rapporto Annuale 2004 del Centro Studi Investimenti Sociali)>
<http://www.fondoambiente.it>
<http://www.chim1.unifi.it/group/education (Laboratorio di ricerca educativa)>
<http:// www.novecento.org (Storie Contemporaneee. Didattiche in Cantiere)>
<http://www.scuolaholden.it>

Notas

[1] Anche per i non addetti ai lavori, non sfugge, in tempi recenti, l'attenzione dedicata agli studi sul cervello e a tutte quelle operazioni mentali che riguardano la conservazione delle informazioni: Si tratta di un interesse rivolto sia allo sviluppo di determinate abilità semplici o complesse, sia alle possibili ragioni che determinano carenze riguardo a queste capacità. Si tratta di un ambito di studio necessariamente interdisciplinare che rimanda, dunque, all'universo della scienza tradizionalmente inteso e al più sfaccettato ambito della comunicazione. La bibliografia al riguardo è ormai ponderosa anche in lingua italiana e illuminanti contributi vengono sia dal mondo della filosofi del linguaggio che da quello della neurolinguistica e da avanzati laboratori di didattica. In concreto, le parole citate appartengono a Paolo Manzelli, ordinario di chimica e fisica dell'Università di Firenze e uno dei massimi responsabili del Laboratorio di Ricerca

Educativa della stesa università.

[2] Del film di Giordana gran parte della critica ha voluto sottolineare la capacità di mantenere un senso della misura nel racconto, né saga né epopea e neppure personalissimo ambito dei ricordi, a ricerca di una normalità e di una quotidianità che, in ogni caso, non rinnegasse la Storia.

Come esempio significativo, uno stralcio di una recensione dello scrittore Roberto Cotroneot: "Questa "Meglio gioventù" è invece una gioventù colta e sofferta, di un'Italia non autoreferenziale, che capirà molto bene quella stragrande maggioranza di spettatori che non vive a Roma o a Milano, e che ha attraversato questi anni un po' come ha fatto la famiglia Carati, tra piccole rivoluzioni quotidiane, scelte etiche, e molto buon senso. E certamente dolore, non quello esplosivo e clamoroso amplificato dai media e dall'audience, ma quello sommesso, profondo e quotidiano. "La meglio gioventù" si chiude come si chiudono tutti i bei romanzi popolari. Con una circolarità, con un ritorno di tutte le cose, con le generazioni che si sostituiscono a quelle vecchie. Con una speranza: comunque e dopotutto perché non può che essere così e non può che andare così. Ma anche con la memoria vera di un paese che ti ritorna tutta addosso, finalmente, e che non può che regalarti un senso di sollievo e di felicità."

[3] IL seguente brano di Enzo Biagi, editoriale del *Corriere della sera* del 27 gennaio del 2005, ci sembra esempio illuminante di memriau: na memoria conspevole di poter essere non solo stimolo per ammirevoli narrazioni ma vera e propria fonte di etica.

Non si cancella il passato: su un muro di Auschwitz lessi: "Chi non conosce la storia sarà costretto a riviverla". C'è un giorno per ricordare: prima, però, raccontiamo che cosa accadde, di quante infamie sono capaci gli uomini, perché i nostri figli sappiano. Una volta, tanti anni fa, andai nel ghetto di Varsaviae il vento avevano lasciato cadere qualche seme tra le macerie, e da una finestra spuntavano le foglie di un susino. C'era, e credo ci sia ancora, un monumento con nastri, corone e una lapide. Annotava: "Il popolo ebraico ricorda il sangue dei suoi martiri". Allora non pensavo che avrei avuto una tenera nipotina che di nome si chiama Rachele, e una notte ho sognato, io che non ricordo mai le avventure notturne, che la tenevo per mano e non la lasciavo mai, e scappavamo nei boschi dove sono stato partigiano. Ho quattro nipoti: per lei, quando vado a certe funzioni della sua fede, metto il cappello, per gli altri lo tolgo.

[4] Il compito appare specialmente gravoso quando l'opera da tradurre è *La misteriosa fiamma* di Eco. Per motivi diversi: la possibilità di non aver colto il contesto citazionale quando non compare un'indicazione esplicita al riguardo- gioco di complicità con il lettore nativo che Eco si concede spesso- o la sensazione di dover affrontare un viaggio in un universo culturale profondamente diverso, perché si tratta di cultura popolare, di quotidiano, di un materiale testuale che difficilmente sarà stato oggetto di apprendimento/ insegnamento. Comprensibili, quindi, le perplessità della traduttrice:

Durante la lectura más de una vez me sentí una intrus ...Qué intrahistoria tan distinta...Me parecía que el expediente de la pérdida de la memoria, que lleva a recuperar la identidad de una generación o de un momento cultural, generaba dos sensaciones fundamentales según el tipo de lector y su edad: participación y curiosidad desde la diferencia...Ahora bien, la búsqueda de la identidad non puede prescindir de la cultura popular

[5] *Un instante en la vida ajena* è il titolo di un interessantisimo documentario di José Luis López Linares, premio Goya al miglior documentario nel 2004, basato sulla vita e i ricordi di Madronita Andreu, rappresentante di una illustrata e abbiente borghesia catalana e raffinatisima cineasta dilettante.

UN TROVATORE ITALIANO ALLA CORTE D'ALFONSO X*.

Gianluca Pagani
Universidad Pablo de Olavide

1. INTRODUZIONE

Con questa comunicazione si vuole presentare la biografia di Bonifacio Calvo attraverso la sua produzione e gli studi moderni a lui dedicati, quali per esempio quelli di Alvar, Branciforti e Milá y Fontanals. Peró senza limitarsi alla dimensione letteraria della sua figura, v'é l'intenzione di situarlo storicamente. Si vuole sottolineare la sua appartenenza alla cospicua famiglia genovesa dei Calvo che negli anni centrali del Duecento occupa un posto di primo piano nell'ambito cittadino. Cosí come la relazione fra politica e poesia che interessa la sua opera nell'ambito della corte alfonsina, un tema giá preso in considerazione, da un punto di vista generale, da Alvar in suo articolo del 1984 (5-20). Si cercarà di conferire un maggiore pienezza a questa figura, figlia di un'epoca, il Duecento, straordinariamente ricca di personaggi il cui impegno politico s'interseca con su attivitá letteraria e di scambi culturali

2. I CALVO.

I Calvo rappresentano nel '200 uno dei "consortili più prestigiosi di Genova" (Airaldi, 2004: 289-290). Si conservano testimonianze documentali, che attestano il passaggio nella vita pubblica genovesa di membri di questa famiglia. Tanto nei *Libri Iurium* come negli *Annales* cittadini, depositi della memoria del Comune, appaiono rivestendo cariche di un certo livello: *ambaxiator*, *ancianus*, *consiliarius*, *discretus* (AAVV, 1992-2002; Belgrano e Imperiale, 1890-1929). Limitandosi a gli anni centrali del secolo spicca fra i personaggi della famiglia Nicola Calvo, banchiere con interessi nell'area occidentale del Mediterraneo e nelle Fiandre (Doehaerd, 1941), coinvolto poi nella prima crisi della banca genovese intorno al 1255 (López, 1956 e Petti Balbi, 2003: 365-386), ed ambasciatore del governo cittadino presso la corte del regno di Castiglia nel 1251 (Pagani, 2003: 273-280). In questa missione diplomatica Nicola ottiene per la comunità dei suoi concittadini uno statuto per l'esercizio dell'attività mercantile con importanti privilegi nella città di Siviglia, dove lui stesso ha delle propietà (González, 1998). Como si può aprezzare in lui, come in moltissimi altri uomini d'affari genovesi, gli interessi pubblici s'intrecciano con quelli privati.

I Calvo incarnano con i Cigala, i Doria, i Grimaldi, i Gattilusio, la famiglia di mercanti-guerrieri con una partecipazione diretta nella vita commerciale e politica genovese che allo stesso tempo nutre nel suo seno alcuni dei trovatori piu importanti della lirica cittadina del XIII secolo. (Airaldi, 1986: 118)

3. BONIFACIO.

Assai scarse ed incerte le informazioni sulla vita del trovatore, un problema che

già sottolineano il Milá y Fontanals (1861/1966) e il Pelaez (1896: 1-44), studiosi decimonici, e il Branciforti nel secolo passato. (Branciforti, 1955)

Le poche notizie provengono dall'opera del Nostradamus del 1575 che sembrano basarsi su una perduta bibliografía provenzale (Nostredame, 1913: 68). Dalla prima emergono solamente un paio di dati sicuri: il lungo soggiorno in Castiglia presso Alfonso X; e il suo colloquio d'amore con nobildonne della corte iberica.

A questi se n'aggiungono altri, desunti da una lettura attenta del suo canzoniere e dagli archivi.

Nei documenti appare come abbiamo visto il nome di Nicola Calvo, che alcuni studiosi associano a Bonifacio. Il Schultz (1887: 175-235) pensa che possa esserne il padre, un ipotesi che già il Pelaez (1896: 4) mette in dubbio. Attualmente si propende per riconoscere che i due siano stati legati da un generico grado di parentela, e forse Nicola ha influito nella decisione di Bonifacio di recarsi in Spagna. Si potrebbe considerare anche la possibilità che egli abbia accompagnato a Nicola a Siviglia nel 1251, nel corso della suddetta missione, e lì abbia conosciuto l'ambiente della corte e l'infante Alfonso, che lo invita a fermarsi. Mentre il Milá pensa che il motivo del suo soggiorno in Castiglia siano le lotte fra le fazioni genovesi (Milá y Fontanals, 1966: 184). Le due ipotesi rimangono tali poichè nessuna delle due ha la conferma di un riscontro documentale, potrebbero addirittura essere valide entrambi, Bonifacio avrebbe accettato l'invito alfonsino sospinto pure dalle condizioni politiche cittadine.

Un ultimo dato riguardante la sua biografia è il ritorno a Genova al principio degli anni '60 (Alvar, 1977: 194), forse amareggiato e deluso dall'esperienza spagnola. Qui sarà protagonista di un scambio di sirventesi con il poeta veneziano Bartolomeo Zorzi, prigionero tra gli anni 1266 e 1273. (Boutière e Schutz, 1950: 30)

4. LA SUA PRODUZIONE.

Si conservano della sua attività poetica diciannove componimenti in provenzale e due in gallego-portughese.(Branciforti en Horan, 1966)

All'interno del suo canzoniere si distinguono quindi sei canzoni d'amore, un lai lirico, un planh dedicato alla morte dell'amata, sei sirventesi politici e infine sette sirventesi morali.

Secondo l'Alvar appartengono al periodo castigliano una decina di questi. (1977: 194)

Vediamoli nell'ordine cronologico, al giorno d'oggi generalmente accettato; soffermandoci in particolare sugli elementi che ci permettono di situarli storicamente.

La prima composizione, *Tant auta dompna,* è un canzone d'amore all'amata, che conclude con una richiesta di protezione ad Alfonso, che sembra sugerirre il momento d'ingresso alla corte, fine 1252 inizi 1253.

Car val mais c'om non pot pensar
lo reis de Castella n'Anfos,
sui seus, car sa valors m'empar,
s'er qui trop senbla orgoillos;
e si·l plai que·m puege ni·m leu,
non voill aillors querre manleu,

c'ab sa valor dir auzarai
daus on mi ve l'affanz qu'eu ai. (Branciforti, 1955: 85)[1]

La seconda è *Enquer cab sai chanz e solatz* dove Bonifacio elogia le virtù del Re, *qu'es senatz/ en totz faitz e valenz e pros*. Nella quarta *cobla un per que·il fo l'amars saboros,issonan* possiamo forse intravedere dietro la parola "albero" la figura del re d'Aragona Giacomo I padre di Violante, il *digne frug* moglie d'Alfonso, che ci permetterebbe datarla alla seconda metà del 1253, momento di tensione fra il suocero e il genero.

E sitot es l'arbres loingnatz,
del sieu digne frug glorios
no·s laissez tant e tal, c'assatz
pot del mescal restaur aver;
e car en posc ben dir lo ver,
fatz mon mestier, mas non dirai ges qual,
car ai paor de palig descomunal. (Branciforti, 1955: 100)[2]

La terza è, *Mout a que sovinenza*, un sirventese politico che principia con un chiaro riferimento storico, la minaccia d'invasione da parte castigliana della Guascogna (1253).

Mout a que sovinenza
non agui de chantar;
mas ar me·n sov, car
agui sai dir e coindar
que·l nostre reis breumenz,
cui que pes ni·s n'azir,
vol en Guascoign'intrar
ab tal poder de genz,
que murs ni bastimenz
non o posca sufrir. (Branciforti, 1955: 88)[3]

V'è poi un altro riferimento nel testo ai Guasconi questa volta insieme con i Navarresi, che saranno uccisi inesorabilmente, secondo il poeta.

Termina poi con un esortazione al re a procedere senza indugi, in quanto tutto è a suo favore.

Reis castellanz, pueis ar
no·us faill poders ni senz
e Dieus vos es consenz,
pensatz del conquerir. (Branciforti, 1955: 90)[4]

La quarta è, *Un gran desmezura vei caber*, un sirventese morale dove Bonifacio critica duramente l'ambiente della corte e le sue ipocrisie. Sembrerebbe che il poeta

voglia salvaguardare la relazione tra lui e il re dalle maldicenze cortigiane, come si vede nell'ultima cobla.

Reis castellanz, per vos non o dic ges,
car totz mals vos enueia trop fortmen,
e·l bes vos plai tant fort que sol per vos
esperon tuit q·aion revinimen.(Branciforti, 1955: 113)[5]

La quinta è, *Qui ha talen de donar*, rientra nella tipologia della penultima e le due si potrebbero situare cronologicamente a cavallo tra gli anni 1253 e 1254. Anche qui l'autore espressa la sua preoccupazione per l'ambiente che lo circonda, lo sente "ostile" e teme che possa daneggiare, ancor prima che lui stesso, il prestigio del re, invitando questi ad ascoltare solo *mos chanz*.

Per que requerr'e pregar
lo rei castellan mi platz,
qu'el deia mos chanz menbrar
e non crei'uns sieus privatz,
car il an tal us apres
e tal art, zo·il voil aprendre,
que quecs, per pauc qu'el n'agues,
son pretz, volri'escoiscendre. (Branciforti: 1955: 119)[6]

La sesta è, *Un nou sirventes ses tardar,* un sirventese politico, che il Branciforti data alla prima metà del 1254 (Branciforti, 1955: 27). Qui Bonifacio assume un'attitudine critica nei confronti del re, è assente l'elogio dei primi testi. Il trovatore non considera propio d'Alfonso la politica attendista che s'è adottata nella *querelle* navarrese. Cosi lo manifesta nei primi versi.

Un nou sirventes ses tardar
voill al rei de Castella far,
car no·m senbla, ni pes, ni crei,
qu'el aia cor de guerreiar
Navars ni l'aragones rei;
mas pos dig n'aurai zo que dei,
el faz'o que quiser fazer.

Mas eu ouz'a muintos dizer
que el non los quer cometer
si non de menassas, e quen
quer de guerr'ondrado seer,
sei eu mun ben que lli coven
de meter hi cuidad'e sen,
cuer e cors, aver et amis. (Branciforti, 1955: 95)[7]

Conclude, infine, con dei versi fortemente critici.

E comenzon a dire ia
que mais quer lo reis de Leon
cassar d'austor o de falcon
c'ausbere ni sobrenseing vestir. (Branciforti: 1955: 96)[8]

La settima è, *En luec de verianz floritz,* l'ultimo dei sirventesi dedicati ad Alfonso X, di difficile datazione; secondo il Riquer (1975: 1419) il carattere di generica esortazione alla guerra argomento del testo non permette precisare i contorni temporali, mentre per il Branciforti si tratta della progettata spedizione in Guascogna (Branciforti, 1955: 28).

Indipendentemente da ciò, è importante sottolineare che con questi versi Bonifacio mantiene il tono critico, tanto verso Alfonso che non incoraggia come dovrebbe all'azione così come verso gli uomini del re, dediti più che altro a gozzovigliare.

Mas trop mi par endurmitz-
que·m desplatz-,
car en vei desconortatz
los sieus e meins coraios;
e s'ara, mentr'es noveus
l'afars, non conorta·ls sieus,
venir l'en pot tals mescaps e tals danz
qu'el fara pron, si·l restaur'en des anz.

Reis n'Anfos, ia·ls crois marritz
non crezatz,
ni·ls feingnenz alegoratz,
car amon dinz lur maizos
mais bos vis e bos morseus,
c'ab afan penre casteus,
ciutatz, ni reinz, ni faire faitz prezantz ;
tan lur es cars legors e pretz soanz ! (Branciforti, 1955: 93)[9]

La penultima *Ai, Dieu ! S'a cor qe·m destreigna* l'autore è ancora in Spagna, ci troviamo all'epilogo della sua storia d'amore e dell'esperienza in terra iberica. Il tono è melancolico, la sua amata è già lontana, e lui compie tuttavia un tentativo di ottenere meriti che lo innalzino ai suoi occhi nella corte alfonsina, però si nota la volontà "di uscire da una realtà contingente, materiale ed angusta". (Branciforte, 1955: 51)

Ja de si no m'an
lueinhan,
si trebailan
mi vauc ar sai en Espaignha
com m'enpeinh'enan,

puian
ma valor tan
que sos valenz pretz no·s fraingnha,
ni·s decaía,can
semblan
petit ni gran
fassa, que vas mi s'afraigna. (Branciforte, 1955: 103-104)[10]

L'ultima *S'ieu d'ir'ai meinz que razos non aporta* è "un canto di liberazione", probabilmente ha già lasciato la corte castigliana, e si dirige verso "un nuevo signore, sintesi delle virtù cortesi, in un mondo migliore…l'evasione da quella realtà che ha soffocato l'amore e la vita stessa del poeta".

Si m'atrai senz vas l'Ardi, que·m deporta
tan gen que·m mou plus espertz que·il ioios,
que no m'es grieus capteinz d'avols seingnors. (Branciforti, 1955: 134)[11]

5. CONCLUSIONI

Bonifacio come abbiamo visto appartiene a una cospicua famiglia di Genova sua città natale ed s'inserisce nella corrente trovadorica genovese.

Nella sua opera, come in quelle degli altri membri della "scuola", le questioni politiche si collocano sempre in primo piano. Con una differenza, lui si occuperà anche di politica internazionale.

Nella decisione d'accettare l'invito d'Alfonso X probabilmente avranno influito i contatti della sua famiglia con il sovrano, ma in gran parte anche la personalità alfonsina che rappresentò un calamità per una *pleiade* di poeti. (Cfr. Alvar, 1984 y Márquez Villanueva, 2004)

Durante il suo soggiorno in Castiglia, i suoi versi ci mostrano un Bonifacio interessato e informato delle tensioni con Navarra e delle aspirazioni alfonsine sulla Guascogna. Un comportamento che distacca in quell'ambiente di corte dove "los poetas locales se ocupan de pequeñas anécdotas sin importancia de la vida cotidiana" mentre egli "se siente atraído más bien por la política internacional del rey de Castilla" (Alvar, 1984: 9), finendo probabilmente per inimicarlo con gli altri trovatori e cortigiani, provocando alla fine la sua amareggiata partenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV., *I libri Iurium della Repubblica di Genova*, Genova-Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 1992-2002.
AIRALDI, G., *Genova e la Liguria nel Medioevo*, Torino, Utet, 1986, p. 118.
AIRALDI, G., *Guerrieri e Mercanti. Storie del Medioevo genovese*, Genova, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 289-290.
ALVAR, C., "Poesìa y política en la corte alfonsí", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 410, 1984, pp. 5-20.
ALVAR, C., *La poesia trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
BELGRANO, L. T. e IMPERIALE, C. (a cura di), *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1890-1929.

BOUTIÈRE, J. e SCHUTZ, A. H., *Biographies des troubadors*, Toulouse-Paris, 1950, p. 30.
BRANCIFORTI, F. (a cura di), *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Università di Catania, 1955.
DOEHAERD, R., *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariales génoises aux XIIIe et XIVe siècles*, 2 vols, Bruxelles-Roma, Institut Historique Belge de Rome, 1941.
GONZÁLEZ, J. (a cura di), *Repartimiento de Sevilla*, 2 vols., Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1998.
HORAN, W. D., *The poems of Bonifacio Calvo, a critical edition*, Mouton, L'Aia-Parigi, 1966.
LOPÉZ, R. S., *La prima crisi della banca di Genova (1250-1259)*, Milano, Università Bocconi, 1956.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El concepto cultural alfonsí*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2004 [2ª edizione].
MILÁ Y FONTANALS, M., *De los trovadores en España*, Barceloa, J. Verdaguer, 1861 [Nuova Edizione Barcelona, CSIC, 1966].
NOSTREDAME, J. de, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, Parigi, Champion, 1913, p.68.
PAGANI, G., "Castilla y Génova en la documentación real alfonsí. Una primera aproximación", *3º Congreso de Historia de Andalucía (2001)*, Tomo 6 (Andalucía Medieval), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2003, pp. 273-280.
PELAEZ, M., "Bonifacio Calvo, trovatore genovese del XIII secolo", *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXVIII, 1896, pp. 1-44.
PETTI BALBI, G., "Genova", XVIII Convengo Internazionale di Studi *Le città del Mediterraneo all'apogeo sello sviluppo medievale: aspetti economici e sociali (2001)*, Pistoia, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte Pistoia, 2003, pp- 365-386.
RIQUER, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos,* Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
SCHULTZ, O., "Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors", *Zeitschr. für romanische Phil.*, vol.VII, 1887, pp 175-235.
TANASINI, G., "Calvo Bonifacio", *Dizionario Biografico Italiano*, vol. 17º, Roma, 1974, pp35-36. TOSO, F., *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, vol. I, Genova, Marietti, 1990.

Notas

[*] La realizzazione di questa comunicazione è stata possibile grazie alla borsa dottorale della FUNDACIÓN CAJAMADRID, e s'inquadra nel gruppo di ricerca *El reino de Sevilla en la Baja Edad Media (HUM 214)* Departamento de Hª Medieval y CC. TT. HH. Universidad de Sevilla.

[1] Poichè Alfonso, re di Castiglia, vale di più che si possa pensare, sono suo fedele, perchè il suo «valore" mi protegga, se vi sarà qualcuno troppo orgoglioso; e se gli piace che mi sollevi o mi innalzi, non voglio chiedere protezione altrove, perchè col suo «valore" oserò dire donde mi viene l'affanno che ho.

[2] E sebbene si sia allontanato l'albero, per cui gli fu dolce l'amaro, dal suo degno frutto splendente non si distaccò punto nè poco, poichè può avere dalla perdita buona rivalsa; e poichè ne posso dire il vero, faccio il mio ufficio, ma non dirò affatto quale, poichè ho paura del biasimo straordinario.

[3] Molto tempo è che non mi ricordai di cantare; ma ora me ne sovviene, perchè sento qui dire e raccontare che il nostro re, chiunque sia che di ciò s'offende e s'adira, vuole entrare subito in Guascogna con tale forza di armati, che nessun muro o bastione la possa fermare.

[4] Re di Castiglia, poichè ora non vi manca la forza, nè il senno, e Dio vi è begnino, pensate a

conquistare.
[5] Re di Castiglia, non lo dico affatto per voi, poichè ogni male vi dispiace moltissimo, e il bene vi piace tanto che solo in voi sperano tutti coloro che abbiano consapevolezza.
[6] Per questo mi piace richiedere e pregare il re di Castiglia che debba ricordare il mio canto, e non creda ad alcun suo consiguiere, poichè essi hanno appreso un tale abitudine e una tale arte (di ciò lo voglio informare), che ciascuno vorrebbe distruggere il suo pregio, anche se il re ne avesse poco.
[7] Senza tardare voglio fare un nuevo sirventese al re di Castiglia, perchè no mi sembra, nè penso, nè credo ch'egli abbia volontà di combatiere i Navarrini e il re aragonese; ma dopo che avrò detto ciò che debbo, faccia egli ciò che pensa di fare. Ma io sento dire a molti che egli non vuole assalire se non con le minacce, e io so molto bene che conviene a ocluí che vuol riportare onore in guerra impegnarvi pensiero e senno, corpo e cuore, avere ed amici.
[8] Ed essi cominciano già a dire che il re di Leone preferisce di più cacciare con astori e falconi piuttosto che vestire corazza ed usbergo.
[9] Ma troppo mi sembra addormentato- ciò mi dispiace -, sicchè vedo i suoi scoraggiati e meno intraprendenti, e se ora, mentre è nuova l'impresa, non incoraggia i suoi, gliene può venire un tal perdita (di prestigio) e un tal danno che egli farà molto, se lo restaurerà in dieci anni. Re Don Alfonso, or no prestate fede ai volgari pusillanimi e ai fiacchi fannulloni, poichè amano più il buon vino e la buona mensa nelle loro case, che conquistare con affanno castelli, città o regni e compier gloriose gesta; tanto è loro caro il quieto vivire e spregiato il valore!
[10] Già da lei non mi vado allontanando, se mi ingegno or qui in Spagna in maniera che mi porti sempre più in alto, elevando il mio merito tanto che il suo splendido pregio non abbia a soffrire e a diminuirse quando essa faccia un gesto grande o piccolo, che si pieghi verso di me.
[11] Cosi mi trae il senno verso l'Ardito, che mi conduce così bene che mi muevo più lesto che i gioiosi, chè non mi pesa il contegno dei cattivi signori.

LA REVISTA *COLOMBO* (1926-1930): PROPUESTAS Y CONTENIDOS DEL HISPANISMO ITALIANO DE IDEOLOGÍA FASCISTA.

Victoriano Peña
Universidad de Granada

La política exterior italiana durante el fascismo estuvo siempre condicionada por la visión universalista de un movimiento político que concebía la relación con otros países como un medio no sólo de desarrollo económico y comercial, sino también como una oportunidad para difundir su ideología, que constitutivamente, por su carácter de doctrina universal, estaba llamada, según las proclamas de sus ideólogos, a extenderse al resto del mundo. Una tarea en la que las fuerzas culturales partidarias del nuevo régimen totalitario se implicarían desde el primer momento como se demuestra en la redacción, en abril de 1925, del famoso "Manifesto degli intellettuali del Fascismo", que se presentó en Boloña en el "Convegno per la cultura fascista" y que, muy significativamente, empezaba con la siguiente afirmación: "Il Fascismo è un movimento recente ed antico dello spirito italiano, intimamente connesso alla storia della Nazione Italiana, ma non privo di significato ed interesse per tutte le altre" (Papa, 1974: 186-194 y Gentile, 1975: 459-464). La adhesión a la nueva misión de la intelectualidad fascista quedó más explícita en el siguiente orden del día que se aprobó en la citada reunión boloñesa:

Di fronte all'equivoco in cui, o interessatamente o per ignoranza, è mantenuta all'estero la nozione del fatto fascista, nella sua storia, nella sua pratica, nel suo propósito, il convengo decide che sia redatto un documento chiaramente espositivo degli elementi anzidetti, da tradurre nelle principali lingue e a cui dare la maggior divulgazione possibile per mezo delle nostre rappresentanze all'estero, delle principali istituzioni di propaganda di cultura, di ogni ente nazionale che con l'estero abbia più diretti contatti. Il documento sarà integrato dal più gran numero di firme delle personalità più rappresentative dell'intellettualità fascista, con i titoli accademici e professionali a ciascuna spettanti, e ciò allo scopo di far finalmente conoscere all'estero non solo cosa vuol dire fascismo, ma anche chi sono in realtà gli esponenti e i guidatori di un movimento che ha l'orgoglio di ritenere di aver salvato la civiltà dell'Europa (Papa, 1974:190).

Con el apoyo y la colaboración de los intelectuales italianos al servicio del régimen mussoliniano, esta penetración ideológica se llevará a cabo principalmente en la promoción de las relaciones culturales, verdadero caballo de Troya de las auténticas intenciones de propaganda política fascista. Por otra parte, el golpe del general Primo de Rivera en España, en septiembre de 1923, apenas un año después de la "Marcia

su Roma", favorecerá las relaciones de nuestro país con el gobierno fascista italiano, materializándose en una serie de acuerdos bilaterales que sirvieron para estrechar los lazos entre los dos regímenes totalitarios, muy especialmente con la firma del "Tratado de Amistad, Conciliación y Arreglo judicial entre España e Italia", firmado en agosto de 1926, que servirá, sobre todo, para reforzar las posiciones italianas en el Mediterráneo, así como contrarrestar la primacía de la influencia francesa en la política y en la sociedad españolas[1] (Salvatorelli-Mira 1980:709; Tussell-Sanz 182: 413-483; Palomares, 1989)

La connivencia política entre ambos gabinetes tendrá igualmente sus consecuencias en la vertiente ideológico-cultural. Las gestiones de la diplomacia italiana para desarrollar la acción conjunta con el gobierno primorriverista en materia cultural dieron su fruto a muy corto plazo y contribuyeron a una amplia difusión y a una creciente aceptación del fenómeno fascista en nuestro país: el control sobre las noticias referidas a Italia en la prensa española (cada vez más abundantes y elogiosas, por otra parte), la proliferación de libros de política y economía fascista, así como biografías del *duce* en las librerías de nuestro país y la política revisionista de la historia de ambas naciones llevada a cabo en los libros de texto.

Un aspecto poco conocido que animó decididamente las relaciones hispano-italianas desde la llegada de Mussolini al poder fue la necesidad, por parte de Italia, de aprovechar la privilegiada posición de España respecto de las naciones americanas de lengua española para desarrollar una acción efectiva de penetración político-ideológica, que favoreciera, a su vez, el intercambio comercial italiano con los países iberoamericanos[2]. Unas pretensiones que, si bien favorecieron el desarrollo conjunto por parte de ambas naciones de una política común para Latinoamérica en el terreno concreto de la penetración cultural, no llegó a cuajar sólidamente por la insalvable rivalidad hispano-italiana en el comercio exterior.

Guiados por el ideal nacionalista, tendente a mezclar la llamada de la sangre con el beneficio económico y el expansionismo ideológico y comercial, los políticos fascistas promueven la creación de una asociación hispano-italiana destinada a aumentar la presencia de ambos países en Iberoamérica, en clave de expansión de la *civiltà latina*, concepto básico de la ideología fascista, que el americanista Luigi Bacci, inspirador de la mencionada asociación, ilustra muy bien cuando aclara que no se trata de una simple expresión literaria, sino que debe ser el motor de "una grande forza di espansione, soprattutto nei riguardi degli interessi che l'Italia ha e più numerosi ed intensi dovrà avere con la Spagna e con i paesi latino-americani" (Palomares Lerma, *Op. cit.*, p. 270.) Así pues, con la finalidad de velar por los intereses de Italia y de España en el continente americano y de reforzar su presencia y su poder en esa enorme región se fundó el *Istituto Cristoforo Colombo*, que se puso en marcha a partir del mes de marzo de 1924[3]. Declaración de buenas intenciones que enmascaraba el verdadero interés de los políticos fascistas y que no era otro que, aprovechándose, por un lado, del declarado interés del gobierno promorriverista de buscar un renovado protagonismo en los países hispanoamericanos y, por otro, de la presencia de España en la asociación, erigir a Italia "en defensor y difusor de la *civiltà latina* en el sentido e interpretación que el Gobierno fascista quiso hacer" (*Ibíd.*, p. 274).

La mayor aportación del *Istituto* al enriquecimiento y diversificación de las relaciones culturales hispano-italianas fue su actividad editorial, representada de manera

especial en la edición de *Colombo. Rivista bimestrale dell'Istituto Cristoforo Colombo*, que vio la luz en Roma, desde junio de 1926 hasta diciembre de1930, coincidiendo, significativamente, con la caída (a principios de ese mismo año) del dictador español. La publicación, que, de manera novedosa, combinaba en sus páginas colaboraciones y artículos literarios y culturales con trabajos de contenido político y económico[4], muchos de ellos bilingües, o en una u otra lengua, indistintamente, se erigirá, por meritos propios, como el mejor ejemplo de las propuestas y los derroteros ideológicos del hispanismo de índole fascista. A decir verdad, la revista no escondió su carácter *oficial* y el primer número lo inauguraba un "Messaggio" de Mussolini, respaldando, por un lado, la labor del *Istituto Cristoforo Colombo* y, por otro, elogiando el carácter nacionalista e integrador de su revista:

Sono lieto di porre il mio nome sulla prima pagina di questa Rivista, che l'*Istituto Cristoforo Colombo* -del quale sono Presidente onorario- dedica allo studio dei popoli iberici e latino-americani, per rinsaldarne, con una più profonda conoscenza, le relazioni con l'Italia.

Fin dai primi giorni, nei quali assunsi il governo dell'Italia, io rivolsi un messaggio agli italiani che vivono nelle Americhe e ai paesi che li ospitano. Dopo circa quattro anni la mia fede non è mutata. Le relazioni fra l'Italia ed i popoli iberici e latino-americani, fecondate quotidianamente dalla fede e dal tenace lavoro degli italiani che vivono nell'America Latina, sono destinate ad uno sviluppo sempre più largo e profondo.

Auguro a questa Rivista di segnarne ed esprimerne degnamente il ritmo (*Colombo*, 1 (1926), p. 3.).

De hecho la revista *Colombo* se constituirá en la empresa cultural que mejor ejemplificará uno de los presupuestos básicos y más originales del credo cultural fascista: la exaltación de la *latinidad*, como categoría definidora y distintiva del espíritu y de la esencia de los pueblos herederos del legado cultural de Roma. Esta *latinidad* (propugnada desde las páginas de la revista, reivindicada en las denominaciones Latinoamérica y latinoamericano, frente a las de Hispanoamérica o iberoamericano) se configuraba como la contribución más genuinamente itálica a las señas de identidad del nuevo mundo. En este sentido, serán muy esclarecedores los numerosos artículos y comentarios en la revista dedicados a defender los orígenes ligures de Cristóbal Colón para así dotar de un papel preponderante a la pretendida aportación histórica italiana al descubrimiento[5] y al posterior desarrollo económico y social de la región. Un ejemplo del armazón ideológico de la revista y, en el fondo, de la falacia de la alianza ítalo-española de intereses preconizada desde sus páginas, son las palabras de Ruggero Mazzi, respecto de la que él denomina posición inaceptablemente excluyente de gran parte de la clase política e intelectual española que defiende la herencia exclusivamente hispánica de las nuevas naciones americanas:

Non possiamo escludere né la Francia, né l'Italia senza peccare di slealtà e di ingratitudine. Anzi, il progresso centro e sud-americano si appoggia sopra questo tripode: scoperta: italo spagnuola; cultura: francese; e messa in valore agricola: prevalentemente

italiana [...] La scoperta non autorizzerebbe una denominazione specifica, qualora ad essa non si accompagni una continua, illuminata e saggia opera di colonizzazione e di sviluppo economico [...] l'impero coloniale ispanico deve al genio italiano, insieme con l'apporto infinitamente prezioso della nozione scientifica, anche quello assai rilevante della coltivazione delle sue terre, che ha permesso quell'emancipazione economica, susseguita al movimento autonomista, che ne fu l'inizio [...] La cultura è ancora oggi quasi esclusivamente francese. E la Spagna, l'Italia e la Francia sono [...] derivazioni dirette del gran ceppo latino (Mazzi, 3-4 (1928), p. 373).

Asimismo, y en relación al cariz de estas opiniones, la trascendencia de la intervención italiana en los países de Iberoamérica tendría su correlación, en la actualidad de entonces, en el propósito de presentar el fascismo como el sistema político inherente a la civilización latina (Peña, 1995: 136-142).

Esta declaraciones que cronológicamente corresponden a los últimos años de la revista representan el punto final de una evolución ideológica que, acorde con la política cultural de consenso y de atracción y captación de relevantes intelectuales en las empresas culturales desarrollada por el fascismo durante los años veinte, empezó con un amplio espíritu conciliador durante los primeros números acogiendo entre sus colaboradores a importantes intelectuales ideológicamente muy alejados de los ideales cesaristas de la publicación. Es el caso del escritor y pensador argentino, Manuel Ugarte[6], que por esos años se encontraba exiliado en Europa por sus ideas políticas, y del historiador español Rafael Altamira, reconocido americanista, pacifista e intelectual comprometido con los ideales democráticos. De hecho, éste último, a pesar de la cautela con la que intenta propugnar el deseable entendimiento de colaboración hispano-italiana en las repúblicas iberoamericanas, de modo que se evite la interferencia comercial y concurrencias emigratorias ("mi posición espiritual no es de un nacionalismo egoísta; no es, por lo tanto, exclusiva, ni menos de agresión"), no admite, en cambio, injerencia alguna en materia de influencia cultural. Altamira (que ya, evidentemente, no volvería a colaborar con la revista italiana) intuía con claridad las ocultas aspiraciones de las autoridades fascistas de convertir, mediante la privilegiada posición española, el ideario mussoliniano en referente político y cultural de las jóvenes naciones de habla española. Proclamando el sello propio, "inconfundible e irreductible" de la cultura española, el profesor Altamira afirmaba:

...Lo que algunos llaman "latinismo" y han querido o quieren imponer en América, nosotros no lo aceptamos sino muy restingidamente [...] no somos "latinos", sino "hispanos", y no podemos reconocer concomitancia ninguna con cualquier otra nación europea, por muy afín que en otras cosas se sea respecto de nosotros [...] nuestra particularidad espiritual, común a la gran mayoría de las poblaciones americanas de lengua española y que nosotros afirmamos en todo su valor de civilización, es lo que nos obliga a distinguir, en toda colaboración de ese orden con otros pueblos, la parte en la que cabe una acción concertada de aquella otra que debe sernos reservada plenamente.[7]

Por otra parte, el hispanismo literario de *Colombo* se manifestará a través de

secciones como "Cultura iberica", "Profili di scrittori spagnuoli" y "Cronache di letteratura spagnola contemporanea", que se convertían así en una excelente muestrario de las tendencias y de la evolución, no sólo de los intereses de los estudiosos italianos hacia la literatura española, sino incluso de la propia revista, que favorecerá, especialmente en su última fase, las colaboraciones de tipo político o económico en detrimento de las culturales. Los trabajos[8], entre otros, de Arturo Farinelli, Carlo Boselli, Bernardo Sanvisenti, Lucio Ambruzzi, Piero Pillepich, y de los propios responsables de la revista, L. Bacci y R. Mazzi, se acercarán fundamentalmente a la obra de grandes novelistas como Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Valle Inclán, etc., sin aportar ninguna novedad crítica, en una labor más divulgativa que de investigación. Las pretendidas "Cronache di letteratura spagnuola contemporanea" -que a partir de 1929 serán también de literatura "latino-americana"- o la sección de reseñas bibliográficas, "Libri spagnuoli", centrarán sus preferencias en la joven narrativa española y, por lo general, en autores bastante mediocres, a excepción de trabajos como el de Pillepich sobre Gómez de la Serna o el de Bacci sobre la narradora Concha Espina.

Otro dato a tener en cuenta es el desinterés de estos hispanistas por la producción poética, que en esos años está dando algunos de sus mejores frutos en nuestro país. Salvo excepciones, como es el caso del artículo del hispanista Le Pera sobre José Bergamín, la joven poesía española no tendrá ninguna repercusión en la revista, a pesar de haberse publicado ya en esos años excelentes muestras, y reconocidas por la crítica, de algunos de los grandes nombres de la generación del 27: *Cántico* de Guillén, *Primer Romancero Gitano* de García Lorca, *Marinero en Tierra* de Alberti y *Versos humanos* de Gerardo Diego (estos dos últimos distinguidos con el Premio Nacional de Literatura), etc[9]. En este sentido, es aún más llamativa la ausencia de estos nombres en un artículo de César González Ruano sobre los nuevos poetas españoles en el que, en un alarde de selectiva erudición, el periodista y crítico español sí cita en cambio una retahíla casi interminable de nuevos talentos poéticos entre los que se encuentran Emilio Carrera, Heliodoro Puche, Lasso de la Vega, Rafael Cansinos Asens, Pedro Luis Gálvez, Antonio Espina y, como escribe el propio González Ruano, "molti altri che renderebbero interminabile l'indice espositivo" y cuyas obras poéticas son hoy, y me temo que también entonces, en gran medida, desconocidas.

En realidad, las colaboraciones de contenido literario, que se encargarán no sólo a hispanistas italianos, sino también a críticos literarios españoles más o menos conocidos[10], serán en nuestra revista el termómetro que marcará el grado de politización de la cultura fascista en general, que tendrá también su reflejo en la revista. Durante los primeros años la crítica literaria será abundante y variada, hasta finales de 1928 en que queda prácticamente en las manos del Piero Pillepich (que llega incluso a protagonizar en exclusiva varios números) y del director de la publicación que paulatinamente rebajará el tono cultural (que, en realidad, se verá reducido a la crónica divulgativa) cargando las tintas sobre los aspectos políticos e ideológicos.

Por estas razones, podemos afirmar que el espíritu hispanista emanado de las columnas de *Colombo* estará profundamente marcado por el carácter oficial de la revista, donde, como si de experimentados técnicos de la política cultural del fascismo se tratara, los hispanistas italianos -alguno, como Farinelli, miembro de la *Reale Accademia*

d'Italia, institución recién creada por el aparato cultural fascista- serán dignos prototipos de la figura del intelectual militante, comprometido con los objetivos doctrinales del estado: en este caso, abusando del trillado apelativo de "Spagna sorella", el de favorecer la promoción de los intereses expansionistas italianos, en su dimensión no ya tanto cultural, sino más concretamente política y comercial.

Hemos creído conveniente completar este trabajo con la confección de un índice donde se encuentra recopilada, por orden cronológico, la totalidad de la información que sobre la realidad socio-cultural española ofreció en sus páginas la revista *Colombo*, reseñando incluso las breves notas informativas de carácter divulgativo, en su mayoría anónimas:

Nº 1 (giugno, 1926):
- Mussolini: "Messaggio" (p. 3)
- Sanvisenti, Bernardo: "Per la lingua spagnuola" (pp. 47-50)
- "Galicia, patria di Colombo" (pp.59-60)
- Ugarte, Manuel: "Italia e America Latina" (p. 91)

Nº 2 (agosto, 1926):
- Bibliografia: sobre España pp. 207-214. Y se habla sobre: Cansinos Assens, Miguel de Unamuno, Pérez de Ayala, A. Farinelli, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, José Mas, José M. Salaverría, Federico García Sánchez, Mariano Benlliure y Tuero, "Cuadernos literarios" de "La Lectura" de Madrid, E. D'Ors, y un método de enseñanza del español *Coversazione spagnuola* de Ed. Urbs (Roma).

Nº 3 (ottobre 1926):
- "Il trattato italo-spagnolo", precedido de una carta-opinión del historiador Rafael Altamira y Cravea, presunto amigo del director de la revista, sobre la necesidad de intensificar las relaciones hispano-italianas respetando los intereses mutuos (pp. 266-270) (Texto bilingüe)

Nº 4 (dicembre 1926):
- Del Vecchio, Giorgio: "Il Collegio di Spagna a Bologna" (pp. 338-344)
- Bibliografia (pp. 436-440): Se habla sobre: Blasco Ibáñez, Concha Espina (una carta de A. Farinelli elogiando su novela *Altar Mayor*), Oreste Ricciardelli (La civilización española). Todo firmado por L.B. (Luigi Bacci)

Nº 1 (gennaio 1927):
- Altamira, Rafael: "Las relaciones culturales y económicas entre Italia y España en lo referente a los países de América" (pp. 22-37)

Nº 3-4 (giugno-agosto 1927):
- Acosta, José María de: "La crítica literaria en España" (pp. 162-168) (texto bilingüe).

Nº 5 (settembre 1927):
- Carral, Ignazio: "Uno scultore spagnuolo in Italia" (pp. 286-287).
- Bibliografia: los índices de los seis números publicados de la "Revista de las Españas", comentando largamente el artículo de Chabás, "La lengua y la cultura de España en Italia".

Nº 6 (ottobre 1927):
- Fumagalli, G.: "La III Fiera Internazionale del libro a Firenze nei riguardi dei

paesi iberici", (pp. 347-352)
- "Giuseppe Maria de Acosta e 'Colombo'" (nota en la que se anuncia un sección dedicada a la literatura y la ciencia españolas a cargo del periodista de ABC, al que además han pedido que ponga al Istituto C. Colombo en contacto con "gli uomini più eminenti della Spagna per la traduzione in italiano delle loro opere") (p.352)
- Bibliografia: (pp. 380-381) Sobre: A. Cipolla (Vecchia terra Iberica. Viaggio in Spagna e Portogallo), libros sobre la patria de Colón, etc.
Nº 7 (dicembre 1927):
- Acosta, J.Mª.: "Libri spagnuoli. Ricardo León: *I lavoratori della morte*" (p. 406)
- Acosta, J. Mª., "Il movimento ispanofilo visto dalla Spagna" (p. 415)
- Araujo Costa, Luigi: "Giovanni Valera" (pp. 420-424)
- González Ruano, Cesare: "Brevi cenni sui nuovi poeti spagnuoli" (pp. 425-428)
- Silvagni, Giuseppe: " L'Esposizione ibero-americana di Siviglia (12 ottobre 1928)" (pp. 463-465)
- Supplemeto del nº 7: Sección "Attraverso i paesi iberici del vecchio e nuovo mondo". Comentario sobre la exposición de Sevilla (p. 199).

Nº 1 (febbraio 1928):
- Bacci, Luigi: "Arturo Farinelli nell'America latina" (pp. 38-42)
- Sección "Cronache e note". Cultura Iberica. Libri Spagnuoli: Concha Espina: *Le fanciulle scomparse*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1927 (p. 63); Antonio Zozaya, *Ideogrammi* (pp. 64-65); Luigi de Oteyza, *Nel lontano Cipamgo. Giornate giapponesi* (p. 65); Giuseppe Más, *La huida* (pp. 65-66). "Riviste spagnole" (pp. 66-67); "Conferenza" (p. 67); "Libri ibero-americani" (pp. 67-69); "Riviste ibero-americane" (pp. 69-70): "Conferenza" (p. 70).
Nº 2 (aprile 1928):
- Pillepich, Piero: "Il precursore della Spagna contemporanea. Angel Ganivet" (pp. 167-171).
- Morales, Gustavo: "Il risorgimento d'Italia. Mussolini" (pp. 184-188).
- Bacci, Luigi: "Vincenzo Blasco Ibáñez" (pp. 197-198).
- Bibliografia (218-222). Sobre: Carlo Boselli, la revista "Nosotros" y ediciones de "La Lectura".
Nº 3-4 (giugno-agosto 1928):
- Mazzi, Ruggero: "America latina o America spagnuola?" (pp. 371-374)
- Bibliografia: (p. 452) Sobre Lucio Ambruzzi y Juanita Granados.
Nº 5 (settembre-ottobre 1928):
- Pillepich, Piero: "Un umorista di genio. Ramón Gómez de la Serna" (pp.467-473)
- Boselli, Carlo: "Armando Palacio Valdés" (pp. 474-484)
- Pillepich, Piero: "Cronache di letteratura spagnola contemporanea" (pp. 511-515) Sobre J. Chabás, S. Ros y M. Verdaguer.
Nº 6 (novembre-dicembre 1928):

- Pillepich, Piero: "Scrittici iberiche: Concha Espina" (pp. 593-596)
- Pillepich, Piero: "Cronache di letteratura spagnola contemporanea" (pp. 613-616) Sobre Félix Urabayen, J. Chabás, R. León, Blanco Fombona, L. Araquistain.
- "Reale Academia spagnuola della lingua" (p. 617)
- Bibliografia: Un artículo sobre Boselli en *El defensor de Granada* (p. 622)

Nº 1 (gennaio-febbraio 1929)
- Pillepich, Piero: "Cronache di letteratura spagnola contemporanea. Pio Baroja" (pp. 54-58.
- Bibliografia: sobre el libro *Itinerari spagnoli* de F. Boiano (pp. 63-64)
- En "Cronache e note" (pp. 77-79) sobre: Manifestazione di confraternità italo-spagnuola a Barcellona, Collezione di classici spagnuoli donata all'Istituto C. Colombo, Polemiche fasciste in Spagna.

Nº 2 (marzo-aprile 1929):
- Berardi, Andrea: "Messaggio italiano agli studenti Madrileni" (p. 162)
- Bibliografia: sobre el libro de Félix Vargas, *Etopeya di Azorín* (p. 63) y reseña de José Le Pera, sobre Franco Ciarlantini, *Viagggio in Argentina* (pp. 63-65)
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano", noticias varias sobre: La Fiera Letteraria, el teatro español, sobre el libro de Gómez De Baquero, *Pirandello y compañía*, la "Casa di Spagna a Roma", Palacio Valdés, la participación italiana a la Exposición Internacional de Barcelona, "Ll'espansione italiana nell'Argentina", "Ancora un attacco contra la latinità", el estudio del español en Europa, etc... (pp. 185-192).

Nº 3 (maggio-giugno 1929):
- Molle, Stefano: "Siviglia: la Giralda e la Biblioteca Colombina" (pp. 235-238)
- Bacci, Luigi: "Contenuto sostanziale dell'Esposizione di Siviglia" (pp. 239-241)
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano", noticias varias sobre: "Ancora in tema di latinità", "Raid Genova-Barcellona", "Una Spagna ad uso e consumo dei letterati francesi" (pp. 273-274)

Nº 4 (luglio-agosto 1929):
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano", noticias varias sobre: Congresso di ispanisti, recente documento sui resti di C. Colombo, una iniciativa de *La Gaceta Literaria*, etc. (p. 365)

Nº 5 (settembre-ottobre 1929):
- Mazzi, Ruggero: "Contro i denigratori di Cristoforo Colombo. F. B. Charcot: 'Christophe Colomb vu par un marin...'. Blasco Ibáñez: 'En busca del Gran Kan...'" (pp. 407-415)
- Pillepich, Piero: "Cronache di letteratura contemporanea spagnola e latino-americana" (pp. 423-427) sobre: L. Araquistain, José Ortega y Gasset, W. Fernández Flórez.
- "Testamento literario di Palacio Valdés" (carta di Manfredi Porena) (p. 427)
- Bibliografia: reseña de José Le Pera sobre "Homenaje a Vicente Blasco Ibáñez"

(pp. 436-437) y el libro de Gómez de la Serna, *El caballero del hongo gris* (pp. 437-438).
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano", noticias varias sobre: "l'unità romana nel pensiero di Leopoldo Lugones", "La caravella rediviva" (sobre un poema de Pemán), etc. (p. 446).
Nº 6 (novembre-dicembre 1929):
- Bottacchiari, Rodolfo: "*Italia e Spagna* di Arturo Farinelli" (pp. 455-458).
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano", noticias varias sobre: "Antología de prosistas y poetas españoles" de L. Biancolini (pp. 520-521), "Industriali italiani diretti a Barcellona e ricevuti dall'on. Bottai", "La scuola italiana a Barcellona" y la "Biblioteca di Menéndez Pidal" (p. 528), "Curiosità colombiane" (p. 531) y "Un corso di lingua spagnuola all'Università di Trieste" (pp. 531-532)

Nº 1 (gennaio-febbraio 1930):
- Sección "Cronache di letteratura spagnola e iberoamericana contemporanea", noticias sobre:
"La CIAP (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones)" (pp. 68-72);
"L. Ambruzzi. Corso pratico di lingua spagnola (3 volumi) 1º e 2º anno. (Soc. Editrice Internazionale), 1929 (p. 72);
"Conferenze del Prof. Ezio Levi in Barcellona" (p. 83);
"Un corso di lingua spagnuola nelle scuole del Governatorato di Roma" (p. 86);
"L'insegnamento della lingua spagnola in pericolo?" (p. 86);
"Ispanofili italiani: Alfredo Giannini ed Angelo Norsa" (p. 87);
"Corsi di lingua italiana inaugurati a Madrid" (p. 88).
Nº 2 (marzo-aprile 1930):
- Mazzi, Ruggero: "Il Ministro Bottai e una 'glosa' del catalano Eugenio D'Ors" (pp. 116-118).
- Pillepich, Piero: "Ramón del Valle Inclán" (pp. 130-138).
- Sección "Bibliografia " (Firmado por R.M., sin duda, Ruggero Mazzi):
Maria Luisa Fiumi: *La Encantadora* (Visioni di Spagna), Edizioni Bemporad, Firenze, 1929" (pp. 156-157);
"Andrenio (Gómez de Baquero): *Pen Club. Los Poetas*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid" (p. 165);
"Pio Baroja: *La Busca*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid" (p. 166);
"Pio Baroja: *El Nocturno del Hermano Beltrán*, Librería Fernando Fe, Madrid" (pp. 166-167);
"Azorín: *Doña Inés,* Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid" (p. 167);
"A. Palacio Valdés: *Los puritanos*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid" (p. 168);
"Francisco Ayala: *Indagación al Cinema*, Mundo Latino, Madrid" (p. 169);
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano":

"L'America fu scoperta dal corso Cristoforo Colombo..." (p. 179);
"L'opera di un ispanofilo italiano lodata da uno scrittore spagnolo" (p. 179);
"Un articolo su Carlo Boselli" (pp. 179-180);
"Edizione spagnuola dell'Opera Omnia di D'Annunzio" (p.180);
"Francia-Italia-America Latina" (p. 180);
"La lingua spagnuola all'Università di Trieste" (p. 183);
"Un altro detrattore di Colombo e di Vespucci?" (p. 183);
"Italianità di Cristoforo Colombo" (pp. 183-184);
"La conferenza di Maria Luisa Fiumi sulla Spagna" (p. 184).
Nº 3 (maggio-giugno 1930):
- Mazzi, Ruggero: "La 'Commedia sentimentale' di Ricardo León" (pp. 258-260);
- Le Pera, José: "Profili di scrittori spagnoli: José Bergamín" (pp. 267-269);
- Borghi, Giulio: "Spagna sorella" (pp. 287-292);
- Sección "Bibliografia":
"Cosco, A.: 'Prof. Luigi Zuliani: *Spagna Meravigliosa*. Società Editrice S. Alessandro, Bergamo, 1930" (pp. 293-294);
Nº 4 (luglio-ottobre 1930):
- Bacci, Luigi: "Pro patria Colombo" (pp. 309-335);
- Ambruzzi, Lucio: "Italia e Spagna nell'Ispano-America" (pp.343-354);
- Chilò, G. F.: "Politica estera ed interna della Spagna nel nostro secolo (Cap. I e II)" (pp. 399-419);
- Sección "Effemeride del mondo italo-ibero-americano":
"Firenze e l'ABC" (p. 432);
"Il Congresso degli Italiani all'Estero" (pp. 432-433).
Nº 5 (novembre-dicembre 1930):
- Belsito-Prini, O.: Ambasciatori del pensiero italiano nel mondo: Margherita Sarfatti - Franco Ciarlantini" (pp. 459-463);
- Chilò, G. F.: "Politica estera ed interna della Spagna nel nostro secolo (Cap. III, IV e V)" (pp. 479-499);
- Sección "Bibliografia":
"L.B.: 'Carlo Boselli-Gerolamo Bottoni: *Humorismo. ¡Olé!*, Editori Val. Bompiani, Milano, 1930'" (pp. 500-501).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBEROLA ROMÁ, Armando, *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1988.
GENTILE, E., *Origini della ideologia fascista (1928-1925)*, Bari, Laterza, 1975.
MALAGÓN BARCELÓ, Javier, *Rafel Altamira y Crevea: el historiador y el hombre*, México, UNAM, 1986.
MAZZI, R., "America latina o America spagnuola?", 3-4 (1928).
PALOMARES, G., *Mussolini y Primo de Rivera. La política exterior de dos dictadores*, Madrid, Eudema Universidad, 1989.
PAPA, E. R., *Fascismo e cultura*, Venezia-Padova, Marsilio Editori, 1974.
PEÑA, V., *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del "ventennio fascista" y su repersusión en España*, Granada, Universidad de Granada, 1995.

SALVATORELLI, L.,MIRA G., *Storia d'Italia nel periodo fascista*,Torino, Einaudi, 1980.
TUSSELL, J., SAZ, I., "Mussolini y Primo de Rivera: las relaciones políticas y diplomáticas entre dos dictaduras", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIX, III (1982), pp. 413-483)
VALERO JUAN, EVA Mª, *Rafael Altamira y la "reconquista espiritual" de América*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.

Notas

[1] La opinión generalizada de la historiografía es que, en resumidas cuentas, el Tratado de amistad hispano-italiano, produjo más ruido que nueces: "Il *Times* parlò di nuove posizioni che il trattato poteva creare nel Mediterraneo , e accennò agli interessi antagonistici italo-francesi. Si parlò di clausole segrete, che furono smentite da dichiarazioni italiane e spagnole. Ma la parola esatta sembra quella di Guariglia [embajador italiano en Madrid], che il trattato non ebbe "nessuna vera importanza politica", sebbene sia stato presentato come una maniobra abilmente destinata a impressionare l'opinione pubblica francese e a tenere inquieta l'opinione pubblica internazionale".

[2] Estas propuestas llegan al ideario fascista procedentes de las teorías nacionalistas de escritores como Enrico Corradini quien, en sus ensayos y especialmente desde su revista *Il Regno*, revindicará el expansionismo colonial italiano, es decir, invocará la necesidad italiana de convertir el fenómeno de la emigración en un acto agresivo de conquista. Corradini defenderá una política italiana que aúne el poder económico-militar y la fuerza humana para apropiarse de territorios fecundados por el sudor de los emigrantes. Será el caso de Argentina, país al que este nacionalista llamará "colonia naturale" (Cfr. a propósito, sus *Discorsi nazionali*, de 1917, así como una de sus mejores novelas, *La patria lontana*, de 1910, cuyo contenido versa sobre los padecimientos de los emigrantes italianos en Argentina).

[3] Sobre la fundación del *Istituto*, los presupuesto ideológicos que lo inspiraban y las actividades que promovió (y al que estuvieron vinculadas las altas jerarquías de la política fascista, desde Mussolini, como presidente honorario, hasta Gentile, Bottai, Grandi, como consejeros ejecutivos), cfr. *Ibíd.*., pp. 262-288.

[4] Integrado dentro de la misma revista, se publicaba un boletín económico destinado a orientar a empresarios e inversores sobre la productividad de las naciones iberoamericanas, especialmente de la actividad económica de Argentina, Chile y Perú, países en los que la presencia y los intereses hispano-italianos tenían mayor relieve.

[5] Estas aportaciones suelen estar firmadas por los responsables de la publicación. Los ejemplos más destacados, entre otros, son las intervenciones del codirector, Ruggero Mazzi, "Contro i denigratori di Cristoforo Colombo", 5 (1929), pp. 407-415, y del director, Luigi Bacci, que en su extenso artículo "Pro patria Colombo", 4 (1930), pp. 309-335, hace una revisión histórica del problema de la nacionalidad del descubridor para afirmar fervorosamente el origen genovés no sólo del personaje histórico sino también de la financiación económica de la expedición colombina, restando así protagonismo a la corona española para otorgarlo a la contribución italiana.

[6] "Italia e America Latina", 1 (1926), p. 91. Para un mejor conocimiento del pensamiento de Ugarte, intelectual y político socialista de ideales nacionalistas latinoamericanos y antiimperialistas, vid. la excelente recopilación de sus escritos que con el título de *La nación latinoamericana* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978) prologa y anota Norberto Calasso.

[7] "Las relaciones culturales y económicas entre Italia y España en lo referente a los países de América" 1 (1927), pp. 22-37. Altamira, que formó parte del grupo constituyente de la Institución Libre de Enseñanza y fue juez titular del Tribunal Internacional de la Haya, casi nonagenario se exilió, tras la guerra civil española, a México donde murió en 1951. Para más información, vid.,

entre otros muchos, los trabajos de Javier Malagón, (1986), de Armando Alberola Romá,(1988) y de Eva Mª Valero Juan (2003).

[8] No se va a reseñar ninguno en nota a pie de página, pues todos ellos están recogidos más adelante, en la selección de los índices de la revista que cierra este trabajo.

[9] Esta desinformación de la revista tiene, sorprendentemente, su correspondencia en numerosos estudios del hispanismo italiano en general, que aunque pretenden ser más científicos, en realidad adolecen de las mismas carencias. Vid., a modo de ejemplo, la obra del hispanista G.M. Bertini, *Sguardo alla letteratura spagnola contemporánea*, Torino, 1932.

[10] A partir del número 3-4 de 1927 empieza a colaborar en la revista el crítico literario de ABC, José Mª de Acosta, que se convertirá en colaborador casi oficial (al menos así lo anuncia la revista en el número 6 de ese mismo año), si bien sólo continuará en la publicación por dos números más.

SÁ DE MIRANDA Y MAQUIAVELO: SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS

Beatriz Peralta García
Universidad de Oviedo

> Entre todos los hombres dignos de elogio, los que más alabanzas merecen son los que han sido cabezas y fundadores de las religiones. Inmediatamente después, los que han fundado repúblicas o reinos. Después de estos, son celebrados los que, puestos a la cabeza de los ejércitos han ampliado sus dominios o los de la patria. A éstos se añaden los hombres de letras, y como éstos son de más clases, se alaba a cada uno según su categoría.
>
> Nicolás Maquiavelo, *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio* (Libro I, 10).

Francisco de Sá de Miranda (1487-1558)[1] debe su justa fama al hecho de haber sido el introductor en Portugal de las nuevas formas de composición poética importadas de Italia, junto a la difusión del verso decasílabo,[2] sáfico y heroico, además de formas estróficas como el terceto, la octava real y, sobre todo, el soneto (Mourão Ferreira, 1981: 20). Su obra lírica es amplia y se había iniciado con su colaboración en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), donde recrea las formas tradicionales, "à medida velha" en cantigas, vilancetes y esparsas. Pero es, sin duda, su obra posterior, compuesta de églogas, cartas, sonetos, elegías, canciones y teatro escrito a la manera italiana, la que marcará con su influencia un giro significativo en la poesía portuguesa. Su larga estancia en Italia, que se prolonga a lo largo de cinco años, aproximadamente entre 1521 y 1526, está en el origen de ese cambio: "Vi Roma, vi Veneza, vi Milão/ em tempo de Espanhois e de Franceses", escribe en la carta a D. Fernando de Meneses (Sá de Miranda, 1989: 251).[3] D. Carolina Michaëlis y Teófilo Braga aseguran el contacto de Sá de Miranda con Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, con la que estaría emparentado y, a través de ella, con poetas italianos como Bembo, Castiglione o Ariosto, a los que recibía en su casa. Plantean, además, la posibilidad de que Sá de Miranda estuviese familiarizado con la obra de Bernardo Tasso, Maquiavelo, Aretino, Molza, Berni, Trissino y Guicciardini (Michaëlis, en Sá de Miranda, 1989: I-XLV; Braga, 1986: 88-144). La crítica posterior ha desmentido, por carecer de fundamento, sus relaciones con los marqueses de Pescara (Martins, 1996: 317-320), pero no es tan descabellado pensar en el conocimiento de la obra de los autores citados. En el caso de Nicolás Maquiavelo, la estancia de Sá de Miranda coincide con el último período de la vida del italiano (1512-1527) (Cfr. Prezzolini, 1967: 160-170; Nourrison: 80-93; Renaudet, 1965: 35-77; Granada en Maquiavelo, 1996: 7-12). De estos años es la redacción de sus obras más significativas: *El Príncipe* (1513), los *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio* (1513-1517) y el *Arte de la Guerra* (1519-1520). Aunque en vida del autor sólo fueron publicadas dos, *La Mandrágora* y el *Arte de la Guerra,* sabemos que todas las demás circularon en

manuscritos y eran ampliamente conocidas,[4] de modo que Sá de Miranda pudo tener conocimiento o al menos estar familiarizado con ellas.

Los cinco años que Sá de Miranda permanece en Italia van a ser cruciales. A su regreso a Portugal, presumiblemente hacia 1527, donde lo encontramos saludando al nuevo monarca, D. João III, llegado al trono hacía pocos años, revoluciona la literatura de su época con la introducción de los nuevos metros, pero también por el tratamiento que realiza de los temas de su tiempo. En las cartas, por ejemplo, así como en las églogas *Basto* y *Montano,* adopta el autor un tono crítico y moralizador, descontento con la sociedad de su época, que lo llevaría a abandonar la corte en 1530, otro acontecimiento fundamental en su biografía, y a refugiarse en sus propiedades en el Miño, en la Quinta da Tapada, donde habría de morir en 1558. En la *Carta a António Pereira*, una de las más conocidas, se queja el autor de la destrucción del Portugal tradicional por efecto de la conquista y la expansión ultramarina, un tema sobre el que reflexiona en la citada égloga *Basto,* que opone el campo a la ciudad y desarrolla el tópico horaciano de la "aurea mediocritas". De todas ellas, resulta especialmente significativa la *Carta a el Rei nosso senhor*,[5] esto es, el rey D. João III (1521-1557).

En su problematización sobre el tema del tiempo desde una doble versión, cronológica y meteorológica, ambos condicionándose mutuamente, es quizá donde debamos ubicar esta carta, escrita según Manuel Rodrigues Lapa hacia 1530-1534 (Lapa, en Sá de Miranda, 1942: 47; Michaëlis (ed.), 1989: 784), donde el poeta reflexiona sobre el arte de gobernar. El poema, compuesto por setenta y ocho estrofas en quintillas de redondilla mayor, tiene como destinatario a un joven de una cierta madurez - el rey tiene en este momento entre veintiocho y treinta y dos años de edad, mientras Sá de Miranda se acerca a la cincuentena -, pero también una experiencia de gobierno que se había iniciado tras la muerte de su padre el rey D. Manuel. Es perceptible en el texto, como en otros muchos, una clara preocupación didáctica que, al parecer, lo habría enfrentado con otros poetas. Compensaría con ella su polémica actitud de defender y difundir los nuevos códigos estéticos (Mourão-Ferreira, 1981: 29-30), y confirma que las similitudes con el caso de Maquiavelo y Lorenzo de Medici van más allá del simple paralelismo entre los personajes. En la carta introductoria a *El Príncipe* escribe Maquiavelo:

> Deseando yo, por tanto ofrecerme a Vuestra Magnificencia con algún testimonio de mi afecto y obligación hacia Vos, no he encontrado entre mis pertenencias cosa alguna que considere más valiosa o estime tanto como el conocimiento de las acciones de los grandes hombres, adquirido por mí mediante una larga experiencia de las cosas modernas y una continua lectura de las antiguas (…). No puedo hacerle mejor ofrenda que darle la facultad de poder en brevísimo plazo de tiempo aprender todo aquello que yo he conocido y aprendido a lo largo de tantos años y con tantas privaciones y peligros. (Maquiavelo, 1996: 31-32)

Las semejanzas entre ambos autores no ocultan, sin embargo, las diferencias. Al contrario de Maquiavelo, que desarrolla su pensamiento en textos mayoritariamente teóricos y doctrinarios, Sá de Miranda compone un poema en el que las deliberaciones sobre el tiempo dejan paso a cuestiones más terrenas. Tampoco nos informa de las

razones íntimas que lo llevaron a escribir este conjunto de consideraciones, ni aborda una teorización política en sentido estricto porque, como hemos dicho, en estos textos el tono que subyace es moralizador. Hablar por ello de pensamiento político es, sin duda, exagerado, pero es necesario llamar la atención para el hecho de que en los inicios del nacimiento del Estado, Sá de Miranda realice un conjunto de reflexiones encaminadas a aconsejar al nuevo monarca sobre el mejor funcionamiento del reino. Éstas se refieren al rey y a sus cualidades, la ley y la guerra, los cortesanos, y el ejercicio de la justicia. Es decir, plantea, desde la reflexión moral, la construcción de los pilares sobre los que se asienta el Estado moderno: la creación de un sistema impositivo, la creciente burocratización, la aparición de un ejército profesional y la conformación de un sistema de justicia. Estas meditaciones elaboradas y plasmadas por Sá de Miranda en la *Carta a el-Rei D. João* remiten a algunas de las tesis contenidas en las citadas obras de Maquiavelo, aunque en otras ocasiones se aleja sustancialmente de él y nos revelan a un Sá de Miranda aún muy anclado en preceptos medievales.

La tensión entre innovación y tradición se mantendrá a lo largo de toda su obra, y es apreciable en la carta a D. João III. Con todo, en su examen utiliza la misma estructura propuesta por el autor italiano en la construcción de sus obras, donde sigue un método semejante al de la investigación científica basado en un esquema de afirmación-análisis-ejemplificación. Los resultados son, sin embargo, formalmente diferentes. La estructura poética escogida por Sá de Miranda condiciona el discurso, y obliga a un ejercicio de síntesis y de condensación del pensamiento. Nos encontramos, por lo tanto, en presencia de textos extremadamente densos, donde las ideas fluyen enlazadas unas con las otras, como él mismo avisa al rey: "Ora eu que, respeito havendo/ Ó tempo mais que ó estilo,/ Irei fugindo o que entendo,/ Farei como os cãis do Nilo/ Que correm e vão bebendo" (Michaëlis, 1989: 187). En diversas ocasiones, además, el poeta introduce sentencias y refranes de carácter popular: "No fruito os conhecereis", "Lança a pedra, a mão esconde", "Queira Deus que não releve" o, la divisa de D. João II "Pola lei e pola grei". La utilización de la redondilla mayor, un verso tradicional, en una estructura nueva, la carta, confirma la convivencia de la modernidad con los modos tradicionales. Maquiavelo, por el contrario, escribe diversos tratados sobre el ejercicio de la política con una prosa muy personal, caracterizada por el uso de estructuras disyuntivas, soluciones extremas y antitéticas, afirmaciones rotundas y elevación desde los datos concretos a consideraciones de carácter general. (Cfr. Chabod, 1984: 377-394)

Ninguno, empero, escapa a la humillación ante los poderosos. Si Maquiavelo se muestra ante Lorenzo de Médicis con el único anhelo de que "alcancéis esa grandeza que la fortuna y las restantes cualidades Vuestras os prometen" (Maquiavelo, 1996: 32). en un momento de gran precariedad personal dado su inmerecido encierro tras la conspiración de 1512, Sá de Miranda se autorretrata como un simple pastor o labrador con el que el rey ha perdido, a pesar de la anunciada brevedad, uno de sus bienes más valiosos: su tiempo. He aquí los versos con los que el poeta finaliza sus reflexiones: "Mas eu som de ums guardacabras/ Que se vão de ponto em ponto,/ Querem sôs duas palavras,/ Que dos gados e das lavras;/ Depois não têm fim nem conto./ Assi que seja aqui fim,/ Tornem as praticas vivas./ Perdestes mea ora em mim/ Das que chamão sosessivas/ Estes que sabem latim".

1. SOBRE EL ESTADO

Sá de Miranda inicia su carta invocando tanto al rey, al que denomina "rei de muitos reis", es decir, emperador,[6] como el respeto al "bem commum".[7] Ambas referencias no son simples fórmulas de cortesía, y se refieren más bien a los dos posibles sujetos que, según Maquiavelo, podían detentar el poder: el individuo particular y el bien común. Éste último, como principio que da forma a la sociedad, conlleva la idea del interés de la nación, la razón de Estado. Partiendo de la idea de la política concebida como adquisición, mantenimiento y extensión del poder, en nombre del bien común se justifica la adopción de métodos duros o deshonestos para mantener ese poder. Maquiavelo eleva así a la categoría de sistema el eterno dilema de ética/política, en el que Sá de Miranda opta por la ética y Maquiavelo, pragmático, por la política. Al unir ambos conceptos, Sá de Miranda está esbozando no sólo una idea a respecto de la "res publica", como expondrá un poco más adelante, sino condensando en apenas cinco versos el gran principio de la teoría maquiaveliana del Estado,[8] un ente orgánico que tiene como fin último la supervivencia. Es esta concepción naturalista y orgánica[9] del Estado la que Sá de Miranda tiene en mente cuando utiliza el símil del rey como cabeza de un organismo vivo en los siguientes versos: "Um rei ó reino convem:/ Vemos que alumeia o mundo/ Um sol, um deus o sostem./ Certa a queda e o fim tem/ O reino onde ha rei segundo./ Não ó sabor das orelhas/ Arenga cuidada abranda;/ Abastem as rezões velhas:/ A cabeça os membros manda,/ Seu rei seguem as abelhas!".[10] Pero encierran también una lectura sobre el origen de los Estados. En el inicio de *El Príncipe*, Maquiavelo distingue entre principados y repúblicas, y describe el modo por el que se adquieren.[11] Interesa destacar aquí dos ideas fundamentales: primero la distinción formal de los Estados; después que en el origen de cualquier Estado, sea cual sea su forma, hay un hombre que posee "virtud".[12] Para él, los principados son fruto de la extrema corrupción a la que puede llegar el Estado republicano, cuya causa última es la desigualdad.[13] En esos momentos, la única forma de supervivencia e independencia es el establecimiento de una autoridad monárquica, ya que únicamente un rey prudente posee la autoridad suficiente para recuperar el orden social,[14] aunque Maquiavelo mostrará siempre su inclinación hacia el Estado popular. Sá de Miranda, en los versos citados, formula el principio básico de que el gobierno debe ejercerse con poder,[15] pero defiende la superioridad de las "rezõis velhas", es decir, la tradición, o lo que es lo mismo, la hereditariedad en el origen de los Estados. Desde este punto de vista, para Sá de Miranda la organización natural del Estado es el Reino, y por lo tanto asume ante el rey la visión medieval de la monarquía, que la concibe desde un origen divino y le otorga un carácter sagrado inherente a la dignidad regia: "A denidade real/ Que o mundo a dereito tem,/ (Sem ela ter se hia mal),/ É sagrada, e não leal/ Quem limpo ante ela não vem". "Dinidade alta suprema!/ Quem será que o não conheça?", se preguntará en otro lado.[16] Maquiavelo acepta como buena la Monarquía como forma de gobierno junto a la Aristocracia y la Democracia, si bien entendía que perviven durante poco tiempo. Según su razonamiento, porque la extrema delgadez de la línea que separa la virtud del vicio provoca la conversión de cada una de ellas en su antítesis, es decir, en Tiranía, Oligarquía y Anarquía (Maquiavelo, 2003: 35). Pero a Sá de Miranda su concepción de la monarquía de origen divino le permite superar este peligro al restringir el concepto de legitimidad por un lado: "Não falemos nos tiranos,/ Falemos nos reis ungidos"; y, por otro, al utilizar la religión como

un instrumento de cohesión absolutamente necesario para el mantenimiento del orden social:[17] "Um sol, um deus o sostem". Por todo ello el rey no debe delegar nunca su poder. Escribe Maquiavelo en los *Discursos*:

(…) un organizador prudente, que vela por el bien común sin pensar en sí mismo, que no se preocupe de sus herederos sino de la patria común, debe ingeniárselas para ser el único que detenta la autoridad. (Maquiavelo, 2003: 60-61)

Sá de Miranda ejemplifica esta aseveración recurriendo a la historia bíblica. Se trata de un procedimiento idéntico al utilizado por Maquiavelo, que le permite elevarse sobre los datos particulares y concretos para plantear una visión universal del poder regio. El recurso a la historia bíblica, recordando los casos de las persecuciones de Saúl a David, relatadas en el Libro I de los Reyes, acentúa su concepción divina del poder y la autoridad de la monarquía.

2. SOBRE EL REY Y SUS CUALIDADES, LAS LEYES Y LAS ARMAS

Esta idea del mantenimiento del poder en una única persona es asumida por Sá de Miranda. También en este aspecto vamos a encontrar, por lo tanto, paralelismos con el pensamiento de Maquiavelo. En *El Príncipe*, los capítulos XV a XXIII se destinan a analizar el comportamiento y el gobierno de un príncipe con respecto a sus súbditos. De entre los rasgos que Maquiavelo enumera (1996: 84)[18] para definir al gobernante, unos dignos de alabanza, otros de censura, Sá de Miranda selecciona dos: justo y clemente ("Justo e poderoso rei", "A tempo o bom rei perdoa"), ambos relacionados con la capacidad que los reyes tienen de impartir justicia. El objetivo es poder mantener el Estado bajo su poder, porque éste, con el tiempo, como cualquier organismo vivo, se corrompe. Para hacerlo, además de observar prudencia, el príncipe debía auxiliarse de las leyes. Maquiavelo entendía que éstas, junto a las armas, eran los pilares sobre los que se asienta un Estado (1996 71-72).[19] Y Sá de Miranda también se lo hace saber al rey: "Antre os Lombardos havia/ Lei escrita, lei usada,/ (Como se ve hoje em dia)/ Onde a prova falecia,/ Que o provasse a espada". A partir de aquí, el poeta expresa ante el rey varias ideas. La primera, que la ley garantiza el orden del Estado: "Que estas leis justinianas,/ Se não ha quem as bem reja/ Fora de paixões humana,/ São campo de peleja/ Com rezões fracas e ufanas", le advierte en otro momento. En el caso en el que la ley no pueda solucionar conflictos, los individuos se ven obligados a recurrir a la ley particular, es decir, al duelo,[20] que es lo que los versos parecen sugerir. Por otro lado, no deja de ser sorprendente el poder de la ley en cuanto a la legitimidad y acceso al poder. Rememora Sá de Miranda el hecho, verdaderamente significativo, en el que la aplicación del derecho permitió al infante D. Pedro, regente de Portugal, extender su influencia a través de sus hijos: "Onde tudo é certo e craro,/ Onde são sempre u ~~a~~s leis./ Principe no mundo raro,/ Sobre tanto desemparo/ forão tres seus filhos reis.[21]/ Oh senhor, quantos suores/ Passa o corpo e a alma em vão/ Em poder d'envolvedores!/ E emfim, batalhas que são/ Salvo desafios môres?".

El rey, por su capacidad para hacer cumplir las leyes, se convierte en el garante de la unidad del Estado no sólo desde el punto de vista territorial, al evitar su desagregación en una posible guerra, sino porque es la fuente única para la interpretación del derecho:

"Que sois nossa viva lei". La legitimidad para hacerlo procede de la aceptación que debe tener de sus súbditos: "Mas senhor, milhor o temos:/ Sendo vos o que mandais,/ Todos nos revolveremos/ Os que tanto não podemos,/ E aqueles que podem mais./ Verdadeira liberdade/ Não é nome errado ou novo/ A quem serve de vontade;/ Não tem rei amor de povo/ Tanto em toda a cristiandade". En estos versos sintetiza el poeta la idea principal que quiere transmitir al rey, que remite a la distinción latina entre "potestas" y "auctoritas". Anteriormente ya se había referido al rey con el adjetivo de poderoso, que en el poema aparece unido a "justo". Los ejemplos con los que argumenta el reconocimiento de la autoridad regia hacen referencia al sosiego con el que se vive en el país: "Aqui não vemos soldados/ Aqui não toa atambor;/ Outros reis os seus estados/ Guardão de armas rodeados,/ Vos rodeado de amor", es decir, sin el recurso al ejército, frente a la dinámica bélica de Francia o el Papado. No obstante, eso no quiere decir que el rey no sea capaz de hacer valer tanto su poder como su autoridad en momentos decisivos para el país, es decir, ante la guerra, y Sá de Miranda se guarda muy mucho al evitar que sus palabras puedan ser malinterpretadas: "Ums sobre outros corremos/ A morrer por vos com gosto;/ Grandes testemunhas temos/ Com que mãos e com que rosto/ Por deus e por vos morremos!". Y como los atenienses, así los portugueses tienen al mejor gobernante. Dice Sá de Miranda: "Do vosso nome um gram rei/ Neste reino lusitano./ Se pos essa mesma lei:/ Que diz o seu pelicano:/ *Pola lei e pola grei"*.

3. SOBRE LA JUSTICIA

En directa conexión con el oficio de gobernante está la capacidad para impartir justicia, una de las atribuciones de los reyes. Sá de Miranda parte, ante todo, de un razonamiento casi axiomático: que la verdad acaba siempre por imponerse a la mentira, aunque lo haga tarde: "Neste meo quem mal cai/ Mal jaz, e dizem que á luz/ Co tempo a verdade sai…/ Entretanto poem na cruz/ O justo, e o ladrão se vai/. Sorprende hasta qué punto Maquiavelo enuncia la misma idea:

(…) y aunque alguna maldad permanezca oculta durante un tiempo, por provenir de alguna causa escondida que, por no tener experiencia anterior, no se percibe, siempre la pone al descubierto el tiempo, al que llaman padre de toda la verdad. (Maquiavelo, 2003: 40)

Para impartir justicia, Sá de Miranda define un sistema procesal en el que le recomienda al rey seguir el ejemplo de Alejandro, que consistía en oír a todas las partes en conflicto para más tarde decidir. También en este aspecto, está el poeta enunciando una ley universal: "É ua regra geral/ Que a pena se deve ao mal/ O galardão ao bem". La dificultad se agrava cuando se encuentran razones enfrentadas, por lo que la ley debe garantizar el principio de igualdad para todos: "Sempre foi, sempre ha de ser/ Onde ua sô parte fala/ Que a outra haja de gemer./ Se em jogo todo se iguala/ As leis que devem fazer?", se pregunta el poeta, que no formula ningún tipo de solución. Sí defiende en cambio en estos versos un planteamiento novedoso para la época, al criticar implícitamente los privilegios de sangre en el diferente trato ante la justicia. El rey, además, no debe tener prisa, porque "Quem muito sabe, duvida", y por encima de la ley terrena, sólo está Dios y la ley divina. Sá de Miranda parece introducir aquí la referencia

a la duda metódica, es decir, la duda como base del conocimiento, por lo que el rey debe exigir de quienes lo rodean, los cortesanos, la verdad ante todo, algo que también destaca Maquiavelo:

(Un príncipe) debe estar siempre preguntando y escuchar pacientemente la verdad sobre todo aquello de lo que ha preguntado, enojándose incluso si alguien por cualquier razón no se la dice. (Maquiavelo, 1996: 114)

Subyace, en general, una visión pesimista[22] de la justicia en cuanto tal, ya que se describe como sometida a los intereses de los poderosos que pueden abusar de su posición, porque el rey no detenta en exclusivo su capacidad para impartirla, si bien sea el tribunal supremo. Sá de Miranda alerta contra esta administración corrupta, que resulta especialmente desfavorable para algunos sectores de la población, como las mujeres, los huérfanos y los "mesteres": "Nunca se descuide o rei,/ Que inda não é feita a lei,/ Ja lhe são feitas cautelas./ Então tristes das molheres,/ Tristes dos orfãos cuitados,/ E a pobreza dos mesteres!/ Que nem falar são ousados/ Diante os môres poderes". Desliza además el poeta una crítica a la Iglesia,[23] por la mercantilización que hace de la doctrina cristiana, y ataca fundamentalmente a aquellos curas de aldea que se colocan al servicio de los más poderosos a cambio de dinero: "Mas eu vejo ca na aldea,/ Nos enterros abastados,/ Quanto padre que passea/ Emfim ventre e bolsa chea/ E asoltos de seus pecados./ Se querem reconciliar/ Ums cos outros têm seu trato,/ Abasta lhes acenar;/ Não nos fazem tal barato/ Ó tempo de confesar". En esto actúa como Nicolás Maquiavelo, porque no se plantea la religión desde el dogma y la creencia cristiana, sino como un organismo que sirve a los intereses del Estado:

Y del mismo modo que la observancia del culto divino es causa de la grandeza de las repúblicas, así el desprecio es causa de su ruina. Porque, donde falta el temor de Dios, es preciso que el reino se arruine o que sea sostenido por el temor a un príncipe que supla la falta de religión. Y como los príncipes son de corta vida, el reino acabará en seguida en cuanto le falte su fuerza. (Maquiavelo, 2003: 70)

El rey debe saber, a pesar de todo, mostrar clemencia y Sá de Miranda recurre a un símil conocido: "A tempo o bom rei perdoa,/ A tempo o ferro é meizinha;/ Forças e condição boa/ Derão ao lião coroa/ Da sua grei montesinha". En el ejercicio de la justicia, demuestra Sá de Miranda su preocupación por aquellos sectores sociales más desfavorecidos. Lo vemos defender el principio de la igualdad ante la ley, como en el juego, según el símil que él utiliza, y llamar la atención para el abuso ante los poderosos. Para él, la única defensa posible es el rey, que debe amparar a todos sus súbditos: "Vidas e honras tomais/ De baixo de vosso emparo/ D'estranhos e naturais". En este sentido, la pérdida de los bienes materiales es más fácil de remediar porque es posible recurrir a la intervención del rey, aunque la justicia llegue tarde: "Apos estas, senhor, arde/ A cobiça da fazenda,/ Por mais que se vele e guarde/ Tem ela milhor emenda/ Se não viesse tam tarde". Las situaciones de abuso trascienden al ámbito de la justicia, y alcanzan al vivir cotidiano: "Inda mal com tantos meos/ Pera viver dos mais fracos/ E dos suores alheos".

4. SOBRE LOS CORTESANOS

Son característicos de esta época los tratados que describen los ambientes cortesanos y elaboran códigos de conducta para mejor desenvolverse en ellos. El más conocido fue el diálogo de Baltasar de Castiglione titulado *Il Cortesano* (1528), antecedente directo de otras obras, como *Corte na Aldeia* (1619) de Francisco Rodrigues Lobo, manual del perfecto cortesano. Existía, sin embargo, toda una tradición presente en el *Cancioneiro Geral* y en los poetas satíricos españoles del siglo XV (Cfr. Scholberg, 1971; Álvarez Gato, 1928), en los que se critica la actitud de los cortesanos. También Maquiavelo aborda este aspecto en los capítulos XXII y XXIII de *El Príncipe,* que son un conjunto de advertencias o preceptos destinados a prevenir al príncipe sobre los mentirosos y aduladores que con tanta frecuencia aparecen en la corte. Es con este sentido con el que debemos interpretar los versos de Sá de Miranda, que hacen referencia a la cantidad de personajes que rodean al rey y toman parte en las labores de gobierno: "Sobre obrigações tamanhas,/ Velem se com tudo os reis/ Dos falsos rostos e manhas/ Com que trabalhão das leis/ Fazerem teas de aranhas!". Sá de Miranda alerta sobre las intrigas y ardides que suelen utilizar: "Que, se não podem fazer/ Por manha, por força ou graça/ Salvo o que a justiça quer,/ Senhor, não chamão valer/ O que lhes não val na praça",[24] una actitud reprochable no sólo desde el punto de vista moral, sino desde la lealtad debida a la más alta jerarquía del Estado, el rey: "Quem graça ante o rei alcança/ E i fala o que não deve,/ (Mal grande de mâ privança!)/ Peçonha na fonte lança/ De que toda a terra bebe!". Pero además, Sá de Miranda se dirige específicamente a quienes sirven al rey. Es el único momento en el que se produce una alteración en el destinatario del discurso. El poeta los interpela directamente: "Contais, gabais, estendeis/ serviços e lealdades./ Olhai que as conserveis!/ Falai em tudo verdades/ A quem em tudo as debéis!". Las consecuencias, dada la extensión que pueden alcanzar son por ello, impredecibles y negativas para el buen funcionamiento del Estado. Para el poeta la lectura es clara: el peligro está dentro de casa. De aquí quizá el profundo desencanto que la observación de ciertos comportamientos en la corte le había causado.[25] Recuperando la filosofía de Maquiavelo en este aspecto, que consideraba al buen ciudadano como aquel capaz de "pensar menos en sus propios intereses y más en el bien común" (Maquiavelo, citado en Prezzolini, 1967: 18-19), advierte Sá de Miranda sobre la codicia de los hombres como algo inherente al ser humano: "Onde ha homens, ha cobiça". El poeta ofrece al rey dos vías de solución a este problema: primero, la observación directa: "Querei-los conhecer bem:/ *No fruito os conhecereis.*/ Obras que palavras não!". Después, recurre a la historia bíblica, y le recomienda a este respecto seguir los consejos que Jetró dió a Moisés (Éxodo 18, 21), y rodearse ante todo de "hombres capaces y temerosos de Dios, íntegros, enemigos de la avaricia".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, J. L., "Nota bibliográfica a Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe, comentado por Napoleón Bonaparte,* versión castellana e introducción de Edmundo González-Blanco", *Revista de Derecho Público,* Madrid, III, 1934.

ÁLVAREZ GATO, J., *Obras completas,* ed. de Jenaro Artiles Rodríguez, Madrid, 1928.

BRAGA, T., *Sá de Miranda e a eschola italiana,* Porto, Livraria Chardron, 1896.

CARRASCO GONZÁLEZ, J. M., "«Ando cos meus papéis em diferenças» - Sá de Miranda y

su prurito de enmienda", AA.VV., *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1er Encuentro de Lusitanistas Españoles,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.
CARVALHO, J. S., "A Renovação Lírica. Sá de Miranda", AA.VV., *História da Literatura Portuguesa,* vol. 2: Renascentismo e Maneirismo", Lisboa, Publicações Alfa, 2001.
CHABOD, F., *Escritos sobre Maquiavelo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
CONDE, F. J., *El saber político en Maquiavelo,* Madrid, Revista de Occidente, 1971.
EARLE, T. F., *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda,* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
FÉDOU, R., *El Estado en la Edad Media,* Madrid, EDAF, 1977.
FERRARA, O., *Maquiavelo. La vida. Las obras. La fama,* Madrid-Valencia, Colección La Nave, s.d.
GARCÍA ESTÉBANEZ, E., *El bien común y la moral política,* Barcelona, ed. Herder, 1970.
GARCIA, A. M., *Poesia de Sá de Miranda,* Lisboa, ed. Comunicação, 1984.
MANSFIELD, H. C., *Maquiavelo y los principios de la política moderna,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
MAQUIAVELO, N., *El Arte de la Guerra,* I, 269ª.
MAQUIAVELO, N., *Maquiavelo. Antología,* Barcelona, Península, 1987, ed. de Miguel Ángel Granada.
MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio*, traducción, introducción y notas de Ana Martínez Arancón, Madrid, Alianza editorial, 2003.
MAQUIAVELO, N., *El Príncipe,* Madrid, Alianza ed., 1996, ed. de Miguel Ángel Granada.
MARCU, V., *Maquiavelo. La escuela del poder,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
MARTINS, J. V. de Pina, "Miranda, Francisco de Sá de", MACHADO, A. M., *Dicionário de Literatura Portuguesa,* Lisboa, ed. Prsença, 1996.

MOURÃO-FERREIRA, D., "Sá de Miranda: inovação e polemismo", *Hospital das Letras,* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed., 1981, pp. 19-32.
NOURRISON, J. F. *Maquiavelo,* Madrid, La España Moderna, s.d.
PREZZOLINI, G., *Maquiavelo,* Barcelona, ed. Pomaire, 1967.
PUIGDOMÈNECH, H., *Maquiavelo en España,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
RENAUDET, A., *Maquiavelo,* Madrid, Técnos, 1965.
SÁ DE MIRANDA, F. de, *Poesias,* edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reprodução em fac-simile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
SÁ DE MIRANDA, F. de, *Poesias,* selecção, prefácio e notas de Manuel Rodrigues Lapa, Lisboa, 2ª ed., 1942.
SARAIVA, A. J., y LOPES, O., *História da Literatura Portuguesa,* Porto, Porto editora, 17ª ed., 1996.
SCHOLBERG, K. R., *Sátira e invectiva en la España medieval,* Madrid, ed. Gredos, 1971.
SILIÓ CORTÉS, C., *Maquiavelo y su tiempo,* Madrid, Espasa-Calpe, s.d.
ULLMANN, W., *Historia del pensamiento político en la Edad Media,* Barcelona, Ariel, 1983.

Notas

[1] Vid. el debate entorno a la fecha de su nacimiento y otros datos biográficos sobre el autor en CARVALHO, João Soares, "A Renovação Lírica. Sá de Miranda", AA.VV., *História da Literatura Portuguesa,* vol. 2: Renascentismo e Maneirismo", Lisboa, Publicações Alfa, 2001, pp. 135-140; también "Prefácio", LAPA, Manuel Rodrigues, *Poesias de Sá de Miranda,* Lisboa, 2ª ed., 1942, pp. V-XI; SARAIVA, António José, y LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa,* Porto, Porto editora, 17ª ed., 1996, p. 245.

[2] Corresponde al verso endecasílabo italiano, ya que en la medida portuguesa no se cuenta la sílaba postónica final.

[3] Es decir, durante los años de la guerra en Italia (1519-1529) entre el emperador Carlos V de España y Francisco I de Francia.

[4] En España la obra de Maquiavelo circula desde muy pronto. En 1552, por ejemplo, ya estaban traducidos los *Discursos,* y aunque fueron prohibidos, años más tarde se solicita permiso para ser nuevamente editados. Vid. ÁLVAREZ, José Luís, "Nota bibliográfica a Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe, comentado por Napoleón Bonaparte,* versión castellana e introducción de Edmundo González-Blanco", *Revista de Derecho Público,* Madrid, III, 1934, pp. 156-157; también PUIGDOMÈNECH, Helena, *Maquiavelo en España,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 16-18, donde la autora presenta un cuadro con las fechas de redacción y publicación de las obras de Maquiavelo en Italia. La polémica surgida entre quienes se manifestaron a favor de Maquiavelo y los que lo hicieron en contra prueba la difusión y conocimiento de su obra en estos años.

[5] Utilizaremos para el presente análisis la versión incluida por D. Carolina Michäelis en SÁ DE MIRANDA, Francisco de, *Poesias…, op. cit.,* pp. 187-204; también versión anotada en GARCÍA, Alexandre M., *Poesia de Sá de Miranda,* Lisboa, ed. Comunicação, 1984, pp. 458-471; e SÁ DE MIRANDA, *Poesias,* selecção, prefácio e notas de Manuel Rodrigues Lapa, Lisboa, 2ª ed., 1942, pp. 42-59.

[6] Probablemente, haciendo referencia a la expansión ultramarina y las nuevas plazas conquistadas en África, India y Brasil.

[7] La expresión "bem commum", tal como aparece en el texto, aparece directamente relacionada con el concepto de Estado, entendiéndolo además como sinónimo de "Reino", que es como el autor alude a él en otros pasajes. Sobre el concepto de "bien común" vid. MATTEUCCI, Incola, "Bien común", BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola y PASQUINO, Gianfranco, *Diccionario de Política,* Madrid, siglo XXI ed., 10ª ed., 1997, pp. 144-145.

[8] Giuseppe Prezzolini advierte que Maquiavelo utilizó la palabra *Estado* con la acepción que hoy día tiene, es decir, una entidad política que se mantiene por encima de los individuos y es regida por diferentes gobiernos. Sin embargo, la misma palabra significó para él conceptos diferentes, como "política", "territorio", "continuidad temporal", "partido de la oposición", "poder o autoridad", "forma de gobierno o constitución", "provincia". Para el concepto de *Estado* Maquiavelo utilizó expresiones como "vida política", "vida civil", "vida comunal" o "libertad pública". El profesor Prezzolini advierte además que la expresión latina "res publica" fue traducida también por Maquiavelo por "Estado". PREZZOLINI, Giuseppe, *Maquiavelo, op. cit.,* p. 11.

[9] Este tipo de comparaciones, con léxico tomado de la medicina y de las ciencias naturales, era bastante común en la época y Maquiavelo lo utiliza con profusión en sus escritos. Vid. por ejemplo los siguientes pasajes. El primero de ellos está tomado de *El Príncipe,* mientras el segundo corresponde al segundo libro de los *Discursos:* <<"Además, al igual que todas las otras cosas de la naturaleza que nacen y crecen rápidamente, también los Estados que surgen súbitamente pueden tener las raíces y sus ramificaciones firmes y asentadas (…)">>. <<"Y no se dan cuenta de que tal modo de proceder es totalmente contrario al orden correcto, pues se han de tener armados el corazón y los otros órganos vitales, y no las extremidades, pues se puede vivir sin éstas, pero se muere si aquéllos resultan lesionados, y estos estados tienen desarmado el corazón y están atados de pies y manos">>. MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe, op. cit.,* pp. 51-52; y MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio*, traducción, introducción y notas de Ana MARTÍNEZ ARANCÓN, Madrid, Alianza editorial, 2003, (Libro II, 30), *op.cit.,* p. 295, respectivamente.

[10] En otra redacción, el autor introduce entre los versos 40-41 la siguiente quintilla: "As vossas velas, que vão/ Dando quasi ao mundo volta,/ Raramente contarão/ Gente de algum rei solta/ (B

Gente d'outro algum r. s.)./ Sem cabeça o corpo é vão". MICHÄELIS, Carolina (ed.), *Poesias..., op. cit.,* p. 188. Es de sobra conocida la ultracorrección a la que Sá de Miranda sometía a todos sus escritos, como las múltiples redacciones de la égloga *Basto.* Sobre este aspecto vid. CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., "«Ando cos meus papéis em diferenças» - Sá de Miranda y su prurito de enmienda", AA.VV., *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1er Encuentro de Lusitanistas Españoles,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 215-237.

[11] <<"Todos los Estados, escribe Maquiavelo, todos los dominios que han tenido y tienen soberanía sobre los hombres, han sido y son repúblicas o principados. Los principados son o hereditarios, (…) o bien nuevos. Los nuevos, o son completamente nuevos (…) o son a modo de miembros añadidos al Estado hereditario del príncipe que los adquiere (…). Los dominios así adquiridos o están acostumbrados a vivir bajo un príncipe o acostumbran a ser libres; y se adquieren con las armas de otro o con las propias, gracias a la fortuna o por medio de la virtud">>. MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe, op. cit.* p. 33.

[12] Maquiavelo interpreta la "virtù" según el concepto de los romanos, esto es, entendida como valor, coraje, hombría. Carece, por lo tanto, de un contenido moral y se refiere ante todo a la voluntad de conseguir el poder por cualquier medio. Sobre la virtud en Maquiavelo y el concepto de fortuna vid. PREZZOLINI, Giuseppe, *Maquiavelo, op. cit.,* pp. 26-31; GARCÍA ESTÉBANEZ, Emilio, "V. Maquiavelo", *El bien común y la moral política,* Barcelona, ed. Herder, 1970, pp. 99-120 y esp. pp. 112-113.

[13] Ambos autores coinciden en su análisis sobre la corrupción que impera en las ciudades. Maquiavelo asegura que sería más fácil construir una república en las montañas, mientras Sá de Miranda expone su defensa de la vida rural en la égloga *Basto*. MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe, op. cit.,* p. 328.

[14] <<"De todo lo dicho se deduce la dificultad o imposibilidad que existe en una ciudad corrupta para mantener una república o crearla de nuevo, y si, a pesar de todo, la hubiese de crear o mantener, sería necesario que se inclinase más hacia la monarquía que hacia el estado popular, para que los hombres cuya insolencia no pueda ser corregida por las leyes sean frenados de algún modo por una potestad casi regia">> MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos…,* (Libro I, 18), *op. cit.,*pp. 91-92. De hecho, la redacción de *El Príncipe* es simultánea a los *Discursos,* cuando Maquiavelo ha comprendido, a la luz de acontecimientos pasados y futuros asociados al restablecimiento del poder nuevamente en los Médicis, que a la República le sucedía el Principado. Vid. sobre este aspecto "Acerca de «*El Príncipe*» de Nicolás Maquiavelo", CHABOD, Federico, *Escritos sobre Maquiavelo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 41-48; también "Nota introductoria" MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio* (IX), en GRANADA, Miguel Ángel (ed.), *Maquiavelo. Antología,* Barcelona, Península, 1987, pp. 293-297.

[15] En otra versión del mismo texto, Sá de Miranda afirma: "As vossas velas que vão/ Quasi dando á terra volta,/ Gentes de tanta feição,/ Pouca ou nenhua achão solta/ De algua jurisdição". MICHÄELIS, Carolina (ed.), *Poesias..., op. cit.,* p. 189.

[16] Para ejemplificar este aspecto, Sá de Miranda recurre, significativamente, a la historia de Roma durante el período de la República, algo en lo que coincide con Maquiavelo. Además, entre esta estrofa y la siguiente, que habla del rey como organizador natural del Estado, introduce los versos siguientes, también sumamente esclarecedores: "Dos grandes dous africanos/ o mayor inda direi:/ por ventura dos romanos/ agravada de tiranos/ ergueu Espanha por rei./ Estimou ele o sinal/ de amor, e houve d'eles doo". MICHÄELIS, Carolina (ed.), *Poesias..., op. cit.,* p. 189.

[17] Maquiavelo concibe la religión como una organización social al servicio del Estado, y como él un organismo vivo. Vid. MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos…* (Libro I, 11-15), *op. cit*. Sobre el concepto de "orden" en Maquiavelo vid. CONDE, Francisco Javier, *El saber político en Maquiavelo,* Madrid, Revista de Occidente, 1971, pp. 91-95.

[18]Son los siguientes: liberal, tacaño, generoso, rapaz, cruel, clemente, desleal, fiel, afeminado y pusilánime, fiero y valeroso, humano y soberbio, lascivo, casto, íntegro astuto, rígido, flexible, ponderado, frívolo, devoto, incrédulo.

[19] <<"Los principales cimientos y fundamentos de todos los Estados - ya sean nuevos, ya sean viejos o mixtos - consisten en las buenas leyes y las buenas armas. Y, dado que no puede haber buenas leyes donde no hay buenas armas y donde hay buenas armas siempre hay buenas leyes, dejaré de lado la consideración de las leyes y hablaré únicamente de las armas">>.

[20] D. Carolina Michäelis afirma que en esta defensa del recurso al duelo se revelarían motivos de carácter personal. MICHÄELIS, Carolina (ed.), *Poesias..., op. cit.,* p. 785.

[21] Se refiere a los hijos del infante D. Pedro, regente de Portugal durante la minoría de edad del rey D. Afonso V: D. Pedro, rey de Aragón, D. Juan, rey de Chipre, y D. Isabel, casada con D. Afonso V, rey de Portugal. Sá de Miranda utiliza el término "Espanha" en sentido geográfico: "Em verdade é presuntuosa/ Espanha, e d'isso se preça,/ gente ousada e belicosa;/ culpão-na de cobiçosa:/ tudo sabe vosssa alteza". MICHÄELIS, Carolina (ed.), *Poesias..., op. cit.,* p. 198.

[22] Comparte Sá de Miranda con Maquiavelo esta visión tan pesimista del hombre, que refiere en multitud de pasajes. En *El Príncipe* afirma que los hombres están siempre más dispuestos a perdonar el asesinato de sus familiares a la pérdida de su patrimonio. Vid. MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe,* (XVII), *op. cit.,* p. 89. En Sá de Miranda procede de las lecturas de Séneca, manteniendo afinidades con el estoicismo. Vid. EARLE, T. F., *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda,* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980, p. 71.

[23] T. F. Earle destaca este anticlericalismo de Sá de Miranda en tres estancias de la *Carta a el-Rei D. João III* que fueron suprimidas en la primera edición de sus obras, aunque sí fueron incluidas en el volumen de *Sátiras* publicado en 1626. Otras obras de Sá de Miranda, como *Os Vilhalpandos,* también contiene escenas en las que se ridiculiza a la Iglesia, y fue por ello suprimida en la primera edición. Vid. EARLE, T. F., *Tema e imagem..., op. cit.,* pp. 94-95.

[24] D. Carolina Michäelis demuestra que estos versos repiten el inicio de la carta de Horacio a Augusto, y han sido también imitados por Camões o António Ferreira. MICHAËLIS, Carolina (ed.), *Poesias, op. cit.,* p. 783.

[25] De ahí los versos de la estrofa en que se refiere a sí mismo: "Homem d'um só parecer,/ d'um sô rosto e d'una fe,/ d'antes quebrar que volver,/ outra cousa pode ser, mas de corte homem não é". MICHAËLIS, Carolina (ed.), *Poesias, op. cit.,* p. 192.

EDMONDO DE AMICIS. LETTERE DALLA SPAGNA

Soledad Porras Castro
Universidad de Valladolid

I.- INTRODUCCIÓN.

Entre las fuentes que alimentan el caudal simbólico de la experiencia humana, las Cartas son, sin duda, una de las más precisas y poderosas.

La esfera de las Cartas, cuando se hacen eco de las impresiones del viaje, poseen siempre una riqueza de proyección, que va más allá de la mera utilidad. La figura del viajero se yergue a través de la historia, como una de las tipologías que más han posibilitado el trasvase de conocimientos y de préstamos culturales.

Estrabón ha sido considerado por algunos historiadores, como el padre de los viajeros y de los Libros de Viaje sobre España. Avieno continúa la labor, al igual que muchos otros a lo largo de la Historia. En el siglo XIX, en palabras de Larra, se produce una auténtica manía de viajar.

Edmondo De Amicis llega a España el 8 de Febrero de 1872, y desde Barcelona envía sus primeras impresiones sobre España. Sus Cartas, llenas de curiosidades y preciosas noticias a cerca de la Península Ibérica, presentan un estilo preciso y desenvuelto. *Le Lettere* constituyen por sí mismas un importante documento. El objetivo de las mismas, manifestar públicamente las propias opiniones de un país, de la vida política y sindical, así como de los conflictos sociales del momento.

Desde el punto de vista filológico, *Le Lettere*, ofrecen un estilo cuidado y gran precisión lingüística. La primera de ellas aparece en *La Nazione*, el 20 de Febrero de 1872, enviada desde Barcelona, la última desde Valencia, cinco meses después. El periódico recibía regularmente esas impresiones, que Edmondo De Amicis, pensaba, posteriormente publicar en un solo volumen, como demuestra su correspondencia con Emilia Peruzzi. Fruto de ello *La Spagna*, 1873.

II.- CONTENIDO DE *LE LETTERE*

Barcelona.

Edmondo De Amicis hace su entrada a través de Perpiñán y Gerona en diligencia. Del primer contacto con la población catalana deduce que hay un grupo importante de republicanos en Cataluña. Inicialmente encuentra dificultad en entender tras observar que hablan catalán, creyéndole francés le dicen:

"Le voy a decir a usted una cosa caballero, se dice que España es más desdichada que Francia" (De Amicis, 1873).

La primera impresión política que recibe en España es de parte de una muchacha de Figueras, quien le reconoce como italiano se dirige a él con cierta gracia:

"Ahora tenemos un rey italiano. Es muy popular. A mi me gusta" (Idem, 104).

Barcelona viene descrita como

"*una bellissima campagna catalana, contadini con grandi berretti rossi e gli scialli variopinti" (Ibidem).*

Para añadir:

"*Barcellona, all'infuori della cattedrale e di alcuni palazzi, non possiede nulla di artístico; ha qualche tratto di sonmiglianza, qua e là, con Torino, Marsiglia, Messina, e non merita punto il complimento che le ha fatto Cervantes salutandola come la flor de las bellas ciudades del mundo. Esternamente, è forse la città meno spagnola della Spagna (Ibidem).*

Vi sono moltissimi francesi, molti italiani (in gran parte camerieri d'albergo che vi parlano un italiano orribile mezzo castigliano e mezzo barcellonese), molti stranieri d'ogni paese; caffé numerossissimi e stupendi, alberghi puliti, botteghe ampie, esplendide, e una folla, un brulichío per tutta la strada che fa ricordare Toledo e i quartieri più frequentati da Genova (Idem, 105).

È un popolo operoso, vigoroso, che piace ed ispira rispetto al primo acchito, altero d'un alterezza tutta sua propria che disdegna la fama romanzesca di Andalusia. Barcellona lavora, prospera e ingrandisce d'anno in anno notevolmante" (Ibidem).

Edmondo De Amicis siente satisfacción al constatar que Amadeo de Saboya gusta a la población catalana. Tiene buen concepto de los barceloneses a pesar de las notas que le habían proporcionado los diccionarios histórico-geográficos y la literatura de viaje:

"*essi sono gentili e rispettosi" (Idem, 106).*

Entre las expresiones de tipo colorista algunas que hacen referencia al carnaval barcelonés:

"*Si usa di vestire i bambini al disotto degli otto anni, quali da uomini in completo assetto da ballo, con gran baffi e gran zazzera; quali da guerrieri antichi con elmo e lancia, quali da grandi di Spagna, quali da contadini catalani con la berrettina e la manta; le bimbe da dame di corte, da amazzone, da poetesse colla lira e la corona d'alloro, chi va da gitanilla anadalusa, chi da montanaro basco e como una gara di buen gusto, di fantasia e di lusso" (Idem, 108).*

De Amicis aprecia la dureza de la lengua catalana pero la defiende siempre como una lengua que tiene su literatura. Los catalanes para De Amicis, dicen del sur de España lo mismo que los piamonteses, aunque en la actualidad, en menor medida afirman de los toscanos y napolitanos. Tienen gusto por las Bellas Artes, son ingeniosos

pero trabajan poco:

"*non hanno nè la nostra integrità di costumi, nè la nostra fermezza di carattere, nè la nostra perseveranza negli studi positivi. Il Piamonte è la parte più civile d'Italia" (Idem, 109).*

Del Ateneo barcelonés habla positivamente, intentando en sus cartas explicar su significado, encontrando un desequilibrio entre el progreso material y el progreso moral. El Ateneo de Barcelona es descrito como un lugar culto donde se lee y se dan cita los intelectuales. El nivel es superior al del Instituto Filológico de Florencia. Muchos de los socios de este Ateneo muestran interés en intercambiar publicaciones y material diverso. Advierte que es más conocida la literatura italiana que la española. Resalta De Amicis que en todas estas visitas es acompañado por el vicecónsul de Italia, Pompilio de Capitani, natural de la provincia de Bérgamo, quien asegura hablar con la misma fluidez español, catalán e italiano. Igualmente es acompañado por el cónsul general de Italia, De Martino, perfecto conocedor de Barcelona le ofrece importantes noticias acerca de la ciudad y sus alrededores.

Esta primera carta concluye con la salida de Edmondo De Amicis de Barcelona:

"*Adiós Barcelona, archivo de la cortesía, alberge de los extranjeros, patria de los valientes, adiós" (Idem, 111).*

Zaragoza, 12 Febbraio

Inicia con una descripción del paisaje característico, de transición, entre Cataluña y Aragón:

"*vaste pianure aride, chiuse all'orizzonte da lunghe catene di colline rossastre, con vari villaggi di meschino aspetto; una campagna uniforme e nuda, variata solamente da qualche vecchio castello torseggiante sulla cimma d'un colle isolato" (Idem, 112).*

En Zaragoza se encuentra con la auténtica España,

"*Saragozza è una città simpatica, con molte vie larghe, diritte ed allegre; non pochì vecchi palazzi degni di nota e alcune chiese stupende, qui liberamente si può dire che s'è in Spagna. Anche il basso popolo parla castigliano - non ancora il puro castigliano di Burgos e di Valladolid - ma con lieve differenza, lo parla peró con una cadenza particolare, che colpisce anche uno straniero; una specie di cauterellamento monotono, che gli spagnoli delle altre province mettono in ridicolo, presso a poco come si fa in Toscana delle provincie lúchese" (Ibidem).*

Por lo que se refiere al modo de vestir popular afirma:

"*il vestire del volgo è la cosa più originale e più bella ch'io mai abbia visto sinora" (Idem, 112).*

propia de grandes señores o incluso de actores. Por lo que hace referencia a las mujeres, no las encuentra de particular belleza. Se entusiasma con el desfile de máscaras en Carnaval, hasta el punto de hacerle olvidar la nostalgia de la patria lejana.

De forma negativa analiza la devoción a la Virgen del Pilar y la Basílica que la cobija:

"*Il nome di questa terribile Señora, per cui il basso popolo di Saragozza ha serbato sempre una devozione che s'avvicina al fanatismo, m'invoglió di vedere la chiesa e si andai subito, e n'ebbi un'impressione non inferiore a quella che m'immaginavo" (Idem, 115).*

Las iglesias le producen sensación de oscuridad y recogimiento, pero le hicieron comprender mejor, la literatura española, que historias o estudios críticos.

Los gritos de los vendedores de periódicos le sorprenden, compra el *Apagador*, que se imprime en Madrid, leído por un porcentaje alto de personas. La prensa es juzgada positivamente, considerada mejor que la italiana:

"*vi si trova sempre qualcosa di buono, specie in fatto di poesia, non essendovi foglio che non contenga una o due canzonette piene di grazia e di sale. El Apagador è un giornale carlista, e il numero che lessi dedica le sue dodici colonne a Don Amedeo, con profussione incredibile d'inventive, di minaccie e di scherni, in prosa ed in verso" (Idem, 116).*

Del rey Don Amadeo de Saboya oye decir que

"*è una persona rispettabilissima, che ha buon cuore che è simpatico; ma che la monarchia costituzionale non può salvare la Spagna. V'è un uomo solo concluse, l'un d'essi che ci possa salvare dalla rovina; un uomo di grande inpegno, di grande carattere e di grande coraggio: e questi è il deputato Emilio Castellar (Idem, 116).*

Uno de sus interlocutores dirigiéndose a De Amicis concluye:

"*Non c`è che un'altra via ai radicali, schiacci la testa ai carlioti, si faccia proclamare presidente della Repubblica, e allora si potrà dire veramente ch'egli è il rigeneratore della Spagna" (Idem, 117).*

Madrid, 17 Febbraio

Edmondo De Amicis inicia esta carta con el recuerdo de dos viejas ciudades castellanas, Burgos y Valladolid, a su llegada a Madrid compra un buen número de periódicos. Allí constata las proclamas republicanas y carlistas contra el rey Amadeo. Uno de estos periódicos hablaba de la inminente partida de Italia del príncipe Umberto.

Por doquier se percibe la opinión de que el rey se marcharía, la gente era consciente de que al irse el rey, en España seguiría un periodo de turbulencia y luchas intestinas. El desánimo que se palpaba era grande.

Le causa gran sorpresa cuantas noticias saben los españoles de Italia, y qué pocas los italianos de España:

"*tori, Cervantes e pane di Spagna" (Idem, 125).*

Madrid, 28 Febbraio

A parte de la grata impresión de Madrid, inicia su carta elogiando el Ateneo, institución para De Amicis, sin comparación con ninguna otra institución italiana. En el momento era presidente Don Antonio Cánovas del Castillo, anteriormente lo habían sido Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Menéndez Pidal y Lista. En la biblioteca encuentra al menos cuatro traducciones de *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni. Una de ellas realizada por un poeta de apellido Gallego y otra por Garino Tejado.

España se presenta ante sus ojos como un país que quiere incorporarse a Europa, a pesar de su posición en la parte extrema del continente. Sólo las luchas políticas hacen que España detenga a veces su marcha.

"La Spagna, se non avesse questo cancro della politica, sarebbe un paradiso. Bel cielo, begli occhi, bella lingua, e modi cortesi; non si potrebbe desiderare di più; ma manca la pace pubblica, e ogni cosa ne patisce" (Idem, 133).

Madrid, 11 Marzo

Inicia esta carta con la descripción de Madrid un domingo por la mañana cuando es posible ver al rey Amadeo pasear por las calles, mientras se oye tocar de parte de las bandas de música, *Fratelli D'Italia*. La reina era estimada por el pueblo por su ingenio y cultura

Madrid, 22 Aprile

Al llegar a Andalucía se sorprende al oír ciertas proclamas revolucionarias:

"la propietà è un furto" (Idem, 147).

En esta región se va propagando *la Internazionale* esperando que la nueva ley agraria repartiese la tierra entre todos: *Nadie sin nada*[21], según la concepción del código de la Internacional, que en ningún país se desarrolló tanto como en España. Dicha sociedad se desarrolló en Barcelona. En 1869 adquiere carta de naturaleza, para en 1870 estar legítimamente constituida, dividida en 23 secciones y 2000 socios. Un año después, según informó el comité inglés, se componía ya de 175 secciones y 200.000 afiliados.

En apariencia, era una asociación de obreros para la asistencia mutua, habiéndose constituido judicialmente según la legislación de las sociedades anónimas, pero que en realidad todo era un pretexto y los estatutos un engaño:

"*le vere leggi e l'ordinamento vero dell'associazione erano e sono tuttavia un segreto dei capi. Non però un segreto le dottrine, che i capi stessi hanno manifestato senza reticenze. L'Internazionale possiede in Spagna un giornale intitolato.* ***La federación****, del quale, per dare un saggio della libertà, con cui gl'Internazionalisti s'esprimono, basterà estrarre il seguente squarcio.*

... Le istituzioni antiche del gran crimine sociale periranno. Neghiamo la giustizia

della proprietà individuale della terra, dei grandi strumenti del lavoro. L'associazione Internazionale rappresenta oggi la vera, la unica rivoluzione da farsi per compiere l'ultima guerra contro tutto ciò che si ha di più reazionario: Dio, proprietà, governo. Mineremo questo vecchio edifizio sociale perché un giorno si converta inaspettatamente in un monte di rovine" (Idem, 148).

Un de los fundadores españoles expresó su doctrina en estos términos:

"*L'impero di tutti, l'anarchia, la libera federazione di libere associazioni di lavoratori" (Idem, 148).*

Según deducimos por las cartas de los internacionalistas belgas a sus colegas españoles, había que destruir la economía de mercado y constituir un sistema diverso dirigido, en el que se insertase la propiedad colectiva. Para hacer caer el poder político había que recurrir a la fuerza, para deshacerse del poder económico, la liquidación social.

Edmondo De Amicis analiza cómo la Internacional desea destruir el estado, suprimir las libertades y volver al antiguo sistema feudal de oficios, eliminando igualmente la propiedad, la familia y la persona.

Madrid, 29 Aprile

En esta carta al periódico La Nazione, De Amicis describe de forma negativa la situación en el País Vasco:

"*L'insurrezione delle province basche è più religiosa che politica. Quella popolazione che parla una lingua intelligibile dagli spagnoli, che vive una vita completamente estranea a quella della Spagna, ignorante, superstiziosa, fierissima, è tutta in potere del clero. Gli spagnoli delle altre province sono designati in quelle terre col nome di judios, giudei, o eretici, nemici della religione, che vogliono spogliare la chiesa e sterminare i sacerdoti. Tale è l'ignoranza di quella gente che in molti villaggi non si crede all'esistenza di Don Amedeo, e lo si ritiene come un uomo vano, un fantasma, un spauracchio ritrovato dai liberali per tener lontano Don Carlos" (Idem, 156).*

El clero es juzgado muy negativamente:

"*Le piccole bande sono quasi tutte condotte da preti. Le province basche sono l'unico paese del mondo dove il clero non ha cessato d'esser guerriero. Il potere dei preti è tale che molti di essi riescono a trarre con sé pei boschi e per le montagne i contadini disarmati, dicendo loro che li conducono al martirio con cui guadagneranno la vita eterna. È un'insurrezione clericale" (Idem, 156).*

Madrid, 21 Maggio

En esta carta inicia De Amicis anunciando el fin de la insurrección carlista. Por lo que se refiere al acontecer político, nos habla de dos importantes proyectos de ley presentados a las Cortes:

"*l'uno per condonare un anno di servizio a tutti i soldati che sul finire del quint'anno sappiano leggere e scrivere correttamente, purche appartengono a popolazioni di meno di settemila anime, dai soldati che appartengono a popolazioni maggiori, si richiederebbero alcune nozioni di grammatica e di matematica. L'altro - presentato dai deputati radicali di Portorico - propone la riforma del regolamento coloniale e l'abolizione della schiavitú, giusto le promesse della rivoluzione di settembre e i principi sanciti dalla costituzione" (Idem, 176).*

Madrid, 23 Maggio

En esta última carta De Amicis hace una recopilación de su visión de España, fijando particularmente su atención en el clima político español.

Paralelamente se describen los gustos culinarios del país, y la sensación de ignorancia del pueblo son:

"*Spagna il ventre si contenta di poco. Lo spagnolo nella sua olla ritrova tutti quanti i sapori come gli ebrei li ritrovano nella manna del deserto. Questo cielo non è solamente propizio alle idee liberali, ma anche ai mali nevrosi. Si potrebbe dire che il resto dell'Europa è superfluo per la Spagna. Nessumo varca i Pirinei ne'col pensiero né col cuore. Sono 20 giorni che sono a Madrid. Sono il primo italiano che è qui arrivato. Crederete che nessumo mi ha interrogato sulla rivoluzione del Piamonte, si confonde il Piamonte con Napoli" (Idem, 191).*

III.- ANÁLISIS FILOLÓGICO.

Tanto las Cartas, procedentes de una experiencia de viaje, como el viaje en sí, en el siglo XIX, ofrecen un *Corpus Léxico*, que se presta a múltiples investigaciones histórico-lingüísticas. En el caso de la Lengua Italiana, constituyen un yacimiento conspicuo de hispanismos, que ofrecen también una gran contribución a la historia del hispanismo coloquial (la conversación con españoles era una de las pocas situaciones comunicativas previstas).

Los préstamos utilizados pertenecen, en general, al mundo festivo, colorista y local, siendo especialmente significativo el léxico que se integra en el Italiano con la obra de Edmondo De Amicis.

Particularmente interesante es la cita de una voz, que nos permitirá aproximarnos lo más posible, al momento de su aceptación, y establecer la documentación más antigua, la modalidad, y los textos, que preparan su difusión. La citación constituye el estadio preliminar, la primera etapa sobre la vía que lleva en un segundo tiempo a la adopción definitiva.

Contemplamos con satisfacción, que parte de los hispanismos que se integran en la lengua italiana en el siglo XIX, aparecen en las obras de Edmondo De Amicis, *La Spagna* y *Le Lettere dalla Spagna*, objeto de estudio por nuestra parte. (Actas del II Congreso de Historia del Español, Sevilla, 1990).

Léxico Hispano

stavano chiacchierando intorno al *brasero*.

le voy a decir una cosa, caballero, España es más desdichada que Francia.

Ahora tenemos un rey italiano. *Es muy popular. A mí me gusta.*
la flor de las bellas ciudades del mundo.
d'un fatto qualsiasi con un *caballero* che conosco.
Sabe Ud. Caballero; si hubiera la guerra entre Italia y España yo creo que España no tuviera miedo.
¡cosas grandes van a acontecer dentro de poco!
No es español, ¿Le parece a usted que se hallara bien en Paris o en Roma un rey castellano? A lo que responde: No entiendo de política.
chi da *gitanilla* andalusa.
Cataluña es la provincia más adelantada de España.
Adiós Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, patria de los valientes, adiós.
Verá ud. *una cosa digna de ser vista.*
No lo creo
L'Ebro famoso, e la valle ridente rinnamorata *como dice Cervantes, de la claridad de sus aguas y del sosiego de su curso*.
usted es francés.
aver sempre la *navaja* in mano.
¡cuidado con las mujeres que tienen muy malas consecuencias en España cuidado!
La nación es hermosa. Pero lo que falta es el gobierno.
intorno *una turba de niños. Señorito le quiero a usted, le quiero mucho yo se que usted es tan bueno y caritativo*.
mozas d'albergo.
nel caso che si torcerse un capello *al hermano*.
un giornale di Firenze, *ha tragado un tenedor*.
non sono che *novillos*.
en las ardientes siestas del estío.
El Ateneo fu senza dubbio, *el más vivo foco de luz de la sociedad española*.
Esta música le lastimará a usted los tímpanos.
Alcalde o sindaco di Madrid.
Viva el rey, viva don Amadeo Primero.
A mi tampoco me gusta el rey pero callo y respeto.
Terminó la resegna dei *voluntarios de la libertad*.
La derrota del gobierno.
triunfo elezione *de las Mesas*.
el déspota - apóstata - traidor Sagasta.
Viva España con honra.
Las Mesas.
cédulas governative.
nella *Plaza de toros*.
cinque *duros*.
nadie sin nada.
si chiama degli *intransigentes.*
la primera espada di Spagna.
Si mueren, tanto mejor; mueren en defensa de nuestra santa religión.

Es una cosa muy seria.
Don Amadeo tendrá que pasar muy malos ratos.
Lo siento
Bueno, bravo, muy bien.
Dios, patria y rey.
solo nosotros tenemos esta lengua.
el valor español.
¿no saluda usted?. *No señor no saludo. ¿Porqué?*.
a la barra!
Cortes.
No queremos a un rey extranjero.
le parole *un rey extranjero* li spaventa.

Errores
la flor de las *hellas* ciudades del mundo. Pág. 104.
los *ombres* de bien. Pág. 127.
Come son ustedes tan sobresalientes en el arte. Pág. 132.
Parice (pare). Pág. 157.
Volenza (Valencia). Pág. 167.
Hospitalieros de la Cruz Roja. Pág. 177

IV.- CONCLUSIONES

Le Lettere fueron publicadas en el siglo XIX como gran documento costumbrista. Todo viajero muestra una clara personalidad estilística describiendo las cosas con una clara visión, haciéndose intérprete de la realidad cotidiana de un mundo diverso.

Edmondo De Amicis, corresponsal de La Nazione de Florencia, trató de deleitar a sus lectores dando una visión política de la España de Anadeo de Saboya, ya que un Italia existía gran interés por conocer un país que había elegido rey a un italiano.

Sus brillantes crónicas le inmortalizaron, haciendo así realidad las palabras de Giorgio Manganelli: *Nessumo muore mai inmediatamente*.

El *homo viator* adquiere un alto nivel cultural y deja el pequeño mundo en el que vive, para encontrarse con uno mismo. *El Viaje* y *Le Lettere*, constituyen un proceso semiológico en el que se descifra el significado de las cosas.

Aquí hemos contemplado una de las tres formas del relato de viaje, la forma epistolar, sin olvidar que a veces la narración se hacía a modo de diario. Los viajeros a lo largo de la Historia, han sentido el deseo especial de escribir cartas desde los lugares que iban visitando. Ejemplos típicos son las de Cristóbal Colón a su hijo, Torquato Tasso, o la amplia correspondencia de jesuitas, franciscanos y capuchinos, mantenida con el Papa o con el Superior de la orden correspondiente. Estas cartas eran publicadas por el autor, a la vuelta del viaje, o más tarde, por un pariente o un editor que las conservaba o encontraba manuscritos.

En el Diario, el elemento fundamental es la cronología, siendo el itinerario, siempre, el hilo conductor de este tipo de obras. Por lo que refiere al factor tiempo, éste se divide en dos momentos distintos: el de la observación del viaje y el de la escritura, que pueden o no coincidir. Si coinciden tiempo de observación y escritura, se trata del

Diario. Si el tiempo de la escritura está próximo a la observación tenemos las Cartas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.A.V.V.: *La Letteratura di viaggio*. A cura di Enrico D'Agostino, Guerini, 1987.
AMICIS DE, E.: *La Spagna*. Firenze, G. Barberá, 11 edizione, 1894.
AMICIS DE, E.: *Lettere dalla Spagna per La Nazione di Firenze*, Prefazione di G. Spadolini. Epistolario De Amicis, Peruzzi, Istituto Professionale Leonardo da Vinci, Firenze, 1972-1973.
BECCARIA, J.L.: "Forestilusono e citazione straniere come strumento stilistico. Lo Spagnolo nei testi letterari del cinque e seicento", en *Sigma, Bollettino del C.I.R.V.I. nº46*, Guest editor, Torino, 2002.
BIANCHI, E.: *Studi e Ricerche. Il resoconto di un viaggio*, Milano, 1985.
FORMISANO, L.: *La scrittura di viaggio come genere letterario. Problemi di definizione e metodo,* Notiziario del Centro italiano per gli studi storici, Milano, 1995.
GALTON, F.: *L'Arte di vaiggiare*, Ibis, Como, Pavia, 1999.
GODARD, K.A.: "Le bilinguisme et la disglossia: leur importance pour l'etude des mots d'emprunt dans les langues romanes", en *XIV Congresso di Linguistica e Filologia Romanza*, Napoli, 1976.
GUAGNINI, L.: "Letteratura di Viaggio e Storia della Letteratura", en *Problemi*, Settembre-Dicembre, 1988.
MACZAKT, E.: *Viaggi e viaggiatori nell'Europa Moderna*, Bari, Economica Loterza, 1994.
Nuovissima guida dei viaggiatori in Italia e nella principali parti d'Europa. A cura di Luigi Zuccoli, editore, Compilatore e proprietario, Milano, 1844.
RODRÍGUEZ BERNAL, M.: "Andalucía encrucijada internacional de viajeros", en Andalucía Liberal 1778-1868, tomo VII de la Historia de Andalucía, Barcelona, 1981.
SERIANNI, L.: *Viaggiatori, Musicisti, Poeti. Saggi di Storia della Lingua Italiana*, Bari, Laterza, 2002.
VV.AA., Storia di Viaggiatori italiani, 4 vol. Diretta da D. Perocco, Torino, Einaudi, 1985.

LA FRASEOLOGÍA EN LA DIDÁCTICA DEL ITALIANO EN ESPAÑA

Paula Quiroga Munguía
Universidad Adam Miczkiewicz (Poznań)

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos tiempos, la fraseología viene despertando el interés de muchos estudiosos. Sin embargo, los trabajos sobre fraseología contrastiva entre el español y lenguas cercanas tipológicamente como el italiano no alcanzan aún el volumen y la precisión de aquéllos entre el español y otras lenguas indoeuropeas lejanas como el alemán, el ruso, etc. Por otra parte, esta carencia de estudios se hace aún más patente en el campo de la didáctica y, en particular, en el de la didáctica del italiano. Hay que señalar que en Italia los estudios de fraseología no han tenido un desarrollo paralelo a los de fraseología española y, en consecuencia, aún no se han realizado trabajos como los dedicados a la enseñanza y el aprendizaje de la fraseología española en el aula de E/LE.

Aquí mostramos algunos de los resultados obtenidos tras el análisis detallado del tratamiento de las unidades fraseológicas (UU.FF.) en diversos manuales de italiano como lengua extranjera dedicados a los tres niveles (elemental, medio y avanzado). Este estudio ha constituido una parte de la tesis: *Fraseología contrastiva y aplicada ítalo-española*, donde nos ocupamos del tema en profundidad.

2. PROBLEMAS GENERALES DE LA ENSEÑANZA DE LAS UU.FF. A EXTRANJEROS

De acuerdo con numerosos autores, el aprendizaje de la fraseología es esencial para llegar a dominar una lengua extranjera. Asimismo, los lingüistas consideran que las UU.FF. no constituyen un elemento marginal de las lenguas. Aún más, opinan que el repertorio de UU.FF. con las que cuenta una lengua forma parte del vocabulario que debe ser transmitido a cualquier estudiante extranjero y que deben ser estudiadas como lo son los demás elementos del léxico. Así, en opinión de Sancho Cremades: "Un bon subconjunt de la fraseologia de les llengües és candidat, per la seua freqüència d'ús, a figurar entre les unitats de la llengua básica". (1998:197)

Además, si no se controlan los recursos fraseológicos que permiten la gestión del discurso tanto en la faceta productiva como en la interpretativa (Salvador, 1995: 14), no se puede decir que se domina una lengua y seguramente el alumno tendrá problemas para relacionarse con los hablantes de la lengua que estudia:

Sense el control passiu i actiu de la fraseologia i de la seva adequació pragmática als diversos contextos, un aprenent de la llengua no pot socialitzar-se vàlidament en la comunitat lingüística d'arribada. L'ensinistrament en l'ùs d'aquestes peces de *parla prefabricada* és un component indispensable de les habilitats lingüístiques, que han de correspondre tant a l'automatisme rutinari com a la capacitat creativa del parlant.

(Salvador, 1995: 14)

Sin embargo, desde el ámbito de la enseñanza de lenguas extranjeras son frecuentes las referencias a las dificultades que plantea aprender dichas unidades, no sólo por sus características intrínsecas, sino también por los problemas que las UU.FF. suponen para el profesor, ya que se carece de investigaciones que le indiquen qué UU.FF. han de enseñarse en cada nivel y cómo han de presentarse al alumno (Penadés, 1999: 1235). En general, se propone el criterio de la frecuencia de uso como característica esencial para incluir la enseñanza de una UF determinada. En este caso, el problema estriba en que para el español aún no se han realizado trabajos sobre la frecuencia de las UU.FF. y para el italiano, aunque existe un estudio sobre la frecuencia del léxico donde se incluyen *le poliremathiche* (De Mauro et alii, 1993), no es suficiente como para organizar la enseñanza de este tipo de unidades en el aula de italiano como lengua extranjera.

De todos modos, creemos que en un nivel elemental deberían enseñarse aquellas UU.FF. más frecuentes y más sencillas por sus características formales, semánticas y pragmáticas, y dejar para niveles superiores aquéllas que presenten mayores dificultades. Por otra parte, el número de UU.FF. que utiliza un hablante en su lengua materna es muy elevado, mientras que para un extranjero es imposible y desaconsejable aprender todas. Por este motivo, consideramos esencial para la enseñanza la selección de aquellas unidades más frecuentes en función de las necesidades de los alumnos y de los fines últimos de su aprendizaje.

Cabe señalar también que el problema principal que las UU.FF. presentan a los estudiantes de una lengua extranjera no consiste tanto en su memorización, sino más bien en su uso productivo: "El problema no es tanto conseguir que el alumno aprenda este tipo de expresiones (por lo demás, particularmente atractivas para él), cuanto que su aprendizaje sea adecuadamente productivo en sus interacciones". (Vigara, 1996: 77)

Observamos, por tanto, que las principales dificultades en el aprendizaje de la fraseología por parte de estudiantes alóglotas se anclan en la falta de estudios teóricos acerca de qué unidades han de enseñarse en cada nivel de aprendizaje y acerca de la frecuencia de cada una de las unidades. Por otra parte, no se especifica la manera de presentar estas unidades en el aula para obtener los mejores resultados.

3. LA ENSEÑANZA DE LAS UU.FF. EN EL AULA DE ITALIANO COMO LENGUA EXTRANJERA

Existen algunos trabajos acerca de los métodos de enseñanza de las UU.FF. italianas a hablantes ingleses o franceses y viceversa. Incluso existen investigaciones sobre la didáctica de las UU.FF. italianas a hablantes serbocroatas y alemanes (Jernej, 1982). Pero, que nosotros sepamos, no se han realizado estudios sobre el tratamiento de las UU.FF. italianas para españoles, mientras que algo se ha avanzado en la dirección inversa, es decir, en los estudios de las UU.FF. españolas para italianos (Saussol, 1994).

Los pocos autores que se ocupan de la enseñanza de la fraseología del italiano observan que es una lengua en la que las UU.FF. son muy abundantes y ponen de manifiesto la importancia del uso correcto de algunos tipos de UU.FF. para el feliz

desarrollo del acto comunicativo (Skytter, 1988: 82). Por otra parte, en la enseñanza del italiano como LE se concede una gran importancia a la lingüística contrastiva y, en particular, a la lexicología contrastiva (Christoph Schwarze, 1981: 227), campo en el que se incluyen las UU.FF. De este modo, se admite que los enfoques contrastivos constituyen una herramienta fundamental para el estudio de la fraseología en el aula. Por lo que se refiere al par de lenguas italiano/español, los estudios contrastivos sobre las UU.FF. son imprescindibles porque sin duda las UU.FF. italianas no deben recibir el mismo tratamiento didáctico si han de dirigirse a hispanohablantes o a alumnos cuya lengua materna esté alejada tipológicamente. Por otra parte, los trabajos contrastivos no pueden resolver todos los problemas, aunque servirán de gran ayuda.

Por último, para la enseñanza de las UU.FF. del italiano, Jernej (1982: 131) propone un método que tenga en cuenta un aspecto bastante marginado en la enseñanza de la fraseología y en los diferentes trabajos y que, en cambio, se trata de un rasgo esencial para la utilización correcta de algunas UU.FF. El aspecto al que nos referimos es la entonación y estamos de acuerdo con Jernej en que hay que dedicar especial consideración a estos rasgos suprasegmentales de las UU.FF.

Tras esta breve exposición sobre los trabajos dedicados a la enseñanza de las UU.FF. del italiano como LE, podemos observar que, desde un punto de vista teórico, los estudios, aunque bastante escasos, advierten de las dificultades de su aprendizaje y enseñanza, así como de la necesidad de que los estudiantes de italiano como LE aprendan estas unidades para el dominio de la lengua y el conocimiento de ciertos rasgos culturales.

Desde una perspectiva práctica, en Italia se han publicado algunos trabajos como los de Di Natale y Zacchei (1997) que ofrecen una recopilación de UU.FF. por orden alfabético con la explicación correspondiente. Las autoras señalan en la conclusión que el trabajo persigue una finalidad didáctica (Di Natale y Zacchei, 1997: 117). Sin embargo, no se ofrece ningún tipo de ejercicio para favorecer su aprendizaje en un contexto o su memorización. Otro trabajo de estas características publicado en Italia es el de Radicchi (1985), algo más completo que el de Di Natale y Zacchei (1997). Está dirigido especialmente a estudiantes de italiano como LE, aunque también pretende ser una contribución a la comprensión de las variedades lingüísticas del italiano. Sin embargo, pensando particularmente en los estudiantes extranjeros de italiano, la autora ofrece para cada UF contextos de utilización y ejemplos que convierten a este libro en un material más completo para la comprensión y memorización de las UU.FF.

También en Italia, se publica el trabajo de Zamora Muñoz (1997), el primer trabajo contrastivo español/italiano de *espressioni idiomatiche e proverbi*. El libro tiene una orientación didáctica, pero está dirigido especialmente a italófonos que aprenden español y no a la inversa. De manera que pese a tratarse de un estudio relevante, no está dirigido hacia la enseñanza del italiano como LE para hispanohablantes. Esto mismo ocurre en otros repertorios, como los de Casado Conde (1998; 2002), así que podemos afirmar que los estudios desde la perspectiva que pretendemos adoptar en este trabajo son prácticamente inexistentes. Es más, tan solo tenemos constancia de dos manuales de enseñanza del italiano para estudiantes de habla española.

El más conocido es el *Curso de lengua italiana* de Manuel Carrera Díaz (1984), publicado en España, y que durante muchos años fue prácticamente el único manual

utilizado para la enseñanza del italiano en nuestro país. Este manual es para principiantes y se reparte en dos densos volúmenes (la parte teórica y la parte práctica). Por lo que se refiere a la fraseología, en ningún momento se hace referencia a este fenómeno tan común en ambas lenguas. Por otra parte, resulta interesante comprobar que ya Carrera Díaz (1984, 1: 10) señala la escasez acuciante de estudios contrastivos sobre el italiano y el español, lo que no facilita en nada su tarea. Pues bien, veinte años después, el panorama contrastivo italiano/español aún no ha experimentado grandes cambios.

El otro manual de italiano para hispanohablantes es el de Battaglia (1974): *Grammatica italiana para estudiantes de habla española*, menos utilizado y publicado en Italia. Como el anterior, este trabajo está dirigido para estudiantes de nivel inicial y también aquí, el autor se sirve del análisis contrastivo para ordenar la materia didáctica en función de las mayores o menores dificultades.

Por supuesto, tampoco en este manual se presta atención a las UU.FF. italianas que han de aprender los alumnos hispanohablantes. Sin embargo, en su *Nuova grammatica italiana per stranieri* publicada aproximadamente en las mismas fechas (1985, 8ª ed.) y por la misma editorial, pero dedicada a la enseñanza del italiano a extranjeros en general, Battaglia presta especial atención a lo que él denomina *frasi idiomatiche*. Desde la lección XLIII hasta la LXVI, prácticamente en todas la unidades hay un apartado dedicado a estas *frasi idiomatiche* que ordena en función de un elemento léxico común a todas ellas. Por ejemplo, *frasi idiomatiche formate con la parola asino, cane, caldo, dente, luna,* etc. De esta manera se introducen las UU.FF. en la didáctica del italiano como L2 aunque el tratamiento didáctico no sea el más indicado, pues el único ejercicio que se propone consiste en traducir las UU.FF. Por ejemplo:

Lezione LI. (pag. 272)

Uso delle parole- Tradurre le frasi idiomatiche formate con la parola **aria:** mandare all'aria, buttare all'aria; campare d'aria; darsi delle arie; gli stracci vanno all'aria; fare dei castelli in aria […]

En suma, por razones incomprensibles, Battaglia se ocupa de las UU.FF. cuando ofrece materiales de enseñanza del italiano para extranjeros, en general, y en cambio las ignora cuando se dedica a la didáctica del italiano específicamente para estudiantes cuya lengua materna es el español.

Por lo que se refiere a los manuales didácticos, en España y para el español como LE son numerosos los autores que han examinado los materiales más utilizados en la enseñanza de español para extranjeros, mientras que para la enseñanza del italiano como LE, actualmente, no contamos con este tipo de trabajos, que nosotros conozcamos. Por este motivo, en la tesis nos ocupamos del examen de algunos manuales de italiano como LE para analizar cómo se introducen las UU.FF., qué ejercicios se proponen y en qué niveles. A continuación, mostramos algunos de los resultados obtenidos.

3.1. Tratamiento de las UU.FF. en los manuales de italiano como LE

Los manuales examinados son los siguientes:

Nivel elemental:

- Radicchi, S. & Mezzedimi (1989): *Corso di lingua italiana. Livello elementare*,

Roma, Bonacci.
- Gruppo Meta (1992): *Uno. Corso comunicativo di italiano per stranieri. Primo livello*, Roma, Bonacci.
Nivel intermedio
- Radicchi, S. (1985): *Corso di lingua italiana. Livello intermedio*, Roma, Bonacci.
- Gruppo Meta (1993 4ªed.): *Due corso comunicativo di italiano per stranieri. Secondo livello*, Roma, Bonacci.
- Marmini, P. & G. Vicentini (1998): *Passeggiate italiane. Lezioni di italiano. Livello intermedio*, Roma, Bonacci.
- Marmi, P. & G. Vicentini (1995 8ªed.): *Imparare dal vivo. Lezioni di italiano. Livello intermedio*, Roma, Bonacci.
Nivel superior:
- Bettoni, C. & G. Vicentini (1997): *Passeggiate italiane. Lezioni di italiano. Livello avanzato*, Roma, Bonacci.
- Bettoni, C. & G. Vicentini (1986 2ª ed.): *Imparare dal vivo. Lezioni di italiano. Livello avanzato*, Roma, Bonacci.
- Bozzone Costa, R. (1995): *Viaggio nell'italiano. Corso di lingua e cultura italiana per stranieri*, Turín, Loescher.

Hemos realizado la selección presentada de acuerdo con nuestra experiencia como estudiantes de italiano LE y hemos examinado asimismo los distintos niveles que ofrece cada manual.

3.1.1. Nivel elemental

En el prólogo de *Corso di lingua italiana*, se señala que en cada capítulo se proporciona una serie de expresiones "che esprimono i diversi atti comunicativi presenti nel dialogo introduttivo" (Radicchi 1989: 7) bajo el epígrafe *Impariamo a*. Se introducen, por tanto, fórmulas de saludo, de agradecimiento, de sorpresa, etc., pero no se incluyen fórmulas psico-sociales del tipo: *Ma che dici!* O *Ben gli sta!*

En *Uno* también se presta atención a las fórmulas de saludo, presentación, agradecimiento, etc., pero no se agrupan bajo ningún epígrafe determinado, sino que se distribuyen en el capítulo como parte de un conjunto del vocabulario que el estudiante ha de aprender.

Por otra parte, se dan ejemplos y contextos situacionales en la presentación de interjecciones como *Mah*! para que el alumno aprehenda los usos y las situaciones comunicativas en que pueden utilizarse, mientras que toda esta información no se emplea cuando se insertan UU.FF.

En general, podemos señalar que apenas se da importancia a las UU.FF. en este nivel básico. Debido quizá a que los conocimientos de italiano del alumno son todavía muy elementales, solamente se considera el aprendizaje de las unidades de uso diario y básico, tales como las expresiones de saludo, agradecimiento, sorpresa, etc.

3.1.2. Nivel intermedio

Tras el análisis de los tres manuales de nivel intermedio, concluimos que en la enseñanza de italiano como LE se tiene bastante en cuenta el fenómeno de las UU.FF. Sin embargo, faltan trabajos que propongan mejoras en el tratamiento de estas unidades en los manuales para facilitar el aprendizaje. Excepto en el *Corso di lingua*

italiana, las UU.FF. se ofrecen junto con frases que sirven de contexto, aunque no son suficientes, pues no se especifica en qué registros puede utilizarse la UF, ni qué significados pragmáticos desarrolla.

Por lo general, las UU.FF. se agrupan en torno al elemento léxico común que las compone y, a pesar de las críticas que recibe este tratamiento, es siempre mejor que las listas elaboradas "al azar" presentes en el *Corso di lingua italiana*. Principalmente los autores se ocupan de las llamadas locuciones verbales, pero también se introducen, aunque en menor medida, locuciones adverbiales y adjetivas, especialmente en *Passeggiate italiane*, así como algún que otro refrán.

En definitiva, por lo que se refiere al tratamiento de las UU.FF. en los manuales examinados de nivel intermedio, cabe señalar que el *Corso di lingua italiana* es el menos aconsejable, pues aunque reserva un espacio específico para este tipo de unidades y se ocupa de ellas sistemáticamente, el tratamiento es excesivamente simple: no se ocupa ni de su significado ni de su presentación en un contexto determinado y tan sólo propone un tipo de ejercicio. *Passeggiate italiane* es el más completo en este sentido, introduce un número elevado de unidades, propone actividades variadas, tiene en cuenta el contexto de uso y selecciona las unidades de uso más frecuentes en la lengua italiana. *Imparare dal vivo* se encuentra en un estado intermedio entre los otros dos manuales: no presenta tantas unidades como *Passeggiate italiane*, pero aquéllas que se incluyen en el manual van acompañadas de un contexto de uso; los ejercicios son más variados que en el *Corso di lingua italiana*, pero los repertorios de UU.FF. que se proporcionan no poseen ningún elemento ordenador, excepto en un ejercicio. No se reserva ningún espacio específico para el tratamiento de este tipo de unidades y en los ejercicios propuestos, normalmente, se mezclan las UU.FF. con el resto de las unidades léxicas simples que los estudiantes han de aprender.

En nuestra opinión, a pesar de que algunos autores (Ruiz Gurillo, 2000: 261) critiquen este proceder, la presencia de un elemento léxico común en la UU.FF. que se han de enseñar en los diferentes capítulos del manual es, sin duda, una ayuda para el aprendizaje por parte del estudiante. Es más, resulta aún más acertado, a nuestro modo de ver, ordenar las UU.FF. en torno a un significado fraseológico similar. Por ejemplo, se pueden ofrecer UU.FF. que signifiquen 'ingannare', como: *mangiare la foglia, mettere nel sacco, darla da bere*, etc. Por otra parte, las UU.FF. no han de presentarse fuera de un contexto determinado, esto es, sería bueno que aparecieran insertas en fragmentos de textos, inventados o de otras fuentes (periódicos, obras literarias, etc.). Asimismo, en los manuales, debería reservarse un espacio específico para la presentación de las UU.FF., particularmente, de aquéllas más idiomáticas. Pero, a su vez, hay que proponer ejercicios que las relacionen con otras unidades léxicas simples, para que los alumnos adviertan su frecuencia de uso y la importancia de saber utilizarlas en el momento apropiado.

3.1.3. Nivel superior

El nivel avanzado del manual *Passeggiate italiane* en lo relativo al tratamiento de las UU.FF. es bastante completo: se ocupa de aspectos semánticos y formales e incluso introduce algunas valoraciones pragmáticas al hablar de la intensidad de ciertas UU.FF. ante la unidad léxica simple equivalente.

En *Imparare dal vivo. Livello avanzato*, observamos un fenómeno muy extraño.

Los autores son los mismos que los de *Passeggiate italiane* aunque este manual es posterior y de ahí la razón de algunas diferencias, pero Vicentini es coautor de ambos niveles de *Imparare dal vivo*. Pues bien, mientras que en el nivel intermedio las UU.FF. no recibían una atención exhaustiva, pero estaban bastante presentes, en el nivel avanzado este interés por las UU.FF. desaparece. En el prólogo del manual ni siquiera se hace referencia a este tipo de combinaciones y tan sólo cuenta con tres ejercicios dedicados a las UU.FF. Por otra parte, resulta confuso el uso del término *locuzione avverbiale*, que se extiende tanto a las formas complejas como a los adverbios simples.

En *Viaggio nell'italiano,* los ejercicios relacionados con las UU.FF. se ocupan sobre todo de las peculiaridades semánticas, pero no se señala en ningún momento su carácter fijo, ni su significado pragmático ni las prácticas con la doble interpretación, literal e idiomática. De todos modos, la presencia de UU.FF. no es muy abundante y los ejercicios propuestos pertenecen más bien a un nivel intermedio que al superior. Las fórmulas rutinarias no son unidades a las que se les preste atención y, además, se reflejan los problemas de clasificación de las UU.FF. propios de los estudios de fraseología italiana, pues no se consideran UU.FF. ciertas frases que sin duda pertenecen a esta campo de la lengua, como *dar retta* y otras muchas como *rimanere a bocca asciutta* (unità 14, scheda lessicale), que se registran al mismo nivel que los verbos formados por unidades léxicas simples.

Ciertamente, los manuales de italiano LE de nivel superior que hemos examinado proporcionan un tratamiento de las UU.FF. relativamente superficial y a veces confuso. Como una muestra más de estos despropósitos, el manual *Imparere dal vivo* contiene en su nivel superior menos unidades que en el nivel intermedio. De los tres manuales analizados *Passeggiate italiane* es el que mayor atención presta a las UU.FF., probablemente porque se trata del manual más actual. Sin embargo, entre los manuales utilizados en España para la enseñanza del italiano como LE, abundan los del nivel intermedio y escasean los de nivel superior, lo que tal vez confirmaría las sospechas de López García (1997: 290-291) en el sentido de que los pares de lenguas tan cercanas no llegan casi nunca a dominarse.

Por otra parte, es de esperar que la nueva generación de manuales dedique al estudio de las UU.FF. una mayor atención, como sucede en el recientemente publicado de Montes López (2003). No hemos incluido la obra de esta autora en el análisis de los manuales por no tratarse de un manual de italiano LE propiamente dicho. No se incluye en ninguna serie de manuales y no pertenece a un nivel de aprendizaje en particular. El libro de Montes López es un conjunto de lecturas que versan sobre temas específicos tales como la familia, el trabajo, los viajes, etc. Cada una de estas lecturas va acompañada de ejercicios de gramática y de vocabulario, entre los cuales se insertan numerosas UU.FF.

4. UNA NUEVA PROPUESTA

Como es sabido, no todas las UU.FF. son de igual importancia en el proceso comunicativo y, en consecuencia, no puede ofrecerse un tratamiento homogéneo para todo tipo de unidades (García Muruais 1998: 365). Desde este postulado, proponemos que las UU.FF. se enseñen desde el primer contacto del estudiante con la LE, puesto que, teniendo en cuenta la lengua nativa del alumno, el aprendizaje de ciertas UU.FF.

comunes en ambas lenguas no supondrá grandes esfuerzos ni dificultades. En este sentido, la enseñanza del italiano LE a hispanohablantes ha de aprovecharse en un primer momento de la cercanía tipológica y cultural existente entre ambas lenguas para ofrecer una enseñanza/aprendizaje de las UU.FF. en los niveles iniciales.

Con todo esto, parece cada vez más necesario avanzar en los estudios contrastivos sobre fraseología ítalo-española, pues de esta manera es posible distinguir una serie de UU.FF. frecuentes que presenten diferentes grados de dificultad en el momento de su aprendizaje por parte de hispanohablantes. Asimismo, mientras que en el nivel inicial la semejanza entre las dos lenguas es un factor importante para la enseñanza/aprendizaje de las UU.FF., a medida que el alumno va adquiriendo un nivel más avanzado es conveniente insistir en las diferencias. De esta manera, se podrá cuestionar la creencia de que el estudio de una lengua tan cercana como el italiano no ha de requerir un gran esfuerzo, pues no se aprecian diferencias significativas. Es más, el alumno ha de darse cuenta de que un grupo de UU.FF. está muy marcado culturalmente, tanto por acontecimientos históricos como por personajes literarios, etc., y estas UU.FF. hay que identificarlas, comprenderlas, aprenderlas y tener la capacidad de reproducirlas en contextos adecuados.

Por otra parte, no sólo hay que ocuparse de las locuciones y los refranes, que son el tipo de unidades que generalmente se introducen en los manuales, sino que también hay que practicar con las colocaciones como *compilare un modulo* o *dente cariato*. Por supuesto no hay que olvidar las fórmulas rutinarias psico-sociales del tipo *Quando le galline avranno i denti* o *Ci mancherebbe altro!; Altro che!*, para las que el conocimiento de su significado pragmático resulta imprescindible, así como el posible cambio de significado dependiendo del contexto en el que se enuncia tal UF.

Tanto el italiano como el español son lenguas ricas en UU.FF. y, por tanto, las UU.FF. utilizadas por los italohablantes son muy numerosas. Probablemente, el estudiante de italiano LE no podrá llegar a conocer ni siquiera la mitad de las unidades más frecuentes hasta que no visite Italia, lea los periódicos, novelas, escuche la radio y la TV, etc. Sin embargo, las clases de italiano han de ser un herramienta útil para el perfeccionamiento de la lengua. Es práctica bastante generalizada en los manuales que las UU.FF. presentadas no se retomen en los ejercicios ulteriores. En cambio, somos de la opinión de que en el aprendizaje de las UU.FF. la repetición también es un factor importante. Con la misma UF en contextos diferentes, el alumno captará mejor su amplitud de uso y la importancia de este tipo de unidades.

Finalmente, también parece conveniente que los ejercicios que se han de proponer en cada nivel sean diferentes. En los primeros niveles estarán orientados principalmente a la identificación (por su fijación y su significado no composicional) y a la comprensión. En el nivel intermedio, se hará hincapié en la capacidad de reproducción de las UU.FF. y en la búsqueda de unidades léxicas simples o perífrasis sinónimas y antónimas. Por último, en el nivel superior o avanzado se prestará atención a otros factores importantes, como la desautomatización de las UU.FF. y el posible efecto humorístico o la posibilidad de una interpretación literal y otra fraseológica de la misma UF. El hablante de una lengua extranjera con conocimientos avanzados ha de ser capaz de diferenciar contextualmente el significado literal del fraseológico del mismo segmento y, para ello, es imprescindible que conozca cuál es su significado en

ambos casos. En el nivel superior, también se deberán tener presentes las variantes y las UU.FF. sinónimas o antónimas, haciendo uso de los diccionarios generales y de los materiales especializados.

En resumen, nuestra propuesta para la enseñanza de las UU.FF. italianas a hispanohablantes consiste en introducir las UU.FF. desde el nivel inicial aprovechando la cercanía tipológica y cultural entre ambas lenguas e ir aumentando la dificultad a medida que el alumno adquiera mayores conocimientos. Es decir, no rechazamos la enseñanza de las UU.FF. más semejantes en ambas lenguas, pues de acuerdo con lo que señala Bidaud (2002: 10) al ocuparse de la enseñanza de fórmulas rutinarias francesas para italófonos, sostenemos que la descodificación de las unidades que poseen un gran parecido en diferentes lenguas tipológicamente cercanas resulta relativamente fácil al alumno, pero la codificación de estas unidades en la lengua extranjera puede llegar a ser un verdadero problema, si nunca antes se han memorizado.

En fin, no pretendemos la enseñanza/aprendizaje de una gran cantidad de UU.FF. sino de una selección suficientemente representativa que permita su conocimiento en profundidad. Asimismo, abogamos por ejercicios que tengan en cuenta los diferentes aspectos de las UU.FF. dependiendo del nivel en el que nos encontremos.

Queremos mostrar, con este trabajo, la necesidad de que se preste una mayor atención a la fraseología italiana en la enseñanza del italiano a hispanohablantes. Con un aprendizaje más completo de la lengua italiana que incluya las UU.FF., mejorarían los diccionarios bilingües italiano/español y las traducciones del italiano al español que se realizan tanto dentro como fuera de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIDAUD, F., *Structures figées de la conversation. Analyse contrastive français-italien*, Bern; Berlín, Bruxelles; Frankfurt am Main, New York; Oxford; Wien, PeterLang, 2002.

CASADO CONDE, M. L., ÁGUEDA ÁGUEDA, S., ÁGUEDA CARRILLO DE ALBORNOZ, B. y PÉREZ CORRAL, J., *Proverbios españoles. Traducidos al inglés, francés, alemán e italiano*, Madrid, SGEL., 1998. - CASADO CONDE, M. L., ÁGUEDA ÁGUEDA, S., ÁGUEDA CARRILLO DE ALBORNOZ, B. y PÉREZ CORRAL, J, *¡Se dice pronto! 1.150 expresiones, modismos y frases hechas en castellano y su versión equivalente en inglés, francés e italiano*, Madrid, E.I.U.S.A., 2002.

DE MAURO, T., MANZINI, F., VEDOVELLI, M. y VOGHERA, M., *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etaslibri, 1993.

DI NATALE, F. & ZACCHEI, N., *In bocca al lupo! Espressioni idiomatiche e modi di dire tipici della lingua italiana*, s.l, Guerra Edizioni, 1997.

GARCÍA MURUAIS, M. T., "Propuestas para la enseñanza de unidades fraseológicas en la clase E/LE", en MORENO FERNÁNDEZ, F., GIL BÜRMANN, M. Y ALONSO, K. (eds.), *El español como lengua extranjera: Del pasado al futuro. Actas del VIII Congreso Internacional de ASELE*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 363-369.

JERNEJ, J., "Fraseologia in chiave contrastiva (con esemplificazione italiana, serbocroata e tedesca", en CALLERI, D. y MARELLO, C. (eds.), *Linguistica contrastiva. Atti del XIII Congresso SLI. ASTI 1979*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 125-132.

LÓPEZ GARCÍA, A., "La noción de distancia en traducción", en ESLAVY, R. et. al. (eds.), *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, I, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 287-299.

MONTES LÓPEZ, M., *Letture italiane per stranieri*, Lugo, Axac, 2003.

PENADES, "Para una didáctica de las unidades fraseológicas", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ,

J. et alii (eds): *Lingüística para el siglo XXI*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 1235-1242.
RADICCHI, S., *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bonacci, 1985.
RUIZ GURILLO, L., "Un enfoque didáctico de la fraseología española para extranjeros", en COPERÍAS, M. J., REDONDO, J. & SANMARTÍN, J. (eds.) *Aprendizaje y enseñanza de una segunda lengua. Quaderns de Filología. Etudis Lingüístics*, vol. V, Valencia, Universitat de València, 2000, pp. 259-276.
SALVADOR, V., "De la fraseologia a la lingüística aplicada", *Caplletra*, 18, 1995, pp. 11-30.
SANCHO CREMADES, P., "Creativitat i repetició en el llenguatge", en GALLARDO PAÚLS, B. (ed.), *Temas de Lingüística y Gramática*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 195-198.
SAUSSOL, J. M., "Las lexías complejas y textuales en el español para italohablantes", *Rassegna Italiana di Lingüística Applicata*, 3, 1994, pp. 103- 116.
SCHWARZE, C. K., "Lessicologia contrastiva e apprendimento lessicale", en SCWARZE, C. (ed.), *Italienische Sprachwissenschaft. Beiträge zu der Tagung , "Romanistik interdisziplinär". Saarbrücken 1979*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1981, pp. 227-243.
SKYTTE, G., "Italienisch: Phraseologie", en HOLTUS, G., METZELIN, M. & SCHMITT, CH. (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. IV, Tubinga, Max Niemeyer, 1988, pp. 75-83.
VIGARA TAUSTE, A. M.. "Fosilización y expresividad coloquial en la enseñanza del español como L2", en SIBÓN, T. G. y PADILLA, M. (eds.), *Actas del I Simposium sobre Metodología y Didáctica del Español como Lengua Extranjera, Sevilla, 9- 12 de noviembre de 1994,* AULA2, 3, 4, 1996, pp. 67-96.
ZAMORA MUÑOZ, P., *Spagnolo-italiano: espressioni idiomatiche e proverbi*, Milano, E.G.E.A.(Lezioni e letture di lingue), 1997.

LA HERMENÉUTICA DE LA RELIGIÓN EN EL *ATEISMO TRIONFATO* DE TOMMASO CAMPANELLA

Marcelino Rodríguez Donís
Universidad de Sevilla.

1. CAMPANELLA Y LA HERMENÉUTICA DE LA RELIGIÓN EN EL SIGLO XVII.

Hasta ahora, el *Ateismo trionfato* sólo se conocía en la edición en lengua latina, bajo el título de *Atheismus triumphatus,* editado por primera vez en Roma en 1631 y posteriormente en París en 1636, junto con el *De gentilismo non retinendo*. En el año 2004, la investigadora italiana Germana Ernst ha publicado en dos tomos (el primero recoge la transcripción y el segundo el el texto autógrafo) la originaria redacción, en italiano, de lo que aparecería, años más tarde, bajo el título de *Atheismus triumphatus*. Según Germana Ernst, el descubrimiento del *Ateismo trionfato* fue hasta cierto punto fortuito, pues tuvo la enorme suerte de encontrarlo mientras investigaba los manuscritos anónimos conservados en la Biblioteca del Vaticano. El título completo del nuevo hallazgo es *L´ateismo trionfato*. *Overo Riconoscimento filosofico della religione universale contro l´anticristianesmo macchivellesco.* En alguna ocasión se le denomina también *Triumphus atheismi*, victoria sobre el ateísmo. Eso es lo que, justamente, pretendía Campanella: derrotar a los escépticos, ateos y maquiavelistas.

Su intento no es nuevo ni único, pues el número de autores del XVII que combaten el ateísmo es muy amplio, aunque el resultado final de sus obras no siempre fue del agrado de la iglesia oficial, consciente de que, al combatir a los ateos, contribuían a difundir entre los lectores los argumentos contra la religión. Por eso los teólogos de Roma estimaban que el *Ateismo trionfato* era perjudial para los intereses de la fe, ya que no se subrayaba suficientemente la superioridad del cristinianismo ni se daba razón de los dogmas de la iglesia, mientras que, por el contrario, afirmaba que para salvarse era suficiente vivir de acuerdo con la ley natural. Pero si eso fuese así, el papel de la gracia de Dios y los misterios de la religión sufrirían grave daño.

Por otra parte, el ateísmo estaba, tan extendido en el siglo, que Mersenne asegura que sólo en Paris había más de cincuenta mil ateos (1624) Gárrase (1623) por su parte, ve también ateos por todas partes. No se puede negar que los escritos de carácter apologético tuvieron seguidores, pero los enemigos de la religión, a pesar de la fuerte represión inquisitorial (católica y protestante), iban en aumento, como lo demuestra el número de libros irreligiosos y antirreligiosos que se publicaron en la época. De modo que, en mi opinión, el éxito o fracaso de los escritos apologéticos se vio contrarrestado tanto en el continente como fuera de él. En Inglaterra, destaca entre las obras de carácter filosófico, la *Anatomy of Melancoly* del polifacético Robert Burton, fiel al protestantismo y experto conocedor de las *melancolías* de los hombres, que analiza en profundidad los abusos de la religión de Roma, sin quedarse atrás a la hora de denunciar

los errores de los antipapistas (Burton, 2002). En el continente ha tenido una influencia muy considerable el *Colloquium heptaplomeres* de Bodin (1857, 1988 y 1984), que es un excelente ejemplo de estudio comparado de las tres religiones monoteístas, pero no una apología del ateísmo. Aún se discute acerca de si era, realmente, protestante, judío, o ateo. Sea cual fuere su posición religiosa, su obra circuló de forma manuscrita y constituye un ejemplo de tolerancia y respeto entre miembros de confesiones religiosas diferentes.

Sin embargo, el verdadero bastión del ateísmo se inspira, aparte de en las fuentes de la filosofía clásica, en los textos de Montaigne (1969), Bodin, Pomponazzi (1925), Cardano (1999), Maquiavelo (1977), Vanini (1615,1981y 2003), etc. En efecto, hacia 1656 el anónimo autor del manuscrito latino *Theophrastus* redivivus (Canziani y Paganini 1981-2)a pesar de que en la prólogo de la obra se declara cristiano fiel a Roma, presenta en los seis tratados que integran el libro una ordenada, férrea y exhaustiva reconstrucción de los argumentos del ateísmo. Comienza negando la existencia de Dios, afirma la eternidad del mundo y la consiguiente imposibilidad de la creación; niega la inmortalidad del alma, la existencia de los ángeles y demonios, los infiernos, el cielo, el purgatorio; rechaza el temor a la muerte y a los imaginarios premios y castigos en la vida futura y, finalmente, aboga por el retorno al estado natural, después de hacer una crítica demoledora del modelo político absolutista imperante. Denuncia, por otra parte, la corrupción del clero y los abusos de los poderosos amparados, de modo impune, bajo el nombre de la religión, que no es, según el anónimo, sino *ars politica*, como habían señalado tantos *verdaderos* filósofos con anterioridad a Maquiavelo. Hace un análisis comparativo de las cuatro grandes religiones y llega a la conclusión de que ninguna es superior a las demás; quizás, si fuera preciso escoger alguna de ellas, habría que elegir la más antigua, esto es, la pagana. Para el anónimo todos los filósofos (Platón, Aristóteles, Epicuro, etc.) son ateos, aunque por temor o por intereses de todo tipo no se atreven a manifestarlo abiertamente.

Todas las religiones -dice- son buenas mientras sus seguidores crean en ellas, pero el estado no debe tolerar sólo dos facciones. En los orígenes del cristianismo hubo más de ciento veinte sectas y eso no mermó su unidad. Cuanto mayor sea el número de ellas, menor será el peligro de luchas religiosas dentro del estado. Los enfrentamientos entre luteranos y papistas, despedazándose mutuamente, a pesar de creer en el mismo Dios, parecen confirmar la veracidad de su tesis. El número de ateos y enemigos del cristianismo -dice en el momento en que está redactando su apologética del ateísmo- es superior incluso al de la época de las persecuciones de Diocleciano.

A pesar de lo dicho, algunos autores niegan que en el siglo XVII se pueda hablar de ateísmo. Ni siquiera el *Theophrastus redivivus*, según ellos, sería propiamente un claro ejemplo de ateísmo, sino de deísmo o panteísmo, pues, como dice en el prólogo, recoge los argumentos de los ateos, a fin de que, al encontrarlos reunidos, les sea más fácil a los teólogos refutarlos (Prévot 1998; Rodríguez Donís, 2003). Yo creo que esa interpretación es inexacta, pues lo que dice en el prólogo es un pretexto usado por muchos otros autores libertinos para eludir la censura. En Vanini pasa lo mismo. El ahínco con que expone y defiende las tesis ateas el anónimo no es el de un simple compilador, sino el de un militante concienzudo, aunque sus argumentos disten mucho de ser siempre convincentes.

En muchas ocasiones discutimos sobre palabras, más que sobre conceptos, ya que no hay acuerdo acerca del verdadero significado de términos como ateísmo, deísmo, panteísmo. En ocasiones, en el XVII, era considerado ateo quien no asistía a la iglesia o llevaba una vida desordenada. Recordemos que en ese sentido se expresa Spinoza en una de sus cartas. Para los romanos, los judíos y los cristianos eran ateos. Luciano, en *Alejandro o el falso profeta*, sostiene que los epicúreos y los cristianos eran expulsados de las celebraciones religiosas del gran embaucador por ateos.

Las razones por las que los hombres se declaran ateos pueden ser múltiples, aunque, como señala R. Burton, el mal ejemplo de los sacerdotes suele ser una de las principales. Mersenne indica hasta quince motivos por los que algunos se hacen ateos. Recordemos que Platón, en las *Leyes,* definía al ateísmo como "un enfermedad propia de la infancia" y determinaba qué castigos infligir a quienes no se dejasen convencer por los guardianes (Platón, Leyes, X, ix, 888ª : *noson ejontes*).

Generalmente, la negación de la providencia suele ir asociada con el ateísmo, así como la afirmación de la eternidad del mundo y la negación de la inmortalidad del alma. El *Theophrastus* es en general fiel a la filosofía peripatética, pero a la vez declara, siguiendo a Epicuro y Lucrecio, que el alma nace con el cuerpo y muere con él. En los puntos centrales de su sistema, por lo común, sigue a Pomponazzi, Cardano, y Vanini, que son sus verdaderas fuentes. Su obra está plagada de citas de estos autores, aunque tiene respecto de ellos un distanciamiento crítico y maneja sus textos de modo selectivo, es decir, sólo utiliza aquellas partes que coinciden con las tesis por él defendidas. Campanella es también una de sus fuentes, pero aunque el anónimo expone fielmente su crítica del maquiavelismo y de la religión como mera *ars regnandi*, no acepta sus argumentos en pro de la fe cristiana ni su superioridad sobre las demás.

Cuando Campanella compuso el *Ateismo tronfato* ya había escrito la mayoría de sus obras (la *Metafisisica,* el *De sensu rerum*, etc.) y no se trata por tanto del libro de un principiante, sino de un pensador maduro, original, y contradictorio, que ha roto con la filosofía aristotélico- escolástica y busca una nueva fundamentación racional compatible con los cambios históricos que se acaban de producir con el descubrimiento del Nuevo Mundo. Los viejos esquemas de la filosofía no sirven para dar razón del cambio de paradigma científico del que la mayoría de los filósofos ni se han apercibido. Campanella, igual que de Descartes, son conscientes del cambio, pero mientras que el dominico sale públicamente en defensa de Galileo, Descartes no quiere enemistarse con los jesuitas de la Sorbona, a quienes dedica sus *Meditaciones*, contra los escépticos y los ateos.

Campanella cree que los nuevos descubrimientos exigen un cambio gnoseológico radical en el que las raíces de la teoría de la *doppia verittà* de los peripatéticos y del escepticismo queden al descubierto. Una vez que el árbol de la vieja filosofía está amenazado de muerte, hay que buscar un nuevo modelo en el que la verdad y la falsedad no dependan de las opiniones, sino de la experiencia de todos los sentidos, esto es, del testimonio de quienes han comprobado por sí mismos la existencia de lo que hasta ahora la iglesia y la filosofía creían imposible. El descubrimiento, por parte de los portugueses y españoles, del Nuevo Mundo, acabó con la teoría de Aristóteles (*Meteor*., II, 5, 362b.), seguida por San Agustín, Lactancio, Santo Tomás y muchos otros sabios que sostenían que ni en el ecuador ni en los polos había seres humanos, a causa del

excesivo frío o calor. Ni el paraíso de Dante, ubicado en la montaña del Purgatorio, en una isla de las antípodas de Jerusalém, ni las islas afortunadas aparecieron por parte alguna, pero sí tierras y pueblos hasta entonces ignorados y con religiones diferentes de las conocidas en el Viejo Continente. ¿Era necesario conquistarlas por medio de las armas para *salvar* a sus habitantes? ¿Sólo era posible la salvación dentro de las estrechas normas de Roma? ¿Es Cristo el único de los fundadores de religiones que merece crédito? La respuesta de Campanella no deja lugar a dudas:

Dunque, concludo che tutti quelli che negano li miracoli di Cristo e di Mosè e degl´altri e le historie autentiche per opinion propia, son di nullo credito". "Dunque il testimonio precede ogni opinione, benché di savii e santi" (Campanella,2004: 196)

¿Cómo diferenciar entre los testimonios y las opiniones? ¿Son fiables todos los testigos? ¿Cuál es el criterio diferencial? No se ha de dar crédito a cualquier opinión, sino a aquella que viene precedida del testimonio. En materia de física, los silogismos y la autoridad no son garantía del conocimiento de la realidad si no cuentan con el aval del testimonio de los sentidos *purgati e netti*, nuestros o de los demás. En el terreno de la metafísica y la teología, el único testimonio válido es el de Cristo, que no da casi nunca su opinión sobre cosa alguna, sino que se limita a afirmar, como cuando dice que él es la verdad y la vida, que el que crea en él se salvará, etc. San Juan sostiene que se limita a dar testimonio por escrito (testari) de lo que ha oído y tocado con sus manos: "Quod vidimus, quod audivimus et manus nostrae contrectaverunt, etc., scribimus et testamur".

El *Ateismo trinfato* supone un desafío al conservadurismo de la Iglesia y a los "malos filósofos" (que para él son Aristóteles, Epicuro, Averroes, Maquiavelo, el Aretino y Niccolò Franco). Los buenos y verdaderos (Sócrates, Séneca y Telesio), según Campanella, no son más de 25 en la antigüedad y 4 en el presente. Todos ellos descubren que la ley natural común a todos es verdadera y cierta (*che la legge de la natura a tuttti comune `e la vera e certa*) (Ib., p.18) y que Dios, que gobierna el Mundo de diversos modos, según la costumbre de cada Nación, permite el engaño, es decir, formas diferentes de rendirle culto. Así, a pesar de que la grasa de los sacrificios de los judíos no era agradable, los toleraba e incluso dio la ley a Moisés, aunque no para siempre (*Dio non fecce quella legge per sempre*) (Ib., p.168), a diferencia de la de Cristo.

En relación con las cosas sobrenaturales, los filósofos no se comportan como la mayoría, pues los hay que aceptan todas las leyes, que no se decantan por ninguna ni se pronuncian sobre si hay o no otra vida, etc., "aunque todos sirven a la causa primera con buen afecto, obrando honestamente, y deseosos de favorecer al género humano". Esos filósofos no desean honores ni riquezas, se contentan con poco y no envidian ni al rey ni al Papa. A diferencia de Campanella, no puedo evitar pensar que uno de esos filósofos buenos de la antigüedad fue precisamente Epicuro, que, como dice A. Festugière (1960),adoraba a los dioses contemplando su propia naturaleza, sin esperar recompensa. Recogía y educaba a los hijos del amigo muerto, por amistad. ¿Dónde está la imagen del filósofo ateo, egoísta, lujurioso, renegado, glotón propalada por sus principales adversarios, los estoicos?

2.- SOBRE LA INMORTALIDAD DEL ALMA, LOS ÁNGELES Y LOS DEMONIOS

Bodin, Pomponazzi, Cardano, Nifo, Vanini, han escrito sobre los ángeles y demonios. Aunque Aristóteles y los epicúreos niegan su existencia, la mayoría de los autores de los siglos XVI y XVII creen en ellos. Martín del Río (1991) sostiene que los demonios podían copular con brujos, brujas o cualquier endemoniado, aunque no engendraban realmente hijos (Ib. 313-326), sino que robaban el semen de algún humano que estaba copulando y, al instante, lo introducían en la vagina de la posesa. La creencia en la existencia de íncubos y súcubos está atestiguada en innumerables autores. Bodin nos cuenta con detalle la posesión de sor Magdalena de la Cruz, monja de Córdoba[1].

Del Río se muestra indignado contra los que afirman que las posesiones demoníacas son enfermedades mentales: "los que afirman que todos son sueños y burlas pecan contra el respeto debido a la Iglesia católica, que sólo castiga crímenes ciertos y demostrados, y considera herejes a los sorprendidos en flagrante delito" (Bodin 1988: 348). Resulta curioso que, refiriéndose al autor de la *Démonomanie des sorciers*, Del Río diga que este reputado miembro de los tribunales de brujería recomendaba, en el caso de arrepentimiento de los encausados, que se les concediese la gracia de ser decapitados en vez morir en la hoguera. ¡Cuánta benevolencia!

En 1616 Vanini, en *De Admirandis*, atacaba la angeología católica (Santo Tomás, *Contra gentes*, III, 80) basándose, sobre todo en Cardano, y sostiene que los endemoniados, posesos y frenéticos están atormentados por temores melancólicos[2]. Una vez curada la melancolía, se curaban los endemoniados, según demostraba Lemnius (Vanini, 422-424). Suelen darse estas posesiones en viudas y jóvenes con la regla, y sólo en España y e Italia, pero nunca entre los teólogos. Los demonios son entes espirituales, según él, y no pueden hacer milagros. Bodin, por el contrario, afirma que son corpóreos[3].

La mayoría de las cosas extrañas que se atribuían a los demonios eran engaños de los sacerdotes, ávidos de dinero y de gloria, o invenciones de príncipes paganos para mantener esclavizado al pueblo con el temor del numen supremo (Vanini, 450), como las estatuas que sudaban sangre. Los romanos dejaban a los pollos varios días sin comer y hacían creer que la guerra estaba decidida por la voluntad divina (Maquiavelo). Vanini no cree que de esto se pueda concluir nada a favor de los ateos, pero su posición definitiva parece ser ésta: "Ningún argumento racional me persuade de que existan demonios buenos o malos" (*De Amirandis*, 465-68). Tampoco comparte la teoría de Pomponazzi sobre las inteligencias y concluye: "en el *Amphitheatrum aeternae Providentiae* escribí muchas cosas que no creo", rememorando el dicho de Pomponazzi. "philosophi multa dicunt, quibus ipsi fidem non adhibent". De acuerdo con Maquiavelo, sostiene que "los milagros no son más que estratagemas del poder constituido por la razón política y que la religión no es más que un soporte del poder. Con Pedro de Abano, defiende que ni Lázaro ni Cristo murieron realmente y que, frente a la tesis de Sprenger e Institor, autores del *Maleus maleficarum*, de 1486, *vademecum* de los jueces en los procesos de brujería, los demonios no tienen nada que ver con las artes mágicas. Las ideas que nos formamos de los ellos se derivan de las figuras, en forma de gigantes, que desde niños hemos visto en las iglesias. Cuando se le pregunta qué piensa de la inmortalidad

responde: "No trataré de ella hasta que sea viejo, rico y alemán" (Ib. 527).

Campanella, como Platón[4], Bodino[5], Cardano[6] y otros, establece un nexo de unión entre las apariciones demoníacas y la inmortalidad del alma: "nada me aseguró más de la inmortalidad del alma que cuando vi diablos y ángeles, porque del vulgo no me fiaba ya que todos presumían de haberlos visto, y Aristóteles lo niega, y yo no podía verlos. Y me di cuenta de que si los demonios tratan con nosotros, intentando engañarnos, y los ángeles de ayudarnos, es cosa verdadera que nosotros somos inmortales (*e cosa verissima che noi siamo immortali*) y que después de la muerte tenemos que andar en compañía de unos o de otros, dependiendo de a quiénes nos hayamos asimilado con nuestras obras y afectos, y la tierra va hacia abajo y el fuego hacia arriba, y el alma hacia a aquello a lo que se asemeja" (Campanella, 2004: 74). Luego no quedaba otra conclusión que la de la *Philosophia reales* (Ib, 351): "si los diablos y los ángeles existen fuera del cuerpo, también el alma puede vivir fuera de él" (Ergo si diaboli sunt et angeli extra corpus, potest et anima humana vivere extra corpus).

Otras veces, dice que ha examinado cuidadosamente esta *ciencia* sobre los demonios y "cómo éstos se aparecían a muchos pero a mí no, a pesar de que caminaba por lugares oscuros y quería encontrarlos" (*anmirandomi como i demoni a molti compariscono e non compariscono a me, che caminai per lochi oscuri*, etc.). Tampoco a Nerón, a pesar de su trato con los magos le fue concedida la visión de uno solo de ellos, como afirma Plinio (Ib, 152). Aristóteles no es de aquellos que dicen haber visto ángeles y demonios, siendo Dios alma de la esfera, el número de ángeles es igual al de esferas y Dios no tiene necesidad de intermediarios o ministros como si fuese un rey.

Reproduzco un texto que refleja bien el convencimiento que tenía Campanella de la real existencia de los demonios y de los ángeles:

"Algún obispo incluso sigue a Aristóteles y se burla de los diablos, de los ángeles y de los milagros de Dios, mostrando que no cree en Cristo, sino por miedo, siendo Aristóteles su dios, como para Averroes[7]. Por la constelación de uno[8] hallé que él debería verlos, le instruí en rogar a los ángeles de la luna y de las estrellas, y lo dispuse con ceremonias y oraciones. Vio cosas admirables y el que se le aparecía se hacía pasar por ángel y por Dios, y se le presentaron muchos. Comenzaron, ya que era idiota, a convencerlo de que no había infierno, de que las almas van de unos cuerpos a otros como dice Pitágoras, de que el hombre no tiene libre arbitrio; me dieron oráculos de cosas futuras, algunas de las cuales sucedieron. Dijeron que no existían diablos, sino sólo ángeles...El diablo usó conta él astucias diabólicas que le produjeron la muerte violenta. A partir de entonces, yo, esperando sus promesas, he sufrido a causa de sus engaños, y después con visiones propias vi lo que jamás había pensado ver, y siempre me hablan entre el sueño y la vigilia, en voz alta, sobre todo cuando estoy a punto de sufrir algún daño y hoy estoy seguro, mediante pruebas que no provienen de un tonto ni de un engañador, de que existen los diablos de perversa voluntad, y también ángeles buenos, y que los antiguos fueron engañados por aquéllos, y como no pueden hacer todo lo que les fue exigido, dicen que todos los dioses están sujetos al hado, como dice Ovidio, Homero y Lucano, y de esta manera engañaron a todas las Naciones que han adorado más de un Dios, y que del mismo modo que los hombres se hacen adorar como Dioses, por soberbia o pensando que Dios no existe, también los demonios lo hacen, y que ellos no pueden hacer otra cosa que servirse de la naturaleza, y que engañaron a

los magos necios y a las mujerucas. Y para que cada uno peque libremente negaron el infierno, y para que no se sepa que ellos son castigados, y para introducirse en los cuerpos humanos, fingen la transmigración de las almas" Campanella, 2004: 152-154).

Calvino[9], según le informan los demonios, al negar el libre albedrío, sostiene que Dios condena a los hombres o los salva a su antojo. De donde se derivaría que es más perverso que los demonios, y que el pecado no es pecado, como dicen los libertinos. Lo cual es, filosóficamente, según Campanella, una necedad, pues en ese caso no habría diferencia entre un santo y un criminal, entre un sabio y un ignorante. A los que niegan toda diferencia entre vicio y virtud, bastará para refutarlos darles un bastonazo y negarles su derecho a vengarse, ya que dicen que el mal no existe.

Campanella niega le existencia del mal y sostiene que "*Dio non concorre al male se non permitendo, e che il male non ha causa agente, ma solo deficiente, e che il pecato è niente, cioè difetto di bene magiore et abuso di esso bene, perchénoi ci apigliamo al minor bene e apparente, e l´anteponemo al magiore et al vero, contro la regula de Dio et della natura*" (Ib., p.161). El diablo es *birro meschino*, *non padrone* y su maldad no es por naturaleza, pues Dios lo hizo bueno, sólo por su voluntad perversa hace el mal.

Quienes, como Aristóteles y los saduceos, niegan la existencia de los demonios, de los ángeles y de la resurrección, están equivocados. Por lo que es preciso afirmar que "*vi sono diavoli et angeli a diversi uffitii da Dio destinati* (Ib., p.155). Están por todas partes y son tan numerosos como las moscas, aunque nosotros "*non lo vedemo per la grossezza delli panicoli et humori degli occhi*" (Ib., p.84).

La negación de la inmortalidad del alma, pieza esencial de la religión cristiana, ha sido un tema ampliamente debatido en el Renacimiento, sobre todo a partir del *De immortalitate animae*, de Pomponazzi, de 1516, que afirmaba, frente a Santo Tomás, que el alma era "*naturaliter mortalis et secundum quid immortalis*". Su posición era la siguiente: como cristiano sabía que el alma era inmortal, pues Dios, por un milagro, podía hacer que el alma, mortal según su esencia o naturaleza, siguiese existiendo después de la destrucción del cuerpo al que informaba, como enseñaba la Santa Iglesia católica, apostólica y romana. Esa separación entre lo que la razón podía alcanzar y lo que por fe debíamos creer, es decir entre filosofía y teología, era el meollo de la llamada "teoría de la doble verdad", que tanta importancia tuvo entre los partidarios de la llamada escuela de Padua. En realidad estos autores, de cara a la Iglesia, se declaraban fieles seguidores suyos, pero estaban convencidos de que la filosofía estaba en las antípodas de la religión, que no era sino un instrumento de dominación del que los príncipes y sacerdotes se servían para adormecer las conciencias de la gente común, que estaba dispuesta a dejarse convencer y a dar hasta la última gota de su sangre por defender sus creencias religiosas. Pomponazzi: "Hemos de tener en cuenta que son muchos los que han creído que el alma es mortal, pero dijeron por escrito que era inmortal (*Existimandum est multos viros sensisse animam mortalem, qui tamen scripserunt ipsam esse immortalem*); esto lo hicieron por la inclinación de los hombres al mal, que tienen poco o ningún talento e ignoran y no aman los valores del espíritu y sólo se dedican a las cosas corporales. Pero es necesario curarles con ingeniosidades de este tipo, del mismo modo que hacen los médicos con el enfermo y la institutriz con el niño que carece de razón" (Pomponazzi, 1925, X, 49)

Los orígenes de semejante doctrina se remontan a la filosofía griega y Aristóteles es su máximo defensor. Platón, por el contrario, se esforzó en demostrar que la religión

no era un invento, como había sostenido Critias, sino la esencia de la vida del hombre y de la sociedad. Para él el alma es anterior a la materia y la creencia en la inmortalidad, más que una creencia es la verdad. El mito de Er es una excelente muestra de lo que constituye la mayor prueba de la existencia de una vida después de ésta. El alma de Er, muerto en la batalla, resucita y cuenta cómo es la vida en el más allá, cuáles son los premios y castigos que esperan al hombre.

Pero los adversarios de la posibilidad misma de la resurrección son muy numerosos[10] y el escepticismo sembrado por la filosofía de Pomponazzi, que al tocar el tema de la religión en general, siempre deja fuera de la discusión la inmortalidad del alma y la religión cristiana interpretada de acuerdo con la doctrina de la Iglesia de Roma (de la que se declara fiel servidor), se mantuvo vivo durante mucho tiempo, a pesar de intentos tan importantes por defender la filosofía tomista como los de Nifo (1618) o Scalígero. Cardano y Vanini fingen ortodoxia, pero su verdadero pensamiento apunta en las misma dirección que el de Maquiavelo y el *Theophrastus*. Nifo, 1518, replica a Pomponazzi y demuestra que la interpretación de santo Tomás acerca del *De anima* era coherente con Aristóteles, quien en innumerables pasajes sotuvo que el intelecto viene de fuera (*thyrathen*) y es idependiente del cuerpo, como lo demuestra el hecho de que con la vejez la capacidad intelectiva no disminuye. El alma, por tanto, en tanto que intelectiva no se deriva del semen sino que es de naturaleza espiritual. Fue Pomponazzi quien no interpretó correctamente a Aristóteles. La posición de Cardano, en su *De animorum immortalitate,* 1545, es sumamente ambigua. Si sólo tuviéramos los dos primeros libros, diríamos que suscribe la tesis de Pomponazzi de la mortalidad. Más adelante introduce argumentos que inducen a la inmortalidad y en el *Theonoston* se declara seguidor de la inmortalidad y fiel a Santo Tomás. Con todo, Aristóteles era considerado por Campanella un "*empio che non conobbe altra vita, e nega il paradiso e l´inferno, affirmati sagacemente da Socrate e da Platone*" (Campanella, 2004: 68). Campanella sigue la via platónica de Marsilio Ficino, para quien el deseo de inmortalidad es connatural al hombre y, por tanto, no puede ser declarado ilusorio.

3. CAMPANELLA Y BODIN: NATURALEZA DE LA RELIGIÓN, EPICUREÍSMO Y ATEÍSMO.

La religión no es, según Campanella, fruto de la convención, sino algo ínsito en la naturaleza misma del hombre, que tiende a Dios. Es preciso rechazar la doctrina de los seguidores de Aristóteles y Averroes, que negaban la inmortalidad del alma individual y afirmaban la eternidad del mundo. Contra ellos dirige toda su artilleria, con la plena conciencia de que el verdadero origen del maquiavelismo está en Aristóteles: "*Fabulas utiles legislatorum esse putat (Aristoteles), quae dicuntur de superis, et inferis; unde Averroes scripsit contra tres legislatores, Christum, Mosem et Mahometum deditque materiam scriptori impio de tribus impostoribus. Praeterea Aristoteles in 7º et 8º Polit. Religionem esse inventionem politicam, non autem natura constare"* (Ibi, p.20).

A Aristóteles, Averroes, Alejandro de Afrodisias se remonta la teoría de Maquiavelo: "que la religión es el arte de reinar, que las leyes son imposturas de los astutos y que que Dios no se ocupa de las cosas humanas". El maquiavelismo era la consecuencia del *nauralismo mágico*, negador de la providencia divina y partidario del determinismo astral[11], del que Campanella discrepa, pues afirma que "*Dio ogni cosa ha*

segnato nelle stelle"[12]. Las estrellas sirvieron a Cristo, en cuanto Dios, *per segno solamente*. En nuestro tiempo una conjunción de tal tipo hizo a Lutero, a Serifo y a Sofi, y contra ellos al padre Ignacio, jefe de los jesuitas, los Capuchinos y Hernán Cortés. Luego el ánimo es libre *e piglia la costelatione bene usando o abusando la novità dell`impressione*" (Ib., p.205).

El propósito de Campanella es enmendar la plana a los maquiavelistas, libertinos, peripatéticos, luteranos y calvinistas de su tiempo, incluidos, claro está, los epicúreos. Sigue muchos tópicos de la época sin someterlos siquiera a discusión. En el Renacimiento Epicuro era incluido entre los ateos de modo casi generalizado, pero afirmaba, en la *Carta a Pitocles*, que la existencia de los dioses era evidente. Sus discípulos escribieron sobre los dioses y aconsejaron incluso la participación en los actos religiosos. Es cierto, sin embargo, que Epicuro negaba la providencia divina y consideraba la religión como fuente de muchos males (*tantum potuit religio suadere malorum*).

Resulta inevitable, dado que ambos textos abordan los mismos temas y combaten el ateísmo y el epicureísmo, establecer un parangón entre el *Ateismo trionfato* y el *Colloquium Heptaplomeres* de Bodin, obra redactada en 1593, según algunos, o quizás en 1588, según otros, pero que no se publicó hasta 1817, aunque circuló, clandestinamente, de forma manuscrita, como señala Naudé en 1630 en una carta dirigida a Peiresc; en ella afirma haber leído el *De rerum sublimium arcanum* (subtítulo del *Colloquium heptaplomeres*) y sostiene que "ne se peut imprimer"; más aún: "que es muy peligroso poner en comparación las diversas religiones, como hicieron con gran perjuicio en el pasado Pedro de Ailly, en un pequeño tratado astrológico *De tribus sectis,* Hyeronimus Cardanus en los libros *de Subtilitate*, y Jean Bodin en un gran volumen... que no se ha impreso, y ojalá que Dios quiera que no se imprima jamás, *De rerum sublimium arcanis*, "*Des secrets des choses d´en haut*"[13]. En sentido casi idéntico se muestra Patin sobre el manuscrito: "se trata de un libro bien hecho pero muy peligroso porque se burla de todas las religiones y concluye que no hay ninguna verdadera; él mismo no tenía ninguna. Murió como un perro, sin ninguna piedad, no siendo judío, ni cristiano, ni turco". Leibniz, en una carta a Sebastian Kortholt, de fecha 21 de enero de 1716, dice que admira la erudición del *Colloquium*, libro no impreso en el que las religiones se combaten entre sí, y en el que el autor aborda muchos temas de modo superficial sin concluir nada claro. Cree que una edición del texto sería muy útil, si la llevase a cabo un hombre experto en filosofía, teología, y sobre todo en las lenguas originales de los libros sagrados y en rabinismo, y que al mismo tiempo fuese capaz de leer los padres griegos y latinos.

Cuál era la verdadera posición de Bodin respecto de la la naturaleza de la religión, es un tema sometido a debate desde hace largo tiempo. Ha sido considerado, según hemos dicho, un ateo por algunos, pero son mayoría los que le declararon seguidor del judaísmo, religión que practicaría desde la infancia, ya que su madre, al parecer, era judía. Otros, en cambio, creen que se trata de un escéptico. El jesuita belga-español, Martín del Río, autor de *Disquisitionum magicarum libri sex*, de 1599 (1991), pone de relieve, refiriéndose a la *Démonomanie des sorciers detestable avec la refutation des opinions de Jean UIER* (1580*)* los aspectos judaizantes de su autor.

Es posible que Campanella tuviera conocimiento del *Colloquium*, ya que estaba en contacto con Naudé, pero, de hecho, no se refiere nunca a él. El texto de Bodin es,

como he dicho, un modelo de equidad, tolerancia y libertad de expresión, mientras que el de Campanela es el de un militante comprometido con la doctrina de la Iglesia y un tanto atemorizado. ¡No le faltaban motivos!

Retornando al tema del ateísmo, uno de los interlocutores del *Colloquium* es Senamus, representante de la religión étnica, que siguiendo la tesis expuesta por Cicerón en *De Finibus*, replica al naturalista Toralba (que había sostenido que "los epicúreos se mofan de las cosas divinas"): "Hay algunos impíos que no tienen ningún respeto por los dioses y que sólo se diferencian de los brutos por el aspecto; pero nunca me he encontrado ningún epicúreo, quiero decir, a alguien como Epicuro, que sin esperanza de recibir recompensa, haya sido tan respetuoso con los dioses, haya vivido con tanta sobriedad y temperancia, y haya amado más la continencia, la justicia, la fe, la integridad de costumbres, aunque haya sostenido que el alma era mortal y que Dios no se mezclaba en los asuntos humanos, y que situaba el sumo bien no en placeres del cuerpo, sino en los del espíritu". Toralba, en cambio, responde que esa integridad de Epicuro era imaginaria, y que fue tan poco justo con Dios, que le arrancó toda justicia, es decir, el poder de establecer premios y castigos, y que no ha escrito libros de religión por temor a sufrir los castigos de Diágoras y de Protágoras (Rodríguez Donís, 1989).

Campanella, en el capítulo I del *Ateismo trionfato* (Campanella, 2004: 16) mete a los libertinos, maquiavelistas y calvinistas en el mismo saco: *"molti non credono a lege alcuna, ma stimano che sia arte vivere trovata da gente astuta, e che in vero non ci sia Dio; o che non mira a le cose humane, o che parte del Mondo si regge a caso*". En el cap. III (Ib., p. 29), rechaza a Demócrito y a Epicuro, "che negan la prima ragione, che è Dio chiamata da la gente" y la teoría atomista de Lucrecio, refutada en la *Metafisica y en De sensu rerum*. Después de rechazar la teoría del mecanicismo atomista y defender el finalismo, arremete de nuevo contra "*l´ignorante Epicuro*"[14]. La felicidad consiste en el conocimiento de la causa primera y todos los "*principati humani senza lei son vanità, come la filosofia di Epicuro*" (Ib. p. 33, p. 39). En su opinión, "los maquiavelistas y epicúreos, que declaran ignorar si el sol es nuevo cada día, y sin investigar con todas las ciencias al autor del mundo y la verdera razón de vivir, basándose en el amor propio, niegan a Dios y la otra vida, se enceguecen de tal manera que no podrán alcanzar jamás ninguna verdad, y confunden la estupidez con la sabiduría, como si la alquimia fuese oro y la hipocresía bondad, y la tiranía nobleza..." (Ib. p. 27). Sin el conocimiento de la primera causa no es posible alcanzar -dice Campanella- la felicidad, que consiste en el conocimiento de ella, en gozar de ella, en hacerse semejante a ella. Todo lo que no se asiente sobre ella es vanidad, *come la filosofia di Epicuro* (Ib. p. 33).

Cuando Campanella describe la causa primera no sigue las ideas directrices de la metafísica aristotélica, sino el Uno de Parménides, salvo por su infinitud. La causa primera, Dios, es piedra, hombre, cielo, tierra, sangre, etc, y cualquier otra cosa infinitamente. Es una cosa que contiene todas las demás. Su naturaleza es toda natureleza eminentemente hablando (*E la sua natura è ogni natura eminentemente parlando*) (Ib. pp. 60-61). Es de tal manera uno que es todas las cosas (*et è talmente una che è tutte*), pues siendo uno, no todas las cosas serían una sola, sino "una dentro del ser, como pensó Parménides, y no el sofista Aristóteles " (*come altamente Parmenide intese, e non Aristotile sofista*) (Ib. p.60). Al hacer las cosas, Dios las hizo partícipes de su idea, pero no por entero, por lo que se diferencian entre sí y de la nada. Dios es el ente

primero intrínseco a todos los entes (*primo ente in tutti gl´ intrinseco*). No hay riesgo de panteísmo, puesto que, según Campanella, en Dios están todas las cosas (Ib. p. 149).

Otro punto importante a abordar es el de la relación entre ateísmo y superstición (Ib. p. 76). Coroneo, el anfitrión y representante de la Iglesia católica, da su opinión, en el *Colloquium* (Bodin, 1987: 198): "La superstición por grande que sea, es más tolerable que cualquier ateísmo: pues quien se ve ligado por una superstición cualquiera, el miedo de la divinidad en cierto sentido le mantiene en el deber y en las leyes de la naturaleza; en cambio, es lógico que el ateo, que nada teme sino al testigo y al juez, se precipite en todo delito". Salomón, el representante del judaísmo, sostiene que tienen razón Coroneo al decir que el hombre es muy político y muy piadoso y que la superstición es más tolerable que el ateísmo, aunque agrega: "Pero parece que el ateo que abjura completamente de Dios y lo arroja de su alma, peca menos que quien lo une con las cosas creadas en el mismo culto, porque peca menos el siervo fugitivo y el soldado desertor que quien obedece con ultraje a su señor y al emperador".

Si no hubiese habido disputas y herejías, no se hubiese alcanzado, según Campanella, sutilmente la verdad (Campanella, 2004: 61). Dios es providente y se ocupa, de modo especial, de la principal de las artes, la conducción de nuestra vida. Y esa arte es la Religión, que no se da por azar, sino implantada en nosotros por Dios. Todas las sectas y religiones, en la medida en que son obra de la razón común y natural, tienen en Dios su causa. Por eso los preceptos morales[15] deben ser útiles y acordes con la naturaleza, piadosos, fáciles, amables, claros, ciertos, capaces de mejorar a los hombres. Si son contrarios a la naturaleza, tampoco serán acordes con la ley de Dios[16]. Si fomentan o permiten los vicios son invención humana y falsa superstición. Cuando los cultos apartan a los hombres de la idolatría y los acercan a Dios y a los ángeles, sin acciones viciosas, ni soberbia o vanidad, son agradables a Dios.

Se puede medir de este modo si los legisladores buscan el beneficio del pueblo o el propio, si son guiados por Dios o por la humana ambición o por los demonios. Si sirven a Dios, estarán dispuestos a morir por él y serán ayudados con milagros sobrenaturales, que nada tienen que ver con los realizados por magia natural ficticia o diabólica, distinta de la sobrenatural y divina. El establecimiento de penas y castigos temporales y eternos es de gran importancia para el estado que sigue la ley de Dios. También se ha de considerar, a la hora de ver quiénes son los legisladores elegidos por Dios, si había profecías sobre ellos y de qué tipo eran, y, sobre todo, si los legisladores han dado muestras de heroicidad, bondad y santidad, o de lo contrario. No menos importante es saber si han introducido la religión con la virtud o con las armas, o de los dos modos; o si Dios suplió la ausencia de armas con la Religión por medio de la paciencia, los milagros y los mártires, etc. Se conocerá, en fin, fácilmente quién se sirve de Dios y quién le sirve a El (Campanella, 2004:95-98).

4. INTRAHISTORIA DEL *ATEISMO TRIONFATO*

¿Cuándo comenzó su redacción? Es muy probable que hacia 1605. Se sabe con seguridad que el 19 de abril de 1615, el Nuncio de Nápoles, Mons. Deodato Gentile, escribe al Cardenal Scipione Borghese, protector de los dominicos, lo siguiente:

"*Da quattro a sei giorni in qua m` è capittato alle mani un libro in sesto decimo scritto in lingua volgare a mano tutto di mano propia del Campanella, il cui carattere mi*

è molto ben noto, e ha per titolo l´Atheismo trionfato, overo Riconoscimento filosofico della religione, composto e uscito dalle mani di detto frate ultimamente. Per cuanto mi vien riferito. E per quel poco che ne ho potuto sin hora raccogliere è pieno delli suoi antichi errori e atheismi, se ben masccherati con titolo de pietà e religione".

El 23 de abril el papa Pio V ordenó que se le enviase a Roma el *librum fratris Thomae Campanellae incriptum l´Atheismo trionfato, overo riconoscimento filosofico della Religione, et provideant ne eidem Campanellae detur aliqua commoditas scribendi aut componendi*. Durante 30 años Campanella pasó por más de cincuenta (*cinquanta prigione)* cárceles de la Inquisición y vivió sepultado en "una fossa oscura e puzzolenta, dove mai vedo cielo né luce, sempre inferrato, e di fame e di guai oppresso"[17]. Fue torturado siete veces. Como Jeremías, he vivido sin luz, sin aire, "*in puzza et acqua attorno, sempre in notte e in inverno continuo, con ferri a piedi, in paura e tribulatione*" (ib., p.13). Menos mal -dice- que en mi cuerpo no se reproducían los piojos (Campanella, 2004: 61).

Desde dentro de la Iglesia, se logró imponer el criterio de que el *Ateismo trionfato* no era un libro ortodoxo. Lo que su autor pretendía a toda costa -decían- era que le dejasen salir de la cárcel y disfrazaba de pietismo religioso su ateísmo[18]. Sin embargo el dominico Giovanni Maria Granzelli da Brighella se atreve a decir que él no encontraba nada malo en su libro: "non ei videri aliquid mali in iis contineri". Otro hermano de la orden dominicana, Giovanni Tommaso Castaldi di Alasio, dice que ha logrado derrotar a los ateos con razones eficaces, al demostrar que los políticos viven sin una verdadera razón de estado, ni natural ni cristiana. Se trata, a su juicio, de un *librum aureum*.

En realidad, la intención de Campanella era refutar las tesis de quienes, desde Aristóteles, Epicuro, Averroes, Pomponazzi, Cardano, Maquiavelo, afirmaban que la religión era mera *ars politica*, tesis que tendrá su máximo apogeo en el *Theophrastus redivivus*, manuscrito latino, de autor anónimo, redactado hacia 1659, y que, como hemos dicho ya, cita a Campanella, pero dejando de lado los pasajes en los que el autor sostiene que la religión no es obra de la astucia, como escribió Maquiavelo, sino de origen divino y natural. Siguiendo la versión latina, de 1636, recoge el siguiente texto de Campanella, donde se plasma su verdadero pensamiento sobre la esencia de la religión: "*ergo divina est religio, non autem humana astutia, ut putant Machiavellistae*" (Campanella, 2004: XII, p. 173). La religión, lejos de ser una invención de los políticos, como sostiene el autor del *Theophrastus*, seguidor de Maquiavelo, en el tratado tercero "De religione", es, según Campanella, necesaria para la conservación del Estado. Es tan natural al hombre, según el dominico, ser religioso como ser animal político: "*Ergo ita naturalis est religiose vivere, sicuti naturale est homini esse animal Politicum*".[19]

Para Campanella, los seguidores de Maquiavelo se sirven de la astucia, niegan la naturalidad de la religión y tienen una visión reductora del mundo, pues consideran al hombre como un gusano dentro de un queso, que cree que fuera de él no existe nada, ni otros hombres, ni animales, ni cielos, ni Dios (*come vermi intra il fromaggio, che non pensano, che ciè fuor di questo fromaggio, huomini, animali, cieli e Dio*). La razón de estado de este siglo anticristiano consiste en creer que la parte equivale al todo. Lo más curioso es que, en cierto modo, tiene conciencia de que también él fue víctima del maquiavelismo, que atribuye toda empresa la ambición de poder; por eso fue acusado de rebelión y arrojado a la prisión.

Es natural al hombre, más que a las bestias, -dice- adorar la divinidad. En eso consiste la religión: *Dunque è piu naturale all´huomo che alle belve adorar la divinità. E questo è la religione*[20]. No se puede fundar un estado sin la religión, de otro modo no habría más que robos, traición, etc. No hay pueblo, por salvaje que sea, que no rinda culto a Dios. Luego la religión es necesaria para fundar y mantener al estado, pues sin ella habría "*una latroneria e continua rissa e tradimento de l´uno all`altro, e non si astineriano di errare in secreto, di non esse visti, ma solo in publico: Dunque la Religione è necessaria per difender el ius naturale tra gli uomini, dunque é naturale, così come è naturalmente l´huomo animal politico più che le api, formiche e grue...e nulla natione si è vista, benché selvagia, che non adori qualche cosa per Dio*"

5. TESIS CONSIDERADAS HERÉTICAS

El cardenal Belarmino encuentra sumamente peligrosa su afirmación de que la religión es una *virtus naturalis*. Años más tarde, Campanella, ya libre, desde París, defiende lo mismo de siempre, contra el presagio de sus adversarios, y, devolviéndole la pelota al todopoderoso cardenal jesuita, dice que "las proposiciones que me condenaban eran católicas y las contrarias heréticas, o no se hallaban en mis libros. Y así fue aceptada por el Santo Oficio mi respuesta como buena" (*Lettere*, p. 354). Los censores se equivocan o quieren equivocarse: *Volunt fallere aut faluntur.* El *Ateismo* defiende que la religión es una virtud natural que Dios depositó en nosotros desde el nacimiento (*religionem virtutem naturalen a Deo nobis inditam*), como afirmaba en el *Proemio*: "En el *Riconoscimento della vera religione*, *dove filosoficamente disputo di tutte le sette del Mondo, e mostro que la fede catolica universale divina sia la Religion christiana Romana, ma non di tutta, né di tutte, che qua solo pretendo mostrare, che la Religione sia natural virtù da Dio in noi seminata, e poi insegnata quando la trascuramo, e che non sia furbaria"* (Campanella, 2004: 6).

En su correspondencia con Schioppio, en quien, ingenuamente, confiaba para publicar sus obras y traducir al alemán el *Ateismo trionfato*, a fin de que retornasen al redil de la Iglesia de Roma los seguidores de Lutero y Calvino, se comprueba su ingenuidad. Nada de eso hizo el filósofo alemán, sino que, igual que Naudée, plagia, según Germana Ernst, su doctrinas y tiene el cinismo decir que el pobre dominico estaba bien donde estaba.

Campanella era consciente de que con la escisión de la Iglesia de Roma el cristianismo quedaba reducido, en la práctica, a España e Italia, mientras que la religión de Mahoma, fabuloso, impío, ignorante, zafio, se había apoderado del Oriente y de Africa. Pero lo más lamentable es que, dentro de España e Italia, Maquiavelo infecta la parte más noble de la republica y divulga la creencia de que *"la Religione sia astutia di pretti e di fratti per dominare il populo a consenso dei Principi, che l´hanno per ruffiana de lor fraudi"*[21]. Dios es providente, pero la escuela de verdad cierta por él fundada, a causa de nuestros pecados, es casi irreconocible[22]. Cada una de las sectas se vanagloria de tener milagros, profecías, mártires, y sostiene que Dios es su autor. Todo está mezclado y no se distingue lo que es la religión de la superstición. En este siglo -sigue diciendo- casi nadie cree en nada, ni en la Biblia, ni en el Corán, ni en Lutero, ni en Calvino, ni en el Papa, sino en lo que a cada cual le agrada. El pueblo sigue creyendo, pero los doctos y los príncipes son de la opinión de Maquiavelo y sostienen que la religión la tienen *per*

arte di stato. Si creyesen en Dios sabrían que hay una sola escuela en el mundo, *la chiesa Romana*. Este siglo podría ser considerado como el del Anticristo y la verdadera causa de todo esto se debe a las teorías de los peripatéticos, que niegan la inmortalidad del alma, afirman la eternidad del mundo y declaran ilusorios el infierno y el paraíso.

Por otro lado, los astrólogos desde Albumasar, Rusillianus Sextus Calaber, Pedro de Ailly, Roger Bacon, Pomponazzi, Cardano, Vanini, etc, consideran que el nacimiento de Cristo dependía de los astros, lo que algunos entendían como una prueba en contra de su divinidad. Se trata de la célebre *genituraraChristi*[23]. Scalígero, en *Prolegomena de astrologia veterum Graecorum*, demuestra que la doctrina cardaniana es errónea, pues afirma que a partir de la disposición de las estrellas se siguen necesariamente determinados hechos, lo que equivaldría a sostener la impía o pueril audacia, según la cual, se sometía a las estrellas al creador de las estrellas mismas, dando por descontado, lo que aún no se ha ventilado: cuándo nació Cristo, y mezclando la vanidad con la impiedad (J.J. Scaliger, o.c. Lugduni Batavorum, 1599, c. B, 3v.).

Campanella también comparte, en cierto modo, la teoría general sobre el valor de las predicciones de los astrólogos respecto a la aparición de las las religiones y de sus líderes. Aceptaba que se podía predecir mediante el estudio de los astros el nacimiento de Moisés, Cristo, Mahoma, Carlomagno, Lutero, Calvino, etc. así como su ocaso, según se deduce del cap. XV del *Ateismo trionfato*: "*però dalle predittion sue, e dalla sequella di tanti profeti, e dalla qualità di miracoli si trova manifestamente Mosè messager di Dio, et anche dalla confirmatione di Christo…Se poi dal cielo argumentar lice in queste cose grandi, secondo il numero degl´anni comuni, Mose diè legge sotto il trigono del Sole e di Giove secondo Hali espositore, e Cardano sotto il tino di Saturno e di Mercurio, e significa la sua duratione e dispersione per il mondo, e travagli, e che ogni legge ha di bisogno di quello per confirmarsi, sendo Mercurio della lingua prencipe, e Sturno, a cui aplicano tutti pianetti…Quella di Cristo esser sotto il trino de Giove e del Sole, ehe é il primo, e significa vita illustre, pura, innocente, verdadera e pia, e profeti veraci tutti lo confessano…che le legge di Macone cominciò sotto il trino di Marte, e che la sua ultima …e dicono essi medessimi che in questa costtelatione son significati profeti falsi et empii, crudeli, che pongon la ragion nell`armi…*" (Campanella, 2004: 207-209).

Por otra parte, sostiene que Dios es el que hace las cosas y que las estrellas son signos:

"tanto más seguros debemos estar de la providenzia divina, cuanto mejor observamos el orden con el que dispuso las causas segundas, sus instrumentos. Todo lo que sucede viene permitido y ordenado por Dios, la quema de libros de los turcos y los burdeles de prostitución masculina". Las atribuciones de los filósofos a las estrellas son cosas fingidas, pues "queste e tutte cose senza Dio non si mutano" (Ib. p. 140).

En 1631 el papa de nuevo ve un peligro en la afirmación de Campanella de que la renovación y la unidad de la Iglesia, auspiciadas por los santos padres y los profetas, "*possono ricevere una conferma anche dall`astrologia, dal momento che le grandi congiunzioni dei pianeti superiori, Giove e Saturno, tornano a verificarsi nel trrigono dei segni di fuoco, come ai tempi della nascita di Cristo*" (Campanella, 1631: 149; 1636, p. 209). Como señala G. Ernst, la bula *Inscrutabilis* dejaba fuera de juego a los astrólogos, cuyos bienes ordenaba confiscar siempre que se atreviesen a hacer predicciones sobre el Pontífice y sus parientes hasta el tercer grado, y en casos de fuerza mayor ordenaba

que fuesen condenados a muerte. Urbano VIII seguía la línea de condena ordenada por Sisto V en la *Coeli et terrae* de 1586. La publicación de los *Astrologicorum* y del *De siderali fato vitando*, reflejan la defensa campanelliana de la astrología y de la magia natural.

Se lamenta de que le consideren rebelde y herético porque a partir de los signos "en el sol, luna y estrellas" me opongo a la eternidad del mundo de Aristóteles, a Tolomeo (36000), a Alfonso (49000), a Albategnio (23.910), y afirmo que el fin del mundo está próximo. La vinculación entre astrología y ateísmo fue una tentación común a muchos autores, desde el punto de vista médico y ético: los astrónomos se hacen ateos al negar que los hombres reciban castigo por sus pecados (*negant puniri homines ob scelera*).

Todas las sectas de peripatéticos, epicúreos y estoicos opinaron que la primera causa actúa por necesidad y que Dios no puede impedir lo que hace la naturaleza (Bodin, *Colloquium,* p. 23.). Pero el Hado no es nada, o es Dios quien prescribe las leyes de la naturaleza, que sólo él puede cambiar o destruir. El legislador está desligado de sus leyes. Esta tesis de Bodin es compartida también por Campanella.

Otra de las acusaciones contra Campanella era que presentaba muchos argumentos contra la fe sin refutarlos adecuadamente. En el capítulo XVII responderá a sus objetores. Muy conflictiva, a juicio de sus censores, era su afirmación de que creía en la posibilidad de la salvación sin los sacramentos (*sine sacramentis*) y sostenía que éstos eran *symbola naturalia*. El capítulo X del *Ateismo*, donde Cristo es considerado como la *Prima Ragione*, y se establece la equivalencia de la ley cristiana y de la ley natural, afirma que todo hombre racional será cristiano y que todas las naciones lo son implícitamente[24], así como que toda ley es un rayo de la única ley de Jesús, pues las leyes positivas no son sino explicaciones o especificaciones de la ley natural[25]. Esto le parecía a Wedding el meollo de la herejía, pues confunde la ley de Cristo con las otras y la ley natural con la ley de Cristo: *Hic est cardo haeresis, cunfundit legem Christi cum aliis. Confundit legem Naturae cum lege Christi*. Para el padre Mostro, "éste es el núcleo capital de todo el libro, más aún la cabeza de la hidra. ¿Si éste no es un pelagiano, quién lo será? Si todos son cristianos, queda abolido Cristo y el Evangelio y cada uno puede hallar en su secta la salvación, sólo con que viva de modo natural, es decir según la razón. Pero afirmar esto equivale a suprimir la necesidad de la gracia y de la fe y abre el camino de la salvación hasta a los turcos. En vez de convertir los ateos al cristianismo, al querer hacerlos a todos cristianos, los hace paganos".

Para Campanella la religión natural es fuente de pasiones y gozos. Los que niegan la religión y siguen los vicios de la mayoría, meretrices y publicanos, son preferibles a los que simulan una verdad que no tienen. Los ateos, al definir la religión como "el arte de vivir de la gente astuta", niegan el pecado, que es, según ellos establecido por la ley para la conservación de la comunidad y para que el vulgo obedezca. Aquellos que discrepan de este modo de considerar las cosas son considerados unos pobrecillos que no saben vivir o unos astutos que quieren fundar otra religión y dominar a su vez.

La naturaleza, según Campanella, no ordena los sacramentos, pero tampoco los prohíbe. Los preceptos de Cristo son fáciles de practicar por todos y en todo tiempo. El bautismo significa renacer sobrenaturalmente a la muerte de Cristo. El matrimonio es un sacramento natural. La Eucaristía no es sólo un símbolo o un recuerdo como quieren los calvinistas. Las leyes de las naciones tratan de hacer buenos ciudadanos,

no hombres buenos, como sostenía Aristóteles (*Política, IV, 1293b*.). Por eso son en parte irracionales, injustas, útiles al tirano, al príncipe y al pueblo, pero permiten muchos vicios y ponen escasos remedios a ellos (Campanella, 2004: X, pp. 116-120). Lo verdaderamente grandioso del cristianismo, frente a las demás religiones, es que venció sin armas a los romanos, godos, vándalos, alanos, suevos, tártaros[26]. La mayor parte de la humanidad, anterior a la encarnación de Cristo, también fue salvada, pues la razón es capaz de salvar a quienes quieren vivir bajo sus dictados. La ley de Cristo en sus preceptos morales y en su ceremonial es suavidad, verdad, certeza, amor, razón, felicidad. Cristo añadió cosas sin las que el estado verdadero no puede mantenerse: no jurar, no juzgar, no litigar, ceder el manto a quien te pide la *gionnela*, no vengarse de las injurias, ofrecer la otra mejilla a quien te golpeó, hacer el bien a los enemigos, no preocuparse del futuro: *nolite cogitare de crastino, nolite soliciti esse quod manducabimus*[27] Las demás son irracionales e impías. Se dirá que no incumbe al legislador prohibir todos los vicios y exigir por ley el cumplimiento de todas las virtudes, sino que esto es propio de filósofos, que escriben todos de vicios y virtudes y sostienen todos lo que dice Cristo[28]. Aunque no es tarea del legislador humano la prohición de todos los vicios, lo es del divino y de Dios y de la primera razón, que no tolera mancha en su ley (Campanella, 2004:113). Cristo es la razón misma, que ilumina a los filósofos racionales por medio de la naturaleza o de la gracia. Toda filosofía es, como dice San Cirilo, "*quasi cathechismus ad fidem*" (Ibidem).

A diferencia del cristianismo, la ley de Mahoma utiliza la violencia, las prácticas sodomitas y destruye la libertad. En realidad es un régimen tiránico, no una república. Su descripción del paraíso carnal, que escandalizó a Averroes y la multitud de mujeres, la prohibición del vino y la historieta de la joven que embriagó a los dos ángeles revelan una incomprensión radical, por parte de Campanella, del verdadero sentido de la religión sarracena[29]. Si a los mahometanos se les reprochan sus doctrinas carnales y fabulosas, a los judíos es preciso recriminarles su obstinación al no querer reconocer en Cristo al Mesías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, *Meteor*., II, 5, 362b.

BODIN J., *De la Demonomanie des sorciers detestable avec la refutation des opinions de Jean Wier,* Paris, Du Puys, 1580.

BODIN, J., *Colloque entre sept savants qui sont des differens sentiments des secrets cachez des choses reservées*, llevada a cabo por François Berriot, Librairie Droz, 1984.

BODIN, J., *Colloquium heptaplomeres de rerum sublimium arcanis abditis*, D. Nutt, 1857 (r. anastática, G. Olms, Hildesheim- NY, 1970.

BODIN, J., *Coloquio de los siete sabios sobre arcanos relativo a cuestiones últimas*, trad.esp. de Primitivo Mariño, Instituto de Estudios Políticos, 1988.

BURTON R. *The Anatomy of Melancholy*, 1620. Hay una traducción al español: *Anatomía de la melancolía,* 3 vols. Asociación española de pneuropsiquiatría, 2002.

CAMPANELLA, T., *Articuli prophetales*, ediz. critica a cura di Germana Ernst, Firenze, La nuova Italia Editrice, 1997.

CAMPANELLA, T., *Atheismus triumphatus*, Parisiis, Du Bray, 1636.

CAMPANELLA, T., *De gentilium philosophia praesertim Peripatetica non retinenda,* Parisiis, Du Bay, 1636.

CAMPANELLA, T., *F. Thomae Campanellae Calabri de Stylo, Ordinis Praedicatorum, Philosophia sensibus demonstrata. In octo disputiones distincta, adversus eos, qui proprio arbitratu, non autem sensata duce natura, Philosophati sunt,* Neapoli, apud Horatium Salvianum, 1591.
CAMPANELLA, T., *F. Thomae Campanellae...Universalis Philosophiae, seu Metaphysicarum rerum, iuxta propia dogmata, partes tres, Libri 18 ...Parisiis 1638* (rist. anast. , con introduz. di Luigi Firpo, Torino, Bottega d´Erasmo, 1961).
CAMPANELLA, T., *L´ateismo trionfato. Overo Riconoscimento filosofico della religione universale contro l´anticristianesmo macchivellesco*, Scuola Normale superiore, Pisa 2004.
CAMPANELLA, T., *La città del sole*, a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1941.
CAMPANELLA, T., *Theologicorum liber III. In quo de processione exteriori a Deo sive de rerum creatione*. Texto critico a cura di R. Amerio, Roma 1964.
CAMPANELLA, T., *Theologicorum liber X. Qui est de virtutibus et vitiis speciatim*. Amerio, 1976.
CANZIANI, Guido y PAGANINI, Gianni, (ed.) *Theophrastus redivivus*, 2 vol. La Nuova Italia, Firenze, 1981-2.
CARDANO, G, *H. Cardanii Mediolanensis Philosophi ac Medici celeberrimi Opera tam hactenus excusa, hic tamen aucta et emendata, quam nunquam alias visa ac primum ex Autoris ipsius Autographis eruta: cura Caroli Sponii doctoris medicici Collegio Medd. Lugdunaeeorum aggregati; 10 vols. Lugduni, 1663.*
CARDANO, G, *H., Mi Vida*, y de *Escritos*, de Francisco Socas, Alianza.
CARDANO, G, *Sueños*, As. Española de Neuropsiquiatria. 1999.
FESTGIÈRE, A., *Epicuro y sus dioses*, Eudeba, 1960.
GARASSE, F. *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l´Estat et aux bonnes moeurs, combattue et renversé pas le P. François Garasus.* Paris, 1623
MACCHIAVELLI, Niccolò, *Il principe e Discorsi sopra la prima dec de Tito Livio*. Feltrinelli, 1977
MARTÍN DE RÍO, *Disquisitionum magicarum libri sex*, orig. 1599. Traducción española del libro II, Hiperion, 1991.
MERSENNE, *L´impieté des déistes, athées et libertins de ce temps, combatue et renversée de point en point...par Marin Mersenne...* Paris, Bilaine, 1624.
MONTAIGNE, M, *Essais*. ed. Alexandre Micha, 3 voll. Paris, 1969.
NIFO, A., *Suessani de inmortalitate animae libellus adversus Pomponatium*, 1618.
OSTROWIECKI, Hélène, "Le jeu de l´athéisme dans le Theophrastus redivivus", *Revue de la France et de l´étranger*, t. CLXXXVI, 1996, pp. 265- 277.
PLATÓN, Leyes, X, ix, 888ª : *noson ejontes*
POMPONAZZI P, *De naturalium effectuum causis sive de Incantationibus* in *Petri Pomponatii... Opera...* Basileae, 1576 (rist. G. Olms, Hildesheim-NY, 1970.
POMPONAZZI P, *De immotalitate animae*, a cura di Giovanni Gentile, Roma, D´Anna, 1925.
PRÉVOT, Jacques, *Libertins du XVII siècle*. Bibl. Pléiade, 1998
RODRÍGUEZ DONÍS, Marcelino *EL materialismo de Epicúreo y Lucrecio*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.
RODRÍGUEZ DONÍS, Marcelino, "Ateísmo en el siglo XVII. Análisis del Theophrastus redivivus", *Agora* (2003), vol. 22, nº.1:155-176.
VANINI Giulio Cesare, *Amphitheatrum aeternae Providentiae divino- magicum, Christiano-physicum nec non Astrologo-Catholicum, adversus philosophos, Atheos, Epicureos, Peripateticos et Stoicos*, Lugduni, 1615.
VANINI Giulio Cesare, *De Admirandis Naturae Reginae Deaeque Mortalium Arcanis libri quatuor, Lutetiae, 1616*. Trad.it: *Anfiteatro delléterna providenza*, a cura di F.P. Raimondi- L.

Crudo. Congedo Editore, 1981; *I meravigliosi segreti della Natura*, *Regina e dea dei mortali*. A cura di F Paolo Raimondi.
VV.AA., *Giulio Cesare Vanini dal tardo Rinascimento al libertinisme érudit*. Atti del Covegno di studi Lecce-Taurisano 24-26 ottobbre 1985 a cura di F. P. Raimondi. Congedo editore, 2003.

Notas

[1] Bodin, *Colloquium heptaplomeres*, p. 38: "Magdalena de la Cruz, abadesa de un monasterio cordobés, pidió perdón al pontífice Paulo III por haber cohabitado más de treinta años con un horrendo demonio llamado Efialte. No obstante llevaba tanta integridad de vida y religión, que mientras se celebraba la misa parecía ser arrebatada de la tierra como por un ángel. Esto mismo dice Porfirio que sucedió a Jámblico al hacer sacrificios. Más aún parece que la hostia de trigo había volado después de la consagración a la boca de la monja, atravesando la pared del altar. A ella consultan padres y pontífices no de otra manera que a un oráculo. Senamo: "Todavía hoy produce Italia demonios de ambos sexos, íncubos y súcubos; mucho me temo que a los médicos esto les parezca auténticos delirios".ib., p. 38. Muchos de los médicos atribuían esto a la melancolía, pero su opinión "era rechazada con risas y silbidos".

[2] Vanini, p. 439, vers. Ital.: "El alma, agitada por el humor melancólico, se aplica a la imaginación y se convierte en receptáculo de los demonios inferiores, de los que recibe las técnicas de las artes manuales. Así, los hombres incultos se convierten en pintores egregios o arquitectos o maestros de alguna arte. Los demonios predicen el futuro, la tempestad, las inundaciones, los terremotos, la peste y el hambre. Cuando el alma se vuelve a la razón, se convierte en asiento de los demonios intermedios, y por eso adquiere la experiencia de las cosas naturales y humanas. Cuando se vuelve hacia la muerte, se convierte en receptáculo de los demonios superiores, aprehende los misterios de la ley de Dios, los órdenes angélicos, los prodigios futuros, los milagros y los cambios de religiones".

[3]Bodin, *Colloquium heptaplomers*, p. 43 de la trd. española. Toralba: "Luego los ángeles no son incorpóreos, pues se circunscriben a sus sedes y límites. Si no son incorpóreos se sigue que tienen naturaleza corpórea...De donde se sigue que demonios, ángeles y almas que emigraron tras abandonar los cadáveres, están encerrados en espacios limitados, y no en todas partes, no están al mismo tiempo en varios lugares, como confiesan aquellos mismos que creen que los ángeles y las almas carecen de cuerpo".

[4] Platón, *Cratilo*: siguiendo a Hesíodo y a los antiguos, dice los varones buenos arrancados de esta deshonra corpórea se tornan demonios."

[5] Bodin, *Colloquium,* p. 111. en pp. 31- 32, Toralba: "Platón dice que la cuestión de los demonios rebasa la mente humana. No obstante hay que dar fe al parecer de los antepasados (*pisteon de tois eirekosin emprosthen*). En el *Cratilo* llama demonios a los hombres buenos y sabios ya muertos Y los sitúa en medio de los hombres y los dioses. En el *Fedón* llama a los ángeles *theous* , dioses, y dice que son nuestros guardianes. En el *Sofista*, habla del ángel genial (*daímona paredron*), guía, que nos acompaña a donde quiera que vayamos y controla nuestros pensamientos. En el *Teages*: "Me acompaña por suerte divina un *demon* que me sigue desde la niñez".

[6] Ib. p. 34: "Pero jerónimo Cardano escribe que Facio, su padre, había tenido más de treinta años un demonio como asistente (*daimona paredron*), y de él había aprendido que la vida de los demonios se terminaba a los trescientos años o a lo sumo a los cuatrocientos..."

[7] Germana Ernst, nota 56, dice que se trata del obispo de Caserta, Antonio Bernardi dalla Mirandolla (1502-1565).

[8] Germana Ernst, nota 57, recoge la noticia de que se trataba de Felice Gagliardo, implicado en la conjura e interesado en las ciencias ocultas.

[9] Ib. p.160: "altri heretici come sono i libertini che, vedendo nel loro Calvino che Dio è causa del male, dissero che se Dio lo fa non è male né peccato nel mondo, e così lo scusano"

[10] Bodin, *Colloquium heptaplomers*, pp. 117 ss: "Si resucitaran todos los cadáveres de los que hasta ahora han muerto, no sólo no cabrían en las estrechísimas entrañas y cárceles de la tierra, sino que ni siquiera en el amplísimo seno del cielo" (117)

[11] Vanini, *De admirandis*, pp. 425-426 de la trad. italiana, enumera cuáles son las tesis sostenidas por quienes son partidarios del determinismo astral: La religión es fruto de las estrellas, el mundo es eterno y todo lo individual es mortal. Las causas únicas son los cuerpos celestes, Dios y las inteligencias. El nacimiento y muerte de la religión se debe a los astros. Los cuerpos celestes se ocupan sólo de las grandes cosas: reyes, ciudades. Cuando se produce un cambio en los astros se manifiestan signos en los cielos, elementos, plantas y animales. Mil años antes del asesinato de César estaba escrito en la tumba de Lagis que sería asesinado. Los dioses son instituidos por Dios y los cuerpos celestes, que se ocupan antes de las Religiones que de los reyes y sus dominios. Las religiones duran más si son más nobles; por eso, hasta las falsas, mientras sean tenidas por verdaderas, ponen fin a los placeres, dominan la crueldad y hacen a los súbditos más sumisos al príncipe. Los fundadores de religiones son guiados por los cuerpos celestes, anunciadores de la providencia divina; por eso se les denomina hijos de Dios. El poder de los cuerpos celestes no contradice las fuerzas de la naturaleza. Todas las religiones hacen milagros al principio y al final de su existencia, nunca en el estado intermedio. Esto se debe a las conjunciones de los planetas que constituyen la nueva religión y hacen que la anterior decaiga. El sabio, deseoso de fama y honores, previendo el futuro, se declara profeta mandado por Dios. Los milagros, obra de la naturaleza, son eventos que se producen después de mucho tiempo (giros del cielo) y no lo que transciende a la naturaleza. Vanini, p. 428, a pesar de lo dicho, se muestra escéptico frente a la influencia astral descrita por Pomponazzi. Siguiendo a Luciano y a Maquiavelo, afirma que la persistencia del cristianismo depende de factores político-sociales y que el origen de las religiones se halla en las imposturas de los sacerdotes y en el silencio de los filósofos, que por miedo al poder público no se atrevían a contradecirlos ("ob publicae potestatis formidinem allatrare philosophi non audebant).

[12] *Ateismo trionfato*, p. 204. San Juan: nemo potest accipere, nisi quod illi datum fuerit de coelo".

[13]. Una copia del texto, en posesión de H. Conring, amigo de Leibniz, de 1675, se conserva en la biblioteca Herzog August de Wolfenbüttell. Sobre la comparación de las religiones, Bodin, pone en boca de Senamus lo siguiente: "Veo que estas discusiones sobre religiones no conducirán a nada. Pues, ¿quién será el árbitro de tanta controversia?, *Colloquium heptaplomeres,* p. 142. Coroneo no vacila en afirmar que es la Iglesia, pero ¿cuál esla verdadera iglesia? Senamo: "Los judíos afirman que es la suya, los ismaelitas lo niegan, los cristianos, por el contrario, se la atribuyen, los paganos predican en toda la India la suya y que hay que anteponerla a todas por su antigüedad. Por eso el cardenal Nicolás de Cusa, varón muy culto, escribía que nada debe probarse de la Iglesia de los cristianos, sino que, puesto su fundamento de que la Iglesia se constituye por su unión con Cristo, da por supuesto lo que se ha puesto como cuestión principal a debate" (ib. p. 143).

[14] Ib. *p. 31*. La tesis central de Campanella es que esa célebre discusión que se remonta a antes de Platón entre naturaleza y arte, exige una nueva metafísica: todo cuanto hago (como escribir una carta) no se explica porque tenga tinta y pluma, sino para alcanzar fama, o teológicamente hablando: Dios me lo hace hacer para su gloria (Dio mi lo fare per sua gloria). La naturaleza es el arte colocado por Dios entre las cosas para conducirlas a su fin (arte inestata da Dio entre le cose per conducerle al fine loro) (p. 86). Nada refleja mejor el rechazo del mecanicismo epicúreo que el largo pasaje del cap. III, donde Campanella explica la digestión de los alimentos: "e fece le denti per secar il cibo, molari per macinarlo, osofago per trangugliarlo...". (pp. 34-35).

[15] Ib. p. 114: "Tutta la lege di Christo dunque si trova possibile e secondo la natura, e li buoni stoici, pitagorici e socratici, anzi e platonici li consentono naturalmente: ma non i peripatetici et epicurei".

Estos preceptos naturales son dos: "quaecumque vultis ut faciant vobis homines et vos facite illis" (Mt 712; lc 6, 31); "Quod tibi non vis, alteri ne feceris" (Tob 4, 16).

[16] Bodin sostiene también que la religión es natural e insertada por Dios en nosotros. Toralba: "Se sabe que la religión mejor y más antigua de todas fue inserta por el Dios eterno en el alma humana con la recta razón, ella propone dar culto al Dios eterno y único" (p. 154). Para Salomón, p. 159, el Decálogo era el epítome de la ley natural. Toralba: "La ley divina está totalmente de acuerdo con la de la naturaleza" (p. 160).

[17] *Lettere*, p. 32. En 1626 es trasladado a Roma, y se ordena que en la prisión sea tratado *benigne et cum caritate*. El encargado de su causa es Desiderio Scala (el del proceso de Galieo). Los miembros de la comisión elegida por el papa son el español Tomás de Lemos (1550-1629), Serafino Sachi (1560- 1628), general de la orden de los dominicos, Nicolo Ridolfi (1557-1650), Luca Wadding (1558- 1657), enviado a Roma por Felipe II para defender la cusa de la Inmaculada Concepción. La conclusión de la Comisión es la siguiente: la obra es peligrosa y la mayoría de las proposiciones son heréticas, impías, erróneas y escandalosas. El autor es un soberbio y un ignorante, que se cree un segundo Salomón y se escurre como una anguila (*velut anguila labitur*).

[18] Se le llega a acusar de ser el autor del tratado *De tribus impostoribus,* que se remonta a al menos treinta años antes de su nacimiento, *Proemio, p. 11*.

[19] Ib.IX, 101. Ha de tenerse en cuenta que Epicuro rechaza la tesis de la sociabilidad natural del hombre. En cuanto a la naturalidad de la religión, Cicerón (*De natura deorum*) recoge dos tesis contrarias: no hay ninguna nación sin religión y "se han encontrado pueblos sin la menor idea de Dios".

[20] *Ateismo trionfato*, IX, p. 94. Reitera muchos de los argumentos de los *Essais* de Montaigne, que en realidad se remontaban a Plinio, a Plutarco, a Sexto, etc. Entre ellos está el tópico de la religiosidad de los elefantes. Sin embargo, discrepa de Montaigne acerca de la equiparación, en cuanto a la inteligencia o razón se refiere, que se quería establecer entre los animales y el hombre. El *Theophrastus redivivus* afirma que los animales son racionales como el hombre y superiores al él en muchos aspectos, aunque carezcan de habla. De ahí deduce la mortalidad del alma humana, pues los hombres son como los animales. Por otro lado, el verdadero criterio para determinar qué es lo *natural* tiene una sencilla respuesta: lo que hacen los animales. Otra de las opciones posibles, respecto a la conducta de los animales, era considerarlos como simples máquinas, carentes de sensación y de pensamiento. Mucho antes de que Descartes recorriera esta vía, que le dispensaba de dar explicaciones de por qué los animales (si tuvieran alma) no serían inmortales, el español Gómez Pereira, con más de setenta años de antelación respecto de Descartes, había elaborado lo que podríamos denominar mecanicismo biológico. Campanella, de todos modos, bebe en muchas fuentes y se hace eco de aquella famosa discusión: si el hombre es inteligente porque tiene manos o si hace uso de ellas porque es inteligente. Este texto conoce muchas formulaciones, entre otras la de San Alberto Magno, *De animalibus* XIV, 2,2:: Signum autem est id quod est habere manus esse hominem pluris intellectus caeteris animalibus et maioris ingenii sive rationis. Ex omnibus autem dictis perpenditur quod homo non est inteligens quia habet manus, sed quia est inteligens habet manus. Campanella recoge esa vieja disputa aristotélica, aunque la mezcla con elementos platónicos, y sostiene que la mano es instrumento del intelecto, que es negado a los animales (la mano, stromento d´intelletto, negata alle belve). El hombre es el el único de los animales que tiene una figura recta, apta para mirar al cielo, lo que indica que en nosotros hay un "animo celeste et atto alle superiroi coiungersi, e di operare in terra quel che la natura per tutto mostra, et imitarlo...l` huomo ha la figura e la mano che aspirar alla vita celeste et operar opre divine lo mostran degno et atto" (*Ateismo*, VII, p. 68). El hombre es como un dios respecto a los animales (ma tutte queste cose fa l`huomo asai meglio, e tante più che non si può dire se no Dio rispetto a loro) (ib. p. 67).

[21] *Proemium*, p. 14, da la siguiente definición de lo que entiende por un Maquiavelista: "per

Macchiavelista intendo ognun che vive per astutia fondataq nell´Amor proprio e nella miscredenza della Religione: della quale solo qui se vede il *quia"*. En el *Reminiscentur* y en el *Dialogo politico* había abordado detalladamente este asunto. En la p. 125 del *Ateismo*, dice que "Macchiavelli e ignorantissimo di ogni ration di stato vera, e che di astutia servile è maestro". Pero la religión- sostiene Campanella- no es arte de estado, sino obediencia natural a Dios, a quien todos los hombres se inclinan (ib. p. 129). La religión verdadera siempre dominó a la política. Para valorar la doctrina de Maquiavelo, dice Campanella, basta con considerar la grandeza real de su héroes, César Borgia y Oliverotto de Fermo.Cristo no dio leyes de guerra, porque ésta estaba en la ley natural, a la cual él restituyó el mundo. En este principio fundaba la ley de la razón, no en las armas. Cristo dio principios universales a todas las naciones, a diferencia de la ley de Moisés, y no fue vil por no armarse.

[22] Hasta tal punto se ha borrado de las mentes de los hombres cuál es la verdera escuela de Dios que Senamus, en el *Collouium heptapomeres*, dice: "¡Yo, en cambio, tolero los templos de los cristianos, ismaelitas y judíos, donde quiera, y también los de los luteranos y zwinglianos, por no ofender a nadie a la manera del ateo, o por no parecer perturbar el estado tranquilo de la república. Pues, ¿qué dificultad hay en que nos dirijamos al autor y padre común de toda la naturaleza con preces comunes, para que nos lleve a todos al conocimiento de la verdadera religión?" (p. 331 de la trad. española)

[23] Germana Ernst, "Vanini e l´astrologia", in *Giulio Cesar Vanini dal tardo Rinascimento al libertinisme érudit*, Atti del Covegno di Studi Lecce, Taurisano, 24-26, octubre 1985, Congedo, 2003. pp 389ss., recoge en la nota 5 de la p. 389 el texto de J. M. Schram: Cuius natalem diem non ultra naturae leges, sed naturali siderum positu miraculosam illuxisse vitamque pariter ac mortem eodemque modo religionem Chistianam ortam esse atque duraturam portentosi homo ingenii voluit". El *Theophrastus redivivus* pp.459-66, de modo similar a Vanini, recurre a Cardano (*In Cl. Ptolomaei IIII de Astrorum iudiciis...libros commentaria*), donde aparece la misma idea, aunque se desmarca de la creencia en el carácter científico de la Astrología: *Atque haec est Christi genitura ex astrologiae arte contra eius divinitatem constructa, quam hic retuli non quod ullo modo eiusmodi arti aliquid concedamus, sed tantum ut ostenderem quaenam sit astrologorum in hac re sententia*, p. 466. Los orígenes de esta vinculación entre Astrología y religión se remontan a los árabes y Pomponazzi, Cardano, Vanini no hacen sino reproducir el *Quadripartitum* de Ptolomeo. La refutación de las astrología judiciaria tiene, según Germana Ernst, su máximo exponente en el jesuita Alessandro De Angellis, autor del *In astrologos coniectores*. El *Speculum Astrologiae* de Francesco Giuntini, de 1581, es una verdadera enciclopedia de astrología.

[24] *Ateismo*, p. 100: "Perché noi diciamo Christo esser la sapienza eterna e la ragion prima, et ogni cosa que contra la ragion si fa essere contra Christo, e ttutti quelli che vivono con ragione essere christiani".

[25] Ib. p. 101: "El mundo tiene una sola ley en todos los mortales... y todas las leyes y ritos que están en contra de la razón no son leyes, sino abusos y reglas torcidas. Y Cristo se encarnó para hacernos ver mejor con hechos y doctrina que la ley natural es universal".

[26] Esta tesis es, lógicamente muy discutible. Y sólo se la puede justificar de algún modo frente a la afirmación de Maquiavelo de que Cristo, Savonarolla y otros líderes religiosos murieron por no tener un ejército tras de sí. El caso de Huss y, sobre todo, las matanzas entre católicos y protestantes, desmienten por completo la tesis sostenida por Campanella. Sobre todos estos detalles encontramos abundante información en el *Theophrastus redivivus* en el tratado tercer: "De religione".

[27] *Ateismo*, p. 102. La cita evangélica es de Mt. 5, 34, 7, 1, etc. Este era el lema de los anabaptistas de Moravia, que en 1622 fueron perseguidos por Fernando II, quien viendo que todos estaban dispuestos a morir por sus ideas ordenó a los soldados que los dejaran libres. Campanella era absolutamente contrario a los postulados de Maquiavelo y de Aristóteles, cuya doctrina de la

propiedad privada combate y se desmiente viendo la vida de los monasterios (*Ma li monasteri fan veder vana la openione di Aristotitile*) (p. 112).. La comunidad de bienes es acorde con la naturaleza, como decía San Ambrosio, PL, 16, 61-62: "natura...omnia omnibus in commune profudit; natura igitur ius commune generavit, usurpatio autem ius fecit privatum". Si viviésemos bajo la monarquía de Cristo no haría falta acudir a los tribunales. La caridad, la justicia, la fe, la esperanza bastan para sostener el estado cristiano, que prohíbe forzar a nadie a serlo (p. 106). La ley de Cristo, siendo la misma ley natural por él formada y avivada, está en las almas, y cuando estemos bien saturados de ella, no necesitaremos, como sucede con las leyes de las otras naciones, de nuevas leyes, pragmáticas, glosas, adiciones o sustracciones (p. 107-108). En la *Monarchia universale di Christiani*, dice Campanella que ha demostrado que según la naturaleza los filósofos no podrían formar una república mejor que esta eclesiástica (p. 113). Campanella se opone a las famosas tesis de Soto sobre la propiedad privada.

[28] Una vez más el anónimo autor del *Theophrastus redivivus* está en las antípodas de Campanella. Según él, todos los filósofos son ateos, aunque finjan, por miedo o por interés, lo contrario. Campanella, en cambio, distingue entre los filósofos, por así decir, "buenos", que siguen la razón y se muestran dignos de alabanza, aunque pudieron errar: Platón, Sócrates, Séneca. Entre los políticos "buenos" incluye a Dracón, Solón, Licurgo, Corondas y Foroneo, que fundaron sus leyes siguiendo la razón y trataron de que los hombres fuesen buenos, y no tuvieron en cuenta sólo su enriquecimiento personal. Entre los filósofos "malos" coloca a Aristóteles, Epicuro, Hipías, Homero, Arrio, Calvino, Lutero, que obran por astucia o guiados por el demonio. Ridiculizaron la religión y consideraron falso cuanto no eran capaces de comprender. En el terreno político, los que les siguen obraron por astucia o por ambición e hicieron falsos milagros para mantener al pueblo sometido y obediente. Se hicieron pasar por emisarios de Dios y dieron leyes. Aristóteles, Averroes, Varrón, el autor del *De tribus impostoribus*, sostienen que todo legislador es un astuto impostor. Minos, Numa, Pompilio, Pitágoras, Zalmosis, Rómulo, Mahoma, Cingho pertenecen a este grupo de falsarios. A ellos habría que añadir los que se hicieron pasar por dioses: Eneas, Alejandro, Ciro, Nabucodonosor, Fassiba, etc. Estos fingieron hacer milagros, hicieron que se ocultasen sus cuerpos, etc (*Ateismo trionfato*, pp. 181-183).

[29] Hay que tener en cuenta que, según germana Ernst, la fuente de información sobre Mahoma que sigue Campanella es el libro de Dionigi Il Certosini (Dyonisius de Lewis di Rickel, (1042-1471), *Contra Alcoranum et sectam Machometicam*, Coloniae, apud P. Quentel, 1533. p. 133, nota 69.del *Ateismo trionfato.* El interés por la comparación de las tres grandes religiones monoteístas merece un capítulo aparte. Campanella, como tantos otros filósofos del XVII y del XVIII (Voltaire, entre otros) ofrecen una interpretación de la religión de Mahoma absolutamente sesgada, parcial e injusta. Bodin, en cambio, pone en boca de Octavio, sacerdote católico que se hizo mahometano, una razonable defensa del Corán. Campanella es menos crítico con el judaísmo.

LA FERIA DE VALDEMORO DE CLAVIJO Y FAJARDO

J. Inés Rodríguez
Universidad de Valencia

En 1764 se celebraron en Madrid suntuosas fiestas y representaciones de teatro, tanto en los coliseos de la villa como en los palacios de algunos nobles, para festejar la boda entre la infanta María Luisa, hija de Carlos III, con el archiduque Pedro Leopoldo, quien más tarde sería nombrado emperador de Alemania con el nombre de Leopoldo II. El evento requería de unas celebraciones que quedaran grabadas en la memoria de sus contemporáneos, por ello se dieron fiestas privadas que compitieron en originalidad, representando obras desconocidas hasta entonces por el público. Algunas de las obras escogidas pertenecían al género de la zarzuela, pero en ellas se advertía una nueva orientación en los temas y personajes, que nada tenía en común con las zarzuelas, de temas mitológicos y heroicos, representadas hasta entonces en nuestro país y que, desde hacía muchos años, se encontraban en pleno declive. El erudito investigador Emilio Cotarelo describía este hecho afirmando que "las zarzuelas iban de capa caída cuando un suceso político vino a darles nueva y ya algo duradera existencia"[1]. Las zarzuelas representadas fueron *El celoso burlado*, traducción del ilustrado Pablo de Olavide, representada en el teatro del Buen Retiro y *La feria de Valdemoro*, traducida por José Clavijo y Fajardo y representada en casa del Conde de Rosemberg, embajador extraordinario de Austria, en el primer día de los tres en los que el conde agasajó tan ilustre matrimonio. Así mismo se representaron también otras zarzuelas traducidas por Ramón de la Cruz en otros palacios privados[2]. Todas estas zarzuelas presentan una gran diferencia con respecto a las del periodo anterior y es a partir de ellas cuando este género comenzó un nuevo periodo de esplendor, con los nuevos argumentos tomados de la vida cotidiana y con personajes de la vida artesana. Este tipo de argumentos sería más tarde explotado por Ramón de la Cruz, a quien la crítica atribuye el mérito de haber renovado la zarzuela y, por tanto, de su renacimiento. Es cierto que Ramón de la Cruz continúo por un camino que le proporcionó grandes éxitos, primero con la traducción de los dramas jocosos de Carlo Goldoni, que Cruz adaptaba a zarzuela, y posteriormente con obras originales con cierto resabio a los temas y argumentos goldonianos. Sin embargo, no deja de ser curioso que un ilustrado como José Clavijo y Fajardo coincidiera en la elección de su fuente y del género con Ramón de la Cruz, escritor criticado por los ilustrados, sobre todo en su faceta de sainetero. Y esto es así porque ambos escogieron sendos dramas jocosos de Goldoni para representarlos traducidos en forma de zarzuela en las mismas fiestas reales, coincidiendo los dos en la nueva orientación temática de un género desfasado como era la zarzuela. De hecho *La feria de Valdemoro* era la traducción de *Il mercato di Malmantile*, mientras que *Los cazadores* era la traducción de *Gli uccellatori* ambas de Carlo Goldoni. A pesar de esta coincidencia ambos escritores adaptaron sus obras según sus propios gustos y estilos pues

Cruz continuó con el esquema tradicional de la zarzuela, es decir, conservó los dos actos de los que constaba este género autóctono y, por tanto, realizó una adaptación de los tres actos de la obra original, mientras que la zarzuela de Clavijo mantiene los tres actos de la obra goldoniana. Sin embargo los dos cambian el recitativo en partes habladas y mantienen las arias y los coros como partes musicales cantadas. Estas diferencias quizá se deban a que para Clavijo fue la primera y única zarzuela que escribió, mientras que Ramón de la Cruz ya se había acercado a este género con anterioridad[3].

Antes de pasar al análisis de la traducción realizada por Clavijo y Fajardo comentaré su biografía que, sin grandes aventuras, le llevó a convertirse en un polémico personaje de algunas obras de teatro.

1. VIDA Y OBRA DE JOSÉ CLAVIJO Y FAJARDO.

José Clavijo y Fajardo nació el 19 de marzo de 1726 en Teguise (Lanzarote). Fue educado en el Convento de los Dominicos por un tío suyo que le enseñó latín, filosofía y teología, completando sus estudios con las enseñanzas de leyes. A los 19 años se trasladó a la península. Después de un tiempo, en 1745, consigue su primer cargo como oficial de la Secretaría del Ministerio de Marina de Ceuta, tras lo cual fue nombrado Secretario de la Comandancia General en el Campo de San Roque. En 1749 se traslado a Madrid en donde comenzó una carrera ascendente ocupando cargos de cierta importancia. Fue en la capital en donde entabló relaciones con el duque de Grimaldi, diplomático cercano a la corona y con Aranda, ministro de Carlos III. En 1750, fue nombrado oficial de la Secretaría del Despacho Universal de la Guerra, en este cargo ideó y empezó a escribir su obra *Estado general, histórico y cronológico del Exército, y ramos militares de la Monarquía…,* obra que terminó en 1761 y que fue entregada a Carlos III, con lo que Clavijo se ganó el aprecio del nuevo monarca. Entre 1756 y 1761, Clavijo viajó por varias ciudades españolas y por Francia. En París conoció al naturalista conde de Buffon, intendente del Jardín Botánico durante el reinado de Luis XV, también se relacionó con otros ilustrados y enciclopedistas, por lo que su cultura quedó impregnada por el racionalismo francés. En 1762 comenzó a publicar su famoso semanario *El pensador*, para cuya publicación el rey Carlos III le concedió una Cédula por la que concedía un privilegio especial y privativo, una especie de reconocimiento de los derechos de autor:

> Para que nadie, sino él, pueda imprimir, reimprimir, ni vender dicha obra, la qual se execute en papel fino, y buena estampa, pena, que el que lo hiciere pierda todos, y qualesquier libros, moldes, y pertrechos, que tuviere[4].

En 1763 fue nombrado oficial del Archivo del Estado y comenzó la publicación semanal del Estado Militar de España, ideada por él mismo, que llegó hasta 1852. Desde 1764 a 1767 Clavijo se vio obligado a interrumpir todas sus actividades debido a un escándalo en el que se vio involucrado y que comentaré más tarde. En 1767 reanudó la publicación de *El Pensador* y en 1770 fue nombrado director de los teatros de los Reales Sitios en donde, por expreso deseo del rey Carlos III, se le encomendó la tarea de reformar el teatro español siguiendo la estética ilustrada. Es en este periodo en el que traduce algunas obras francesas. En 1773 el ministro Grimaldi le encargó, en nombre

de la primera Secretaría de Estado, la publicación del *Mercurio Histórico y Político de Madrid*, sucediendo a Tomás de Iriarte, tarea que desempeñó hasta 1779. También trabajó en la dirección del Gabinete de Historia Natural, que representa otro de los múltiples intereses de Clavijo como demuestra su traducción de la voluminosa obra del conde Buffon *Historia natural, general y particular* que "puso en castellano con bastante pureza de la lengua" según afirmaba Menéndez Pelayo (1944:1255).

Como podemos observar Clavijo y Fajardo fue un intelectual preocupado por la cultura y la formación de sus contemporáneos, imbuido en las ideas ilustradas dedicó su vida a compartir su pensamiento a través de sus obras. Entre sus tareas destaca su labor como periodista que empezó con dos obras actualmente poco conocidas: *Pragmática del Zelo* y *El tribunal de las Damas,* con las que inició su campaña a favor de la reforma de costumbres. De estas dos obras afirma Sebastián de la Nuez que:

> … tanto por la estructura alegórica satírica, como por su tono misógino con que trata el tema de los defectos y vicios de las mujeres poco virtuosas y de los jóvenes petimetres, está más en la literatura costumbrista y social del siglo XVII que en el siglo XVIII (De la Nuez: 1990: 65.)

El tribunal de las Damas es una sátira en contra de los escándalos de la moda, mientras que *Pragmática del zelo*, aparecida cuatro meses después, es una respuesta a las críticas y burlas que le había ocasionado el primer escrito. Ambas obras son el precedente inmediato de su obra más famosa y que le ha procurado el reconocimiento, no exento de críticas, en siglos posteriores, *El Pensador*. Este periódico está concebido y realizado siguiendo la estela de los famosos *The Spectator* de Addison y de *The Tatler* de Steele, que fueron los primeros en realizar este tipo de periodismo costumbrista y satírico que dio lugar a muchas imitaciones y seguidores. El periódico *El Pensador* fue publicado en dos etapas: la primera va desde su aparición, en septiembre de 1762, hasta diciembre de 1763 y que está formada por 52 números; el segundo periodo se retoma en 1767 hasta finales del mismo año, en que desapareció. En total Clavijo escribió ochenta y seis pensamientos (nombre que reciben cada uno de los números de los que consta este periódico), publicados posteriormente en seis tomos. Cada pensamiento es, en realidad, un ensayo en el que Clavijo reflexiona sobre determinadas costumbres o vicios de su sociedad, resaltando las actitudes ridículas de sus contemporáneos y criticando determinadas modas o actitudes. Las críticas del *Pensador* abordan temas variados: los petimetres, los defectos de las damas, el comportamiento de los hijos, la educación, las supersticiones imperantes en la época, etc., pero los discursos que más impacto tuvieron en la época son los que abordan el tema del teatro. De hecho Clavijo convirtió en el centro de su preocupación las reflexiones sobre las representaciones. Sus consejos sobre el teatro van dirigidos hacia el modo de escribir comedias y también hacia la puesta en escena y la representación, pues él era consciente de que el público aceptaría el cambio hacia un teatro verosímil, pero que había que educar a autores y actores. De hecho en el Pensamiento IV afirmaba:

> Estos theatros están en posesión de ofrecernos comedias disformes, llenas de ridiculeces y de desvaríos, propios para fomentar el mal gusto, y corromper la juventud

con delirios amorosos, y engaños torpes, y groseros. En ellos se aprende el falso pundonor, la superstición, la necia confianza, la venganza, la crueldad, y finalmente, la profanación de las cosas más sagradas; y no porque nuestra nación carezca de buenas comedias, a pesar de quanto digan los estrangeros.

Aún así, las críticas más agudas van dirigidas en contra de las representaciones de los autos sacramentales, a los que dedicó certeros y divertidos comentarios que resaltaban la impropiedad de dichas obras y de sus puestas en escena. De hecho, Clavijo escribió en su periódico algunas anécdotas ocurridas durante las representaciones de los autos al mismo tiempo que reflexionaba sobre su moralidad. Estas críticas hacia los autos sacramentales le procuraron muchas enemistades y lo convirtieron en el centro de despiadados escritos[5]; sin embargo, las ideas de Clavijo y otros ilustrados triunfaron, con respecto a los autos sacramentales, cuando éstos fueron suprimidos de los escenarios en 1765. El propósito de Clavijo y Fajardo fue conseguir una "reforma integral del teatro en consonancia con la política del ministro Aranda" (Palacios Fernández, 1998: 29).

consciente de la importancia del teatro, al igual que el resto de escritores ilustrados; pero también intentó una reforma de las costumbres y de la mentalidad de las gentes, por eso en *El Pensador* también se daban normas de comportamiento, al mismo tiempo que satirizaba las costumbres ridículas o exageradas de sus conciudadanos. Es decir, que Clavijo y Fajardo "llevó ante el público amplio el nuevo ideario y la estética teatral neoclásica" (Palacios Fernández, 1996:138).

Sin embargo, todos estos logros literarios, así como una vida dedicada al servicio de la cultura se vieron oscurecidos por un hecho, no muy afortunado, de su vida personal como es el escándalo en el que se vio envuelto y que le mantuvo apartado de toda actividad cultural y de sus cargos e, incluso, le llevó al destierro de la villa de Madrid durante tres años. Se pude afirmar, por tanto, que el año de 1764 fue negativo en la carrera y en la vida de Clavijo pues "su hasta ahora clara y prometedora biografía se vio conturbada por una cuestión personal" (Arencibia, 1999: 24) con repercusiones posteriores. El suceso comienza por una denuncia interpuesta por el famoso escritor francés Pedro Agustín Caron de Beaumarchais en contra de Clavijo por el incumplimiento de la palabra de matrimonio dada a su hermana María Luisa Caron. La madura María Luisa[6] vivía en Madrid con su hermana María Josefa y su cuñado, arquitecto de la corte. No se sabe con seguridad pero, parece ser, que Clavijo había dado su palabra de matrimonio, el cual se celebraría en cuanto él obtuviera un empleo. Como ya he comentado en 1763 Clavijo fue nombrado Oficial del Archivo de Estado, pero el matrimonio no se celebró y se cree que fue Clavijo quien rompió su compromiso. María Josefa Escribe a su padre muy ofendida y Beaumarchais, secretario de Luis XVI y con buenas relaciones, aprovecha un viaje a la corte para exigir el cumplimiento de la palabra de matrimonio. En un primer momento consiguió una declaración de Clavijo que garantizaba el honor de María Luisa y posteriormente la promesa de reconciliación entre los dos "jóvenes"; sin embargo, Beaumarchais se entera de las maniobras de Clavijo, el cual ha obtenido del Gobierno la orden de apresarlo y expulsarlo de España. Beaumarchais consigue defenderse y justificarse ante los ministros y consigue que Clavijo sea expulsado de su cargo y desterrado. No contento con ello, en 1767 estrena su primera obra dramática *Eugenie,* en la que reconstruye todo el episodio pero representa a Clavijo bajo la

figura del malvado aventurero conde Clarendon. Esta obra tuvo un grandísimo éxito y fue traducida al alemán por Lessing y al castellano por Ramón de la Cruz. Pero Beaumarchais aún no debía estar satisfecho y publicó un panfleto en contra de Clavijo en su *Fragmento de mi viaje a España* (1774) en donde insultaba a su gusto a Clavijo. Tanto las Memorias como la obra teatral inspiraron a otros escritores que también compusieron sus obras teatrales basándose en dicho episodio de las vidas de Clavijo y Beaumarchais. Así J.B. Marsollier estrenó en Lyon, delante del propio Beaumarchais en 1765, la obra titulada *Norac et Jovalci,* anagramas de Caron y Clavijo; Michel Cubières-Palmeseau escribió *Clavijo ou la Jennesse de Beaumarchais,* representada en 1806; y, también, M. León Halévy que escribió *Beaumarchais à Madrid* de 1831 (De la Nuez *op. cit.,* pp. 15-16), cuando ya habían pasado muchos años de aquel episodio. Pero quizá destaca más el drama que escribió el propio Goethe titulado *Clavijo* en el que nuestro escritor aparece más humanizado, pero lleno de dudas y fácilmente moldeable. La maldad, en la obra de Goethe no recae, por tanto, en Clavijo, sino en el papel de su amigo y consejero Don Carlos. Lo cierto es que Goethe representa un drama romántico bastante alejado de los hechos, como por otra parte también parece ser que se alejó de los hechos el propio Beaumarchais, que relató la historia adecuándola a sus propios fines. De hecho, parece ser que la declaración, poco honrosa para Clavijo que él mismo firmó y que estaba redactada en francés, se consiguió con amenazas por parte de Beaumarchais y que a éste lo expulsaron de España por algún que otro escándalo que no tenía nada que ver con Clavijo. A pesar de este episodio, Clavijo volvió a sus cargos en 1767 y pudo continuar con su carrera en la corte en donde siempre se le consideró un intelectual y una persona honesta, tanto por su trabajo como por sus ideas.

2. LA TRADUCCIÓN: *LA FERIA DE VALDEMORO*

Ya he comentado al principio de este artículo que la zarzuela de Clavijo titulada *La feria de Valdemoro* es la traducción de un drama jocoso de Carlo Goldoni, *Il Mercato di Malmantile*. El traductor sin embargo no cita su fuente en la edición de la obra[7] y, por ello, la crítica posterior ha dudado sobre el origen de esta zarzuela. Uno de los primero críticos que no se lo creía del todo fue Emilio Cotarelo, pues mostraba sus dudas al afirmar:

> Se atribuye el libreto de esta obra a Goldoni; pero yo no lo he hallado entre sus obras, ni lo cita en las *Memorias.* En todo caso la traducción de Clavijo sería libérrima, pues su zarzuela está adaptada a las costumbres españolas (Cortadelo y Mori, 1934:127 nota).

Aunque más adelante Cotarelo prosigue informando lo siguiente:

> *La feria de Valdemoro* no es más que una adaptación muy bien hecha de *Il mercato di Monfregoso,* cuya letra se atribuye a Goldoni, y a la cual puso música Nicolás Zingarelli, que sería la que se cantaría en casa del Embajador austriaco, pues no se nombra otra (Cortadelo y Mori, 1934:128).

En realidad, Cotarelo se confundió pues *Il Mercato di Monfregoso* es una adaptación en dos actos de *Il Mercato di Malmantile,* que se llevó a cabo en 1792 (es

decir, veintiocho años después de la de Clavijo) y que se representó por primera vez en Barcelona en 1794 con la música de Zingarelli[8]; por tanto, tampoco se pudo oír con dicha música en 1764. En realidad no podemos saber cuál fue la música que acompañó la representación, pues hubo varios compositores que escribieron sus partituras para la obra goldoniana. El primero fue Giuseppe Scarlati, en 1757, pero también Domenico Fischietti, Petronio Lanzi y otros muchos compusieron su música para sus diferentes representaciones por Europa. Otro factor a tener en cuenta es que la traducción de Clavijo se adaptó a zarzuela, por lo que la obra pasó de ser totalmente cantada a serlo sólo en algunas partes, motivo por el que no necesitaba una partitura completa, pudiéndosele adaptar cualquier música. Aunque también sabemos que la partitura que más éxito obtuvo fue la de Fischietti. Un dato interesante es el hecho de que la traducción de Clavijo debió gustar mucho al público, pues tras la representación palatina también se interpretó en el teatro madrileño del Príncipe, por la misma compañía, la de María Hidalgo, en donde se mantuvo en cartel desde el 10 de diciembre hasta la primera mitad de enero de 1765 (Cortadelo y Mori, 1934:132 y 1899:60); hecho bastante insólito en la época.

La traducción de Clavijo, *La Feria de Valdemoro,* va acompañada por una loa y un fin de fiesta originales, compuestos para la ocasión especial de su representación en Madrid y muy al gusto de la época. En la Loa el personaje alegórico de Himeneo, con una antorcha encendida, habla a la audiencia con un discurso encomiástico en el que ensalza la boda real entre la infanta y el archiduque con versos en los que afirma: "jamás até lazos tan bellos" o también "se van a unir las gracias, y virtudes / con el valor, la gloria, y los talentos", y, por supuesto aprovecha para dedicar alabanzas al rey Carlos III:

> Pues el gran CARLOS con su Real Familia
> Están alegres, es razón lo estemos,
> Que es bien lo acompañemos en su gozo,
> Como él hace felices a sus pueblos.

El fin de fiesta aparece introducido, al final de la representación, por unos personajes que el traductor había creado para cerrar la obra. Estos personajes, un alguacil y un procurador que no están en la obra original, cierran la comedia y anuncian la presencia de unos personajes que aparecen cantando una seguidilla y, a continuación, interpretan una pequeña acción en la que unos personajes llamados Lirón, Criada, Dama y Galán representan una pequeña farsa cuyo tema es el amor. El viejo Lirón, enamorado de la Dama, compite con el Galán por el amor de ella, por este motivo es objeto de burla; sin embargo, la criada consigue su propósito de casarse con el anciano, con lo que el fin de fiesta tiene un final feliz con dos parejas de prometidos, en clara sintonía con el enlace real que se celebraba.

La traducción de Clavijo y Fajardo del texto de *Il mercato di Malmantile* sigue con bastante fidelidad al original. De hecho, se respeta la división en tres actos, a pesar de que las zarzuelas constaban sólo de dos. Esto, además, permite realizar los mismos cambios de decorado que en la obra original, pues también se mantienen. Lo mismo sucede con el número de personajes principales. El único cambio es que en la obra

goldoniana aparecen "*contadini, venditori, servitori*", mientras que en la traducción se cambia por "un alcalde, un alguacil, el procurador". También aparece cambiado alguno de los atributos de los personajes. En la lista que acompaña a la obra italiana "Il conte della Rocca" es presentado como "giurisdicente", mientras que en la de Clavijo sólo se le presenta por el título y su procedencia, es decir como: "El Conde, caballero de Madrid"; la enamorada del Conde es en la obra de Goldoni "la marchesa Giacinta, vedova", mientras que en la traducción ha perdido el título siendo presentada como "Doña Margarita, joven viuda de Madrid", "Lampridio, governatore di Malmantile" pasa a ser "el corregidor de Valdemoro" y uno de los campesinos, Berto, presentado en la obra de Goldoni como "contadino sciocco" en la obra de Clavijo aparece enumerado junto con otras dos campesinas como "paisanos de Valdemoro", perdiendo su atributo de tonto que, por otra parte, no se correspondía en realidad a este personaje, puesto que es él, con su justo y sabio proceder, el que desenmascara al gobernador y a su hija; con ello Clavijo no califica injustamente a un personaje que no se lo merecía. También se producen algunos cambios en los nombres de personajes. Ya hemos visto cómo el conde y el corregidor perdían su nombre y cómo la marquesa pasaba a llamarse Margarita, también Brigida, hija del gobernador cambia su nombre por el de Plácida, el charlatán Rubiccone, pasa a llamarse Melchor y los campesinos Berto, Lena y Cecca pasan a ser Paco, Pepa y Joachina. Evidentemente estos cambios se deben al deseo del traductor de adaptar los nombres a la lengua de llegada, y lo mismo sucede con las denominaciones de ciudades que aparecen nombradas, puesto que en la obra de Clavijo sólo se citan ciudades españolas, que resultaban más apropiadas para un argumento que se adapta a la lengua y a la mentalidad españolas, aparte de ser localidades conocidas por el público. De este modo Malmantile (pequeño pueblo cercano a Florencia) se transforma en Valdemoro (pueblo próximo a Madrid), Bóboli se convierte en Mérida, Siena en Cádiz, Pisa en Murcia, la denominación genérica de "la città" o "il mio feudo" se transforma en Madrid, se mencionan Salamanca y Sigüenza y también, con tono paródico, se habla de la universidad de Osuna en uno de los añadidos del traductor.

En la obra original, que es en verso, se utiliza, una gran variedad de metros, hecho que concede gran libertad al traductor que no se ve obligado a respetar una determinada estrofa, por ello, Clavijo no siempre conserva la misma medida en sus versos que los que presenta la obra italiana, aunque sin perder el ritmo musical. Cito como ejemplo los primeros versos de las dos obras en donde, como se puede ver, la traducción sigue de modo bastante similar a la obra italiana y aprovecha la rima interna de los hemistiquios para componer unos versos ligeros y musicales, en los que, incluso, se respeta en parte la rima italiana:

Che bella festa, che bel mercato!
Qui tutto è bello, qui tutto è grato:
Non vi è castello piú signorile
Del bel castello di Malmantile.
Aria sanissima, terra buonissima,
Che giocondissima per noi sarà.

¡Que bella feria!
¡Que gran mercado!

Todo es alegre,
Todo es barato.
No hay Villa alguna
En el mundo todo,
Como la Villa
De Valdemoro.
Tierra sanissima,
Gente bonissima,
¡Y qué alegrissima
Fiesta serà!

En general Clavijo y Fajardo conserva las características del texto italiano pues la traducción es casi literal. Sin embargo, a pesar de mantenerse muy cercano al texto original, también se da el caso de que el traductor realiza muchas interpolaciones con la finalidad de acercar el texto a las costumbres y a las expresiones españolas. Las inclusiones son de varios tipos, dependiendo de la finalidad de cada una de ellas. A lo largo de la obra nos encontramos con expresiones muy castizas que no se corresponden a una traducción o adaptación de la lengua italiana, sino que están añadidas; son frases del tipo: "en esto de cumplimientos/ soi un burro y me embarazo", "el buen hombre es tonto como un caballo", "no son moco de pabo", "estos dos rústicos son/ más pesados que dos machos", "no te metas en mis cosas/ y métete en tus zapatos", "si llegas a ser condesa/ aquel día me emborracho", "toma: no es nada el buñuelo", "ser capaz de dar apetito a un muerto", "que talento, ni que alforjas", o "está mui verde ese pero" por citar sólo algunos casos en los que se puede ver que abundan las comparaciones con animales bastante rústicos . También se cambia el original al añadir alguna costumbre propia de la tradición española como el castigo de enviar a galeras que en la traducción viene cambiado por el de montar al acusado en un burro "y que le casquen doscientos", como se puede leer en la segunda jornada, aunque también aparece el castigo de enviar a galeras.

En algunos casos el traductor añade partes que le sirven para desarrollar algunos rasgos cómicos que Goldoni sólo había enunciado y que Clavijo advierte que se pueden aprovechar para añadir comicidad a determinadas situaciones; de esta manera introduce diálogos en los que se produce algún equívoco

Corregidor: ¿Qué es usted?
Melchor: Operador
Corregidor: ¿Operador? ¿Es acaso
Quien las óperas compone?

En otras ocasiones Clavijo añade fragmentos de su creación para insistir en las características de los personajes, bien sea en los monólogos como en los diálogos. También en este caso el traductor utiliza las interpolaciones para insistir en la comicidad, pues los personajes realizan parlamentos más largos con lo que sus caracteres quedan mucho más acentuados. Esto sucede sobre todo con la marisabidilla de Plácida, que para demostrar su superioridad cultural, habla de una manera rimbombante y que en la

traducción usa también latinismos y neologismos con lo que esta figura se presenta más ridícula y provoca más hilaridad en las escenas en las que aparece. Baste citar un solo ejemplo en el que Clavijo resalta la petulancia de Placida:

> Yo con la buena lectura
> He adquirido los preclaros
> Conceptos, que luminosos
> Me descienden a los labios.
> ¿Habéis visto de Aganípe
> correr el brillante raudo?

Pero también insiste en las características de los demás personajes: la ambición de Pepa por casarse con alguien con buena posición social, la charlatanería de Melchor, la fortaleza de Margarita o la superficialidad del conde. Incluso desarrolla una escena de reconciliación entre el conde y Margarita en la que ambos muestran sus sentimientos de modo más patético.

Por último, Clavijo aprovecha la obra para lanzar mensajes acordes con su ideología ilustrada y que están presentes en su periódico *El Pensador.* Por ello introduce la crítica a los majos, a la educación de las mujeres, a los cortejos, a los charlatanes, etc. Consciente de la función pedagógica del teatro, idea expresada por él mismo, aprovecha la traducción de Goldoni para satirizar o criticar aquellas costumbres que se apartaban del decoro y del buen gusto y ensalzar aquellas actitudes rectas, todo ello divirtiendo.

De hecho creo que la elección de la obra de Goldoni debió ser porque se ajustaba a las pretensiones y a la ideología de Clavijo, aunque la delicadeza del autor veneciano le impedía profundizar en los aspectos más negativos o vulgares. Es por ello que Clavijo además de realizar una traducción bastante fiel, necesitó añadir fragmentos que convierten la zarzuela en una crítica directa de las costumbres de los contemporáneos consiguiendo, además, un efecto cómico que le permitía instruir divirtiendo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arencibia, Yolanda, "Estudio", en Clavijo y Fajardo, José, *El Pensador,* ed. facsímil Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo de Lanzarote, 1999.

Clavijo y Fajardo, José, *El Pensador,* ed. facsímil Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo de Lanzarote, 1999.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico,* Madrid, J. Peraes y Martínez, 1899.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde sus orígenes a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

De la Nuez, Sebastián, *José Clavijo y Fajardo (1727-1806)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990.

Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

Huertas, Eduardo, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado,* Madrid, ed. Avapiés, 1989.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, 2 vols., CSIC, Madrid, 1944, p. 1255.

Palacios Fernández, Emilio, "Teatro", *Historia literaria de España en el siglo XVIII* Aguilar

Piñal, Francisco (ed.), CSIC, 1996, pp. 135-233.
Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII,* ed. Milenio, Lleida, 1998.
Sala Valldaura, José María, *Teatro español del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, 1996.

Notas

[1] COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde sus orígenes a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

[2] En casa del Marqués de Ossún, embajador de Francia se representó la zarzuela *El tutor enamorado*, mientras que en la del Príncipe de la Católica, embajador de las Dos Sicilias, la zarzuela *Los cazadores*, traducción de *Gli Uccellatori* de Carlo Goldoni.

[3] La primera zarzuela de Ramón de la Cruz fue *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, escrita en 1757, de tema mitológico y representada con escaso éxito, motivo por el que no volvió a escribir zarzuelas hasta 1764.

[4] La Cedula real fue publicada en el primer tomo de *El Pensador*, después la licencia del Ordinario y la licencia del Consejo.

[5] En contra de *El Pensador* de Clavijo y Fajardo escribieron dos periodistas vinculados a las ideas estéticas posbarrocas: Juan Cristóbal Romea y Tapia desde su periódico *El escritor sin título,* clara antítesis del *Pensador*) y Francisco Mariano Nipho con un folleto de 1764 titulado *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*.

[6] María Luisa Caron tenía 33 años y Clavijo 38, ambos eran pues ya maduros, por lo tanto no se trataba de unos amores entre jóvenes.

[7] *La Feria de Valdemoro/ Zarzuela/* Que ha de representarse el primer dia de las / tres fiestas, que da el Excelentíssimo Señor / Conde de Rosemberg, Embajador de SS.MM. / Imperiales, en los Reales Desposorios del Se-/ renissimo Señor Archiduque Pedro Leo-/ poldo, y la Serenissima Señora Doña / María Luisa, Infanta de España. / En Madrid / M.DCC.LXIV /Por Joachin Ibarra. (Institut del Teatre de Barcelona, signatura 31492)

[8] Nicola Zingarelli compuso la partitura para la adaptación de *Il Mercato di Monfregoso* que se representó en 1792 en el teatro "Grande alla Scala" de Milán. Es decir veintiocho años después de la representación en casa del conde de Rosemberg.

PETRARCA EN LA ACTUALIDAD: EDICIONES Y TRADUCCIONES (SIGLOS XIX Y XX)

Irene Romera Pintor
Universidad de Valencia

El presente trabajo de investigación se centra en un rastreo bibliográfico realizado en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) hemos rastreado todo el material petrarquesco existente en español, aunque nos hemos ceñido a los dos últimos siglos: XIX y XX. La razón de elegir la BNM para llevar a cabo nuestra investigación es porque precisamente dicha Biblioteca es la asignada para custodiar dos ejemplares de todo lo publicado en España.

El objetivo principal del presente trabajo ha sido el poder responder a la pregunta que todo italianista se ha planteado alguna vez: ¿Se ha publicado al español la obra completa de Petrarca? Por desgracia, la respuesta es negativa y además queda mucho camino por recorrer. Si Petrarca es un autor clásico importante (se podría decir incluso que su estudio es fundamental en cualquier filología), hemos podido constatar que no resulta tan accesible en español.

Como preliminar a la presentación del material rastreado en la BNM, indicamos a continuación las pautas que hemos seguido para su ordenación. En primer lugar, nuestra investigación se divide en dos grandes bloques: por un lado, traducciones y ediciones (A) y por otro, material crítico sobre Petrarca (B). Por lo que respecta al bloque A, señalamos las traducciones halladas para las distintas obras ordenadas por orden cronológico. Por lo que respecta al bloque B, presentamos el material crítico por orden alfabético. Si se tratan de estudios de un mismo autor, las obras aparecerán ordenadas por orden cronológico.

A. TRADUCCIONES:

I. EL CANCIONERO

I.1. Del s. XIX: no hay ninguna traducción hecha.

I.2. Del s. XX: nos encontramos con cinco traducciones pero una de ellas se trata de una selección hecha por Luis Blanco Vila (1997). Dicha selección no tiene reediciones.

I.2.1. *Sonetti del Canzoniere*. Introducción, traducción, notas y corrección del texto de Atilio Pentimalli, Barcelona, eds. 29, 1976 (BNM 5/45025 y AHÍ/10828)

Con seis reediciones: 1981 (Barcelona, ed. Bosch (BNM: 7/119365 y AHM /356842); 1991 (Barcelona, Orbis, D.L.. (BNM: 9/10854 y AHM 160856.); 1992 (Barcelona, eds. 29 (BNM: 7/136878 y AHM /28402.; 1996 (Barcelona, eds. 29 (BNM: 9/163325; 9/163326 y AHM /230062; AHM /230063.); 1998 (Barcelona, Orbis, D.L. BNM: 10/67220 y AHM 381922.); y 2002 (Barcelona, RBA Coleccionables (BNM: 12/146470 y 7/119365.).

I.2.2. *Cancionero*. Introducción, traducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983 BNM.: 7/127925..

Con cuatro reediciones: 1988 (Madrid, Espasa-calpe (BNM: 3/158545 y AHM /28458.); dos reediciones en el mismo 1995 (Madrid, Alianza BNM: 9/129796 y AHM /189507.) y (Barcelona, RBA, D.L (BNM: 7/215577 y AHM /182258; AHM /509036.) y 1998 (Barcelona, Círculo de lectores (BNM: 10/131307 y AHM /422176.).

I.2.3. Introducción y notas de Antonio Prieto[1]. Cronología y bibliografía de María Hernández Esteban. Traducción de Enrique Garcés, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985[2].

Con una reedición de 1996 en la misma editorial (BNM: 10/11730 y AHM /222612).

I.2.4. Preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989 (BNM: 9/46092; 9/46093 y AHM /612191; AHM /612192).

Con una reedición de 1996 para la editorial Altaya (Barcelona) (BNM: 9/130263; 9/130264 y AHM /605596; AHM /605597).

II. LOS TRIUNFOS

II.1. Del s. XIX: no hay ninguna traducción hecha.

II.2. Del s. XX: nos encontramos con cuatro traducciones. Prácticamente de todas ellas tenemos reediciones.

II.2.1. *Triunfos: Rimas en vida y muerte de Laura* Traducción de Enrique Garcés y Hernando de Hoces. Prólogo y adicones de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1957 (BNM: 1/206824).

Con una reedición de 1963 en la misma editorial (BNM: 1/227331 y DGmicro /41904).

II.2.2. Una Traducción que aunque sea cinquecentesca, se publica en 1958: "Una traduzione cinquecentesca spagnola del Trionfo d'Amore", realizada por Giuseppe Carlo Rossi, Turín, Società editrice Internazionale (BNM: V/Cª 4054-2-3).

II.2.3. Una versión libre del italiano de *Los Triunfos y otros escritos*. Traducción de Flor Robles Villafranca. Notas prologales de Emiliano M. Aguilera, Barcelona, Ed. Diamante, 1961 (BNM: 7/49622 y 7/49623).

II.2.4. La traducción del *Triunfo de Amor*, realizada por Alvar Gómez. Edición crítica, introducción y notas de Roxana Recio. Prólogo de Vicens Beltrán, Barcelona, Ed. PPU, 1998 (BNM: 10/148290).

II.A. Como amplitud del tema/campo si comparamos con las traducciones al resto de los idiomas vemos que

II.A.1. Del s. XIX hay las siguientes traducciones:

II.A.1.1. Alemania:

Nos encontramos con una traducción: *Francesco Petrarca's sammtliche canzenen, sonette, Bellaten und Triumphe / aus dem Italienischen Ubersetzt und enläuternden Ammerkuungen* begleitet *von Karl Forster*. München, ed. Joseph Lindauer, 1829 (BNM: 7/124939).

Dicha traducción tiene una reedición en 1851: Leipzig, F.a. Brockhaus (BNM: 4/198448).

II.A.1.2. Francia:

Nos encontramos con una traducción: *Poésies: sonnets, canzones, triomphes*. Traduction complète par le comte F.L. de Gramont. Paris, Masgana (Imp. Fournier), 1842 (BNM: V1/34646).

II.A.2. Del s. XX hay las siguientes traducciones:

II.A.2.1. Alemania:

Nos encontramos con tres traducciones:

Ofrecemos las tres obras traducidas al alemán por orden cronológico:

1. *Die sechs triumphe und Die sechs visionen des Herrn Francesco Petrarca: das Manuskript Ms. Philill, 1926, dem Bestand der Deutschen Staatsibilisthek* Berlin, Leipzig, 198 (BNM: Mss. Facs. /980 y Mss. facs. /981).

2. *Francesco Petrarca 1304-1374. Beiträge zu work und wirkung Herausgegeben Von Fritz schalk*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975 (BNM: 4/129070).

3. *Triumphe... Francesco Petrarca.* Kommentar Von Elisa Ruiz (kodikologie) und robert Hilgers (philologie); mit der deutschen Übertsetzung der Dichtung von ludwig Fürst von Anhalt-Kothe, Münster, Biblioteca Rara, 1998 (BNM: Mss. Imp /929 y AHM /389513).

II.A.2.2. Francia:

Nos encontramos con una traducción: *Sonets à Laura*. Version en vers par François de Riart. Santa Eulalia de Ronsana, Graf. Santa Eulalia, 1968 (BNM: V/Cª 7413-18 y V/Cª 7413-19).

II.A.2.3. Inglaterra:

Nos encontramos con dos traducciones:

1. La primera traducción: *Petrarch, Laura and The Triumphs*. Aldo S. Bernardo Albany, State University of New York Press, 1974 (BNM: 3/123305).

2. La segunda traducción: *Francesco Petrarca: Trionfi: studies...* Valencia, Vicent García, 1998 (BNM: Mss.Imp./924; Miss.Imp./928 y AHM/389458).

II.A.2.4. Cataluña:

Nos encontramos con dos traducciones:

1. *Sonets, cançons i madrigals*. Traducció per Osvald Cardona. Barcelona, Alpha, 1955 BNM: 7/32123.

Dicha traducción tiene una reedición ese mismo año (1955), pero revisada por Joan B. Saleuricens, Barcelona, Emporium BNM: 7/32124.

2. *Tres sonets a Laura... Francesco Petrarca...* Versió poetica d'Osvald Cardona. Barcelona, s. n., 1985 (BNM: V/Cª 165697).

III. RIMAS, SONETOS, CANCIONES Y ANTOLOGIAS

III.1. Del s. XIX: no hay ninguna traducción hecha.

III.2. Del s. XX: nos encontramos con once traducciones pero siete de ellas son textos incompletos, antologías o selecciones. Prácticamente de todas ellas tenemos reediciones.

III.2.1. *Francesco Petrarca: Poesía*. Traducción y prólogo de Ramón Sangenís, Barcelona, Serie práctica Fama, 1954 (BNM: VC/2331-2).

III.2.2. *Veinte sonetos amorosos de Petrarca*, edición a cargo de Jacobo Cortines, Madrid, Francisco Rivas, 1980 (BNM: V/Cª 16950-7 y AHM /283758).

III.2.3. *Petrarca: un titán lírico del amor: antología de sonetos a Laura*. Versión poética al español y estudio realizado por Elías Anzola Álvarez, Bogotá, Kelly, 1981 (BNM: 7/127078).

III.2.4. *Sonetos y Canciones*, edición a cargo de Ángel Crespo, Barcelona, Llobregat, Orbis, 1983 (BNM: 7/124828 y AHM 265778).

Con una reedición de 1992, Barcelona, RBA, D.L (BNM: 7/137598 y AHM 159513).

III.2.5. Antologias:

III.2.5.1. *Cancionero, Triunfos*, Madrid, Libra (Colección purpura, v. 35), 1970 (BNM: 7/82216).

III.2.5.2. *Rimas en vida y muerte de Laura*. Estudios preliminares de Dionisio Ridruejo. Traducción de Manuel Aranda y Sanjuán, Barcelona, Carroggio, 1974 (BNM: 7/97761).

Con una reedición de 1988 en la misma editorial BNM: 3/199919 y AHM 606180.

III.2.5.3. *Lámparas viejas: versos intemporales. Petrarca et altri*... Versiones de Elías Anzola Álvarez. Introducción de E. Guzmán Esponda, Bogotá, Tercer Mundo, 1976 (BNM: 7/131399 y HA 70692).

III.2.5.4. *Antología: Apéndice de textos de los humanistas italianos: Petrarca et altri... Humanismo y marxismo: crítica de la independización de la ciencia*. Edición a cargo de Ernesto Grassi. Versión española de Manuel Abella Martín, Madrid, Gredos, 1977 (BNM: 4/143933).

III.2.5.5. *Obras de Petrarca*. Edición a cargo de Francisco Rico. Texto, prólogo y notas de Pedro M. Cátedra, José María Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Alfaguara, 1978 (BNM: 5/461123 y 5/46423).

III.2.5.6. *Triunfos*, edición a cargo de Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, 1983 (BNM: 7/129450 y AHM 253724).

III.2.5.7. *Manifiestos del Humanismo. Petrarca et altri*... Selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península, 2000 (BNM: 12/14661 y AHM /440526).

IV. TEXTOS LATINOS TRADUCIDOS

IV.1. Del s. XIX: no hay ninguna traducción hecha.

IV.2. Del s. XX: por lo general aparece siempre en Antología con otros autores, caben destacar ocho traducciones.

IV.2.1. *Excelencia de la Vida Solitaria*. Estudio preliminar de Mario Perma. Madrid, Atlas (Estades), 1944 (BNM: 7/34182; 7/32783 y DG micro 37627).

IV.2.2. *Secretum meum*. Traducción y notas de José Pascual Guzmán. Prólogo de Fredo Arias de la Canal. México D.F., Frente de Afirmación Hispanista A.C., 1998 (BNM: 10/124391).

IV.2.3. *La medida del hombre: remedios contra la buena y la mala suerte*. Selección, traducción, presentación y apéndice de José María Micó, Barcelona, Península, 1999 (BNM: 10!141603 y AHM 427697).

IV.2.4. *Invectivas o reprehensiones contra el médico rudo y parlero*. Traducción de Fernando de Talavera. Edición a cargo de Isabella Scoma, Messina, La grafica, 2000

(BNM: 12/59896).

IV.A. Como amplitud del tema/campo si comparamos con las traducciones al resto de los idiomas vemos que

IV.A.1. Del s. XIX hay las siguientes traducciones:

IV.A.1.1. Francia:

No se encuentra catalogada en la BNM ninguna traducción al francés.

IV.A.1.2. Cataluña:

Nos encontramos con una traducción:

Historia de Valter i de la pacient Griselda. Escrita en latí per Francesch Petrarca e arromançada per Bernat Metge. Barcelona, Ed. Evarist Ullastres, 1883 (BNM: R/100.296/2).

Esta misma traducción tiene dos reediciones: la primera reedición en el mismo año (1883) pero diferente editorial: Barcelona, Ed. Alvar Verdaguer BNM: V/Cª 2007-17. La segunda reedición: Barcelona, s.n., 1918 (BNM: //95316 (2).

IV.A.2. Del s. XX hay las siguientes traducciones:

IV.A.2.1. Francia:

Nos encontramos con cinco traducciones:

Ofrecemos las cinco obras traducidas al francés por orden cronológico:

1. *Le traité. De sui ipsius et multorum ignorantia. Publié d'après le manuscrit autographe de la Bibliothèque Vaticane*, par L.M. Capelli. Paris, Librairie Honoré Champion, 1906 (BNM: V/Cª 2844-1 y R/556335).

2. *Sur Pétrarque: Ses imprécations contre Avignon*. Avignon, 1913 (BNM: V/C 9900/5.).

3. *Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d'autres*. Traducción de Juliette Bertrand. Prefacio de M.P. Nolhac. Paris, Librairie Felix Alcan, 1929 BNM: V/C 7657-11.

En el mismo año (1929) hay una reedición: Fontenay-aux-Roses, Imp. Presses Universitaires de France (BNM: V/Cª 1443 nº 44).

4. *La vie solitaire. De vita solitaria: 1346-1366*. Ed. Bilingüe latin-francés. Introducción, traducción y notas de Christophe Carraud Grenoble. Prefacio de Nicholas Mann. Millon, 1999 (BNM: 12/28535).

5. *Oeuvres italiennes, oeuvres latines*. Introducción y traducción de Henry Cochin. Paris, La Renaissance du Livre (s.a.) (BNM: 7/101548).

IV.A.2.2. Cataluña:

Nos encontramos con una traducción: *Histories d'altre temps: textes catalans antichs transcrit en ortografia moderna: triats entre las produccions de caracter novelesch escrites en nostra llengua o en ella traduhides durant els segles XIV a XVII.* Precedits d'una noticia preliminar per M. Riquel y Planas. Barcelona, Publicació Joventut, 1905 (BNM: 5/50284).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV., *Estudios en el VIº centenario de su muerte 1374-1974*, La Plata, Univ. Nacional, 1975.

ASOR ROSA, Alberto: *Petrarca e la cultura del trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

BACHELLI, Riccardo: *Petrarca nel VIº centenario della morte del poeta 1374-1974*, Padova, Antenore, 1974.

BLANCO VILA, LUIS (ed y trad..), *Cancionero*, Madrid, Torre de Goyan 1997. Signaturas de la BNM 10/51444 y AH/398487.
BALDACCI, Luigi: *Il Petrarchismo italiano nel cinquecento*, Padova, Liviana, 1974.
BERNARDO, Aldo S., *Petrarch, Laura and the Triumphs*, Albany, N.Y. Press, 1974.
BERNARDO, Aldo S., *Petrarch, Scipio and the Africa: the birth humanism's dream*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1978.
BERNARDO, Aldo S., *Petrarca, citizen of the world (proceedings of the World petrarch Congress, Washington, D.C., 1974)*, Padova, Antenore, 1980.
BERTRÁN, Juan Bautista, *VIº Centenario de la muerte de Francisco Petrarca*, 1374-1974, Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, 1975.
BELLONI, Gino, *Petrarca: mostra di documenti e codici veneziani, con scelta di edizioni venete dal XV al XIX secolo*, Venezia, Comune, 1983.
BILLANOVICH, Giuseppe, *Gli inizi della fortuna di Francesco Petrarca*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1947.
BILLANOVICH, Giuseppe, *Petrarca letterato*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1947.
BILLANOVICH, Giuseppe, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo*, Padova, Antenore, 1981.
BILLANOVICH, Giuseppe, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996.
BONDANELLA, Julia Conaway, *Petrarch's vision and their Renaissance analogues*, Madrid, José Poncía Turanzas, 1978.
BRADEN, Gordon, *Petrarchan love and the continental Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1999.
BROCHE, Gaston, *Sur Pétrarque. Ses imprecations contre Avignon*, Imp. Rullière Frères, 1913.
CABELLO PORRAS, Gregorio, *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el siglo de oro*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.
CAPUTO, Rino, *Cogitans fingo: Petrarca tra* "*Secretum*" *e* "*Canzoniere*", Roma, Bulzoni, 1987.
CARAVAGGI, Giovanni, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1973.
CARDUCCI, Giosuè, *Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1944.
CHIAPPELLI, Fredi, *Studi del linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.
CONAWAY BONDANELLA, Julia, *Petrarch's visions and their Renaissance analogues*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978.
CREMA, Edoardo, *El pseudo misticismo de Petrarca*, Caracas, Univ. central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1975.
CRUZ, Anne Jessie, *Imitación y transformación. la trayectoria del petrarquismo en la poesía de Juán de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Michigan, University Microfilms Internacional, 1985.
CRUZ, Anne Jessie, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.
DE COLOMBI-MONGUIÓ, Alicia, *Petrarquismo peruano: Diego dávalos y Figueroa y la poesía de la miscelanea austral*, London, Tamesis books Limited, D.L, 1985.
DE MATTHI, Rodolfo, *Il sentimento politico del Petrarca*, Firenze, Sansón, 1944.
DE SANCTIS, Francesco, *Saggio critico sul Petrarca*. Ed. a cargo de Niccolò Gallo. Introducción de Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1952.
DOTTI, Ugo, *Vita di Petrarca*, Roma, Laterza, 1987.
DUTSCHKE, Dennis, *Census of Petrarch manuscripts in the United States*, Padova, Antenore, 1986.
FERNÁNDEZ CLÉRIGO, Luis, *Petrarca y Miguel Ángel*, México, Secretaría de Educación Pública, 1947.

FORESTI, Arnaldo, *Aneddotti della vita di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1977.
FORSTER, Leonard, *The icy fire, five studies in European petrarchism*, Cambridge, University Press, 1969.
FOSTER, Kenelm, *Petrarch: poet and humanist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1987.
FOSTER, Kenelm, *Petrarca: poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989.
FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, Ograma, 1960.
FUCILLA, Joseph G., *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova, Antenore, 1982.
GHERTMAN, Sharon, *Petrarch and Garcilaso: a linguistic approach to style*, London, Tamesis Book limited, 1975.
GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Dialoghi d'amore tra Laura e Don Giovanni o il Fascismo e l'amore*, s.a..
GREGORATTI, Francesca, *Bibliografia delle opere a stampa su Francesco Petrarca nella Biblioteca civica "Attilio Hortis" di Trieste*, Firenze: Leo S. Olschki, 1996.
HAINSWORTH, Peter, *Petrarch the poet: an introduction to the Rerum vulgarium fragmenta*, New York, Routledge, 1988.
HOFFMEISTER, Gerhart, *Petrarkistische lyrik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1973.
KESSLER, Eckhard, *Petrarca und die Geschichte: Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur*, München, Fink, 1978.
LUCIANI, Evelyne, *Les Confessions de Saint Augustin dans les lettres de Pétrarque*, Paris, Études augustiniennes, 1982.
MADDALO, Silvia, *Sanvito e Petrarca: scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.
MANERO SOROLLA, Mª Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
MANERO SOROLLA, Mª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
MANN, Nicholas, *Petrarch manuscripts in the British Isles*, Padova, Antenore, 1975.
MARIANI, Ugo, *Il Petrarca e gli agostiniani*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1946 y , Roma, Ed. di storia e letteratura, 1959.
MARTELLOTTI, Guido, *Scritti petrarcheschi*, Padova, Antenore, 1983.
MINTA, Stephen, *Petrarch and petrarchism. The English and French traditions*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
MONTANARI, Fausto, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Roma, Studium, 1972.
MUSPER, H. TH, *Nachlese Zum Petrarkameister*, Gútenberg, Gesellschaft, 1951.
NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.
NOFERI, Adelia, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Felice Le Monnier, 1962.
O'ROURKE BOYLE, Marjorie, *Petrarch's genuius: pentimento and prophecy*, Berkeley, University of California Press, 1991.
PELLEGRIN, Elisabeth, *Manuscrits de Petrarca dans les bibliothèques de France*, Padova, Antenore, 1966.
PIERI, Marius, *Pétrarque, Ronsard ou l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, Marseille, Laffitte, 1896.
QUONDAM, Amedeo, *Petrarchismo mediato: per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974.
RECIO, Roxana, *La traducción del "Triunfo de amor" de Petrarca por Alvar Gómez de ciudad Real: un estudio sobre la poesía, el cancionero y sobre las teorías medievales y renacentistas de la traducción*, Ann Arbor, MI: UMI, 1993.

RECIO, Roxana, *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
RECIO, Roxana, *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del "Triunfo de amor"*, New York, Peter Lang, 1996.
RODRÍGO MORA, María José, *Crisis política en el "Canzoniere" de Petrarca*, Madrid, UCM, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, D.L. (recurso electrónico), 2001.
RONCONI, Giorgio, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia: Mussato e Petrarca*, Roma, Bulzoni, 1976.
ROTONDI SECCHI, Luisa, *Petrarca e la cultura europea*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997.
RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, *El hexámetro de Petrarca*, Firenze, Le Lettere; Vitoria: Universidad del País Vasco, 1993.
STURM-MADDOX, Sara, *Petrarch's metamorphoses: text and subtext in the Rime sparse*, Columbia, University of Missouri Press, 1985.
SUINER, Franco, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1977.
TEJERINA, Belén, *Presencia de Petrarca en el teatro de los dioses de la gentilidad de Baltasar de Vitoria*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981.
TRINKAUS, Charles Edward, *The poet as philosopher: Petrarch and the formation of Renaissance conscionsness*, New Haven, London, Yale, University Press, 1979.
VATASSO, Marco, *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana, seguono cinque appendici con testi inediti, poco conosciuti o mal pubblicati*, Roma, Tip. Poliglota Vaticana, 1961.
VELLI, Giuseppe, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria e scritura*, Padova, Antenore, 1979.
VILLAR RUBIO, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Bellaterra (Barcelona), Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona, 1989.
VOIGT, Georg, *Petrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en italie d'après la Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Paris, H. Welter, 1894.
WEISS, Roberto, *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del "Trionfo della fama"*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1950.
WILKINS, Ernest Hatch, *The making of the "canzoniere" and other Petrarchan studies*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1951.
WILKINS, Ernest Hatch, *The "Epistolae Metricae" of Petrarch*, Roma, Istituto Grafico Tibertino, 1956.
WILKINS, Ernest Hatch, *Studies of Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978.
ZAMPONI, Stefano, *I manoscritti petrarcheschi della Biblioteca civica di Trieste: storia e catalogo*, Padova, Antenore, 1984.

Notas

[1] Ya en 1967 Antonio Prieto para la editorial Emesa (Madrid) hace la introducción y se ocupa de las notas en la edición "Rimas en vida y en muerte de Laura, Triunfos", cuyas signaturas en la BNM son: 4/73078; 4/73079; 7/130997 y AHM 577361.

[2] Signaturas en la BNM: 7/130997 y 9/38801. La edición *Petrarca: obra poética*. Prólogo y preparación de la obra de A. Prieto. Madrid, "Colección Grandes genios de la literatura universal, 101-102", Promoción y ediciones, D. l., 1985 (2v.), aparece catalogada en la BNM, con las siguientes signaturas: 3/79134; 3/79135 y AHM /540880; AHM /540881.

EL USO DEL CASTELLANO Y EL CATALÁN EN *"JOHAN PADAN A LA DESCOVERTA DE LE AMERICHE"* DE DARIO FO

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Universidad Complutense de Madrid

1. JOHAN PADAN ES UN ZANNI

Johan Padan no es un personaje realmente inventado por Dario Fo. Nos lo podemos encontrar, de hecho, en la *Commedia dell'Arte*, con nombres diferentes: Giovan, Gianni, Zanni.

Johan Padan es, por tanto, un Zanni. Pero, antes de continuar, ¿qué es un Zanni? Zanni es el apodo que los venecianos, en el siglo XV, usaban para referirse a los campesinos del Valle del Po, en particular a los campesinos de los valles de Bérgamo. El Zanni, que deriva del nombre de Gianni, Giovanni, está ligado a un momento determinado de la historia de Venecia. En esta ciudad, en los primeros años del *Cinquecento* acontece un hecho extraordinario: el nacimiento del capitalismo moderno. De hecho, el capitalismo nace en Italia gracias a la invención de los primeros bancos en concreto en las ciudades de Venecia, Génova y Florencia.

Quien conoce Génova, por ejemplo, sabe que, entre el puerto antiguo y el centro histórico se encuentra el Palazzo San Giorgio, sede del primer banco de Europa.

En Florencia, Lorenzo il Magnifico, que da origen a la máscara grotesca del noble decaído, es un banquero (y, como él, también un pariente cercano suyo: Giovanni de' Medici). Las familias más importantes florentinas eran banqueros. No es casualidad que hayan sido una familia de banqueros, los Vespucci, los que se apropiaron durante años del titulo de descubridores de America gracias a las subvenciones que aportaron a la segunda, tercera y cuarta expedición de Cristóbal Colon, en el contexto de ésta última se ambienta nuestro texto.

En Venecia, gracias a la genialidad de los banqueros de la época, nace la *maona*. La *maona* era el paquete o lote de acciones comerciales puestas a la venta para los ciudadanos. Por primera vez en la historia de la humanidad, ya no serán sólo los reyes, los príncipes o los duques los que organicen las guerras, sino directamente los bancos, los cuales, naturalmente, involucran en sus proyectos a todos los ciudadanos adinerados e intrépidos. De este modo, cada uno de los ciudadanos se convierte en un demandante de guerras, sobre todo de colonizaciones. Venecia extiende de forma extraordinaria sus propios territorios, de los que son propietarios los venecianos, los cuales, a causa de la enorme cantidad de tierras conquistadas, se ven forzados a emigrar hacia las tierras de Oriente: Turquía, Grecia, Siria, Líbano, etc.

En estas tierras sus nuevos dueños restablecen también la esclavitud, lo que hace aumentar notablemente la economía de la madre patria. Se reducen a la mitad los precios de los productos alimenticios que llegan a los mercados italianos, de manera que los campesinos, los Zanni, se ven reducidos a la pobreza al no poder vender sus propios

productos y obligados a abandonar sus tierras, emigrando a la ciudad, en particular a Génova y Venecia.

Crónicas de la época certifican que, en poco más de tres años, diez mil hombres, con sus respectivas mujeres, llegan a la laguna de Venecia; alrededor de veinte mil personas invaden una ciudad de poco más de cien mil habitantes, como era la Venecia de los primeros años del *Cinquecento*. Estos nuevos ciudadanos rápidamente se hacen notar. En poco tiempo marcan el clima de un ambiente. Considerados la mayor parte de las veces un problema de orden público, provocan desprecio y resentimiento, por lo que rápidamente son el blanco perfecto de todo tipo de burlas y bromas, se convierten, así en los culpables del mal humor general, como todas las minorías indefensas. Hablan mal el idioma de la ciudad, cometen errores groseros, tienen un hambre incontenible y, a veces, mueren de hambre (y sobre el tema del hambre del Zanni, Fo había ya escrito un célebre monólogo en *Mistero Buffo*[1]). Muy pronto, por todo esto, el Zanni se convierte en una máscara, en el prototipo de *Arlechino*, también él empujado a hacer cualquier acrobacia con tal de poder apagar su "hambre universal", como la definía Giorgio Strehler, hablando de su *Arlechino servitore di due padroni*, basado en un personaje de Goldoni.

2. LOS ANTECEDENTES: SEVILLA 1992

Nuestro Zanni, ha nacido en los valles de Brescia y Bérgamo y se ve literalmente lanzado a las Indias, enrolado en un barco de la cuarta expedición de Cristóbal Colón. Fo cuenta que en el verano del año 1991, todavía no pensaba escribir este texto, que sin embargo se pondrá en escena en 1992. El texto se concretiza a raíz de un pequeño accidente que es interesante recordar.

Fo y su mujer, la actriz Franca Rame, se encontraban precisamente en Sevilla, para ilustrar, ante una platea llena de críticos, cronistas teatrales, actores y "técnicos culturales", el tema y el desarrollo de un texto que se remontaba al año 1963, y que Fo quería presentar en la primavera del año 1992 en la reseña de las Colombianas de la Expo: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe,* donde Isabella es, obviamente, la reina Isabel la Católica y el "cacciaballe" es Cristobal Colón. Fo, trataba al famoso descubridor duramente, presentándolo como un medio delincuente, astuto, cínico y también un poco ladrón. Los genoveses, después de un par de minutos de perplejidad, empezaron a reir: lo habían reconocido como a uno de ellos... Fo cuenta:

"C'era un grande fermento; ci avevano avvertito che molti spettatori erano venuti a teatro forniti di verdure varie: cavoli, pomodori e zucchine di grandezza fuori dal normale da lanciarci addosso. Iniziammo lo spettacolo piuttosto tesi, ci aspettavamo insulti e pernacchi e… verdura. Invece siamo stati presi in contropiede: dopo pochi minuti di perplessità, il pubblico ha cominciato a sorridere per poi lasciarsi andare a un vero e proprio *fou rire*, con tanto di sghignazzi e singhiozzi. Applaudendo esclamavano: «Sì, è dei nostri!!» (Fo, 2003: 4).

No mucho más simpático se mostró un grupo de fascistas que asistieron al extreno:

"[…] al Teatro Valle tentarono addirittura di aggredirci, montarono sul palcoscenico… ma la reazione di tutti noi attori, spalleggiati dai tecnici e da buona parte del pubblico, li costrinse alla fuga" (Fo, 2003: 4).

Aquí en Sevilla las reaciones fueron diferentes. Fo recordó que, en el año 1965, una famosa compañía de teatro, *Els Joglars*, había intentado poner en escena este espectáculo en Barcelona, pero sin llegar al debut. Cuando termina el ensayo general, los componentes del equipo al completo, fueron arrestados; acompañando a los actores, acabaron en la cárcel también el director, los técnicos y hasta el apuntador. "*Cosí impara!*" (Fo, 2003: 4), comentó Fo. Pero nadie se rió del chiste. Es más, nuestro autor empezaba a parecer un provocador inoportuno. Fo, entonces, contó la diáspora de los hebreos explusados de España, al mismo tiempo que Cristobal Colón se preparaba para zarpar al descubrimiento de América. Dijo textualmente:

Proprio alla fine del Quattrocento, Isabella aveva organizzato una vera e propria rapina ai danni dei «giudii». Gli ebrei erano numerosissimi in Spagna, ammontavano a circa duecentocinquantamila. Prima di essere cacciati, vennero spogliati di tutti i loro averi mobili e immobili, e quindi spediti, letteralmente nudi, nei vari paesi d'Europa, anche in Italia. […] L'operazione di duecentocinquantamila ebrei cacciati fruttò alla regina e alle casse dello Stato due miliardi di maravedi d'oro, una cifra oggi incommensurabile… come voler calcolare il debito pubblico dello Stato italiano! (Fo, 2003: 4-5).

Y precisó:

I giudei non accettarono tranquillamente di lasciarsi irretire così, a piedi giunti, ma cercarono di salvare il salvabile e si misero d'accordo con le banche. Queste banche organizzarono un trucco: fecero finta di aver redatto e sviluppato 'mercanterie' con gli ebrei e di aver accumulato dei crediti molto vistosi. Al che, quando arrivavano gli sbirri della regina per ritirare i beni degli ebrei, trovavano un muro: le banche erano, infatti, già arrivate e avevano confiscato tutto, perché dovevano parificare i loro conti (erano rispettatissime le banche, anche perché erano creditori della regina). Ma alla regina cominciarono a venire dei dubbi e fece bruciare diversi ebrei, cosicché gli altri si lasciarono andare, parlarono. Alcuni banchieri furono trucidati, alcuni furono messi al rogo, alcuni scapparono e poi si cominciò una grossa persecuzione (Fo, 1992)

Al final de este discurso Fo comentó: "Questa vostra regina era una ladra ignobile, anche assassina!" (Ibidem). La sala se heló! Fo se encontró ante un muro de hostilidad: no sabía que, justamente en esos días, se estaba impulsando en España, una campaña extraordinaria para inducir al Vaticano a santificar a la reina Isabel la Católica. Dándose cuenta del clima, Fo intentó dominar la situación e improvisó:

Questa è solo una delle idee che avevo in mente, in verità il fatto che maggiormente mi piacerebbe portare in scena, qui da voi, è un altro. Si tratta delle avventure di viaggio di un povero diavolo, un marinaio da strapazzo, una specie di Ruzzante che si trova

nelle Indie suo malgrado, viaggia con Colombo e gli succedono cose straordinarie. È la storia della scoperta dell'America, vista non dal castello di prua ma da sottocoperta, cioè da un disperato, un poveraccio, un pendaglio da forca. Parlo di questo personaggio con grande slancio… improvvisando (Fo, 2003: 5).

En este momento, el clima de la sala cambia completamente, un aplauso inesperado y provocó un clima más distendido. Esta segunda opción había conquistado al auditorio. Acababa de nacer Johan Padan.

3. JOHAN PADAN: LAS FUENTES Y LA TRAMA

3.1. Las fuentes

Para construir la historia de Johan Padan, Fo realizó una cuidadosa búsqueda de textos que narrasen viajes del descubrimiento de América descritos por protagonistas casi desconocidos. Así, encontró el testimonio, casi un diario de a bordo, de un marinero de nombre Cabeza de Vaca, cuyas peripecias parecían copiadas de la historia que Fo había contado en Sevilla.

Otra fuente ha sido el testimonio de Hans Staten, un marinero alemán autor de una crónica muy parecida a la de Cabeza de Vaca, que a su vez se encuentra en las Indias y vive una aventura propia de Robinson Crusoe: cae prisionero de los Indios, éstos le dan de comer, le miman y lo ceban con el fin de comérselo posteriormente. Entre las aventuras narradas por otros marineros, Fo utiliza el testimonio de Sigala, un genovés que, viajando a bordo de los barcos de Cristóbal Colón, llega a Florida y se convierte en el jefe de la tribu de los indios Maciuco. Después encuentra también el testimonio de un marinero de Palos: Gonzalo Guerrier, que abandona la expedición de Tristán de Cabaco para caer como prisionero de los Incas, tras condenarlo a muerte, cambian el veredicto y lo convierten en su santo-hechicero. Por último, Fo utiliza la narración de Michele da Cuneo (aunque, en realidad, de Cuneo en Piamonte, lo eran sus antepasados, él era de Savona, una ciudad a unos cincuenta kilómetros al oeste de Génova), que fue el brazo derecho, el confidente de Colón; fue un marinero sin escrúpulos, testigo de historias muy violentas, narradas con un realismo despiadado. Se trata de una narración muy interesante; nos da la sensación de que él quiere explicar cómo han transcurrido en realidad los hechos que Cristóbal Colón, en sus diarios de a bordo, trata con un tono mucho más suave y de una forma más dulce.

3.2. La trama

La trama del espectáculo está construida como un mosaico, cuyas teselas son los innumerables episodios narrados por los autores citados anteriormente. Y es así, como Fo nos cuenta las aventuras de este Johan Padan, un pobre Zanni que huye de Venecia porque, enamorado de una bruja que acaba muriendo en la hoguera, es considerado cómplice de ella por los jueces del Tribunal de la Inquisición. Salta literalmente a un bergantín que se alejaba del puerto de la *Serenissima*; Johan Padan, que ignoraba el destino del barco, acaba en primer lugar visitando Túnez, de allí viaja a Málaga y de Málaga, subiendo por un canal, acaba en Sevilla. Viendo que en esta ciudad la Inquisición estaba muy activa, Johan salta nuevamente al primer barco que encuentra, y volviendo a bajar el canal hasta Málaga decide permanecer en él, descubriendo posteriormente que iba directamente a las Indias.

Una vez alcanzadas las Indias, prácticamente como un naufrago, muchas serán las aventuras que le esperan (por ejemplo correrá el riesgo de ser devorado por los caníbales) pero haciendo un poco de memoria de las cosas que le explicaba su amante bruja, gracias a una serie de golpes de suerte y, sobre todo, porque este "*pendaglio da forca*" no pierde nunca el arte de hacer reír a quien le está cerca, nuestro héroe pasará de cómplice de una bruja en Venecia a un improvisado hechicero, y además se convertirá en un guía espiritual y político para los caníbales contra los invasores españoles.

Así que, en vez de ser devorado por los Indios, Johan se convierte en su guía y les ayuda a apropiarse del caballo y de la pólvora para disparar, se convierte en un descabellado, pero apasionado, *leader* revolucionado y es capaz de darle la vuelta al mundo, manteniendo durante muchos años a los españoles fuera de las tierras indígenas. Éstos podrán, de este modo, 'descubrir' por ellos mismos su propia América, a costa de los conquistadores.

4. LA LENGUA

4.1. La construcción

La construcción del idioma de este monólogo, es, quizás, lo que más llama la atención del espectador. El texto es una verdadera fiesta de la lengua, la genial invención de un lenguaje que se sirve de todos los idiomas de países de habla neo-latina y, en general, de los países del Mediterráneo, es decir, una especie de revoltijo de elementos léxicos diferentes (cuyo uso estaba difundido entre los navegantes de la época), un conjunto aparentemente confuso de lenguas y dialectos como el lombardo, véneto, castellano, catalán, portugués (a veces, a decir verdad, parece gallego, pero quizás Fo no conoce esta lengua...) provenzal e, incluso, árabe. Todo ello introducido en el *grammelot*, una secuencia de sonidos carentes de significado que evocan la fonética de las lenguas y se vuelven explícitos gracias al uso de la voz y de la mímica del actor. Parece que Fo habla una lengua en concreto, pero en realidad no dice nada, aunque el público entiende todo claramente, los más desaventajados, en la comprensión del texto, son precisamente los que conocen los idiomas, porque intentan comprender cada palabra y al final no entienden nada. Los demás, en cambio, siguen el monólogo sin problemas y entienden todo. ¡Es la revancha de los ignorantes!

4.2. El castellano y el catalán

Para servirse de la lengua castellana y catalana, Fo utiliza cuatro recursos formales:

1. La italianización de vocablos castellanos (procedimiento que, como veremos, es mucho más complejo y variable de lo que parece).

2. La italianización de vocablos catalanes (procedimiento análogo al primero, pero a diferencia de éste, es resuelto de manera más simple).

3. El uso de vocablos usados literalmente en castellano;

4. El uso (pero muy limitado) de expresiones castellanas.

La primera característica que se presenta clara en el texto es el uso preponderante del castellano respecto al catalán, elección debida, evidentemente, a razones de comprensión del texto; para el publico extranjero la lengua más identificable con España es el castellano.

4.3. La italianización de vocablos castellanos

El primero de estos cuatro recursos que acabo de exponer, resulta numéricamente el más usado. De hecho, se pueden contar en el texto doscientos dos ejemplos, de los cuales ciento veinte se encuentran en el Primer Acto y los ochenta y dos restantes en el Segundo. Como decía hace un momento, se trata de una técnica compleja y variable, ya que deriva en diferentes direcciones. En algunos casos, se toma una palabra italiana y se modifica el significante, de modo que parece ser castellana; en otros casos es al contrario, se toma una palabra castellana y se modifica el significante, de modo que, aún, si continúa pareciendo española, es más "identificable" en su significado, para un público italiano; en otros casos, incluso, Fo toma una palabra castellana, deja invariable el significado y el significante fónico, pero cambia, en el texto, el significante gráfico.

Tomemos el caso de palabras castellanas, enteramente modificadas en su significante. Encontramos, por ejemplo, el vocablo *inquisición*, que Fo modifica hasta hacer que parezca un término de cualquier dialecto septentrional italiano: *inquisisiún*, cambiando la pronunciación española del grupo '*qui*' a la italiana. El disfraz es perfecto. Lo mismo sucede con *fuese*, que se convierte en *fuessi*. Sobre todo la presencia del grupo vocálico '*ue*' permite al vocablo mantener el aura española al oído del oyente italiano. Interesante es también la aplicación de este procedimiento a la palabra *maravillosa*. Aquí Fo mezcla los significados italiano y español, transliterando el significante fónico de '*ll*o' con el grupo '*gio*', y mantiene, en las primeras dos sílabas, la sucesión italiana de las vocales *e-a*. Así, *maravillosa* se convierte en *meravegiosa*. Otras veces el disfraz es más simple; por ejemplo *plumas* se convierte en *plume*, con el plural 'a la italiana', o *Florencia* se vuelve *Florenza*, o también *mismo* cambia en *mesmo* y *meismo*. Interesante, a este propósito, es notar que los disfraces léxicos creados por Fo para este texto no son rígidos, sino, al contrario, extremamente mutables, porque están diseñados para un texto que tiene que ser escuchado, más que leído. Las operaciones lingüísticas de Fo se presentan siempre, desde este punto de vista, como artificios *artesanales*, más que *intelectuales*. Otras veces, este camuflaje léxico es más elaborado. Es el caso, por ejemplo, de *descubrir*, en el que su significante queda muy parecido al español, aun cambiándolo 'a la italiana'. De hecho, cruzando el vocablo con su correspondiente en italiano *scoprire*, Fo crea *descovrire*. Otras veces Fo se limita a reelaborar fonéticamente los términos españoles, sin plantearse ningún problema con la semejanza con el italiano. Así, de *descansados* Fo inventa *scansado*, y el espectador entiende sólo gracias a la mímica... Y, es gracias también a la mímica, que el espectador entiende el número *duecento* en *dosento*, obviamente chapurreo 'a la italiana' de doscientos. A veces, expresiones híbridas son inventadas a través de este disfraz del castellano en italiano. Es el caso de *emo comprendido*, camuflaje de *hemos comprendido*; hasta *fiòl de puta*, que probablemente, no necesita demasiadas explicaciones...

En otras ocasiones, como decía, Fo coge una palabra italiana y modifica su significante, de modo que la hace parecer castellana. Es, por ejemplo, el caso de *coperto*, que se modifica dando lugar a *coverto* (de cubierto). A veces el enmascaramiento o disfraz va más lejos; así *portata* se convierte en *portada*, que suena a español para el oído italiano, aunque no tiene nada que ver con *llevada*. El mismo principio se le aplica al disfraz de *copriva*, a despecho del español *cubría*, se convierte en *covriva*. Lo mismo nos vale para *pulita*, que se vuelve *pulida*, a pesar del español *limpia*. Otras veces el enmascaramiento es más elegante, como es el caso de *scoperta*, que, refiriéndose a *descubrimiento* (que es

una palabra demasiado diferente a la italiana), se convierte en *descoverta*. Otras veces Fo, incluso, invierte el efecto de este disfraz del italiano 'disfrazado' de español, como si, en realidad, hubiese disfrazado el español de italiano. Coge, por ejemplo, la palabra *senatori* y la transforma en *senadori*, que parece una italianización de *senadores*, pero en realidad, es el resultado del recorrido opuesto.

En otras situaciones, nos encontramos con que Fo toma una palabra castellana, deja invariable su significado y su significante fónico, pero cambia, en la obra el significante gráfico. Lo hace con la palabra *noche* que, en el texto, se convierte en *noce*. Otro ejemplo es, *desequilibrio*, que ha cambiado a *desechilibrio*. En estos dos casos con una grafía 'a la italiana', para un lector italiano, se obtiene una pronunciación 'a la española'. Un ejemplo más es *trabajo* que en el texto se convierte en la palabra *trabaco*. Una vez más se demuestra claramente que los recursos que utiliza Fo están dirigidos a una lengua para ser hablada y escuchada, más que para ser leída. Fo '*uomo di teatro*' prevalece sobre Fo '*uomo di lettere*'.

4.4 La italianización de vocablos catalanes

En lo que concierne al uso del catalán, notamos, en primer lugar, que se trata de un recurso mucho más reducido; personalmente he identificado cuarenta y nueve en casi todo el texto, veintiséis se encuentran en el Primer Acto y veintitrés en el Segundo.

En segundo lugar, este procedimiento es análogo al del uso del castellano pero, a diferencia de éste, se resuelve de una forma bastante más simple. De hecho, Fo entiende el catalán como una lengua dura, caracterizada esencialmente por apócopes, y rica en palabras acentuadas en la última sílaba. Por ello, toma tanto palabras del español como del italiano y las disfraza de vocablos catalanes siempre mediante el mismo ingenioso método. Así palabras como *portato*, *esagerato*, *innamorato* se convierten en *portàt*, *esageràt*, *inamoràt*, etc. Se trata de un recurso usado principalmente en participios pasados, aunque con alguna excepción tal como *sorte*, que designa *l'uscita*. Es evidente que Fo trata el catalán como una lengua llena de influencias francesas (debidas a la cercanía geográfica con la Provenza y la Camargue). No se preocupa por comprobar si es correcto lo que escribe: lo que aquí importa es la actitud *creativa* utilizada con respecto a la lengua.

4.5. Los vocablos obtenidos del castellano

El tercer recurso se refiere al uso de vocablos tomados literalmente del castellano. Se trata de una elección mucho más consistente respecto a la de disfrazar palabras italianas de palabras catalanas, signo evidente, otra vez, de la preponderante presencia de la lengua castellana respecto a la catalana. Personalmente he individualizado sesenta y ocho casos en el Primer Acto y cuarenta y tres en el Segundo Acto, que hacen un total de ciento uno. Ciento y una veces, Fo usa literalmente el español. Lo hace con los nombres propios: *Jesús Cristo* (aunque *Jesús* sea pronunciado 'a la latina') o la *Reina Católica*, para referirse a la reina Isabel. Lo hace también con las preposiciones y los artículos, sólo hay que fijarse en el título del texto, *Johan Padan* ***a la*** *descoverta* ***de le*** *Americhe*. Lo hace también con los verbos: *entenderme*, *responde*, etc. Lo hace con las locuciones idiomáticas, como *padre eterno*; con los adjetivos, como *blanco*, o *desnuda*; con los sustantivos, como *muerte*, o *salvamento*. E, incluso, con epítetos, como *comandador*, *gran capitán glorioso*, cuando habla de Francisco Pizarro. No se trata de un vicio lingüístico, es una cuestión de realismo. Fo usa el español, hace hablar a Johan

en español para que su personaje sea lo más concreto posible. Usando una categoría de Italo Calvino, es un problema de *esattezza*. Fo necesita presentar un personaje con los pies en la tierra, real. Con mayor razón, necesita de esta realidad, porque sus aventuras son rocambolescas y paradójicas.

Lo que Fo pretende es mostrar que la dimensión de lo *ideal* y de la *acción* (en sentido político) son posibles sólo arraigándose profundamente a la realidad, sumergiéndose completamente en los pliegues del mundo. Del vínculo con la realidad y de su comprensión profunda nace la acción política: éste es el recorrido que Johan Padan hace y que lo conduce, quizás a pesar suyo, a convertirse, de un pávido '*pendaglio da forca*' como era en un valiente héroe revolucionario.

4.6. Las expresiones castellanas

Finalmente, el cuarto recurso trata del uso de expresiones castellanas. Es un uso muy limitado; tres casos en total, dos se presentan en el Primer Acto y uno en el Segundo. Éstos son *sangre de Dios*, repetido dos veces (una por Acto) e *hijo de puta*. En ambos casos se trata de expresiones 'vulgares', populares. La elección se debe a la necesidad de definir socialmente la voz narrante del monólogo: Johan Padan es un hombre de pueblo, de clase social baja y usa, por esto, un lenguaje grosero, vulgar, visceral, arraigado a la tierrra, al cuerpo y a los sentidos. Nos encontramos una vez más ante una interpretación del 'pueblo', que es decididamente teatral: el personaje es funcional al arte de Dario Fo actor. Es más, podríamos decir que, a pesar de la ciudada búsqueda de fuentes originales que ha llevado a la creación de Johan, el personaje está construido, sobre todo, basándose en el actor. Fo se convierte en un 'uomo di lettere' a través del teatro: esto no se puede olvidar. Su texto, si es tratado desde el plano 'literario', a veces, desconcierta, pero una vez el texto recitado y el espectáculo preparado, emerge el valor extraordinario que tiene en el campo lingüístico. Ésta es una lección que hay que tener siempre en cuenta: el texto teatral es un texto basado en la acción y, por ello, absolutamente *sui generis* respecto a un texto poético o en prosa. Funciona cuando se ve, no cuando se lee.

5. CONCLUSIONES

5.1. Acerca de Johan Padan

Johan Padan a la descoverta de le Americhe es, sin duda, uno de sus textos más interesantes y de mayor éxito de Fo, una de las piezas teatrales donde el autor da rienda suelta a su capacidad inventiva dentro del ámbito lingüístico, además de lo puramente teatral. Podemos decir que la fuerza lingüística del texto está determinada por tratarse precisamente de un texto teatral. Como Angelo Maria Ripellino, también Fo amaba "limar le parole, come fossero pietre dure" (Pellegrino, 1973: 18).

Desde este punto de vista, la "sabiduría literaria" de Fo es evidente. Sin embargo, aún el más elegante virtuosismo demostrado en el arte de camuflar palabras, aun el más complicado labor limae no parece nunca pesado, antinatural o autocomplaciente y esto sucede porque Fo razona dirigiéndose siempre hacia el teatro. Su interlocutor no es un único lector, sino un público partícipe, implicado; su objetivo es hablar, comunicar a través del texto, poner en relación directa, 'física', podríamos decir, su personaje con sus oyentes.

Teatro y literatura, en este caso se encuentran felizmente, se compenetran, dan

vida a una danza alegre que atrae al público y lo arrastra alegremente con su frenesí.

5.2. Acerca de la lengua y del teatro de Dario Fo

Johan Padan es un texto que sirve como modelo del teatro de Fo, es un ejemplo perfecto de cómo, en el arte de este extraordinario autor, entre burlas y risas no nos aleja de la literatura, sino que éstas se comportan como experimentos de socarronería no muy común, acompañadas de una crítica a los poderosos, a los cuales Fo dirige sus insultos. Fo es el artífice de una transformación de la literatura; en sus manos deja de ser un 'monopolio' de la clase alta, para ser una creación que nace desde abajo, que presenta otra 'cultura', más popular, hasta el punto de parecer, algunas veces, juglaresca. Pero hay que tener cuidado: Fo no renuncia a la 'sapienza letteraria'. Al contrario, emplea lenguas, dialectos y sabiduría. Lo prueba toda su creación lingüística; es una obra de extraordinaria sabiduría literaria. Pocos literatos han sido tan exactos u obsesivos a la hora de crear y proponer continuamente una lengua, como lo ha hecho Fo, con su original lengua de juglar. La lengua de Fo es una lengua que parece renunciar a sí misma, porque pierde toda especificidad nacional, pero para ganarse a sus interlocutores; es una lengua que se propone comunicar, antes de intentar expresarse.

Tras el Premio Nobel, en el año 1997, el tema de debate en Italia era: ¿Fo es o no es un escritor? Se trataba, en la mayoría de los casos, de una duda planteada con mala fé por sus detractores, sobre todo porque, en realidad, no es materia de discusión, sino sólo la confirmación de lo que puede estar restringida, a veces, la cultura teatral, aunque se trate de un país como Italia, en el que la tradición de un '*teatro d'attore*' está muy desarrollado. Sin embargo, en la patria de Fo, un comediante, aunque sea dramaturgo, es considerado un no-escritor. Es un perjuicio que, en países que han tenido una tradición treatral *d'autore*, como Inglaterra o España, nunca existiría. ¿Quién puede decir que Shakespeare o Marlowe no son escritores? ¿Quién lo diría de Lope de Vega, o de Calderón de la Barca? En Italia, el primer 'autor' de teatro ha sido Goldoni. Sus predecesores (Machiavelli, Aretino, etc...) eran '*illustri dilettanti*'. Y, también en el *Novecento*, el mismo Pirandello no ha sido sólo autor de teatro; es más, él mismo consideraba el teatro la parte menos importante de su producción, al menos respecto a la prosa. Tenemos que esperar a Eduardo De Filippo y a Dario Fo para encontrar también en Italia autores de teatro *tout court*[2].

Pero, en realidad, en el teatro de Fo encontramos la misma tensión ideal que emerge del teatro de Brecht: el impulso primario por la búsqueda de la justicia, sin ilusiones. El mundo, por cómo lo describe Fo, es límpido, pero está atravesado por la desigualdad de las clases, mientras la voz robusta del poder no deja nunca de caer sobre los más débiles. Es lo que sucede en Johan Padan, cuando los índios se encuentran con los conquistadores. Pero, contemporaneamente, el teatro de Fo no es una propaganda política: está llena de poesía, hechiza al público. El juglar arrastra hacia sí a los espectadores, como el flautista de Hamelin, pero en este caso hablando una lengua llena de sonidos compuestos y de ruidos corporales.

Con Dario Fo, la tradición típica italiana, del *teatro d'attore*, mientras afirma su diferencia y autonomía con respecto a las demás expresiones formales de la literatura, obtiene dignidad literaria, elabora su propio experimento lingüístico y, al mismo tiempo, eleva el teatro al nivel de "arte popular", liberándolo de sus restringidos ambientes elitistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLONIO, Mario, "*Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte"*, en *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cargo de M.T. Muraro, Florencia, Olschki,1971, pp. l92-220.

APOLLONIO, Mario**,** *Storia della Commedia dell'arte*, Roma ; Milán : Augustea, 1930.

ARTONI, Ambrogio, *Il teatro dello Zanni,Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Milán, Costa & Nolan, 1999.

FO, Dario, *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, a cargo de Franca Rame, Turín, Einaudi, 2003.

FO, Dario, *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, grabación del espectáculo en el Teatro Lírico de Milán en el año 1992, a cargo de Franca Rame, Turín, Einaudi Stile Libero/Video, 1992.

FO, Dario, *Lezioni di teatro*, selección de lecciones de teatro mantenidas por Fo en el Teatro Argentina de Roma en el año 1984, Turín, Einaudi Stile Libero/Video bajo licencia exclusiva Rai Trade, 2001.

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, nueva edición a cargo de Franca Rame, Turín, Einaudi, 2001.

FO, Dario, *Mistero buffo, giullarata popolare*, edición especial para el Corriere della Sera, publicada bajo licencia de Giulio Einaudi editore S.p.A., a cargo de Franca Rame, prólogo de Franco Cordelli, Turín, Einaudi, 2003.

GAMBELLI, Delia, *Arlecchino: dalla "preistoria" al Biancolelli,* en "Biblioteca Teatrale", 5, 1972, pág. 17-68.

MANGO, Achille, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte,* Bari, Adriatica ed., 1972.

NICOLL, Allardyce, *Il mondo di Arlecchino. Guida alla Commedia dell'Arte,* edición a cargo de Guido Davico Bonino, Milán, Bompiani, 1980 (ed. original**:** *The World of Arlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte,* Cambridge University Press, 1963).

Notas

[1] FO, Dario, *Grammelot «La fame dello Zanni»* in *Mistero buffo, giullarata popolare*, edición especial para el Corriere della Sera, pubblicada bajo licencia de Giulio Einaudi editore S.p.A., a cargo de Franca Rame, prólogo de Franco Cordelli, Turín, Einaudi, 2003, pág. 343-352. Se tratta de un monólogo en el que Fo interpreta el personaje de un muchacho de los valles de Bérgamo y Brescia sin trabajo, que desde hace días no come. Fo, aquí, se inventa un párrafo en un lenguaje que recuerda al de los valles altos lombardos.

[2] En realidad, podríamos citar también, entre el *Ottocento* y principios del *Novecento*, a Eduardo Scarpetta. Pero su teatro ha estado siempre relegado al nivel de *teatro dialettale*, sin tener en cuenta, por una parte, la grandeza de este autor napolitano y, por otra, el hecho de que, todo el teatro italiano, en la historia, ha estado vinculado al dialecto.

RICEZIONE DELLA NARATIVA DI DACIA MARAINI IN SPAGNA

Cinzia Sama
UNAM- Mexico

Se ha comparado el acto de creación literaria con el gesto del náufrago que tira una botella al mar: la comparación únicamente es justa en la medida en que el náufrago se representa al salvador al que dirige su mensaje, se siente solidario de él, pero ignora hacia qué orillas desconocidas llevarán las corrientes sus mensajes
(Escarpit, 168:29)

Questa frase di Robert Escarpit, uno dei grandi rinnovatori della storiografia letteraria della seconda metà del Novecento, mi sembra molto indicata per introdurre quello che è il tema del mio studio: la ricezione della narrativa di Dacia Maraini in Spagna. A causa della vasta produzione dell'autrice e per questioni di interessi personali, limito il mio lavoro alla sua narrativa e in particolare al romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa.*

Il concetto di "ricezione" può essere interpretato in vari modi, quindi prima di entrare nel vivo della questione ritengo utile spiegare come lo ho inteso. Dal momento che l'autrice è ancora in vita, non mi interessano le eventuali influenze che esercita su autori spagnoli, bensì quanto è stata tradotta in spagnolo e quanto interesse letterario desta in Spagna. Per quest'ultimo punto fornirò dati relativi al numero dei suoi testi, in lingua originale e tradotti, presenti in biblioteche spagnole, universitarie e non, e in librerie che, per comodità e solo a livello indicativo, ho limitato alla città di Siviglia che è quella che conosco direttamente. Ho fatto anche una breve ricerca sulla presenza di Maraini sulla stampa spagnola, ottenendo i risultati che riporto più avanti.

Considerata in questi termini la ricezione, non esiste una teoria vera e propria che la supporti, per cui, almeno a livello di terminologia generale mi sono appoggiata al testo fondamentale del già citato sociologo francese Robert Escarpit *Sociologie de la littérature* (1958), dalla cui traduzione in castigliano farò delle citazioni. Marxista dichiarato, Escarpit condivide l'idea espressa dal filosofo Jean-Paul Sartre che un libro "non esiste" fintanto che non è letto e che la letteratura deve essere studiata come un processo di comunicazione. Ha quindi indagato sul rapporto tra la società e il "consumo letterario", soffermandosi sulle dinamiche che governano la produzione, la distribuzione e il consumo del libro.

Per quanto riguarda più propriamente la ricezione della letteratura italiana in Spagna, mi baso sulle informazioni fornite da due studiose della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento, esperte in questo campo, María de las Nieves Muñiz Muñiz e Assumpta Camps, entrambe professoresse di Letteratura Italiana presso l'Universidad de Barcelona, che non dipingono una situazione rosea della letteratura italiana in Spagna. Mentre Muñiz Muñiz ci dà più una panoramica dell'influenza che

ha avuto ed ha la letteratura italiana su quella spagnola, Camps, almeno nell'articolo da me studiato su Carlo Emilio Gadda (Pedriali, 2002-2003) esamina quanto l'autore italiano è letto e fa parlare di sé in Spagna, che è ciò che tento di fare io con Maraini.

Fornisco poi delle informazioni relative alle traduzioni esistenti al castigliano delle scrittrici italiane del novecento per confrontarle con Maraini, limitandomi semplicemente alla loro presenza nella *Biblioteca Nacional*. Al termine del mio studio, purtroppo, avrò dimostrato che secondo i parametri da me analizzati, nonostante Maraini sia una grande scrittrice e in altri paesi abbia riscosso molto successo, in Spagna non fa parlare ancora molto di sé. Spero che questo mio lavoro in qualche modo incuriosisca i presenti che ancora non la conoscono e che li stimoli a leggerla.

Scrive Múñiz Múñiz (1990: 245): *La storia dell'italianismo spagnolo è seminata di amari lamenti sulla scarsità degli scambi culturali, sulla insufficienza (qualitativa e quantitativa) delle traduzioni, sulla conoscenza superficiale e deformata della realtà del paese "gemello"*. Già negli anni '30 Ezio Levi aveva fatto un bilancio poco allegro, sulla penetrazione della letteratura italiana nel mondo iberico e dice che i maggiori sforzi sono stati fatti dai traduttori, ma *con la traduzione non si esaurisce il compito di conquista di una letteratura aspra e tormentata com'è la nostra. Occorrono ben altri strumenti di lavoro, e ben più disciplinati ed affinati propositi.* (Múñiz Múñiz, 1990: 246)

Nel 1929 viene pubblicato un testo comparativista molto importante: *Italia e Spagna* di Arturo Farinelli che è rimasto a lungo il modello e la fonte di informazione imprescindibile per gli studiosi dell'italianismo spagnolo. A fine del secolo XIX sono apparsi in Spagna opere del filologo Manuel Milà y Fontanals molto significative che si occupano delle due letterature (tra cui *Sobre la influencia de la literatura italiana en la catalana*, 1889), a cui seguono importanti traduzioni dei classici italiani ad opera di Méndez Pelayo. Múñiz Múñiz attribuisce una fondamentale importanza a questi testi perché vengono presentati non più come un *fenomeno "esotico" da "importare", ma bensì come una componente, per così dire naturale, della cultura spagnola*. (Múñiz Múñiz, 1990:246)

Già nel primo novecento, finita la voga dannunziana intorno agli anni '20 senza che il nascente pirandellismo riuscisse a produrre effetti ad essa paragonabili, la letteratura italiana perdette per il pubblico spagnolo la possibilità di venire identificata con uno stile, con un nome, con un gruppo, con un mito fondamentale (Múñiz Múñiz, 1990: 247). L'influenza dannunziana in Spagna è innegabile e su questo scrittore si sbilancia anche Maraini per rispondere alla domanda del giornalista Di Paolo: "Questo infedele e focoso Gabriele è sempre lo stesso, insaziabile, "tiranno del piacere", spesso asfissiante, spesso sfuggente. Però mi pare che un certo fascino lo esercita anche su di te, che in fondo sei così lontana da certi suoi languidi abbandoni nello scrivere. Come dici alla fine di un articolo, un poco lo ammiri questo raffinatissimo e sensibile poeta, anche se a volte ti fa arrabbiare per quelle insopportabili punte barocche di lirismo esasperato e stucchevole". Maraini risponde: *Non credo di essere affascinata da D'Annunzio. Mi piacciono certe sue invenzioni linguistiche. Per chi scrive è un divertimento assistere ai suoi fuochi pirotecnici verbali. È abile, un virtuoso, un giocoliere delle parole e questo a volte lascia ammirati. Solo ogni tanto, in mezzo ai suoi libri, compare qualcosa di autentico, ma raramente*. (Di Paolo, 28 giugno 2004).

Dopo D'Annunzio, nemmeno Svevo, che nell'ambito della prosa italiana

rappresenta una rottura con il passato, è riuscito ad occupare in Spagna il posto che merita. Secondo Múñiz Múñiz perché in questo paese *negli anni '40 e '50 la narrativa era più incline ai modi realistici dell'impegno sociale che alle analisi circostanziate di una coscienza perplessa* (1990:249). A metà del secolo scorso due nuove correnti letterarie italiane riscuotono successo in Spagna: l'Ermetismo prima (soprattutto con Ungaretti e Quasimodo) e il Neorealismo dopo. Ma il fatto curioso è che sono gli autori per così dire "minori" che sono più ammirati in Spagna. Ciò è in parte spiegabile perché sono molteplici i fattori che intervengono nella ricezione di un'opera: la "traducibilità" della scrittura; l'auge internazionale di certi moduli artistici; la mediazione cinematografica delle opere; il mito biografico degli autori; ecc. Parlando della situazione attuale, Múñiz Múñiz solleva due questioni importanti: le case editrici spagnole sono sempre più interessate al mercato librario italiano e ci sono sempre più italianisti nelle università spagnole. Però la critica accusa di improvvisazione entrambe le strutture: l'editoria è sempre più interessata ad importare in fretta e furia l'ultimo scrittore di moda (*Anagramma* traduce De Carlo, Aldo Busi e altri scrittori contemporanei, simultaneamente alla loro comparsa in Italia), che a fornire gli strumenti per un'adeguata critica; le università sono vittime dell'allargamento della domanda sociale di cultura (Múñiz Múñiz, 1990: 251).

Múñiz Múñiz aggiunge che nella ricezione di un autore influisce molto anche la "mitografia" che ciascun paese crea di un altro, che è *funzionale e complementare rispetto all'immagine che esso vuole creare di se medesimo* (1990: 251). Per esempio in Spagna sussistono ancora i cliché che rappresentano l'Italia come il paese dell'arte, della musicalità e della bellezza da una parte e dall'altra come l'eterno teatro della miseria meridionale e della "comicità" napoletana, anche se si sta affiancando *un terzo stereotipo che punta a proiettare sul paese "gemello" i propri sogni tecnocratici della via "blanda" e posmoderna alla ricchezza*. (Múñiz Múñiz, 1990: 251).

Per la diffusione della letteratura italiana in Spagna è stata molto importante per una decina di anni, la rivista letteraria madrilena *El Urogallo* fondata nel 1985 da Elena Soriano e José Antonio Gabriel y Galán e pubblicata fino al 1996, che forniva aggiornamenti sulla letteratura straniera e spagnola e che ha dedicato ampio spazio alla letteratura italiana attuale. Sostiene però Múñiz Múñiz che tale rivista ha proposto autori come De Carlo, Busi, ed altri, *dando un'immagine commerciale di un'Italia spregiudicata, modernissima, giovane e minimalista, dove l'impero della forma prevale sull'ormai tramontato criterio di "verità"*. (1990: 252). Secondo la studiosa catalana il futuro della letteratura italiana in Spagna dipende dal superamento del divario tra i grossi mezzi di diffusione culturale e il mondo accademico degli specialisti, e andando oltre gli stereotipi per abbattere le frontiere culturali facendovi subentrare una visione il più impegnata possibile sul piano critico ed autocritico.

Anche per Assumpta Camps gli studi sulla ricezione di un autore o gruppo di autori in traduzione permettono di osservare il sistema letterario di arrivo e la sua interazione con quello di origine. Per lei il caso della Spagna è particolarmente interessante per la varietà linguistica e per le diversità di tradizioni letterarie proprie del sistema. Anche lei, come già Múñiz Múñiz sottolinea che della letteratura italiana degli ultimi 50 anni del secolo scorso, in Spagna si continuano a tradurre solo testi neorealisti, ignorando le migliori voci dello sperimentalismo italiano e della crisi e

reazione allo stesso neorealismo. Pochissimi se non inesistenti sono i riferimenti alla nuova avanguardia italiana. La situazione politica spiega in parte la chiusura e bisogna attendere la morte di Franco nel 1975 per assistere ad un nuovo interesse ispano-catalano verso le novità del mercato estero. Barcellona è stata in passato e lo è tuttora centro di prim'ordine nell'editoria in lingua spagnola sia nazionale che iberoamericana. Anche nel caso di Maraini, sono solo case editrici catalane, ad eccezione di una valenziana, (*Edicions Alfons El Magnàmin*) che pubblicano le sue traduzioni, soprattutto la *Seix Barral*.

La Camps tra i vari scrittori sperimentalismi italiani si sofferma su Gadda, che rispetto ad altri ha avuto un esito più positivo in castigliano, mentre le traduzioni esistenti in catalano sono state più sfortunate, forse per la difficoltà della traduzione o forse per mancanza di interesse. Comunque, Gadda come la Maraini, nonostante una buona presenza in traduzione, non è molto conosciuto come autore.

Per quanto riguarda le scrittrici italiane, come già anticipato, ho fatto una breve ricerca per nulla esaustiva, presso la *Biblioteca Nacional* di Madrid, che considero aggiornata e preparata sulla letteratura italiana, sui nomi più conosciuti, per vedere se e quali testi sono presenti in castigliano. Mi sono soffermata soprattutto su quelle che Maraini considera le sue maestre: *Dico sempre che ho cinque madri: Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg, scrittrici di una generazione precedente alla mia che mi hanno insegnato molto, ognuna con il suo stile, ognuna con il suo linguaggio.* (Maraini, 1995).

Ben consapevole del fatto che i dati che riporto sono parziali e indicativi, penso comunque che siano utili, soprattutto in relazione a Maraini. È risultato che: di Sibilla Aleramo sono presenti *Una mujer* e *Selva de amor*, in traduzioni molto recenti; di Matilde Serao ci sono moltissimi testi; appaiono traduzioni di Anna Banti, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Alba de Céspedes, Elsa Morante, Gianna Manzini, Susanna Tamaro, Oriana Fallaci e naturalmente Dacia Maraini (di cui si trovano in totale 14 opere, 11 in castigliano due in catalanoe una in valenziano[1],). Nella *Biblioteca Nacional* non esistono testi né in italiano né in traduzione di Lalla Lombardo e Clotilde Marghieri.

Per quanto concerne pubblicazioni di traduzioni recenti di scrittrici italiane, solo per dare un'idea della realtà attuale, ne menziono un paio che sono recentissime: la *Seix Barral* ha appena messo in commercio *Cada palabra es una semilla* di Susanna Tamaro ed è apparso *Saludos cordiales* di Isabella Bossi Fedrigotti, pubblicato da *Salamandra Publicaciones y Ediciones, S.A*.

Secondo Escarpit il fatto letterario si articola in tre modalità principali, i cui confini sono sottilissimi: il libro, la lettura e la letteratura (1968: 21). Esistono moltissime definizioni della parola libro, ma secondo il sociologo francese tutte tendono a definirlo come un oggetto materiale e non come un mezzo di scambio culturale. Afferma inoltre che è la lettura ciò che lo definisce. La finalità del libro è permettere la moltiplicazione della parola e allo stesso tempo la sua conservazione. Escarpit definisce l'opera letteraria, non utile, ma solo fine a se stessa. (1968: 24). Pubblicare un'opera per Escarpit vuol dire terminarla completamente e affidarla agli altri; come nella metafora riportata all'inizio, l'opera deve seguire sola il proprio destino tra gli uomini.

No esiste ninguna relación directa entre el valor de un libro y la amplitud de

su público, pero hay una muy estrecha entre la existencia de un libro y la existencia de un público. (Escarpit, 1968:77). Nel definire il pubblico bisogna menzionare due importantissime barriere: l'analfabetismo e la lingua. *Es la traducción la que permite establecer entre los bloques linguístico un determinado equilibrio mecánico.* (Escarpit, 1968: 78). Il problema della traduzione interessa direttamente anche Maraini che alla domanda di un giornalista: "Che rapporto ha uno scrittore con le traduzioni straniere dei suoi libri? E tu, che ti sei cimentata nella traduzione, dimmi: con quale spirito e con quali intenzioni si fa una traduzione? Ti propongo il vecchio interrogativo di Croce: meglio una bella infedele o una brutta fedele?", risponde: *Tu mi chiedi una cosa precisa: che rapporto ha lo scrittore con le sue traduzioni. Naturalmente dipende se conosce la lingua in cui è tradotto il libro oppure no; di fronte ad una edizione cinese di Marianna Ucrìa (ho il libro a casa ed è di carta poco buona ma non brutto) rimango solo stupita. Perché c'è sempre qualcosa di stupefacente nella trasformazione di una lingua in un'altra. Ma niente più. A volte chiedo ad un lettore che mi dà fiducia, che mi sembra capisca di libri, cosa ne pensa della traduzione. Ma non potrò mai giudicare di persona. Invece, quando il libro è tradotto in una lingua che conosco, certo tutto diventa più facile. A volte ho lavorato con i miei traduttori: per esempio quelli che traducono in inglese sono una coppia, marito e moglie, e lavorano insieme. O per lo meno lavoravano perché adesso lui è morto. Ogni volta che erano al lavoro su un mio libro mi venivano a trovare, oppure andavo io da loro e insieme ripercorrevamo il libro, parola per parola e ti assicuro che ne guadagna molto il risultato finale. Purtroppo so solo l'inglese, il francese e lo spagnolo, ma molto meno bene. In quanto alla domanda: meglio brutta e fedele o bella infedele, la traduzione, direi che preferisco la bella infedele. Voglio dire che il traduttore, più che sapere la lingua da cui traduce deve conoscere bene la propria lingua e saperci giocare e inventare. Insomma la cosa migliore è che si tratti di uno scrittore o di un poeta. La traduzione di Pasolini che non conosceva molto bene il greco dell'Orestiade è centomila volte meglio di quella fatta da illustri professori, esperti grecisti che hanno costruito dei testi piatti e opachi. Sei d'accordo? Naturalmente infedele non vuol dire che il traduttore inventa e fa di testa sua senza tenere conto del testo* (Di Paolo, op. cit.).

Escarpit nel prendere in esame il pubblico, lo divide in "circuito letterato" e "circuito popolare", quest'ultimo definito come il sistema di distribuzione che si dirige ai lettori la cui formazione li porta ad avere un gusto letterario *intuitivo* e non un giudizio esplicito e ragionato. Ma è il pubblico reale, il compratore, quello che interessa ai fini del successo di un testo. Per questo motivo per studiare la ricezione di Maraini, intesa come già ho spiegato, mi sono documentata nelle biblioteche spagnole e soprattutto universitarie, per vedere quante e quali contengono i volumi tradotti in spagnolo. Considero infatti che se le biblioteche ospitano solo i testi in italiano, pur rivolgendosi a un pubblico maggiormente qualificato o come lo definisce Escarpit "letterato", ossia esperti della lingua italiana, risulta più limitato. Quindi il mio interesse è rivolto alla presenza delle traduzioni che permettano una più ampia diffusione dell'opera. Per cercare di non tralasciare nessuna istituzione mi sono affidata alla lista fornita dal Ministero di *Ciencia y Cultura*, e vista la quantità ho cercato di limitarmi a quelle dove esistano corsi di italiano o studi di genere, i due campi che maggiormente potrebbero interessarsi a Maraini. L'unica biblioteca non universitaria presa in considerazione è stata la *Nacional* di cui ho già fornito i dati relativi alla scrittrice in questione. In

generale le biblioteche universitarie ospitano una media di tre testi. Il numero aumenta se esiste un dipartimento di italiano come nell'Università di Siviglia, di Barcellona, la Complutense, ecc. In questi casi sono presenti soprattutto i testi in italiano, il che confermerebbe un pubblico lettore più specializzato, ma più limitato. Contrariamente a quanto mi aspettassi non tutte (per esempio l'Autonoma di Madrid, l'Autonoma di Barcellona e l'Università di Granada) hanno *La lunga vita di Marianna Ucrìa,* né in italiano né tradotto. Questo conferma ancora che in Spagna non è considerato un testo fondamentale. Solo a livello di curiosità, vorrei menzionare l'Università di Navarra perché ospita solo tale romanzo, ma in una versione inglese che altera un po' il titolo originale: *The silent duchess* (Maraini, 1993) In quasi tutte le biblioteche sono presenti *Mio marito, Voci* e *Buio*. Solo in pochissimi casi sono presenti raccolte di poesia, come alla Complutense: *Se amando troppo* e nell'Università di Granada, che oltre alla precedente raccolta possiede anche *Viaggiando con passo di volpe: poesie 1983-1991.* Più varietà di titoli e di lingua, come già detto, si trova nelle università che offrono italiano come lingua, per esempio nell'Università di Barcellona esiste un'edizione francese di *Donna in guerra* del 1977 e l'edizione catalana di *Storie di cani per una bambina.* Un caso anomalo da segnalare è l'Università di Salamanca, che pur offrendo un dottorato in "Cultura italiana" nella propria biblioteca non ospita nessun testo scritto da Maraini. Ne esiste solo uno, *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi* per il quale ha scritto una nota critica (Maraini, 1976),. Anche presso l'Università di Granada esiste un testo, *Ars erotica: catalogo della mostra,* per il quale Maraini scrive il saggio introduttivo e presso l'Autonoma di Barcellona c'è *Scrittori al cinema* con una sua introduzione. Il primo romanzo *La vacanza* si trova solo nella Complutense e nell'Autonoma di Barcellona. Le università che non hanno nemmeno un testo di Maraini sono: la Carlos III, quella di Zaragoza, di Cádiz, di Jaén, di Gerona e l'Universitat de les Illes Baleares (che per paradosso ospita invece un testo di Fosco Maraini, il padre, *Japòn siglo XX*).

Escarpit individua quattro gradi di successo di un testo: *el fracaso cuando, cuando la venta del libro se salda con pérdida para el editor y el librero; el semiéxito cuando el libro equilibra su presupuesto; el éxito normal, cuando la venta risponde aproximadamente a las previsiones del editor; el "best-seller", cuando sobrepasa los límites previstos y escara al control* (1968:112). Nel caso di Maraini non posso fornire dati precisi a questo proposito perché esulano dall'interesse del mio studio, più sociale che economico, ma posso certamente affermare che dei suoi libri non possiamo parlare di best-seller all'estero, visto che da quando le copie sono esaurite non sono state fatte ristampe. Ciò che maggiormente mi importa è la lettura del libro da parte di un lettore anonimo, perché in quel momento si realizza per l'autore la creazione letteraria. Infatti, l'acquisto del libro non coincide con la sua lettura. Non necessariamente una persona che acquista un testo, lo legge. Spesso lo si compra perché è simbolo di ricchezza culturale averlo nella propria biblioteca; ma in questo caso il libro viene considerato un "oggetto", e non come lo definisce Escarpit, un "compagno". Purtroppo, è statisticamente provato che noi italiani non siamo grandi lettori, e la stessa Maraini in un'intervista ammette: *L'atto di scrivere romanzi o racconti o poesie presuppone un grande ottimismo. D'altronde, se ci pensi, la maggioranza della gente non ha mai letto molto. Una volta si giustificava la scarsa presenza dei lettori con l'analfabetismo e l'ignoranza. Oggi il più delle persone sanno leggere e scrivere, ma lo stesso*

*si tirano indietro di fronte alla lettura perché leggere comporta una fatica di concentrazione, di attenzione, di partecipazione che non sempre una persona, magari anche un laureato, ha voglia di affrontare. Anche se la ricompensa è grandissima (*Di Paolo,, *op. cit.*).

Per il sociologo francese si valuta il successo di un testo anche quando l'autore esprime nel proprio testo ciò che il suo pubblico si aspetta. *La impresión de haber tenido las mismas ideas, experimentado los mismos sentimientos, vivido las mismas experiencias, es una de las que mencionan más frecuentemente los lectores deun libro de éxito*. (…) *La amplitud del éxito de un escritor en el interior de su grupo está en su aptitud de ser el "eco sonoro" de que habla Victor Hugo y que, por otra parte, la extensión numérica, la duración del éxito dependen de las dimensiones de su público-medio* (Escarpit, 1968: 113-114).

Per prendere in esame il fatto letterario, non dobbiamo dimenticare che oggigiorno lo scrivere è una professione, un'attività lucrativa e che il libro è un prodotto distribuito commercialmente e pertanto soggetto alla legge della domanda e dell'offerta. Secondo Escarpit i fattori responsabili del fenomeno letterario sono *la raza, el medio, el momento* (1968: 12).

Oltre all'autore e al pubblico, Escarpit riconosce un'importanza fondamentale anche all'editore, al libraio e al bibliotecario. È simpatica la metafora che ci propone a proposito della prima figura: se consideriamo la creazione dell'opera letteraria come un parto sofferto, l'editore sarebbe la "comadrona", perché *no es él la fuente de la vida, no es él el que fecunda ni quien da una parte de su carne, pero sin él la obra concebida y conducida hasta los límites de la creación no accedería a la existencia* (1968.64). Non bisogna dimenticare che i primi editori, fenomeno molto recente, erano prima di tutto uomini d'affare. Tre sono le funzioni dell'editore: scegliere, fabbricare e distribuire. Io credo che la prima sia la più determinante nel definire la fortuna di un'opera letteraria, perché nella massa di scritti che l'editore ha a disposizione deve scegliere quelli più adatti al suo pubblico *teorico*. Si sta sempre chiedendo se il libro sarà vendibile e se è davvero un buon testo. Non è il suo un lavoro semplice da gestire, ha una grandissima responsabilità: il moderno editore *no se limita únicamente a representar el papel de un conciliador pasivo. Intenta actuar sobre los autores en nombre del público y sobre éste en nombre de los autores; en una palabra, proporcionarse un público y unos autores a la medida el uno del otro* (1968:69). Il problema è che il pubblico a cui pensa l'editore è teorico, molto spesso quello reale non rispecchia le sue aspettative, e questa può essere una delle ragioni dell'insuccesso di un testo.

Una volta pubblicato, il libro deve essere distribuito e comprato. Secondo Byron chiedere a uno sconosciuto di tirar fuori dei soldi per acquistare un libro, è la soddisfazione più grande per uno scrittore, gli fa sentire che ha potere. Il processo di distribuzione è il più delicato, perché da questo dipende il successo o l'insuccesso del libro. Ci sono vari modi per far conoscere l'esistenza della pubblicazione il cui scopo è raggruppare il pubblico teorico, sparpagliato nella popolazione totale.: il più semplice è inserirla nei cataloghi bibliografici del paese di origine, perché a questa lista fanno riferimento i librai e i bibliotecari quando devono acquistare testi nuovi. Un'altra opzione è la pubblicità mirata del testo, rivolta cioè al potenziale acquisitore. Un altro modo per far conoscere l'opera è la pubblicazione di articoli di critica su giornali letti dal già citato pubblico "teorico". Un altro modo, sempre più utilizzato quando l'autore è ancora in vita, è la sua apparizione in televisione per parlare direttamente

della sua ultima creazione. Un'altra strategia, ormai più di moda in Italia e all'estero, è l'assegnazione di premi a libri e/o autori. In questo campo Maraini ne ha ricevuti molti, soprattutto per *La lunga vita di Marianna Ucria*: "SuperCampiello" e "Libro dell'anno" nel 1990, seguiti da "Quadrivio" (Rovigo), "Apollo" (Salerno), "Reggio Calabria". Il momento magico della consegna del "Campiello", primo riconoscimento ufficiale per Maraini è stato immortalato dalla stampa: *Così Dacia Maraini, "piccolo rosso scoiattolo" ha vinto il Campiello 1990. Il suo primo vero premio. E quando va sul palcoscenico dei giurati a prenderselo, fasciata nell'abito nero senza mode, regala al pubblico un sorriso intero pieghettato di lentiggini. Poi scappa a nascondersi come sempre. I piccoli scoiattoli, si sa, non sopportano le luci della ribalta (…)*. E alla domanda "Dacia, è la prima grande vittoria. Come si sente?", risponde: *Più sicura... solo un filo però... Vede, io ho fatto un percorso al contrario. Per gli altri l'infanzia e l'adolescenza sono la culla fatata, il ricordo, poi arriva la maturità e con quella le durezze della vita. Per me solo oggi, a cinquantatré anni, arriva un po' di quiete. Oggi forse mi riprendo la spensieratezza e l'incoscienza di quella bambina che ha visto l'inferno*...(Pende, 1990). In un altro articolo vengono chiaramente indicati i vantaggi del premio: *dieci milioni e una serigrafia di Vedova ma soprattutto una fortissima spinta alle vendite* (Pradin, 1990).

Di tutti i premi menzionati il "Super Campiello" è il più prestigioso e considero quindi di dover dedicargli un po' di spazio. È stato istituito nel 1962 dagli Industriali del Veneto e fu assegnato la prima volta, l'anno successivo, a *La Tregua* di Primo Levi. L'istituzione del Premio fu, a quel tempo, un intervento imprenditoriale del tutto nuovo in campo letterario. Anticipava i tempi di un contatto tra economia e cultura in un settore creativo e stimolante qual è la letteratura. Assolutamente innovativa fu l'istituzione di una Giuria Popolare di 300 lettori, svincolata da condizionamenti ideologici e corporativi, cui viene tuttora affidato il compito di scegliere il vincitore assoluto. Oggi il Premio è uno strumento di promozione e diffusione culturale con il quale gli Industriali veneti intendono contribuire, in accordo con i valori dell'imprenditoria, alla qualità dello sviluppo del mondo letterario italiano e alla diffusione tra il pubblico della pratica della lettura.

Per quanto riguarda il bibliotecario e il libraio, come l'editore, devono selezionare tra la massa di testi esistenti, ma a differenza dell'editore, il cui pubblico è teorico, il loro è reale, si manifesta direttamente, è una clientela. Come dice Escarpit: *la selección del editor hace la literatura, mientras que la del librero crea jerarquías*. (1968: 81).

Valutare direttamente il parere del pubblico su un'opera letteraria, è secondo il sociologo francese un'ardua impresa; per la sua esperienza le persone intervistate preferiscono esprimere opinioni sulla propria vita sessuale, che esprimere un gusto sulla lettura (Escarpit, 1968:27). È la libreria media che ha la responsabilità di diffondere sul territorio i libri "letterari", perché la clientela si fida dei consigli del proprio libraio, che a sua volta utilizza la vetrina come trampolino di lancio di un testo. Per questo motivo, come già detto, a scopo di esempio e limitandomi alla città di Siviglia sono andata in quattro librerie (*Vértice, La casa del libro, Beta* e *Libreria International House,* le prime tre sono catene) per verificare quanti e quali testi di Maraini sono presenti, e se in italiano o tradotti. Quest'ultimo punto, come ho già spiegato, mi interessa particolarmente per vedere a che tipo di pubblico si rivolge l'offerta letteraria. Il risultato è stato abbastanza deludente, a parte la poco collaborazione del personale generalmente dimostrata. In

nessuna è fisicamente presente un volume, c'è solo la possibilità di commissionarlo secondo tempi e costi diversi. Addirittura nella *Libreria International House*, che vende testi di didattica e di narrativa in italiano non mi hanno saputo nemmeno fornire dati certi attraverso il catalogo informatico. Nelle altre c'è molto assortimento. In *Vértice* sono reperibili 11 testi in italiano[2] e 5 in traduzione[3], un buon numero probabilmente perché è ubicata di fronte all'Università di Siviglia, dove si riforniscono gli alunni di italiano della facoltà. Di *La larga vida de Marianna Ucrìa* è disponibile l'edizione *Seix Barral* del 1995. Ne *La casa del libro* c'è ancora più assortimento soprattutto di testi teatrali, oltre a quelli presenti in *Vértice* ci sono per esempio: *Dialogo di una prostituta con un suo cliente; L'uomo che parlava solo; La vacanza; Veronica meretrice e scrittora* e, in italiano, *Colomba,* l'ultimo romanzo della scrittrice. La presenza di quest'ultimo romanzo è molto positiva, perché si nota un certo interesse a fornire le novità straniere in tempo reale. In *Vértice* e *La casa del libro* si trova anche una versione adattata e facilitata (livello A, meno di 600 parole) di *Mio marito e l'altra famiglia*, pubblicato da ER, Easy Readers (1981). È questa un'informazione che dovrebbe rincuorare sull'interesse suscitato da Maraini, se non fosse che la casa editrice è danese! Per quanto riguarda le librerie *Beta* si possono avere solo cinque testi e tutti in spagnolo. (*La larga vida de Marianna Ucrìa, Voces, Un clandestino a bordo, Isolina. La mujer descuartizada,Dulce de por sì).* Questi primi dati dimostrano già che la richiesta e quindi l'interesse dell'autrice non sono molto elevati; è però positivo il fatto che si possano trovare sia versioni in italiano che tradotte, perché è più amplio il pubblico a cui si dirigono. È da apprezzare anche il fatto che in tutte le librerie sia possibile trovare *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, a differenze delle già menzionate biblioteche.

Un altro "personaggio" fondamentale coinvolto nel fatto letterario è il critico, che appartiene allo stesso circuito del lettore letterato perché hanno la stessa formazione. Il parere del critico, positivo o negativo che sia è fondamentale per il successo del testo. Scrive Escarpit: *bueno o malo, un libro "del que se habla" es un libro socialmente adaptado al grupo.* (1968:86). Il sociologo ci dice che il peso del critico è importante ma non così determinante come quello del libraio (1968:87).

Oltre alla librerie, luogo dove una persona entra volontariamente per cercare un libro, esistono oggi altre possibilità di avvicinarsi a un testo, più o meno direttamente. Uno è il cinema, che aiuta attraverso gli adattamenti a diffondere testi che altrimenti sarebbero rimasti marginati al circuito letterato. Sembrerebbe che il cinema sia un buono stimolo al pubblico per leggere l'opera di partenza, anche se non sono a conoscenza di nessuna inchiesta che abbia dimostrato in che misura faccia realmente leggere o ostacoli la lettura, visto che molte persone si accontentano di vedere il film, senza preoccuparsi del testo da cui è stato tratto. Il cinema, come la stampa, la radio, ecc. sono importantissimi strumenti di diffusione ma hanno il grosso svantaggio di rendere il pubblico passivo: è una letteratura come dice Escarpit "otorgada" (1968:92). Nel caso di Maraini vari dei suoi romanzi sono stati adattati al grande schermo ma nonostante ciò non hanno oltrepassato il confine italiano. (*L'età del malessere di* Giuliano Biagetti nel 1968; *Certo certissimo... anzi probabile*, tratto da *Diario di una telefonista*, di Marcello Fondato nel 1969; *Teresa la ladra***,** tratto da *Memorie di una ladra* di Carlo Di Palma nel1973; *Io sono mia* tratto da *Donna in guerra* di Sofia Scandurra nel 1977; *Storia di Piera* di Marco Ferreri nel 1983; *Voci* di Franco Girali, nel 2001). Neanche *Marianna Ucrìa* di

Roberto Faenza del 1997 è uscito dal nostro paese, e quindi in questo caso all'estero il cinema non ha contribuito alla diffusione dell'opera. Presso l'Università di Murcia si può trovare la sceneggiatura di *Io sono mia* scritta da Sofia Scandurra.

Questi nuovi strumenti di diffusione rompono la barriera che separa il circolo "letterato" da quello "popolare" in vari modi. Per esempio facendo circolare i testi letterati in un'edizione più economica, come nel caso di Maraini e della distribuzione in Italia attraverso la collana BUR, edizione economica della Rizzoli, che nel nostro paese ha grande successo. È però importante ai fini di questa strategia, che l'edizione economica e letterata circolino allo stesso tempo, non ci deve essere uno sfasamento cronologico. Questa strategia dal punto di vista economico non garantisce grandi entrate all'editore, ma sicuramente assicura più lettori.

Fino a poco tempo fa, non si poteva ricostruire il fenomeno sociologico della letteratura, ma oggi grazie a molti strumenti, tra cui internet, lo si può fare senza problemi. Ed è quello che ho fatto anch'io, nel limite degli strumenti a mia disposizione, per ricostruire la fortuna della Maraini in Spagna. Sono ben consapevole che è difficile poter parlare della ricezione di un autore ancora in vita, visto che come diceva Euripide così come non si può affermare che un uomo è felice fino a dopo la sua morte, allo stesso modo è solo dopo la morte, che uno scrittore entra a far parte della collettività letteraria. Credo comunque che sia possibile fare già una stima del successo di Maraini in Spagna e confermarla con interviste o interventi pubblici rilasciati dalla scrittrice. Considero questa possibilità un grande vantaggio perché molto spesso, nel caso di scrittori già deceduti, se ne fraintendono le originali intenzioni.

Della narrativa di Maraini le traduzioni esistenti in Spagna sono di:

- *L'età del malessere* (1963) in castigliano: *Los años turbios* (Seix Barral, 1963);
- *Isolina* (1985) in castigliano, *Isolina:la mujer descuartizada* (Lumen, 1998);
- *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990); che esaminerò più avanti in dettaglio;
- *Voci* (1994); in castigliano *Voces* (Seix Barral, 1995);
- *Dolce per sè* (1997), in castigliano *Dulce de por sì* (in due edizioni: una del 1998 di Seix Barral e unA del 2000 di Planeta-Agostini). Il 9 agosto 1998 su *El País* appare "Mientras ellos vuelven";
- *Storia di Piera* (1980, scritto in collaborazione con Piera Degli Esposti) in castigliano *Historia de Piera* (Plaza & Janés 1983);
- *Un clandestino a bordo* (1996), saggio che in castigliano ha lo stesso titolo (Lumen, 1998).

Esiste anche una traduzione in catalano del libro per bambini *Storie di cani per una bambina* (2001): *Històries de gossos per a una nena* (Cruilla, 2002). Anche se esula un po' dal mio campo di studio prettamente narrativo, vorrei menzionare anche l'edizione valenziana della prima raccolta di poesie *Donne mie* del 1974, tradotta con il titolo *Dones meves*, (Edicions Alfons El Magnànim, 1992). È curioso constatare che non esiste nessuna traduzione del primo romanzo del 1962, *La vacanza*, e nemmeno un'edizione spagnola di *Memorie di una ladra*. Ne esiste, però, una realizzata in Argentina nel 1987, *Memorias de una ladrona* (Maraini, 1973). In Argentina è stato tradotto anche *Mi marido* (Maraini, 1975). Con la traduzione di *L'età del malessere* si è verificato uno strano caso: si trova un esemplare della Seix Barral, del 1963, nella

Biblioteca Nacional, ma non compare nell'agenzia spagnola degli ISBN. Purtroppo non avendo a disposizione il testo, non sono riuscita a scoprirne il motivo.

Analizzando i dati relativi alle traduzioni emerge che a parte gli ultimi tre citati, tutti gli altri sono ad opera di case editrici catalane (*Lumen, Plaza & Janés*) e soprattutto *Seix Barral*, questo perché come già segnalato all'inizio Barcellona è sempre più aggiornata e interessata alle novità nazionali e straniere. Per quanto riguarda le date della traduzione solo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *Dolce per sé* sono state realizzate un anno dopo la pubblicazione in italiano, mentre tutte le altre tre o quattro anni dopo. Questo dato fa pensare che l'autrice non riscuota molto successo dal momento che come ho già ricordato, *Anagramma* sta traducendo gli autori contemporanei allo stesso tempo dell'uscita in Italia. Sempre e solo di questi due ultimi testi citati sono state fatte due edizioni, di *La larga vida de Marianna Ucrìa* dalla stessa *Seix Barral* a distanza di 4 anni (1991 e 1995); nel caso di *Dulce de por sí*, da due case editrici diverse a distanza di due anni: nel 1998 da *Seix barral* e nel 2000 da *Planeta-De Agostini.*

Un altro aspetto che ho tenuto in considerazione nello studio della ricezione di Maraini sono state la stampa spagnola e italiana al momento della traduzione dei suo testi. Nessuna delle due sembra essersi interessata a questo argomento. Un particolare che mi è risultato piuttosto simpatico è stato che siccome nessun giornale spagnolo ha parlato della traduzione di *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, sul retro dell'edizione "Biblioteca de bolsillo" e "biblioteca breve", vengono riportati due articoli tradotti, uno del *The Times Literary Supplement* e l'altro de *Il Messaggero*. Nel primo leggiamo: *la principal fuerza del libro reside en su casi pasivo personaje central, un testino cuya condición se asemeja a la del lector…Los profundos contrastes de lujo y salvajismo, de refinamiento y decadencia, de superstición y cinismo, se nos presentan sin commentario; pero la imagen que nos formamos de este mundo es vívida y convincente.* Oltretutto sembra che il messaggio del libro sia stato travisato visto che la propria Maraini non considera affatto Marianna passiva e commenta in un'intervista: *Il personaggio principale, che poi è l'asse portante del libro, è Marianna Ucrìa, che è sordomuta, e pur essendo aristocratica parte da una condizione di difficoltà, di emarginazione, di impedimento, di minorazione che sembra le escluda ogni partecipazione alla vita del suo ambiente e della sua epoca, e invece lei che ha molto desiderio di capire, di apprendere attraverso lo studio (impara l'inglese e il francese), attraverso i libri, attraverso la scrittura, perché lei scrive biglietti per intendersi con i parenti e con gli amici, recupera piano piano, costruisce uno spazio di libertà, che poi la renderà vincente, infatti questa è una donna che parte completamente perdente e poi, invece, si trasforma in vincente, proprio grazie a quello che io dico simbolicamente la chiave della biblioteca.* Anche nel caso di *Voces*, i commenti riportati sono tradotti da articoli di *Panorama* e *La Stampa*.

Maraini è in generale quasi assente dalla stampa spagnola, ad eccezione di due casi: su *El Mundo* del 6 ottobre 2001 dove viene riportata integralmente la sua risposta (*El dolor no tiene bandiera)* a Oriana Fallaci, a proposito della polemica suscitata dai tre articoli scritti da quest'ultima, *La rabia y el orgullo*. L'altra apparizione è il già citato "Mientras ellos vuelven", su *El país* del 9 agosto 1998. Gli unici commenti ai suoi libri in spagnolo sono come già detto, quelli riportati sul retro di ogni edizione. Nemmeno la stampa italiana parla delle traduzioni al castigliano, ma dedica molte pagine all'opera di Maraini in generale e soprattutto al momento della pubblicazione di *La lunga vita*

di Marianna Ucrìa. Troviamo articoli sparsi ovunque: su quotidiani nazionali (*La Repubblica, Il corriere della sera, Il Giorno, Il manifesto, Il Mattino, Il Messaggero, La Stampa, L'Unità*); settimanali (*L'espresso, Europeo, Famiglia cristiana, Oggi, Panorama*); riviste (*Amica, Annabella, Ella, Donna, Grazia, Lei*) e giornali locali (*L'eco di Bergamo, Gazzetta del Mezzogiorno, Gazzetta Ticinese, Il gazzettino, Il giornale d'Italia, Il Resto del Carlino*).

La lunga vita di Marianna Ucrìa, è stato pubblicato dalla Rizzoli nel 1990 ed è stato subito accolto molto positivamente dalla critica e dal pubblico, come dimostrano i premi ricevuti già menzionati. Viene tradotto in quindici lingue. Maraini lo stava scrivendo almeno dal 1988, anno in cui rilascia questa dichiarazione: *Sto lavorando a un nuovo romanzo. Probabilmente, quando sarà finito, lo intitolerò Marianna. La vicenda è ambientata nella Sicilia del 1700 Mi riferisco, come già in un'altra mia opera, Isolina, a una storia vera: quella di una donna, una muta, discendente di una grande e nobile famiglia. (…) Vivo, proprio in questi giorni, ore di dubbio: non so se scrivere direttamente di Marianna o se scrivere di me che scrivo di Marianna (*Debenedetti, 1988). Marianna, la protagonista, appartiene a una nobile famiglia palermitana del Settecento. Il suo destino dovrebbe essere quello di una qualsiasi giovane nobildonna ma la sua condizione di sordomuta la rende diversa: *Il silenzio si era impadronito di lei come una malattia o forse una vocazione.* Le si schiudono così saperi ignoti: Marianna impara l'alfabeto, legge e scrive perché questi sono gli unici strumenti di comunicazione col mondo. Sviluppa una sensibilità acuta che la spinge a riflettere sulla condizione umana, su quella femminile, sulle ingiustizie di cui i più deboli sono vittime e di cui lei stessa è stata vittima. Eppure Marianna compirà i gesti di ogni donna, gioirà e soffrirà, conoscerà la passione. Scrive Maraini: *Ci sono voluti cinque anni per scrivere questo libro, cinque anni di lavoro intenso: ha avuto inizio praticamente quando mi sono recata in Sicilia, a Bagheria, dove ho vissuto gli anni della mia adolescenza e precisamente a villa Valguarnera dove in quegli anni avevo abitato, e dove ho rivisto il ritratto di Marianna Ucrìa. Ho fatto moltissime ricerche in biblioteca, in librerie, libri del '700. Sul '700 di allora, di oggi. II Pitré è stato importante in questa mia ricerca, perché credo che il primo grande sociologo siciliano sia il Pitré che è stato un umile osservatore della vita dei siciliani ed ha segnato sulla carta, con una pazienza incredibile, tutto, perfino i nomi dei vasi di coccio che si usavano in quell'epoca (*Acquario, *op. cit*.).

A proposito dello stile del romanzo Maraini scrive: *Non ci sono dialoghi parlati nel mio libro ma sono comunicazioni scritte a penna; frasi ricostruite, vergate su un foglio, oltre a citazioni, ricostruzioni mnemoniche, pensieri imprigionati. E spesso il dialetto vi regna come un piccolo mistero linguistico* (Maraini, 1990). Alla domanda "perché hai scritto il libro?" Maraini ha risposto: *non lo so veramente, mi sono sentita tirare per la manica da una donna dai capelli grigi e una rosa malinconica appiccicata sopra. Una donna gli occhi duri ma anche gioiosi. Pirandello l'ha detto molto bene: spesso sono loro, i personaggi che vengono a cercarti e insistono, con quella petulanza leggermente ricattatoria che è tipica di chi vuole a tutti i costi camminare nelle fantasie altrui…* "E perché ambientato nel 700?". *Il fatto è che Marianna, la donna del quadro, è nata agli inizi del Settecento e la villa in cui è vissuta è la stessa in cui ho trascorso gli anni della mia adolescenza.* Alla domanda "Perché la Sicilia?": *Devo fare un passo indietro. Per anni, vivendo a Roma, non ho voluto più pensare alla Sicilia. L'ho forzatamente dimenticata. Quasi che ci si possa disfare di una parte di noi.*

Fatto sta che ho scritto sette romanzi senza mai nominarla. Tornando qualche anno fa a Palermo, ho sentito la voglia di rivedere i luoghi della mia goffa "educazione al mondo… Marianna mi ha trattenuta dal voltare le spalle un'altra volta; ed eccomi qui col libro. Devo dire che mi sono anche molto divertita a scriverlo. Ho provato tanto gusto a sprofondare in quella Sicilia da non poterne più uscire. Ho guardato con tanto piacere la Sicilia di Marianna che ci sono cascata dentro. E adesso mi è difficile uscirne (Ibidem.). "Quanto si sente vicino alla sua protagonista?": *Credo di dividere con Marianna un grande amore per la lettura ed una odissiaca ansia di ricerca della conoscenza; inoltre ho in comune con lei una certa esperienza della afasia. Anch'io da bambina, al ritorno dal Giappone, scioccata dagli orrori della guerra e dalle privazioni dei campi di concentramento, ho sofferto un lungo periodo di rifiuto di contatto verbale, quasi un rifiuto di ritorno alla normalità (*Caradonna, 1990.) Tra la critica italiana, vastissima, c'è chi vede nel romanzo un pilastro del femminismo: *Senza parere, a poco a poco la Maraini riesce a introdurre la tematica della condizione femminile, un filo denso che permea di sé le vicende, ne costituisce la ragione che dà a esse senso e necessità. Marianna a cinque anni venne stuprata dallo zio e a causa del trauma subito diventa muta, "mutala": a tredici anni va sposa al medesimo zio il quale così diventa "il signor marito zio". È la condanna di una condizione che diventa destino* (Addamo, 1990) E alla domanda se "Marianna è un personaggio, a suo modo, emblematico di una certa condizione femminile?", Maraini risponde: *Indubbiamente Palermo, nel '700, era una città erudita, cosmopolita, ricca di fermenti culturali e di esperienze artistiche. Il rispetto che l'aristocrazia maschile nutriva nei confronti della donna era innegabile, ma circoscritto in un ambito di formalità, galanteria, buone maniere. Alle donne, in sostanza, era precluso l'accesso al sapere, molte volte l'alternativa al matrimonio restava la via del convento: e ciò era motivo di grande disagio e sperequazioni psicologiche. Ecco allora Marianna Ucrìa farsi simbolo di un riscatto che passa attraverso la sete di conoscenza, l'accesso alla biblioteca di famiglia, il rifiuto del matrimonio quale tomba dei sentimenti e della gioia di vivere* (Pizzuto, 1990). Continua: *Credo non sia da sottovalutare l'amore per il servitore, perché lei viene da un'esperienza di negazione totale del proprio corpo. Era stata abituata a considerarsi un corpo morto, doveva obbedire al marito, occuparsi dei figli, senza mai vivere per se stessa: il suo desiderio era sepolto.* (Ibidem). *Il romanzo può essere letto come una metafora del silenzio, della mutilazione femminile. La storia delle donne che non hanno potuto parlare, che sono dovute rimanere mute. Quando ho cominciato a scrivere il libro, a questo non ci pensavo, poi man mano che scrivevo ho cominciato a sentire un sottofondo che non apparteneva a Marianna, una specie di ombra che rimandava a qualcos'altro. Il mutismo di Marianna nasce come disperazione, in conseguenza di una violenza carnale subita all'età di cinque anni. È un destino quasi scelto anche se lei non ne è consapevole in quanto non ricorda l'episodio. È certo che la prigionia fisica le dona una libertà mentale, spesso viene esclusa dai discorsi che si fanno in famiglia perché gli altri non la considerano, quasi fosse invisibile. Marianna fa di questo non esserci la sua forza* (Riccisargentini, 1990). Conclude Maraini: *Credo in generale che le donne possano contare su poche cose: non consiglierei di fare affidamento né sui soldi, né sulla posizione sociale, né sul matrimonio. Se una donna vuole essere veramente libera deve basarsi sulla propria forza di carattere e il proprio intelletto, posizione che si ottiene approfondendo la conoscenza. Il pensiero non è una astrazione, fa parte del corpo femminile, anche se ne siamo state considerate prive; questa è una fondamentale riacquisizione* (Filippini, 1990).

Maraini entra direttamente in contatto con il femminismo nel 1964, negli Stati Uniti dove era andata a fare un'inchiesta sui "Black Panthers" per *Paese Sera.* Qui conosce e intervista Katherin Cleaver che le parla dei diritti delle donne. Al suo ritorno in Italia, ha cominciato a frequentare vari gruppi femministi ed ha anche fondato il teatro della Maddalena, gestito e diretto da donne. (Omicron, *op. cit.).*

Per quanto riguarda le traduzioni di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ad oggi esistono solo due edizioni in castigliano, entrambe di *Seix Barral* (della *biblioteca breve* e *de bolsillo*), una del 1991 e l'altra del 1995. Se non c'è stata la necessità di una nuova edizione negli ultimi 10 anni, si può supporre che il romanzo non riscuota molto successo tra il pubblico spagnolo. Si potrebbe pensare che sia la difficoltà linguistica, per l'utilizzo del dialetto, a rendere più difficile la traduzione, ma non dobbiamo dimenticare che ne esistono 15 in altre lingue, meno affini all'italiano. Probabilmente è l'unico romanzo, oltre a *Dolce per sé*, che ha avuto due edizioni per il fatto di essere considerato dalla maggior parte della critica un romanzo storico, genere letterario che come ho già spiegato, sembra soddisfare meglio il gusto spagnolo. *Un romanzo su scenario storico che, come ha scritto Enzo Siciliano, "va a situarsi di diritto in quella tradizione dove Verga, De Roberto, Lampedusa hanno generato spirito e stile"* (Debenedetti, op. cit.). Anche se Maraini non pensa lo stesso: *non lo considero un libro storico, perché implicherebbe una impresa storicizzante con un adeguamento alla mentalità del tempo. Marianna potrebbe essere una donna d'oggi, come sensibilità, come pensiero anche se è imbrigliata da una società di grande fascino, in un momento di transizione di grandi cambiamenti* (Filippini, op. cit.). Aggiunge: *Certamente mi sono documentata il più possibile, percorrendo gli annali della mia famiglia materna, ma il contributo dell'immaginazione, dell'ipotesi letteraria restava insopprimibile* (Pizzuto, op. cit.).

A conclusione di questo studio, spero di aver dimostrato, anche se con dati parziali, che Dacia Maraini è sì presente in Spagna, sia in italiano che in castigliano, ma non gode ancora di uno status di scrittrice nota e famosa come altre. Spero che sia solo una questione di tempo e che nel corso dei prossimi anni le si assegni il posto che merita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDAMO, Sebastiano, "La donna non parla"*, La Sicilia*, 11 maggio 1990.
CARADONNA, Antonella, "Quando la donna è senza parola. La lunga vita di Marianna Ucrìa è il simbolo delle violenze siciliane (e non) sul modo femminile. I risvolti autobiografici", *Giornale di Sicilia*, 10 aprile 1990.
DEBENEDETTI, Antonio, "A caccia di passato"*, Corriere della Sera*, 11 gennaio 1988
DI PAOLO, Paolo, *Il gioco sublime del raccontare,* Redazione Virtuale, Milano, 28 giugno 2004.
ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*, traducción de Jordi Marfá, Edima - Edición de Materiales, S.A., Barcelona, 1968.
FILIPPINI, Gabriella, **"**Marianna, come s'affranca una donna"*, L'Arena*, 11 aprile 1990.
MARAINI, D., "Messaggi dal silenzio", *Il Gazzettino*, 5 settembre 1990.
MARAINI, D., <Dacia Maraini in "La lunga vita di Marianna Ucrìa">, *Aquario* n° 0 1991
MARAINI, D., *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, introduzione e a cura di Biancamaria Fra botta, Roma, Savelli, 1976.
MARAINI, D., *Il piacere di scrivere. Conversazione con Dacia Maraini*, Omicron 1995.
MARAINI, D., *Memorias de una ladrona,* eds. de la Flor, Buenos Aires, 1973.

MARAINI, D., *Mi marido*, Eds. Fausto, Buenos Aires, 1975.
MARAINI, D., *The silent duchess* Traduzione di Dick Kitto & Elspeth,London, Spotti swood, 1993.
MÚÑIZ MÚÑIZ, M. DE LAS N., La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche)", *Anuario de Estudios filológicos*, XIII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1990.
PENDE, Stella, <Dacia Maraini vincitrice del Campiello con "La lunga vita di Marianna Ucrìa" Perché anch'io sono stata muta">**,** *Europeo*, 21 settembre 1990.
PIZZUTO, Angelo, "Il riscatto dal silenzio"*, La Sicilia*, 28 marzo 1990.
PRANDIN, Ivo**,** "Donna Uomo Romanzo*"***,** *Il Gazzettino*, 10 settembre 1990.
RICCI SARGENTINI, Monica, "Il Settecento delle donne? Un secolo muto"*, L'Unità*, 7 marzo 1990
VV.AA., The Edinburgh Journal of Gadda Studies, G. & F. Pedriali, 2002-2003.

Notas

[1] Respectivaqmente: *Los años turbios; Un clandestino a bordo; Dulce de por sí* (due edizioni diverse); *Historia de Piera* (due edizioni diverse); *Isolina: la mujer descuartizada; La larga vida de Marianna Ucría* (due edizioni diverse); *Memorias de una ladrona* y *Voces. Històries de gossos per a una nena. Dones meves.*

[2] *Bagheria; Buio; Cercando Emma; Treno per Helsinki; Isolina; L'età del malessere; La lunga vita di Marianna Ucrìa; Lettere a Marina; Memorie di una ladra; Storia di Piera; Voci.*

[3] *Dulce de por sí; Isolina: la mujer descuartizada; La larga vida de Marianna Ucrìa y Voces* (in castigliano e in inglese, *Voices*).

LA INFLUENCIA DE LOS ESCRITORES ITALIANOS EN EL PENSAMIENTO JURÍDICO-PENAL ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

M. ª Dolores del Mar Sánchez González
Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED)

1. LA ESCUELA CLÁSICA.

Hasta la aparición de la figura de Beccaria, la ciencia penal no inicia una nueva etapa de cara a su posterior desarrollo (Beccaria 1993). La obra de Beccaria, supone un revulsivo para el pensamiento filosófico y jurídico en Europa[1] que a partir de entonces criticará la arbitrariedad y el inhumanismo de las penas y del procedimiento judicial basado fundamentalmente en la tortura.

Cesare Bonesana, marqués de Beccaria, publica la primera edición de su obra *Dei delitti e delle pene*, en Livorno en 1764, produciendo una verdadera revolución política en cuanto al contenido de los principios defendidos en su obra, tal y como nos dice Tomás y Valiente

(1) "El gran mérito de Beccaria, lo que hace su opúsculo un clásico es el haber sabido colocar en el primer plano del proyecto reformista ilustrado la legislación penal y procesal penal, fundando la necesidad de su reforma en ideas y principios del racionalismo, el pactismo y el utilitarismo. Beccaria no fue un jurista erudito, ni un profesional especializado, dominador de la técnica y conocedor de la praxis forense o académica, ni fue tampoco un filósofo del iusnaturalismo abstracto. Pero acertó con brillantez, maestría y eficacia a conectar ambos mundos, al proponer y defender la reforma del primero con argumentos procedentes del segundo" (Tomás y Valiente 1993: XV).

Para Becaría, el derecho a castigar aparece fundamentado en la teoría del contrato, es decir, el ciudadano ha renunciado a parte de sus libertades a favor del mantenimiento del orden por el Estado. De ahí que la justicia penal tenga carácter público. La pena tiene carácter preventivo y represivo, con prevalencia del primero, y debe ser justa, útil y suave, evitando el indulto, manifestándose asimismo a favor de la abolición de la pena de muerte. Es férreo defensor del principio de legalidad, de la igualdad de los ciudadanos ante la ley y de la necesidad de proporcionalidad entre los delitos y las penas. Por ello no debe extrañarnos que esté a favor de la mejora de los establecimientos penitenciarios, de la restricción del arbitrio judicial y de la vuelta de la interpretación de la ley al legislador.

La recepción del pensamiento de Beccaria en España fue tardía pero no por ello infructuosa, comprobándose su influencia entre los ilustrados Jovellanos, Meléndez Valdés, Lardizábal, Valentín de Foronda y Sempere y Guarinos (Tomás y Valiente 1993: XXVIII), y aunque no existió una plasmación práctica de sus postulados debido a las

férreas resistencias a su implantación por parte de los partidarios del Antiguo Régimen, es innegable su influencia en el Código penal español de 1822. Indudablemente el vehículo de transmisión de su pensamiento en España fue fundamentalmente Lardizábal.

Poco tiempo después de la aparición de la obra de Beccaria, Gaetano Filangieri publica *Scienza della legislazione,* entre 1780 y 1785, encabezando el movimiento de la Ilustración crítica al derecho del Antiguo Régimen (Filangieri 1784). Al igual que su predecesor considera que el fundamento al derecho de castigar se encuentra en el pacto social, siendo el objeto de la pena preventivo: evitar que el delincuente cause más daño. De ahí que se muestre partidario de la aplicación de la pena de muerte con moderación, y de una mayor humanidad para todo el sistema. También llega a rechazar el arbitrio judicial. La recepción de Filangieri en España tiene tres momentos (Lalinde Abadía 1984): 1787-1789 tras la traducción del abogado de los Consejos Reales Jaime Rubio tras la cual fue prohibida en 1790 pasando a figurar en el Índice de libros prohibidos de la Inquisición (Filangieri 1787); la revisión anónima de la traducción de Jaime Rubio realizada en 1813 (Filangieri 1813); y la traducción de Ribera de 1821 (Filangieri 1822).

La recepción del pensamiento de Filangieri en España, estudiada por Lalinde Abadía (Lalinde Abadía 1984), no se limita a los penalistas como Meléndez Valdés (Pérez Marcos 2000), sino que encontramos ecos de la admiración hacia el personaje en teóricos políticos como puede observarse en el catedrático Ramón Salas (Salas 1821). Incluso he podido comprobar como un administrativista como Ramón Lázaro de Dou y Bassols manifiesta su conocimiento de la obra de Filangieri, eso sí con la apreciación de haberla leído antes de haber sido prohibida por la Inquisición (Sánchez González 2005). Por lo demás su influencia en el Código penal español de 1822 está muy admitida.

En definitiva, los postulados de la escuela clásica han sido cifrados en las siguientes pautas: sostenimiento del principio de legalidad; fundamentación del derecho a penar en la naturaleza humana; carácter retributivo y proporcional de la pena, que tiende a la prevención general; petición de extinción de la pena de muerte; falta de consideración del delincuente; y utilización del método lógico-abstracto o deductivo. Hemos de partir, pues de la premisa de la consideración del hombre como un ser dotado de libertad para obrar y responsable de sus actos -el libre arbitrio o albedrío-, de ahí que la pena deba reparar el mal causado y que no se tenga en cuenta para nada ni la personalidad del delincuente ni de las causas que intervinieron en la realización del delito. Con carácter general se considera que Rossi, Carmignani y Carrara son sus máximos representantes:

- Pellegrino Rossi (1787-1848) nació en Carrara y tuvo además de una brillante trayectoria política y una intensa actividad científica penal, constitucional y económica. Su pensamiento penal se encuentra en su obra el *Tratado de Derecho penal,* cuya traducción se hizo en 1839 por Cayetano Cortés (Rossi 1839).

  Según Rossi existe un orden moral obligatorio para el hombre que vive en sociedad, del que derivan todos los derechos y obligaciones. En su obra rechaza que el fundamento del derecho a penar esté en el contrato, señalando que se encuentra en la naturaleza del ser humano. Considera que la pena tiene carácter preventivo -proteger a la sociedad-, y a la vez retributivo -el castigo del culpable-

, pero deben ser proporcionales a los delitos. En este sentido la pena de muerte para él es la que mejor representa este carácter, pero al existir posibilidad de enmienda, debe abolirse.

La influencia de Rossi es determinante en Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez Calderón, y se deja sentir en el Código penal español de 1848.

• Giovanni Carmignani (1768-1847) tiene como obra principal los *Elementa Iuris criminales* publicada en Pisa en 1823 (Carmignani 1979). Plantea la necesidad de utilizar la prevención como medio para combatir el delito, de ahí que la pena tenga un fin utilitario (Serrano Gómez 1981: 44). Su aportación más importante fue el iniciar una cruzada contra la pena de muerte, visible en todos los componentes de la escuela clásica.

• Francesco Carrara (1805-1888), apodado el Maestro de Pisa y Sumo maestro de Derecho penal, escribió su *Programma del Corso di Diritto Criminale* en 1859[2], realizando la traducción Luis Jiménez de Asúa en 1922 (Carrara y Jiménez de Asúa 1922). Con él se desarrolla plenamente la escuela clásica. Fundamenta el derecho punitivo en la legítima defensa de la sociedad, configurando el delito como una infracción y la pena como una necesidad dedicada a la prevención general, por lo que debe ser ejemplar, cierta, rápida y pública, fraccionable y reparable -de ahí que no sea partidario de la pena de muerte, al no poder salvar de los errores judiciales-. Partidario del principio de legalidad, también considera que el fin de la pena es la prevención general.

2. LA RECEPCIÓN DE LA ESCUELA CLÁSICA EN ESPAÑA

La recepción de la escuela clásica en España se inicia con Lardizábal, pero debe pasar un tiempo hasta su consolidación debido a la falta de libertad de expresión reinante. Ello motivó un importante atraso en la ciencia penal española que en un primer momento optó por las traducciones de tratados extranjeros y por la realización de obras de carácter eminentemente práctico con la intención de facilitar la actuación ante los tribunales.

Joaquín Francisco Pacheco pronuncia en el Ateneo de Madrid en 1839 sus *Lecciones* (Pacheco 1842), dan el pistoletazo de salida para la doctrina penal en España. Pacheco rechaza que el pacto social sea el fundamento del orden penal, adoptando el principio retribucionista de Rossi pero matizándolo pues considera que la pena debe ser modificada según la voluntariedad de la comisión del delito. Considera la pena debe ser correctiva e intimidatoria, tratando específicamente en su obra de la pena de muerte. Pacheco será el verdadero transmisor del pensamiento de Rossi en España, aunque directamente no aluda al mismo en su obra.

Pacheco principia el movimiento de Comentaristas al Código penal de 1848 (Sánchez González 2004), en el que encontraremos un compendio de escritores españoles directamente influenciados por la escuela clásica italiana: Tomás María de Vizmanos, Cirilo Álvarez Martínez, y sobre todo José Vicente y Caravantes, Ildefonso Aureoles Montero y Juan Domingo de Aramburu y Arregui dan buena cuenta de ello (Sánchez González 2005).

No obstante en puridad es Luis Silvela (m. 1903) a quien se considera el iniciador de la ciencia penal en España (Serrano Gómez 1981: 124) y aunque puede

encuadrarse en este movimiento, sufre las influencias de orientaciones doctrinarias posteriores tales como el correccionalismo. Con todo la orientación clásica de su pensamiento, aparece evidenciada por el importante valor dado a la moral y a la religión y su especial valoración del libre albedrío como determinante del quebrantamiento de la ley. Asimismo, puede observarse en el carácter reparador y corrector de la pena y su valor preventivo y defensor de la sociedad (Silvela 1903).

Junto a él ya hemos citado al agustino padre Jerónimo Montes (1865-1932) que fue profesor de Derecho penal en El Escorial, siendo su obra más relevante *Derecho Penal Español* (Montes 1917). Pero lo más característico de su obra es la fuerte crítica que hace del moviento que veremos a continuación, por lo que hablaremos de él después.

3. LA ESCUELA POSITIVA

La *escuela positiva* tiene su fundamento en el positivismo jurídico, que se gesta en el entorno liberal del siglo XIX, de ahí que también reciba la denominación de *positivismo criminológico.* Surge en Italia como reacción a la Escuela clásica, por cuanto considera que existe una primacía de la criminología sobre el Derecho penal (Serrano Gómez 1981: 53), siendo responsable del desarrollo de la ciencia criminológica. Según la escuela positiva el delito aparece condicionado por una serie de factores por lo que no existe el libre albedrío ni la responsabilidad moral. La figura del delincuente es objeto prioritario de estudio -llegando a establecerse los distintos "tipos" de delincuentes-, al considerarse que en la comisión del delito se recibe la influencia del medio en el que vive, por lo que tratan de sustituir las penas por medidas se seguridad y, sobre todo, que la pena sea útil. La responsabilidad penal se fundamenta en la responsabilidad social, al vivir el hombre en sociedad. El método utilizado es inductivo y experimental.

(2) "Sus teorías y sus propuestas están unidas a esta intención que, según dice, es protección de la sociedad. Reflejan la inquietud de unas capas sociales que tras los años jubilosos en que destruyen el antiguo régimen, se ven ante amenazas nuevas. (…) La medicina y la antropología, la estadística o la psicología, convenientemente utilizadas, parecen dirigirse unidas contra el criminal, auténtica bestia marcada desde la cuna. Todo lo demás, dicen, es filantropía y exceso de suavidad" (Peset J. L. y Peset, M. 1975: 75).

Por tanto el positivismo criminológico interactúa con la antropología, la psicología y la estadística criminal. Contó además con un vehículo de difusión de sus postulados: la revista *Archivio di psichiatria, sienze penali e antropología criminale*, creada en 1880 (Jiménez de Asúa 1960) (Peset J. L. y Peset, M. 1975: 25). De forma paralela en España se fundaría la *Revista de Antropología Criminal y Ciencias Médico-legales* en 1885 (Silió y Cortés 1891: XI).

Sus máximos representantes son Lombroso, Ferri y Garofalo (Amor Neveiro 1899: 31-286)[3]:

- Ezequiel Cesare Lombroso (1835-1909), veronés de ascendencia judía y de familia pudiente, fue el principal exponente de la *Escuela positiva italiana.* Publica en 1876 *L'uomo delincuente* planteando que todos los hombres no son iguales sino que existen ciertas personas -el criminal nato[4]- predispuestas para

el delito y que podían identificarse en función de ciertos rasgos físicos -cara, ojos, orejas, cabello-, iniciando así la antropología criminal y estableciendo una tipología de delincuentes. Lombroso es considerado el creador del positivismo criminológico (Jiménez de Asúa 1960: 64). Pero Lombroso no era un jurista, siendo Enrico Ferri el encargado de materializar jurídicamente sus teorías. Lombroso estudió Medicina y realizó prácticas en el Hospital de Santa Eufemia de Pavía, en el que se ocupó de los enfermos mentales, lo que le posibilitó el estudio de los cráneos de delincuentes sobre los que fundó sus conclusiones con base en ciertas deformidades que encontró en los cráneos, tratando con ello de distinguir entre los enfermos mentales y los delincuentes, propugnando a continuación que utilicen establecimientos distintos (manicomios o cárceles) para unos y otros.

Aunque no se pronuncia acerca de la naturaleza del delito ni define en qué consiste sí habla de la "embriología del crimen" tratando de encontrar equivalentes entre las plantas y los animales, ideas que en ocasiones serán tomadas por Ferri. Sus ideas fueron aceptadas en el Primer Congreso de Antropología Criminal celebrado en Roma en 1885, aunque no logró que las mismas influyeran en el Código penal italiano de 1889, elaborado bajo las directrices de la Escuela clásica.

• Enrico Ferri (1856-1929), natural de San Bernardo Po, fue el fundador de la Escuela Sociológica. En su obra *Sociología criminal,* publicada en 1880 (Ferri 1907) -aunque buena parte de su pensamiento la encontramos en su obra *Principi di Diritto criminale* (Ferri y Rodríguez Muñoz 1933)-, supera los limites del estudio antropológico del criminal, para incorporar la psicología y la estadística criminal, señalando la prevalencia de las ciencias criminológicas. Tras la difusión de sus teorías se para a considerar que el delincuente es un ser anormal, no existiendo el libre albedrío para él, por lo que las penas no intimidan, ni deben ser retributivas, por lo que su eficacia es limitada. Aún así las penas no deben ser inhumanas.

El fin de la pena es la defensa o conservación social, actuando el Estado como cuando alguien cuando es atacado (Amor Neveiro 1899, 33 y 324).

Sus afanes en lograr un Código penal para Italia fundado en las ideas positivista, cristalizaron en su presencia en la Comisión encargada de elaborar el proyecto penal de 1921, que no llegó a ser aprobado por el ascenso del fascismo, lo que no impidió que siguiese intentándolo en otras Comisiones, hasta que por fin los postulados positivistas se incluyeran en el Código penal de 1930, un año después de la muerte de Ferri.

• Rafael Garofalo (1851-1934), napolitano, juez y procurador, publica su *Criminología* en 1885 (Garofalo 1985), tras la introducción de conceptos esenciales para la disciplina como: peligrosidad y prevención. Considera que los delincuentes son seres anómalos moral o psíquicamente, mencionando por primera vez la posibilidad de la existencia de un "delito natural"[5], a la vez que señala que el derecho penal trata de que la sociedad se defienda de sus enemigos naturales, por lo que es partidario de la aplicación de la pena de muerte cuando sea preciso, diferenciándose en esto de sus predecesores. Es también por ello

partidario de la prevención general y es el primer autor que distingue las penas de acuerdo con la clasificación del delincuente (asesinos, delincuentes violentos, ladrones y criminales lascivos), en vez de utilizar los delitos como elemento de medida.

4. LA RECEPCIÓN DE LA ESCUELA POSITIVA EN ESPAÑA

4.1 Pedro García Dorado y Montero

El salmantino Pedro Francisco García Dorado y Montero (1861-1919), y catedrático con posterioridad de esa Universidad, rechaza la distinción entre delito natural y delito de creación política, planteada inicialmente por Garofalo, al considerar que todos los delitos son de creación política, es decir, están creados por la sociedad, de ahí que no se pueda eliminar a los delincuentes sino educarles y protegerles. Aunque parte de los postulados de la escuela positivista no todo fue seguir la misma[6], por lo que no estuvo exento de enfrentamientos directos con alguno de sus miembros entre los que se encuentra el mismisimo Ferri (Antón Oneca 1951: 9)

La penología doradiana presenta la peculiaridad de estar influenciada por el krausismo, fruto de sus contactos con Giner de los Ríos y la Institución libre de enseñanza, de ahí que su peculiaridad sea aunar el correccionalismo con los postulado de la antropología criminal (Sánchez-Granjel Santander 1990: 118). El Derecho penal trata pues de corregir y enmendar al delincuente, pero ello se configura como un deber del Estado. Con todo el núcleo central de sus investigaciones fue la responsabilidad deducible del delito, defendiendo la individualización de la pena a las circunstancias del delincuente (Sánchez-Granjel Santander 1990: 131). Su pensamiento penal puede encontrarse en su inmensa bibliografía, de la que sólo señalaremos las siguientes obras: *Bases para un nuevo Derecho penal* (Dorado Montero 1900), *De criminología y penología* (Dorado Montero 1906) y *El Derecho protector de los criminales* (Dorado Montero 1915). Y son muchas las influencias recibidas de filósofos, literatos y juristas, sin que ello suponga una reducción valorativa de su pensamiento[7].

Además de su producción bibliográfica, son muy importantes sus aportaciones como traductor de múltiples obras de muy variados temas, algunas de ellas obras positivistas. Así hizo la traducción y estudio crítico de la obra *Indemnización a las víctimas del delito* de Garofalo (Garofalo y Dorado Montero 2002) y de la *Medicina Legal* de Lombroso (Lombroso y García Dorado y Montero, s.a.).

La enérgica defensa de sus planteamientos le acarreó no pocos problemas, como la discusión con el Padre Cámara, obispo de Salamanca, por una acusación de apoyo al determinismo y al materialismo (Berdugo Gómez de la Torre y Hernández Montes 1984)

4.2 Constancio Bernaldo de Quirós y Pérez

Bernaldo de Quirós (1873-1959), es un jurista madrileño, cuyos estudios doctorales junto a Francisco Giner de los Ríos le posicionaron en la órbita de la Criminología, con cuya cátedra colaboró hasta la creación del Laboratorio de Criminología que dirigía Rafael Salillas, del que se convierte en discípulo e incluso colaborador en algunas traducciones, integrándose en su laboratorio, por lo que su formación cubre la criminología, antropología, sociología y psicología. A ello hay que sumar una importante carrera administrativa hasta su nombramiento como catedrático

de Criminología en el Instituto de Estudios Penales, antes de su exilio voluntario a México con motivo de la guerra civil española. Su primera gran obra fue *Criminología de los delitos de sangre en España* (Bernaldo de Quirós 1906), a la que seguiría un análisis sobre las *Nuevas teorías de la criminalidad* (Bernaldo de Quirós 1908).

También Bernaldo de Quirós hizo traducciones de obras positivistas italianas para formentar la difusión de este pensamiento. En esta línea se encuentran la traducción con prólogo y notas de la obra *Los delincuentes en el Arte* de Ferri (Ferri y Bernaldo de Quirós 1899) y la traducción de *El delito, sus causas y remedios* de Lombroso (Lombroso y Bernaldo de Quirós 1902).

4.3 Rafael Salillas y Ponzano

Rafael Salillas (1854-1923), oscense hijo de un comandante del ejército, realizó en cambio la carrera de medicina, iniciando su contacto con el derecho tras su ingreso en la carrera administrativa como oficial de Establecimientos penitenciarios y del inicio de sus colaboraciones con la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, siendo además el fundador de la *Revista de Antropología Criminal y Ciencias Médico-Legales.* "Fue el gran representante español en el positivismo, dentro del campo de la criminología" (Serrano Gómez 1981: 126), encuadrándose fácilmente dentro de la sociología criminal. De hecho se cree que fue el introductor en España del pensamiento de Lombroso, de quien recibió tal grado de influencia que le indujeron a participar en múltiples proyectos de reforma penitenciaria en España.

Asiste al Congreso Penitenciario Internacional de San Petersburgo de 1890, pudiendo visitar diferentes prisiones, contribuyendo tras ello a la Reorganización del Registro General de Penados y Rebeldes en 1891, y coincidiendo en diversas publicaciones con el mismo Lombroso y con Ferri. Profesor de Antropología criminal, en 1899 pasa a trabajar con Francisco Giner de los Ríos en el Laboratorio de Criminología, hasta la creación de la Escuela de Criminología cuyo funcionamiento se inicia en 1906. Estuvo fuertemente vinculado a instituciones y organismos penitenciarios -Consejo Penitenciario, Revista penitenciaria, Director de la Prisión Celular de Madrid, etc.- y por indicación de Lombroso es nombrado Presidente Honorario del VI Congreso Internacional de antropología Criminal de Turín de 1906, demostrándonos el grado de su prestigio internacional[8].

Entre el positivismo y la sociología, sus escritos presentan la peculiaridad de un criticismo reformista de las bases de la criminología (Salillas 1901). Formuló la "teoría nutritiva de la delincuencia", según la cual la nutrición y en especial los alimentos ingeridos en función del medio social de interrelación y en especial en situaciones de pobreza, explican la delincuencia (Salillas 1898). En sus escritos figuran continuas referencias a los positivistas italianos, pero contrastando sus aportaciones con los nuevos avances criminológicos, lo que le hace apartarse de ciertos conceptos lombrosianos tales como el "atavismo" y la "degeneración".

5. LA CONTRARRECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO POSITIVISTA ITALIANO EN ESPAÑA

Como vemos la asunción de las teorías positivistas fue matizada y ampliada por los juristas españoles pero no por ello debemos dejar de manifestar la existencia de múltiples críticas. Entre los detractores podemos señalar la crítica realizada por

Fernando Cos-Gayón:

(3) "Los antropólogos traen al Derecho penal las fórmulas descarnadas y crudas del audaz materialismo contemporáneo, como los correccionalistas habían traído antes las del individualismo filosófico" (Cos-Gayón: 1892)

También con carácter revisionista podemos citar los trabajos de Manuel Torres Campos (Torres Campos, 1892), y especialmente al catedrático de Derecho penal Félix de Aramburu y Zuloaga que en 1887 publica una serie de conferencias en las que se dedica a revisar los postulados de la escuela positivista italiana a quienes acusa de caer en dogmatismos semejantes a los que combaten (Aramburu y Zuloaga 1887: 43), y de falta de solidez de sus doctrinas, criticando específicamente el concepto de delito natural por considerar que los delitos a lo largo de la historia no siempre han sido los mismos.

Destacan especialmente las manifestaciones de Azorín que en una obra publicada en 1899 bajo el título *La sociología criminal* realizaba incisivas críticas al positivismo italiano -en el que ya desde el mismo prólogo Francisco Pi y Margall hacía un alegato a favor de la responsabilidad del hombre de sus propios actos (Azorín 1947: 241)-, valorando especialmente la crítica realizada por el magistrado Gabriel Tarde, desde postulados socialistas, a las teorías de Lombroso[9]. Aún así admite alguno de los posiciones de Ferri, pero analiza desmenuzando y rebatiendo todos los principios positivistas concluyendo que "el delito es producto del individuo, sí; pero del individuo *tal como la sociedad lo crea a su imagen y lo fomenta*" (Azorín 1947: 282). En cambio admite su admiración hacia Dorado Montero a quien considera un "espíritu independiente" sin militancia en escuela alguna, con el que debía tener contactos personales como resulta del envío de notas remitidas a Azorín por él mismo. Concluye criticando tanto a positivistas como a clásicos argumentando que la sociedad no necesita defensa, pero considerando que "entre unos y otros, van preparando el camino a la revolución futura. Desapareció el autoritario mundo romano: desparecerá esta sociedad en que vivimos. La justicia será entre los hombres. La tierra que habitamos llegará a ser la *Arcadia feliz de los poetas*" (Azorín 1947: 309).

Partiendo de la valoración de las teorías ya existentes en el pensamiento español, el padre Jerónimo Montes en 1911 hace objeto de sus críticas el pensamiento de Lombroso -en especial su obsesión por el "atavismo" al que trata de dar solución con base en el pensamiento español- y los que como él -Garofalo y Ferri, en resumen la escuela positivista italiana- estudian al delincuente sin estudiar al hombre tal y como hacían los clásicos, indicando que la responsabilidad moral se deriva de la inteligencia y del libre albedrío, y ensalzando a figuras como Romagnosi o Carmignani, enlazando con el más puro pensamiento clásico. Considera que con las nuevas teorías no se trata más que de convertir el Derecho penal en una rama de la Medicina, que con sus postulados no se pueden arbitrar medidas eficaces preventivas contra el crimen, y que en realidad se están utilizando viejos tópicos, de los que existen múltiples ejemplos en la novela, teatro y escritos satíricos del Siglo de Oro, tal y como ya utilizó Cervantes en *Rinconete y Cortadillo* al describir a Monipodio:

(4) "Alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso, los ojos hundidos…, las manos eran cortas y pelosas, los dedos gordos y las uñas hembras y remachadas, las piernas no se le parecían, pero los pies eran descomunales de anchos y juanetudos. En efecto, él representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo" (Montes 2003: 143).

No debe extrañarnos que Montes considere a Dorado Montero un determinista (Montes 2003: 171) pero a la vez "el más lógico de todos los positivistas" (Montes 2003: 488), aunque evita entrar en polémica directa con los positivistas españoles.

Para finalizar, hay que señalar que también en Italia las doctrinas positivistas fueron revisadas, y como ejemplo está el caso de Luis Lucchini, profesor de la Universidad de Bolonia, cuyas teorías fueron analizadas, sin aceptarlas plenamente, por Aramburu (Aramburu y Zuloaga 1887: 351-361). En España un ejemplo especial de revisión de los postulados positivistas italianos, al estar realizado desde dentro de la propia escuela, es el de César Silió y Cortés. Tras el Primer Congreso Jurídico Internacional de Lisboa de 1889 la *escuela antropológica* se dividió en dos corrientes una de extrema izquierda y otra de derechas, integrándose Silió en ésta última al considerar que era donde mejor se defendía las doctrinas espiritualistas y el libre albedrío, dirección ecléctica original por lo que de contradictorio pudiera tener, al partir los postulados de la positivistas de la negación rotunda del libre albedrío, así como de tendencias materialistas y deterministas. Su pensamiento positivista aparece contenido en su obra *La crisis del Derecho penal* (Silió y Cortés 1891), que presenta la peculiaridad de la superación de muchas de las desviaciones que en la escuela se habían producido. De la misma manera considera utópicas las posiciones correccionalistas así como la imposibilidad de seguir sosteniendo las de la escuela clásica.

En cuanto a su pensamiento penal, tendente en buena medida a contrarrestar las objeciones de Aramburu, considera que existen condicionamientos externos -los factores sociales del delito- a la actuación del ser humano, y que existe un tipo criminal cuya fisiología, sin ser exclusiva de éstos, presenta un mayor grado de coincidencia entre los mismos, aunque no todas las anomalías se encuentran perfectamente definidas y algunos de los rasgos que se habían admitido hasta ese momento como definitorios -como el tatuaje o el argot- no podían ser admitidos sin más.

Críticas aparte, lo que es indudable es las teorías de los escritores italianos supusieron un importante revulsivo para los teóricos españoles, contribuyendo con sus escritos, e incluso con la controversia, a un importante desarrollo de la ciencia penal en España. Pero su ascendiente llega a ser detectable en toda la literatura española del siglo XIX pudiendo comprobarse su presencia y su influencia en la novela naturalista española tal como puede verse en Pío Baroja y Emilia Pardo Bazán, pero de eso hablaremos en otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOR NEVEIRO, C., *Examen de las nuevas escuelas de Derecho penal: memoria laureada por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, en el concurso ordinario de 1895,* Madrid, s. n. (Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús), 1899.

ANTÓN ONECA, J., *La utopía penal de Dorado Montero,* Salamanca, Universidad, 1951.

ARAMBURU Y ZULOAGA, F. de, *La nueva ciencia penal,* Madrid-Sevilla, Librería de Fernando Fe e hijos, 1887.
BECCARIA, C., *Tratado de los delitos y de las penas*, Madrid, Ministerio de Justicia, Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1993.
BERDUGO GÓMEZ DE LA TORRE, I y HERNÁNDEZ MONTES, B., *Enfrentamiento del P. Cámara con Dorado Montero,* Salamanca, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1984.
CARMIGNANI, G., *Elementos de derecho criminal,* Bogotá, Temis, 1979.
CARRARA, F. Y L. Jiménez de Asúa. *Programa del curso de derecho criminal: desarrollado en la Real Universidad de Pisa,* Madrid, Editorial Reus, 1922.
CARRARA, F., *Programa del curso de derecho criminal,* San José de Costa Rica, s.n., 1889.
COS-GAYÓN, F., "Sobre las reformas hechas y las que son necesarias en la legislación penal española. Refutación de las nuevas doctrinas antropológicas", *Revista General de Legislación y Jurisprudencia,* 81 (1892), pp. 246-277.
CUELLO CALÓN, E., "La teoría giuridico-penale di Pietro Dorado Montero", *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto,* Anno 1, Fascículo II (1921), pp. 93-99.
DORADO MONTERO, P. y C. Bernaldo de Quirós, *Naturaleza y función del derecho,* Madrid,. Editorial Reus, 1927.
DORADO MONTERO, P., *Bases para un nuevo derecho penal,* Barcelona, Manuel Soler, 1900.
DORADO MONTERO, P*., De criminología y penología,* Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.
DORADO MONTERO, P*., E1 derecho protector de los criminales: nueva edición muy aumentada y rehecha de los Estudios de derecho penal preventivo,* Madrid, Librera General de Victoriano Suárez, 1915.
DORADO MONTERO, P., *La antropología criminal en Italia,* Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1890.
FERRI, E. y C. BERNALDO DE QUIRÓS. *Los delincuentes en el arte,* Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1899.
FERRI, E. y J. A. Rodríguez Muñoz, *Principios de derecho criminal: delincuente y delito en la ciencia, en la Legislación y en la jurisprudencia,* Madrid, Editorial Reus, 1933.
FERRI, E., *Sociología criminal,* 2 vols., Madrid, s. n., 1907.
FILANGIERI, G., *Ciencia de la legislación*, Madrid, en la Imprenta de Manuel González, 1787.
FILANGIERI, G., *Ciencia de la legislación*, Madrid, Imprenta de Núñez, 1822.
FILANGIERI, G., *Ciencia de la legislación*, Madrid: Imprenta de Ibarra, 1813.
FILANGIERI, G., *La scienza della legislazione*, Milano, G. Galeazzi, 1784.
GAROFALO, R. y P. DORADO MONTERO, *Indemnización a las víctimas del delito.* Pamplona (Navarra), Analecta, 2002.
GAROFALO, R., *Criminología: studio sul delito e sulla teoria della repressione,* Biblioteca antropologica-giuridica, serie I, Torino, Fratelli Bocca, 1885.
JIMÉNEZ DE ASÚA, L., *Lombroso,* Buenos Aires, Editorial Perrot, 1960.
LALINDE ABADÍA, J., "El eco de Filangieri en España", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 54 (1984), pp. 477-522.
LOMBROSO, C. *y* C. BERNALDO DE QUIRÓS, *E1 delito, sus causas v remedios,* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1902.
LOMBROSO, C. y P. GARCÍA DORADO Y MONTERO, *Medicina legal,* Madrid, Idamor Morens, s.a.
LOMBROSO, C., *L'uomo delincuente: in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie,* Torino, Fratelli Bocca Editori, 1896.
MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *Obras completas,* Colección obras eternas, tomo I, Madrid, Aguilar, 1947.

MONTES, P. J., *Derecho penal español,* Madrid, m. Núñez Samper, 1917.
MONTES, P. J., *Precursores de la ciencia penal en España. Estudios sobre el delincuente y las causas y remedios del delito,* Navarra, Analecta, 2003.
PACHECO. J. F*., Estudios de Derecho penal,* Madrid, Boix, 1842.
PÉREZ MARCOS, R. M., "Juan Meléndez Valdés, un jurista de la práctica en el contexto de la Ilustración", *Historia de la Literatura Jurídica en la España del Antiguo Régimen,* v. I, Madrid, Marcial Pons, 2000, pp. 574-606.
PESET J. L. Y PESET, M., *Lombroso y la escuela positivista italiana*, Madrid, CSIC, 1975.
ROSSI, *P., "Tratado de Derecho penal,* Madrid. Repulls, 1839.
SALAS, R., *Lecciones de Derecho público constitucional, para las escuelas de España*, Madrid, Imprenta del Censor. Carrera de S. Francisco, 1821.
SALILLAS, R*., Hampa: (antropología picaresca),* Madrid, Librería de Victoriano Suárez 1898.
SALINAS, R*., La teoría basica: (bio-sociología),* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1901.
SÁNCHEZ GONZÁLEZ, M. D. M., "El Derecho penal en la obra de Ramón Lázaro de Dou y Bassols", *Ius Fugit*, (2005), en prensa.
SÁNCHEZ GONZÁLEZ, M. D. M., "Historiografía penal española (1808-1870): la escuela clásica española", *Evolución de la ciencia jurídico penal,* Madrid, Dikinson, 2005, en prensa.
SÁNCHEZ GONZÁLEZ, M. D. M*., La Codificación penal en España: los Códigos de 1848 y 1850,* Madrid, BOE-CEPCO, 2004.
SÁNCHEZ-GRANJEL SANTANDER, G*., Pedro Dorado Montero, un penalista salmantino,* Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990.
SERRANO GÓMEZ, A*., Introducción a la ciencia del Derecho penal,* Madrid, UNED, 1981.
Silió y Cortés, C., *La crisis del Derecho penal,* Madrid, Librero Editores, 1891.
SILVELA, L*., El Derecho penal,* Madrid, Ricardo F., 1903.
TOMÁS Y VALIENTE, F., presentación del *Tratado de los delitos y de las penas*, Madrid, Ministerio de Justicia, Centro de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1993, pp. I-XLI.
TORRES CAMPOS, M., "Antropología criminal", *Revista General de Legislación y Jurisprudencia,* 80 (1892), pp. 5-46.

Notas

[1] No en vano Azorín dijo de él: "…Con ciento cincuenta páginas, Beccaria conmueve a la Europa entera. El ilustre marqués es claro, sencillo, numeroso, deleitable. Nada de antecedentes histñoricos, de exégesis, de etimologías, de citas… Su estilo es limpio, limpio como el agua de un manantial, no habla el dómine; habla un creyente, un hombre de buena fe, *un pacifico osservatore della verità*…Cortos los capítulos, dos o tres páginas, amena la palabra, el lector sigue sin esfuerzo al filósofo, y argumenta con él y con él se apasiona" (Azorín 1947: 256 y 257).

[2] Esta es la primera edición que conocemos en castellano de esta obra. Agradezco al profesor Alfonso Serrano Gómez, el haberme prestado muchas de las obras citadas aquí para la realización de este trabajo, así como sus magníficos comentarios.

[3] "«Los tres evangelistas», los llama un distinguido crítico. Los tres evangelistas, Lombroso, Ferri y Garofalo, que claman, cada cual por su peculiar registro, la buena nueva" (Azorín 1947: 264).

[4] Jiménez de Asúa señala que veinte años antes de los estudios de Lombroso el frenólogo Mariano Cubí y Soler desarrolló en sus obras pensamientos criminológicos llegando a proponer el concepto y nombre de "criminal nato" (Jiménez de Asúa 1960: 48)

[5] "Il delito sociale o naturale è una lesione di quella parte del sento morale che consiste nei sentimenti altruistici fondamentali (pietà e probità) secondo la misura media in cui trovansi nelle razze umane superiori, la quale misura è necesaria per l'adattamento dell'individuo alla società"

(Garofalo 1885: 30-31). Azorin que se confiesa "*afatto ignaro della moderna filosofia positivista*" señala que quince años antes que Garofalo un publicista española definía el delito natural como infracción de la ley natural (Azorín 1947: 266-267).

[6] "No decimos que todas las afirmaciones de la nueva escuela sean aceptables; antes bien, creemos que una parte no pequeña de las mismas habrá de ser con el tiempo rectificada; pero esto o obsta para que reconozcamos la verdad de la dirección que representa, a saber: la reacción contra las antiguas teorías abstractas y puramente teóricas e idealistas" (Dorado Montero 1890: 152). El mimos Bernaldo de Quirós en el prólogo a su obra póstuma insistía en este extremo: "Lombroso, Ferri, Garofalo, no fueron "evangelistas", para él. Desde el principio, su posición, sus preferencias, estuvieron más bien del lado de lo que ya representaba un primer positivismo "crítico" en Italia: del lado de la llamada "terza scuola"; estado de espíritu de los jóvenes juristas progresivos, que reconocieron el influjo de las ciencias antropológicas y sociales en el Derecho penal, no por eso desconocían la sustantividad e independencia de éste" (Dorado Montero y Bernaldo de Quirós 1927: 41).

[7] "Ma tutte queste concomitanze e punti di contatto con le idee di altri penalisti o sociologi non menomano in nulla l'originalità del pensiero di Dorado. Molte di queste idee coincidenti con quelle del nostro penalista certamente non furono conosciute dalui prima che egli incominciasse ad esporre i punti essenziali delle sue dottrine e se tali idee non raprresentano in colo che le hebreo ad emettere se non dei pensieri isolati, dei punti di vista sopra aspetti parziali del problema penale: mentre in Dorado queste conzecioni inspirate ad uno spirito nuovo, completamente diverso da quello che regna nel diritto penale di tutti i tempi presenti, formano un complesso organico, constituendo una teoria penale originalisima e tanto generosa ad humanitaria che qualche volta, elevandosi sulle alii di nobili idealismo, si slancia nelle vaghe región dell'utopia" (Cuello Calón 1921: 99).

[8] De hecho el propio Lombroso incorporó los trabajos de Salillas a las últimas ediciones de su obra (Lombroso 1896).

[9] "Toda la vieja antropología ha caído desbaratada por su pluma. La clasificación de los delincuentes, una quimera, la ley de los crímenes de sangre y de propiedad, un absurdo; el criminal-nato una locura. Ni tales o cuales criminales; ni el calor o el frío hacen robar o matar; ni se nace criminal como se nace grande de España" (Azorín 1947: 270).

COMPOSICIÓN Y SIGNIFICADO DEL CÁNTICO DEL HERMANO SOL

José Sánchez Herrero
Universidad de Sevilla

1. LA LENGUA, LA COMPOSICIÓN.

Ante todo, el *Cántico del hermano sol* está escrito en italiano y no en latín, lo que constituye un hecho revolucionario. En primer lugar, rompe con la tradición que quería que la oración se hiciera siempre en latín, sobre todo en Italia, donde el respeto por esta lengua se había mantenido vivo en el mundo de la cultura y, especialmente, en la Iglesia. Además, cuando Francisco se dirige a los hermanos, a los clérigos e incluso a los fieles, pensó, sin duda, que hablaban diferentes lenguas y, por ello, era necesario hablarles en una lengua común, el latín. Pero, al final de su vida, se dirige a quienes le han visto nacer, a aquellos, en medio de los cuales, entre insultos primero y entre aplausos crecientes después, había vivido la experiencia de su conversión: los umbros o italianos

Pero hay más. En sus escritos en latín, y de forma especial en los más comprometidos, había tenido siempre necesidad de la colaboración de secretarios, ya fuera para revisar la gramática y la sintaxis o para enriquecer su pensamiento con citas y pasajes bíblicos. Con el *Cántico* podía, por fin, hablar en su propia lengua, la que había aprendido sobre las rodillas y de los labios de su madre, aquella con la que había advertido, amonestado, exhortado a las gentes, la que le había servido para dar a conocer su firme y sólido ideal en los difíciles días del desprecio y de los insultos. Podía, por tanto hablar al dictado del corazón.

A pesar de lo dicho, hemos de constatar que Francisco habría sido capaz de componer lo mismo en latín. La ideas básicas del Cántico del hermano sol están expresadas repetidas veces en sus opúsculos y además disponía de los textos bíblicos en los que se basa el Cántico. Sólo que, al traducirlos a su propia lengua, las citas se convertían en paráfrasis que le brindaban más espacio para poner sus propios acentos.

El Cántico se compone de catorce estrofas de dos o tres versos cada una con rima consonante o asonante, y va del "Altísimo" en diagonal hasta la "Humildad". ¿Qué persigue exactamente, incita a las criaturas a glorificar a Dios o a dar gracias a Dios por estas criaturas? La palabra "per" puede significar "por" o "para". ¿Qué quiso decir el santo? El título "Cántico de las criaturas" y los modelos bíblicos dicen mucho a favor del "por". Así es como la segunda *Vita* de Tomás de Celano interpreta el "per" (Guerra, CLXI, n. 82, p. 353). La primera *Vita* es menos clara (Guerra, XXIX, n. 83, p. 191) y la Leyenda de Perusa (Guerra, n. 83, pp. 649-651) se inclina por "para", quizá para eliminar las objeciones panteísticas. Personalmente pienso que, en vista de la lealtad de Francisco a la Escritura y su relación de "criatura a criatura" con la naturaleza, lo más probable es que haga un llamamiento a una "participación activa" de toda la creación en un himno cósmico; algo que se oye bastante a menudo en la Italia del siglo XIII (Nolthenius, 1997: 327, nota 228).

2. LAS FUENTES Y ESCRITOS ANTECEDENTES.

El *Cántico al hermano sol* trasciende una tradición inmemorial, primero pagana, luego cristianizada. La expresó casi literalmente el Pseudo Dionisio el Areopagita, autor del siglo V, en su *De divinis nominibus*, que tradujo al latín Juan Scoto Eriúgena en el siglo IX: "Pues del Mejor procede la luz (del sol), y es la imagen de la Bondad": "*Quid si quis dixerit de ipso per se solari radio? Ex Optimo enim lumen, et imago Bonitatis*" (De divinis nominibus, apart. 4, PL 122, k.1130). Con anterioridad lo había expuesto Platón (El Político VI, 508s.). La luz es la palabra clave del cántico, como fue una palabra clave de gran parte de la literatura y la estética de la Edad Media. Según Le Goff:."Todo lo que es "claro" -una palabra clave en la literatura y en la estética medievales- es bello y bueno: el sol que resplandece sobre las armaduras de los guerreros y sobre sus espadas, la claridad de los ojos azules y de los cabellos rubios de los jóvenes caballeros... "Bello como el día": La expresión no ha sido nunca tan profundamente sentida como durante la Edad Media. Y el deseo va tan lejos que Lodina, impaciente por volver a ver a Yvain, formula: "¡Que haga de la noche día!" (Le Goff, 1969: 247). Francisco debió de asociarla a la iluminación espiritual y también a la vista que empezaba a perder. Volvió a aclamar al sol, al que ya no podía soportar, tal como había brillado "bello y radiante con gran esplendor" sobre su querido valle espoletano (Nolthenius, cit., p.328).

Son muchas las resonancias bíblicas del *Cántico del hermano sol*. Proceden de tantos salmos, que cantan y exaltan la gloria de Dios y de la creación (Salmos 77, 103, 148), de los libros de Daniel y de Tobías, del Apocalipsis; y en la "posdata" sobre la indulgencia, también de Mateo capítulos 5 y 6. Quizás el más parecido es el Cántico de acción de gracias de los tres jóvenes en el horno del libro de Daniel (Daniel 3,56-88).

Pero si cotejamos, en especial el salmo 148 y el cántico de los varones en el horno ardiendo con el texto de Francisco vemos que la diferencia es muy notable. Los cánticos bíblicos ensalzan el sol, la luna y las estrellas; el granizo, la nieve, el hielo, la escarcha, la lluvia, el rocío; las montañas, las colinas y los abismos; el fuego y la tormenta; los árboles frutales y los cedros; los relámpagos, las nubes, los mares y los ríos; los animales y los hombres; los muertos y los vivos. Semejante ejército de nada sirve en un canto popular. Así que Francisco redujo las "criaturas" a los astros y los cuatro elementos: luz, agua, fuego y tierra; y en lugar de recurrir a las enumeraciones del Antiguo Testamento, se centró en la relación que tenían con el hombre: señor, hermano, hermana, madre. Los ordenó alternando su género gramatical.

El empleo de la lengua vulgar le permite, evocando y retomando estos textos, proyectar en ellos la experiencia directa de su propia vida: como la belleza del valle de Espoleto ("*Nil vidi ego pulchrius valle mea spoletana*", habría dicho un día: "yo no he visto jamás nada tan bello como mi valle de Espoleto" o la oración al fuego, en el momento de la cauterización, cuando le pidió fuera cortes con él, ya que siempre le había amado y aún le amaba: "Hermano mío fuego, el Señor te ha creado noble y útil entre todas las criaturas. Se cortés conmigo en esta hora, ya que siempre te he amado y continuaré amándote, por el amor del Señor que te creó. Pido a nuestro Creador que aminore tu ardor para que yo pueda soportarlo" (Guerra, n.86 f, p.654).

Lo que surgió de esta manera es quizás el único opúsculo lírico que merece llevar el calificativo de genial, por su novedad, su brevedad y su excelsitud. El *Cántico* nace, aunque se admita que en tres momentos distintos, en los últimos meses de la vida

de Francisco, cuando vive inmerso en una intensa riqueza de sentimientos, totalmente orientados hacia los demás con una fuerza que impresiona y una necesidad de correspondencia, de respuesta, que no puede nacer más que de una carga inextinguible de afectos. Este frágil *Franciscus parvulus*, como él mismo se llamaba, ciertamente por humildad, pero también por el estado en que se encontraba, desborda amor como el don supremo, como el último bien que puede dar a quienes ama, recibiendo amor; y, al mismo tiempo, siente, como siempre, el deseo de tener junto a sí a quienes le son queridos. Si su existencia biológica, su realidad física es ya considerada como un ininterrumpido, largo y sutil martirio, su ánimo está tan henchido de afectos que ni siquiera cae en la cuenta ni parece pensar en la inminencia de la muerte, vista también ella en el orden natural y providencial de la creación, como querida por el amor de Dios; no puede infundir temor, como no lo infunden la salida o la puesta del sol, la luna o de las estrellas. Que en tal estado de ánimo haya podido nacer el *Cántico del hermano sol*, es natural; que le brotase de forma espontánea, en italiano, rompiendo toda barrera expresiva, resonando limpio y puro como se lo dictaba el corazón, no es sino un simple hecho de su vida normal; por lo cual no es de tanta importancia precisar dónde pudo componerse. Sobre todo si sostenemos que, pese a su unidad estética y de inspiración, fue compuesto en tres momentos. No hay por qué insistir en este punto, pero es necesario precisar que el Cántico no ha sido inspirado por un lugar u otro, sino que ha nacido de un determinado estado del alma de Francisco, de su alegría

La relación del *Cántico del hermano sol* con los modelos bíblicos y su evidente estructura de canto popular, han de hacernos recelar de los análisis de psicología profunda a que lo someten en nuestra época. El enfoque del *Cántico* desde la psicología profunda que hace Leclerc lo trata más como un sueño que como una paráfrasis bíblica (Leclerc, 1970).

3. LUGAR Y FECHA DE COMPOSICIÓN.

Es un tema muy importante saber si su composición tuvo lugar en un solo momento o en tres fases distintas. Esta segunda tesis sostiene que estas fases fueron: la primera en el palacio del obispo, en el que habría compuesto las alabanzas a las criaturas, en el sentido estricto del término. En los últimos meses de la vida de Francisco, después de un recurso extremo e inútil a un médico de Siena, se le llevó a Asís, donde se le instaló en el palacio del obispo Guido (Manselli, 1997: 345).

Posteriormente, como Francisco se encontraba incómodo en el palacio, se marchó de allí lo antes posible, con el fin de poder tomar sus disposiciones en el Testamento y en los testamentos, con cartas y otros escritos pensar en la Orden y rodearse de las personas más queridas. En estos momentos, encontrándose ya en la Porciúncula, Francisco va a intervenir en Asís, con ocasión de uno de aquellos conflictos de prestigio, de competencias y de jurisdicciones, tan frecuentes en la historia de las ciudades italianas. Obispo y podestá habían llegado a decretar las más graves sanciones: el podestá había sido excomulgado por el obispo y el obispo fue puesto al margen de la ciudad, prohibiéndole incluso acudir al mercado. Fuerte el uno con el apoyo de cuerpo de guardia, que le permitían asegurar el mantenimiento del orden público, mientras el otro se amparaba en su poder espiritual que, aunque sin armas, no era menor, nadie osaba entrometerse. Fue grande el dolor de Francisco al ver que,

precisamente en su ciudad de Asís, se había perdido el bien más preciado, el de la paz: "Es una gran vergüenza para vosotros, siervos de Dios, dijo entonces a los hermanos que le atendían y que nos relatan sus palabras y su intervención, que nadie se preocupe de restablecer entre el obispo y el podestá la paz y la concordia" (Guerra, 86F,p.651). Entonces compuso, el hecho es absolutamente verosímil, pues responde exactamente a las genialidades de Francisco, reinventando de tanto en tanto lo que podía servirle mejor para sus fines, la estrofa del *Cántico* relativa a la paz. Luego, envió a dos hermanos con el fin de que, en su nombre y por encargo suyo, se la cantaran al podestá y otros dos para que hicieran lo mismo con el obispo. Si creemos a los testigos oculares que nos hablan de esto, el resultado fue fulminante. Conmovidos al ver que Francisco se dirigía a ellos para que se reconciliaran, ambos se hicieron el encontradizo en la plaza comunal, se perdonaron mutuamente y, reconociendo la propia culpa, se comprometieron en la paz y la concordia; se trata una vez más de una victoria de amor (Manselli, 1997: 34).

Finalmente, antes de morir, habría cantado la última estrofa, la de la muerte. La muerte estaba más cerca. Conforme a la *Vida primera* de Tomas de Celan (Guerra, VII, n.105, p.206) su vientre se había hinchado a causa de lo que los médicos de la época llamaban la hidropesía; también tenía hinchadas las piernas, mientras el resto de su cuerpo había enflaquecido hasta tal punto que daba la impresión de que no tenía más que piel y huesos. El largo martirio se acercaba a su fin; con plena conciencia quiso entonces acabar su Cántico añadiéndole la última estrofa (Guerra, 100, p.666) que, en su estructura compleja e intensa, en la relación entre tiempo humano y eternidad divina, entre salvación y condenación, concluye perfectamente el himno a la creación como supremo bien, como expresión de Dios.

Es innegable, sin embargo, cuanto dicen los que sostiene la primera tesis, la de la composición unitaria: que el *Cántico* supone una concepción orgánica y coherente desde el principio hasta el fin, y más coherente si se recuerda el significado profundo que la paz tiene en la concepción religiosa de Francisco.

Y, no obstante, debemos hacer algunas observaciones. Puesto que la exaltación del creador a causa de sus criaturas tiene una conclusión lógica y precisa, no son necesarios, dialéctica ni líricamente, ni el paso a la paz y a los que perdonan por el amor de Dios, ni el otro paso de la paz a la muerte. Hay, sin duda alguna, unidad, pero ésta brota del espíritu de Francisco, no de la coherencia interna del *Cántico*.

Pero la objeción más fuerte a la tesis de la composición originaria y totalmente unitaria, nace de un hecho, que no debe ser ignorado ni menospreciado. Son los compañeros de Francisco, los que le asistieron en su enfermedad y le cuidaron, los que atestiguan que el *Cántico del hermano sol* estaba ya compuesto en las alabanzas a las criaturas, cuando estallaron las violentas diferencias entre el obispo Guido y el podestá de aquel año, al parecer Opórtolo Bernardi, que amenazaban degenerar en un gravísimo enfrentamiento. Muy preocupado entonces por el riesgo de un conflicto abierto entre la autoridad religiosa y la civil, Francisco compuso la segunda estrofa, la de la paz, y la hizo cantar a dos hermanos, que lo atestiguan, ante el obispo y el podestá, que, conmovidos por la intervención de una persona que ambos amaban, se reconciliaron. Posteriormente habría añadido la última estrofa ante la eminencia de su fin, como expresión de su abandono en Dios al que en diversas ocasiones se había referido en su vida y en sus escritos. Este hecho no contradice la unidad estética del

Cántico, porque éste se recupera en la tensión poética de Francisco, que, ampliando la primera redacción, desarrolló y completó su inspiración orgánica e íntima.

4. ALCANCE Y SIGNIFICADO DEL CÁNTICO.

Comienza afirmando, prácticamente con los mismos términos que en el inicio del capítulo penúltimo, el veintitrés, de la *Regula non bullata*, la distancia entre el hombre y Dios: Él es el "Altísimo, omnipotente, buen Señor" (Guerra XXII, p. 107) a quien se dirigen "las alabanzas, la gloria y el honor y toda bendición", y el hombre ni siquiera es digno de hacer de Él mención (*Cántico* 1-2).

Establecida esta distancia, nace más profunda y, hasta podríamos decir, más inevitablemente necesaria, la alabanza a Dios, con todo lo creado, "con todas sus creaturas" y especialmente el sol: "el cual es día y por el cual nos alumbras". Es el primero en ser nombrado, por su belleza y porque "de ti, Altísimo, lleva significación" (*Cántico* 3-4).

La alabanza se eleva luego a Dios "por la hermana luna y las estrellas: en el cielo las has formado luminosas y preciosas y bellas"; y por el hermano "viento" y por todos los fenómenos meteorológicos que permiten que el hombre pueda asegurarse el sustento con el trabajo de la tierra; y por "la hermana agua" de la que exalta la utilidad, la humildad y la pureza (*Cántico* 5-7). A su lado colocó las pequeñas luces nocturnas en el cielo, y su amigo el hermano fuego. "Sin sol y sin fuego somos como ciegos", dijo san Francisco según los escritos del hermano León (Guerra, 83, p.651). Recordó al viento, y a las nubes que lo habían acompañado durante años, cuando, con buen tiempo o sin él, había caminado descalzo sobre la madre tierra y de vez en cuanto, junto a un arroyo o una fuente, había bebido la hermana "agua" de su mano. Una oda, y al mismo tiempo una evocación de la vida errante que había llegado a su fin.

Conmueve la alabanza, hecha a continuación, por el hermano fuego, del que destaca, como si jamás hubiera padecido su terrible cauterización, la luz que da durante la noche, "y él es bello, y alegre, y robusto, y fuerte" (*Cántico* 8).

La tierra es la última de las realidades de la creación, de la que evoca su atrayente belleza, "la cual nos sustenta y gobierna, y produce diversos frutos en coloridas flores y hierbas" (*Cántico* 9).

Siguen las dos estrofas, añadidas posteriormente según la opinión de Manselli, sobre la pacificación y el perdón mutuo y sobre la muerte, que sólo asusta a quienes están en pecado mortal (*Cántico* 10-13).

Concluye con una última exhortación a bendecir al Señor, a darle gracias y a servirle con humildad (*Cántico* 14).

5. EL CÁNTICO DENTRO DE LA SITUACIÓN HISTÓRICO-RELIGIOSA.

El *Cántico* es, sin duda, una respuesta a la herejía cátara tan desarrollada por los mismos años de la vida de Francisco en el norte de Italia y en el suroeste francés (Lambert, 1998). Si la repetida afirmación de su profunda devoción a la Eucaristía y de su significado como presencia permanente de Cristo sobre la tierra hay que ponerla en relación con los cátaros, de la misma manera la exaltación, la alabanza del Dios creador y de lo que Él ha creado, va directamente contra una de las posiciones fundamentales

del catarismo, que afirma, según los muchos y variados mitos de la herejía, que el que crea el mundo físico o, al menos, el que lo ordena, es Satanás.

6. EL CÁNTICO COMO MANIFESTACIÓN DEL SENTIDO DE LA NATURALEZA EN FRANCISCO.

Hay que librarse de cuanto de romántico se ha proyectado sobre él. El *Cántico* ha tenido, lo que no es culpa de su autor, una infinidad de comentarios y comentaristas, que con sentimientos más o menos rebuscados han tratado de encontrar en él todo aquello que tal vez no era sino un reflejo de ellos mismos, desde el misticismo panteístico hasta el realismo en el arte, olvidándose de ordinario de encuadrarlo en un contexto histórico concreto.

Para Francisco, el universo, como realidad cósmica es el resultado de la omnipotente acción creadora de Dios; pero es necesario añadir que esta naturaleza es como humanizada por Francisco, aunque sin confundirla nunca con la realidad viviente. El sol es hermano; la luna y las estrellas, igual que el agua, son hermanas; el fuego y el viento, hermanos. Curiosamente, la tierra es a un tiempo hermana y madre, en una singularísima unión del sentimiento nuevo de fraternidad del hombre con todo lo creado y, por otra, del antiquísimo y muy arcaico sentimiento de la tierra-madre que, desde míticas lontananzas, irrumpe en la religiosidad popular de Francisco. Pero este mundo inanimado no está ligado "fraternalmente" al hombre por una especie de confusión pseudo-mística, por un vitalismo esencial, que pueda conducir a una especie de nivelación panteística. El lenguaje de Francisco es inequívoco, tanto en el *Cántico* como en diversos episodios que nos han transmitido los testigos oculares, que son los compañeros que asistieron a Francisco. Éstos nos hablan del respeto que tenía a las realidades de la naturaleza, sobre todo al agua y al fuego. Este último le era especialmente querido hasta el punto de desear que, cuando se encendía, dejaran que por sí mismo se apagara; en una ocasión fue necesario insistirle una y otra vez para que apagara la llama que había prendido en su hábito. Lo que no quiere decir, sin embargo, que atribuyera a los elementos naturales poderes y valores mágicos o, en todo caso, de un orden diferente. La razón de esta humanización de la naturaleza es psicológica y cuadra perfectamente con la lógica y el universo mental del santo.

Francisco era totalmente indiferente, por no decir hostil, a todo aquello que fuera más allá de la consistencia real de las cosas, y tenía una voluntad intuitiva y espontánea de adherirse siempre a la literalidad, al valor inmediato, excluyendo en consecuencia todo alegorismo o simbolismo que fuese más allá de la realidad concreta de las cosas; para él el sol es el sol, aún cuando del "Altísimo lleva significación", las estrellas son las estrellas, la luna es la luna, y esto vale para todo el cosmos; si les llama hermanos o hermanas, es únicamente por indicar que el sol o la luna o cualquier otro elemento ha sido creado por Dios y en el mismo proceso de creación que el hombre. Pero no va más allá. Hay, pues, una estrecha unión de todo el cosmos como creación, pero una distinción neta de los diversos niveles.

Lo mismo puede decirse de los seres vivos, para con los cuales Francisco tenía una ternura y un respeto extraordinarios, porque percibía en ellos, más aún que en las realidades materiales del universo, la acción creadora de la belleza y el poder de Dios El respeto que siente por la vida que hay en ellos no dista mucho del que siente

por el hombre, podemos citar la anécdotas conocidas del lobo de Gubio, muy tardía, la del sermón a los pájaros, o su amor por el buey y el asno que, según una piadosa tradición, calentaron a Jesús, recién nacido, en el pesebre, o la de su amor a los corderos. Francisco experimentaba a la vista de la sangre, según parece, el mismo horror físico, la misma repugnancia extrema que sentía por el dinero; procedía de su repulsa a cualquier violencia física y a toda polémica verbal. Baste con recordar que atravesó sin armas las líneas sarracenas para dirigirse a hablar al sultán Al-Kamil y que no hay en sus escritos, ni en el amplísimo anecdotario de su vida ni un solo episodio en que aparezca un insulto contra alguien. En sus opúsculos llega a decir que no hay que reprender ni a quien se comporta mal, sino que con dulzura y comprensión hay que inducirlo a cambiar de vida y a hacer penitencia.

La visión del universo, a los ojos de Francisco, se presenta como algo globalmente positivo, en el que se difunde la acción creadora de Dios, como bondad, belleza, luz y vida; ve al hombre en el centro, pero en su doble realidad, la de la naturaleza y la de su condición de pecador, que ha introducido el pecado en el mundo. De ahí el nexo estrechísimo, el nudo central, más allá y después del acto creador de Dios, entre pecado original y condena del hombre, por una parte, y encarnación y venida redentora de Cristo-Dios y su sacrificio en la cruz, para salvar al hombre, por otra.

A este nivel de la concepción de lo real en Francisco se presenta el difícil problema del mal; no es él tan ingenuo ni tan simple como para no verlo o no contemplarlo en toda su gravedad. Es interesante notar que consideraba responsable del mismo no al diablo, veía a los demonios como esbirros del Señor, no tentadores en el sentido clásico y tradicional del término, sino al hombre (jamás tiene una palabra contra Eva), en cuanto ser humano que ha desobedecido a Dios y, por este gesto de orgullo y rebelión, ha roto el orden de la creación, ruptura que hubiera sido irreparable sin el gesto de amor sublime de Dios, que envió a su propio Hijo, Jesucristo, para encarnarse. Esta encarnación, desde el nacimiento hasta la crucifixión, y hasta la resurrección y la ascensión, con la participación constante de la madre, la Virgen María, no ha reinstaurado el orden antiguo, lo que era ciertamente imposible, sino que, por la intervención y la venida de Cristo, ha instaurado un orden diferente, no menos válido y más elevado, ya que no es físico y natural sino divino y sobrenatural, un orden nacido del amor, el de Dios a su criatura.

En este nuevo plan de reconstrucción del universo existe ciertamente el mal, puesto que no podía eliminarse la ruptura creada por el pecado, pero, cuando se aprende a considerarlo debidamente, puede ser vencido y superado por el amor que Cristo nos ha enseñado y por la forma de vida que nos ha mostrado. Es ésta una victoria que exige el empeño y la entrega del hombre; pero ¿Qué es esto si se lo compara con la violación que cometió al desobedecer al orden establecido por Dios, cuando había sido acogido en el paraíso terrenal? ¿Y qué es frente a la vida de dolor y humillación y a la muerte en cruz de Cristo? El dolor, el sufrimiento, la misma muerte entran en una nueva dimensión de amor, cuando se los sitúa en este nuevo nivel, el que a través de Cristo entró en el mundo. Así la muerte, si nos situamos en el plano del bien, se revela como una hermana: "Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte corporal, de la cual ningún hombre viviente puede escapar.¡Ay de aquellos que mueran en pecado mortal! Bienaventurados aquellos a quienes encontrará en tu santísima voluntad, pues

la muerte segunda no les hará mal" (*Cántico* 12-13).

En el centro, Cristo, hombre-Dios: ciertamente no son nuevos este sentimiento y esta conciencia de la encarnación, pues para la teología de toda la Edad Media antes de Francisco es un concepto muy claro, bien enunciado y muy presente, pero no es vivido en el corazón al modo como lo muestra la intuición que Francisco tiene del crucificado. Aunque en la iconografía del siglo XII aparecía ya una representación más dramática de la crucifixión, Cristo era contemplado más como el Dios vencedor de la muerte que como el hombre torturado en el suplicio de la cruz, presa de los espasmos de la agonía, tal como lo contempla precisamente el santo.

Pero Francisco no considera a Cristo vivo sólo en la hora suprema de su sacrificio; lo ve presente, y no menos, en la marginación de su existencia, en la humillación de su nacimiento en un establo. Y precisamente respondiendo a este sentimiento concreto de la realidad terrena de Cristo, da importancia y relieve a la fiesta de la Navidad, a la que concedió una categoría superior a la que tenía, de hecho, en el marco de la liturgia del inicio del siglo XIII y le llevó a "inventar" el Belén. En este contemplar la humanidad de Cristo, en todos los momentos de su existencia, Francisco responde también a las creencias de los herejes cátaros, que rechazaban a Cristo hombre-Dios, segunda Persona de la Trinidad, haciendo de él simplemente un ángel, y a quien la mayoría consideraba como una apariencia de hombre, nacido de otro ángel, con una apariencia femenina y en una simulada maternidad. A ellos responde, proponiendo a Cristo como realidad central de la humanidad rescatada por el amor de Dios.

Al pesimismo cátaro Francisco contrapone, pues, una concepción gozosa de la existencia, propia de quien sabe describir el valor divino que la invade. Su alegría profunda, de la que no le podían privar ni el sufrimiento, ni la humillación, como se desprende del pasaje dictado al hermano León (Guerra, pp. 85-86 y 814-816) no esconde sus raíces en una consideración superficial de la realidad, sino que va colocada en una dimensión a nivel de las realidades bien pensadas, ricas de coherencia precisa y razonada, aunque sin ninguna ostentación filosófica ni teológica.

Esta concepción del mundo, como fraternidad en Dios, y de la humanidad rescatada por Cristo, sufriente como Él, pero como Él también gozosa por la esperanza eterna, tuvo su convalidación en la persona de Francisco, una confirmación dura y difícil: la del dolor físico, la de la resistencia a toda alteración de su ideal, y la de la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUERRA José Antonio, (ed.), San Francisco de Asís. *Escritos. Biografías. Documentos de la época*.

LAMBERT, Malcolm, *La otra Historia de los Cátaros.* Barcelona, 1998.

LE GOFF, Jacques, *La Civilización Medieval*. Barcelona, 1969.

LECLERC, E., Le Cantique des Crréatures ou les symboles de l´union. Une analyse de St.-François. Paris, 1970.

MANSELLI, Raoul, Vida de San Francisco de Asís. Oñati (Guipúzcoa), 1997.

NOLTHENIUS, Helene, *Un hombre del valle de Espoleto. San Francisco y sus coetáneos*. Barcelona, 1997.

FOSILIZACIÓN Y LENGUAS AFINES

Jorge J. Sánchez Iglesias
Universidad de Salamanca - EOI Guadalajara

1. LENGUAS AFINES Y LINGÜÍSTICA ADQUISICIONAL

El estudio de adquisición de segundas lenguas (o lingüística adquisicional, utilizando la denominación cada vez más extendida en la literatura italiana sobre el tema) es, desde hace tiempo ya, un campo de investigación establecido y reconocido, a pesar, por ejemplo, de no haber terminado aún de resolver su relación con la ciencia a partir de la cual se ha desarrollado, esto es, la lingüística aplicada (en el sentido restringido en que utilizaba el término Corder 1973). El conglomerado de cuestiones, de diferencias que se suelen señalar entre los procesos de adquisición de la primera y de una segunda lengua constituye el denominado "problema lógico del aprendizaje de segundas lenguas" (Bley-Vroman 1989). Entre estas diferencias, destaca el que se vinculado con el denominado problema de Orwell: "¿cómo se logra que cerremos los ojos a datos obvios?" (que sería justo el contrario del desencadenante de la teoría chomskiana, esto es, el denominado problema de Platón, (resumido en la pregunta: "¿cómo sabemos tanto a partir de tan pocos datos?"). En la adaptación del problema de Orwell a la adquisición de una segunda lengua, la cuestión es explicar cómo o por qué los aprendices, que en condiciones normales se ven sometidos a una enorme cantidad de estímulos lingüísticos (entre ellos, en muchos casos, la instrucción explícita en y sobre la segunda lengua), se bloquean o se detienen en el proceso de adquisición, incluso en niveles no excesivamente avanzados. Para referirse a este fenómeno, el término que se utiliza habitualmente es el de *fosilización*, y es seguramente el más destacado entre los elementos que constituyen ese "problema lógico". En efecto, para algunos autores (por ejemplo, McLaughlin 1987, Chini 2000), es la existencia de la fosilización lo que distingue fundamentalmente ambos procesos de adquisición, el que se considera como más significativo y el que sirve como punto de partida para el desarrollo del nuevo ámbito disciplinar, al ser formulado por Selinker (1972: 215) en el trabajo quasi-fundacional de la disciplina:

> Fossilizable linguistic phenomena are linguistic items, rules, and subsystems which speakers of a particular NL tend to keep in their IL relative to a particular TL, no matter what the age of the learner or the amount of explanation and instruction he receives in the TL [...]. Fossilizable structures tend to remain as potential performance, reemerging in the productive performance of an IL even when seemingly eradicated.

Una de las características más evidentes de la investigación adquisicionista se encuentra en su decidida filiación empírica (lo que queda demostrado tanto en el buen número de introducciones a la investigación aparecidas como en los problemas que

como tipo de discurso ha supuesto para los docentes). Sin embargo, ello no evita que una de las objeciones que de manera general se pueden plantear contra la disciplina encuentre su argumento fundamental en determinadas limitaciones o restricciones en ese mismo ámbito. En efecto, la mayor parte de la investigación parte de datos que se obtienen de una única "lengua meta", el inglés, lo cual permite relativizar (aunque sólo sea intuitivamente) las conclusiones de la investigación adquisicionista, por parciales que éstas sean aún. Y en ese sentido, las lenguas afines son un auténtico problema para la lingüística adquisicional. O, más bien, se ignoran de manera general, como si de un caso irrelevante se tratara. Tal vez porque el aprendizaje o adquisición de lenguas afines parece intuitivamente fácil (como en tantas ocasiones hemos tenido que escuchar quienes hemos estudiado, aprendido o enseñado una lengua afín), y si no plantea problemas didácticos, tampoco sus datos serán relevantes para el estudio de la adquisición de segundas lenguas.

En esta perspectiva, podemos comparar las siguientes afirmaciones:

(a) Arce (1984: 109, n.1, aunque publicado originalmente en 1976): "Es sabido que el español y el italiano son dos sistemas muy afines y que es esa peligrosa afinidad, y facilidad aparente la mayor dificultad que se encuentra en su respectivo aprendizaje. Pero es que, además, se trata de las dos lenguas más fáciles para aprenderlas mal, de las más difíciles para alcanzar su dominio desde la otra. [...] Me apoyo en el testimonio de Carlo Tagliavini que en un breve artículo aparecido en la revista *Le lingue estere* titulado «Spagnolo e italiano» precisa: «Si arriva così al paradosso che un italiano di buona volontà che cominci in pari tempo lo studio dello spagnolo e del tedesco e coltivi ambedue le lingue con ugual diligenza, dopo un anno conoscerà meglio lo spagnolo del tedesco, circa un rapporto di 10:1, dopo due, di 8:3, poi di 7:5, ma dopo quattro anni il grado di conoscenza sarà circa uguale, e dopo cinque tradurrà più correttamente dall'italiano in tedesco che dall'italiano in spagnolo»".

(b) En un estado de la cuestión que data ya de hace algunos años, anterior a otros destacados trabajos que sobre el tema han aparecido en los últimos años, Selinker y Han (1996) declaraban: "In trying to plan a longitudinal study of fossilization concerning learners who have a typoplogically distant L1, we could find no serious public stock taking of the large number of hints in the literature on fossilization". Y, en efecto, cuando posteriormente Han y Selinker desarrollan su estudio empírico sobre la fosilización, toman como informante a una hablante nativa de thai en su proceso de adquisición como L2 del noruego (para un resumen del mismo, Han 2004: 119-121). Lenguas, ciertamente, tipológicamente distantes.

Al comparar ambas declaraciones, no puede sorprender que se origine una cierta sorpresa. La primera pregunta que cabe plantearse es el porqué de esta condición de distancia tipológica. O, en otros términos: ¿en qué situación quedan las lenguas afines? Por qué no deberían estudiarse como cualquier otro par de lenguas? O, mejor aún, ¿cuáles son las condiciones que las hacen distintas para la investigación?

Desde siempre se ha mantenido la consideración sobre la influencia de la L1 en la adquisición de la L2. De manera general, y después de años de abandono, reaparece la formulación de que la cercanía entre sistemas lingüísticos (ahora más bien en una perspectiva tipológica que subsume las tradicionales aproximaciones histórico-genéticas) facilita el aprendizaje de uno de ellos para los nativos del otro (vid., como

ejemplo por todos los demás, Schachter 1996:161). Consideración general de la que desaparecen los supuestos que fueron básicos del análisis contrastivo clásico, esto es, aquellos que identificaban diferencia con dificultad.

Si relacionamos esta declaración con el presupuesto de investigación de Han y Selinker, cabría plantearse que la búsqueda de un par de lenguas tipológicamente distantes para investigar la fosilización responde al hecho de que entre lenguas afines no se da la fosilización. Pero, ¿qué pasa con la declaración de Arce y Tagliavini? Desde nuestro punto de vista, es cierto que se alcanzan mayores niveles de competencia. Ahora bien, que se alcancen dichos niveles de competencia no condiciona en absoluto el discurso sobre la fosilización. En última instancia, queda por saber si esa misma similaridad estructural que favorece el rápido progreso en el proceso de adquisición no es también responsable, en última instancia, del mantenimiento de elementos fosilizados en la competencia de esa L2.

Nuestro objetivo en esta comunicación es intentar relacionar la fosilización, con algunas dudas metodológicas y conceptuales que aún plantea, con el caso de especial del aprendizaje/adquisición de una lengua extranjera afín. Para dicho análisis, haremos una doble línea de consideraciones. Por una parte, las hipótesis sobre el origen de la fosilización, por otra, sobre el material lingüístico susceptible de fosilizarse.

2. SOBRE LAS CAUSAS DE LA FOSILIZACIÓN

Desde el punto de vista aplicado, parece innecesario señalar lo relevante que resulta la investigación de las circunstancias o condiciones que favorecen la fosilización. Ahora bien, a causa precisamente de las muchas inadecuaciones que se derivan de la imprecisa formulación inicial del término, lo cierto es que la fosilización se ha vinculado a un amplio abanico de comportamientos o conductas en el proceso de adquisición de segundas lenguas. Y para esos diferentes comportamientos se han propuesto diferentes causas, de manera que tenemos un amplio repertorio de desencadenantes de la fosilización. La enumeración más amplia de causas y de comportamientos de la que disponemos hasta el momento la ofrece Han (2004: 29). Ahora bien, lo cierto es que las bases empíricas de la fosilización no están libres de discusiones. En ese sentido, Long (2003: 492-501) pasa revista y critica un buen número de estudios en virtud de cuatro supuestos: (a) la fosilización no se demuestra, sino que se aume a priori; (b) se seleccionan informantes inapropiados para el estudio; (c) las conclusiones se basan en datos insuficientes; (d) se usan procedimientos de análisis inadecuados. Como consecuencia, este mismo autor (y no es el único) se plantea la misma existencia de la fosilización, o al menos la utilidad del concepto, proponiendo su sustitución por el de *estabilización*, argumentando que está mucho mejor documentado, y plantea menos problemas al tiempo conceptuales y metodológicos para la investigación, como la irremediabilidad del mismo. (Aparte, por ejemplo, de que este segundo concepto tiene una vinculación mucho más directa con el mundo de la enseñanza, en la versión de "error persistente")

Es cierto que en todo el elenco de variables hay algunas que intuitivamente son más fáciles de darse en el caso de las lenguas afines. Concretamente, en nuestro caso, se pueden considerar tres:

(a) *Transferencia*: Ya en uno de los estudios primeros sobre el tema, realizado

por Selinker y Lamendella (1978), los autores concluían que lo más probable es que la fosilización sea resultado de la acción conjunta de distintos factores. El intento más consistente de concretar cómo interactúan esos factores múltiples ha sido el *principio de los efectos múltiples* ("multiple effects principle", MEP) de Selinker y Lakshamanan, cuya formulación reza (1992: 198):

When two or more SLA factors work in tandem, there is a greater chance of stabilization of interlanguage forms leading to possible fossilization

Los autores proponen dos versiones, la fuerte y la débil, que se diferencian por suponer que la transferencia es un fenómeno *necesario* o *privilegiado* en la constitución del MEP. La vinculación entre transferencia y fosilización, en cualquier caso, no puede resultar sorprendente. De hecho, en casi todas las ocasiones asume la caracterización (psico)lingüística de la fosilización. Ya Selinker (1972: 309) consideraba la transferencia como el más destacado entre los cinco procesos responsables de la fosilización. Por su parte, Nakuma revisa las explicaciones que a propósito del fenómeno que nos ocupa aparecen en las obras de distintos autores para concluir (1998: 248): "a thread common to all these accounts (...) is the implicit or explicit assumption that 'transfer', in some form or other, is a factor contributing to fossilization". El interés de la afirmación reside en que los trabajos revisados por Nakuma son de diferentes periodos cronológicos y orientaciones metodológicas.

En principio, el supuesto tiene una base de fácil observación. Entre los niveles de análisis lingüístico, es el fonético-articulatorio en el que la fosilización, en cualquiera de las diferentes definiciones del fenómeno, se puede comprobar antes. Y la marca más evidente de fosilización en dicho nivel, el *acento extranjero*, tiene su origen en el sistema nativo de los hablantes: por eso se distingue la nacionalidad de un extranjero que habla en una lengua "no materna". En principio, parecería lógico suponer que la L1 también se encontrará detrás de los restantes elementos fosilizados[1].

A nuestro juicio, el mayor problema del MEP deriva de la heterogeneidad de factores implicados en cada uno de los ejemplos que se revisan en Selinker y Lakshamanan (1992). Más aún, en la formulación del MEP quedan preguntas determinantes sin responder: ¿son los mismos factores constantes en los diferentes sujetos? ¿son los mismos factores constantes en la fosilización de los diferentes elementos? En principio, a la vista de los datos, la respuesta para ambas preguntas sería negativa. En ese sentido, nos encontramos con una complicación absoluta para la investigación, porque cada una de las muestras tendrá que ser objetivo de una explicación única. En cuanto a las lenguas afines, el concepto más relevante será el hecho de que probablemente el volumen de transferencia sea más alto que en el caso de otras lenguas (a pesar de que se ha verificado un comportamiento diferente según fases y que en última instancia depende de la percepción de los aprendices de la distancia entre las lenguas implicadas, como señala Calvi (1999, como ejemplo de la exposición defendida por la misma autora en otras publicaciones).

(b) *Corrección*: Aunque la lingüística adquisicional es ambigua respecto a su relevancia para la lingüística aplicada, no cabe duda de que la fosilización es un fenómeno especialmente interesante desde dicho punto de vista,: por las implicaciones

que dicho fenómeno tiene para la actividad de los docentes; y porque el mismo entorno docente, el aula, puede constituir un factor desencadenante del fenómeno.

En efecto, se ha establecido una relación directa entre corrección y fosilización. Y paradójicamente, la referencia a la corrección ha servido para dos posturas contrapuestas: mientras algunos defienden que lo que provoca la fosilización es el exceso de corrección, para otros es la falta de la misma. Una voz en defensa de la primera postura es de Ferrán Salvadó (1990: 293-4), quien señala:

> hay que recordar que un abuso en la corrección puede tener efectos negativos tales como la "fosilización". A saber, el aprendiz considerándose incapaz de expresarse con un nivel aceptable de corrección, opta por usar formas que aunque incorrectas, le permiten comunciarse en un número suficiente de situaciones.

El soporte empírico para esta postura lo podríamos encontrar en el trabajo de Higgs y Clifford (1982), que desarrolla la hipótesis de que es la presión comunicativa para expresarse utilizando formas que superan la capacidad lingüística del aprendiz lo que lleva a la fosilización. En sentido contrario se manifiestan Lightbown y Spada (1993: 121):

> Recently, some researchers and educators have reacted to the trend toward communicative language teaching and have revived the concern that allowing too much 'freedom' without correction and explicit instruction will lead to early fossilization of errors

En ese mismo sentido, por ejemplo, podríamos citar el clásico trabajo de Vigil y Oller (1976). En cierta medida, esta postura deriva de la constatación de los problemas surgidos en las experiencias más completas de implantación del enfoque comunicativo, concretamente los programas de inmersión de Canadá. En cualquier caso, tenemos por tanto dos hipótesis en cuanto a la corrección, "cuantitativas" ambas, pero de sentido opuesto. En principio, parece más sólida la primera, en virtud del siguiente elemento al que nos vamos a referir

(c) *Satisfacción comunicativa*: Probablemente, entre las causas mencionadas por Han destaca una condición (a nuestro juicio básica) que siempre aparece vinculada a la fosilización: la *suficiencia comunicativa*; es decir, el cumplimiento de un objetivo comunicativo global, mayormente manifiesto en la comprensión de los interlocutores nativos. En principio, esa condición es también la que subyace a la formación de los pidgins, y la que más fácilmente puede comprobarse en los casos de adquisición natural. Pero también se relaciona especialmente con el ámbito docente, ya que de hecho el paradigma de fosilización se encuentra en uno de los "productos" del enfoque comunicativo: el aprendiz que consigue el objetivo mayor de la fluidez comunicativa, que se encuentra satisfecho sirviéndose de la lengua como instrumento, pero que sacrifica de manera sistemática la corrección (o en otros términos, el alumno "fluent-but-fossilized", afectado de "intermediate-itis", según las denominaciones de Johnson 1992). A la unión de los elementos mencionados se refiere explícitamente Bley-Vroman: "Fossilization often seems to be observed in learners who have achieved

a level of competence that ensures *communicative succes*, even though the grammar may be very unlike that of a native" (1989: 47, cursivas nuestras). En este mismo sentido aparece también la definición de fosilización que proporcionan Cattana y Nesci (2004: 236): "fenomeno per cui, raggiunto un certo stadio di conoscenza della lingua d'arrivo, funzionale al soddisfacimento dei propri bisogni comunicativi, lo studente non progredisce più nell'apprendimento e commette sempre gli stessi error".

En cuanto a las causas, a su explicación, poco parece que pueda aportar el caso específico de las lenguas afines, aparte del hecho que señalábamos antes, esto es, que posiblemente se trata de una situación en la que se potencian las condiciones mencionadas. Sin embargo, recordar también que existen otras explicaciones o causas propuestas para el fenómeno en las que poco importará dicha condición.

De la misma manera que suponemos como requisito de la fosilización la *suficiencia comunicativa* (en casos de no comprensión siempre se procederá a algún tipo de reestructuración en la interlengua de los sujetos), hay otro principio básico que no podemos dejar de lado como es el hecho de que los elementos fosilizados se han adquirido exactamente según los mismos procedimientos de los elementos no fosilizados (correctos). Es posible encontrar una variada panoplia de declaraciones en este sentido, pero una de las definiciones más claras de la fosilización en la que se vincula claramente la adquisición de elementos correctos e incorrectos la ofrece H.D. Brown (2000, 4ª: 233):

It is interesting that this internalization of incorrect forms takes place by means of the same processes as the internalization of correct forms. We refer to the latter, of course, as "learning", but the same elements of input, interaction and feedback are present.

3. SOBRE EL MATERIAL LINGÜÍSTICO FOSILIZABLE

Una línea de investigación que está mucho menos desarrollada de lo que cabría suponer se propone la individuación de esos los elementos lingüísticos (items, estructuras, reglas o subsistemas de la formulación original de Selinker) susceptibles de fosilizarse. En términos generales, la investigación se ha centrado en suponer que los mejores candidatos son los errores persistentes, los errores a largo plazo. Y en buena medida este tipo de errores se ha relaciondo con el concepto de dificultad. Esta noción se está volviendo a plantear, retomada de los tiempos del análisis contrastivo clásico, aunque intentando relacionar la complejidad (más o menos objetiva, más o menos objetivable) de los elementos lingüísticos con la percepción que de los mismos tienen los aprendices. En una versión resumida (en la reformulación de Han 2004:118), se puede proponer que los elementos fosilizables son aquéllos para los que no hay que no hay ni suficiente evidencia positiva ni suficiente evidencia negativa.

En este sentido, nos parece que encontramos un caso en el que la aportación de las lenguas afines resulta absolutamente determinante. Si dos lenguas son tan cercanas que continuamente vienen analizadas contantemente analizadas en términos de reciprocidad, lo más esclarecedor será el tipo de elementos que se fosilizan. Si relacionamos la posibilidad de que el input sea generador de reestrcuturaciones en la interlengua con la capacidad de percpeción de esos rasgos lingüísticos, las lenguas afines

parecen las más adecuadas para comprobar empíricamente algunas de las formulaciónes generales, como la siguiente de VanPatten (1996: 30):

Grammatical form conveying semantic information that also is encoded lexically will tend to not be detected; the learner instead relies on the lexical items for the semantic information. The learners' internal mechanisms will detect grammatical form early on only if it is relatively high in communicative value. Otherwise, grammatical form is detected over time only as the learner's ability to get meaning from the input is increasingly automatized (becomes more effort-free). This increasing automatization of comprehension releases attentional resources for the processing of form that was previously skipped (undetected).

Considerando que, de antemano, se da una situación de intercomprensión muy alta (por impresionista que pueda parecer el adjetivo), que se fundamenta básicamente en la transparecia semántica de gran parte del caudal léxico, resulta especialmente interesante el caso de las lenguas afines en la consideración de elementos estrictamente formales.

4. PROYECCIONES DE LAS LENGUAS AFINES EN LA LINGÜÍSTICA ADQUISICIONAL

Son muy pocas las referencias específicas a las lenguas cercanas en la literatura adquisicionista. Destaca entre las mismas la contribución de Eric Kellerman (1997: 281-3), quien señala la innegable ventaja que supone la cercanía de lenguas (en su caso, neerlandés-inglés) a la hora de alcanzar un determinado nivel en el aprendizaje, aunque prefiere centrarse en la cuestión del "ultimate-attainment". A partir de los resultados de varios trabajos, Kellerman concluye que éstos dejan en una situación muy comprometida a quienes defienden la existencia del periodo crítico, que tienen un problema desde cualquiera de las posturas que se pueda plantear la teoría. En efecto, de nada sirve plantear una teoría si no es capaz de "incorporar" todos los datos (y parece poco probable sostener que los alumnos holandeses están genéticamente mejor dotados para el aprendizaje del inglés que quienes tienen otras lenguas maternas). Y si se pretende dejar de lado una serie de datos en virtud de la cercanía de los sistemas, habrá que considerar la existencia de diferentes principios generales para el aprendizaje de L2, lo cual resulta incluso más controvertido.

Por otra parte, la existencia de la fosilización y su vinculación con algunos procedimientos en el aula no deben tomarse como una crítica global contra el método comunicativo, tal y como supone Sandra Sauvignon (1990: 188):

[Una proclama neo-conductista actual afirma que] the early encouragement of communication without strict 'error correction' -that is, consistent teacher highlighting of differences between learner language and a selected adult native norm- results in the formation of undesiderable and permanent L2 'habits'. Among the terms used to characterize the end result of this undocumented phenomenon are "fossilization", "pidgnization" and a "terminal L2 profile".

Al leer esta declaración de Sauvignon (no lo olvidemos, una de las figuras más representativas del enfoque comunicativo en el mundo académico norteamericano), aparecen dos exageraciones, a nuestro juicio injustificadas. En primer lugar, la idea de que la fosilización se trata de un fenómeno no documentado. La afirmación de Savignon parte de la crítica contra el trabajo ya citado de Higgs y Clifford (1982) porque no se sirve de datos empíricos, sino de la experiencia docente. No es este el lugar para considerar la oportunidad o la validez de servirse de dicho tipo de datos, aunque en principio nos inclinamos a considerar que en el ámbito de la lingüística aplicada ni pueden ni deben ser desdeñados, independientemente de que el estudio empírico de la fosilización plantee más problemas metodológicos de lo que en principio se podría sospechar.

La segunda exageración que en nuestra opinión aparece en las palabras de la americana se encuentran en la calificación de *neoconductista* para ese principio de crítica del método comunicativo, simplemente porque utiliza, con buen tino argumentativo, el término "hábito" a continuación. Independientemente de que alguna razón tenga, parece una postura excesivamente dogmática suponer que el enfoque comunicativo no es susceptible de crítica alguna. En última instancia, el objetivo no es cuestionar el enfoque comunicativo, sino sugerir que, como casi todo, es susceptible de mejoras. Y a nuestro juicio es importantísimo tener en cuenta cuál es la "responsabilidad" del método comunicativo en la fosilización, sin que ello implique que en los métodos anteriores no se daba la fosilización (aunque también es cierto que la "intolerancia" con el error servía como teórica prevención).

En cualquier caso, son muchas las aportaciones que pueden derivarse de la investigación en términos adquisicionistas de las lenguas afines, de las que al menos podemos señalar dos:

(a) Selinker (1972) definía originalmente la interlengua en función de sus rasgos particulares, es decir, aquellos que ni son de la lengua materna ni de la lengua de llegada. Ahora bien, si tuviéramos que responder cuánto se ha investigado la interlengua en esa dimensión habría que responder que muy poco, fundamentalmente por las dificultades (estructurales) que se presentan para definir ese punto intermedio en el que la IL sólo se parece a sí misma. Sin embargo, un aspecto en el que resulta especialmente destacada la investigación de las lenguas afines es en el surgimiento de rasgos particulares, es decir, diferentes tanto de la L1 como de la L2 (ejemplos en esta línea se pueden encontrar en el trabajo de Giacalone Ramat y Ceriana 1986 sobre las relativas, o en Sánchez Iglesias 2004 sobre distintos aspectos, destacando los pronombres sujeto).

(b) Para la transferencia positiva: Una idea ya habitual en la investigación es el hecho de que la influencia de la L1 se manifiesta no sólo en forma de "construcciones superficialmente calcadas" de la L1, sino en otros fenómenos, como la evitación, el sobreuso.... Sin embargo, y de la misma manera que sucedía con la fosilización, la transferencia se sigue identificando, de manera involutaria tal vez, con el error, esto es, la idea de transferencia es siempre negativa al venir identificada con la interferencia. Sin embargo, tenemos que recordar que entre las otras manifestaciones de la influencia de la L1 está la interferencia positiva. Y parece indudable que en este caso las lenguas afines constituyen un campo óptimo para esta investigación, en cuanto la posibilidad de transferencia positiva entre lenguas no afines queda restringida a menos fenómenos

concretos, mientras en las lenguas afines tenemos que suponer un comportamiento sistemático en los distintos niveles de analisis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE, Joaquín, "Italiano y español: Confrontación lingüística". En J. Arce, M. Carrera, F. Fernández Murga, Mª.N. Muñiz *Italiano y español. Estudios lingüísticos*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984, pp. 109-126 .

BLEY-VROMAN, Roman: "The logical problem of second language learning". En S. Gass & J. Schachter (eds.), *Linguistic perspectives on second language acquisition*, Cambridge, CUP, 1989, pp. 41-68.

BROWN, H.D. *Principles of Language Learning and Teaching*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 2000, 4ª.

CALVI, M.V., "Aprendizaje de lenguas afines: español e italiano", *Diálogos hispánicos* 23, 1999, pp. 23-48 (F. Sierra Martínez y C. Hernández González (eds.) Las lenguas en la Europa comunitaria III).

CATTANA, Anna e Maria Teresa Nesci, *Analizzare e correggere gli errori*. Perugia: Guerra, 2004.

CHINI, Marina, "Interlingua: modelli e processi di apprendimento". En A. De Marco (a cura di). *Manuale di glottodidattica. Insegnare una lingua straniera*. Roma, Carocci, 2000, pp. 45-69.

CORDER, S.P., *Introducing applied linguistics*. Londres, Penguin Books, 1973.

FERRÁN SALVADÓ, Josep Mª, "La corrección del error: fundamentos, criterios, técnicas", En AA.VV.: *Didáctica de las segundas lenguas. Estrategias y recursos básicos,* Madrid: Santillana, 1990, pp. 282-300.

GIACALONE RAMAT, Anna y P. Ceriana, «Apprenants guidés et invariants dans le processus d'acquisition". En A. Giacomi y D. Veronique (eds.), *Acquisition d'une langue etrangere. Perspectives et recherches* Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, vol. I, pp. 45-68.

HAN, ZhaoHong, *Fossilization in adult second language acquisition*. Clevedon, Multilingual Matters, 2004.

HIGGS, T., y Clifford, R., "The push toward communication". En T. Higgs (ed.), *Curriculum, competence, and the foreign language teacher*, Skokie, 111: National Textbook Co., 1982, pp. 57-79.

JOHNSON, Helen, "Defossilizing", *ELT Journal* 46/2, 1992, pp. 180-189.

KELLERMAN, Eric, "Why typologically close languages are interesting for the study of second language acquisition". En J. Aarts, I. de Mönnink & H. Wekker (eds.), *Studies in english language and teaching. In honour of Flor Aarts*, Amsterdam: Rodopi, 1997, pp. 275-92.

LIGHTBOWN, Patsy y N. Spada, *How Languages are Learned.* Oxford, OUP, 1993.

LONG, Michael "Stabilization and fossilization in interlanguage development" En C. Doughty y Michael H. Long (eds.), *The handbook of second language acquistion*. Oxford, Blackwell, 2003, pp. 487-535.

MCLAUGHLIN, Barry, *Theories of second language learning*. Londres, Edward Arnold, 1987.

NAKUMA, Horacio, "A new theoretical account of 'fossilization': Implications for L2 attrition research", *IRAL* 35/3, 1998, pp. 247-256.

SÁNCHEZ IGLESIAS Jorge J., *Errores, corrección y fosilización en la didáctica de lenguas afines*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.

SAUVIGNON, Sandra, "In second language acquisition/foreign language learning, nothing is more practical than a good theory". En B. VanPatten y J.F. Lee (eds.), *Second language acquisition / Foreign language learning*, Clevedon: Multilingual Matters, 1990, pp 185-206.

SCHACHTER, Jacquelyn, "Maturation and the issue of universal grammar in second language acquisition". En W.C. Ritchie y T.K. Bhatia (eds.), *Handbook of second language acquisition*, San Diego, Ca.: Academic Press, 1996, pp. 159-193

SELINKER, Larry, "Interlanguage", *IRAL* 10/2, 1972, pp. 209-231.

SELINKER, L. y J.T. Lamendella, "The role of extrinsic feedback in interlanguage fossilization",

Language Learning 29/2, 1978, pp. 363-375.
SELINKER, L. y U. Lakshamanan, "Language transfer and fossilization: The multiple effects principle". En S. Gass y L. Selinker (eds.), *Language transfer in language learning*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1992, 2ª, pp. 197-216.
SELINKER, L. y Z. Han: "Fossilization: What we think we know". Internet: 30-6-2003, <http://www.bbk.ac.uk/llc/al/larry/fossilization.pdf>.
VANPATTEN, Bill, *Input processing and grammar instruction. Theory and research*. Norwood, NJ: Ablex, 1996.
VIGIL, N.A. y J.W. Oller, "Rule fossilisation: a tentative model", *Language Learning* 26/4, 1976, pp. 281-95.

Notas

[1] La única refutación de esta hipótesis vendría de que se pueda demostrar que los fenómenos o elementos de los diferentes niveles lingüísticos no se adquieren según el mismo conjunto de principios generales. En cualquier caso, esta hipótesis supone una ulterior dificultad de tipo metodológico, ya que se haría necesario multiplicar las posibles explicaciones de la fosilización.

ALFONSO DE ULLOA: LITERATO, TRADUCTOR Y LEXICÓGRAFO EN LA VENECIA DEL SIGLO XVI

María Teresa Sanmarco Bande
Universidade de Santiago de Compostela

Durante los reinados de Carlos I y Felipe II se produce en Europa una gran expansión de la cultura, la lengua y la literatura españolas. Ya desde finales del siglo XV, en Italia, Francia y, especialmente, en los Países Bajos se observa un aumento sostenido en la impresión de obras españolas o de argumento hispánico. De manera que, con el afianzamiento del Imperio, la difusión del libro español en Europa alcanza su esplendor en pleno siglo XVI.

Centrándonos en la Península Itálica, Franco Meregalli señala que en Venecia, el centro editorial más importante de Italia (y uno de los más destacados de Europa), se aprecia un notable incremento en la difusión de libros españoles, especialmente durante el reinado de Felipe II. (Meregalli, 1974: 16-17)

La influencia de la cultura española da lugar también a un creciente interés por la lengua castellana.

> Già il Castiglione raccomandava, nel *Cortegiano*, lo studio dello spagnolo e del francese; il Della Casa rilevava nel *Galateo* gli errori in cui cadevano gli italiani che parlavano spagnolo, come quelli degli spagnoli che si sforzavano di parlare italiano. Nell'epoca di Filippo II questa conoscenza dello spagnolo si approfondì, e poté utilizzare tutta una gamma di opere destinate a facilitare l'apprendimento dello spagnolo agli italiani. (Meregalli, 1974: 23)

Con el objeto de proporcionar los medios necesarios para el aprendizaje del idioma, a lo largo del siglo XVI se imprimen en toda Europa numerosos diccionarios y gramáticas del español. Asimismo, las editoriales venecianas de esta época, como indica Meregalli, publican (incluso en castellano) un gran número de obras correspondientes al ámbito español.

En este contexto destaca Gabriele Giolito de Ferrara, un editor veneciano que, junto con Alfonso de Ulloa, emprende la novedosa actividad de publicar obras en lengua castellana. Desde 1552 hasta 1558 editan doce libros, entre los que se encuentran *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, *La Celestina*, la poesía de Boscán, algunas composiciones de Garcilaso de la Vega, el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, la traducción española de Gonzalo Pérez de la *Ilíada* o la traducción del *Orlando Furioso* realizada por Jerónimo de Urrea.[1]

Refiriéndose a esta iniciativa de Gabriele Giolito y Alfonso de Ulloa, Benedetto Croce afirma que, si bien en alguna de estas obras se incluyen apéndices para facilitar el aprendizaje de la pronunciación española o la comprensión de las voces más complejas

para el hablante italiano, los destinatarios de dichas publicaciones no serían los lectores italianos interesados por el castellano, sino la numerosa población de origen español que en aquella época vivía en Italia, puesto que entre estos libros se encuentran obras italianas traducidas al castellano. (Croce, 1949: 165)

Ciertamente no parece común que un italiano desease leer el *Orlando furioso* en castellano, pero el conjunto de los doce libros está integrado, en su mayoría, por obras españolas. Esta colección no deja de ser una iniciativa interesante y consideramos que su orientación tanto al público italiano como al español es totalmente plausible. Desconocemos la fortuna de esta empresa, aunque suponemos que debió reportar beneficios, puesto que las publicaciones se sucedieron a lo largo de seis años; con todo, la ausencia de reediciones nos hace sospechar que dicho éxito fue discreto.

Alfonso de Ulloa inicia su actividad editorial en 1552, de la mano de Gabriele Giolito, con el "programa de difusión" de la literatura española al que hemos hecho mención. Respaldado por la pujante imprenta veneciana, emprende una intensa labor: editor literario, traductor de textos españoles al italiano y cronista, Ulloa se sirve de todos los medios a su alcance para publicar, a lo largo de 18 años, más de medio centenar de obras. Esta febril actividad editorial, sin embargo, no le proporciona la seguridad de una vida acomodada y, probablemente, la necesidad de obtener recursos económicos complementarios será el motivo que lo induzca a cometer el delito que lo conducirá a la cárcel en 1568.

Rumeu de Armas lo ha definido como un escritor precoz que se afanó en divulgar nuestra historia y nuestras letras en el escenario culto de la Italia post-renacentista:

Hombre de vida aventurera, áspera y conturbada, nadie podrá negarle sus muchos méritos intelectuales. Fue en su tiempo el más activo propagandista y destacado introductor de la literatura española en Italia. A ello hay que sumar sus indiscutibles méritos como historiador (con una concepción moderna, casi periodística, de la pasión del público por la noticia y el suceso de actualidad). En un tercer plano [...] su profundo conocimiento de la lengua italiana, acreditado en tantas y tan valiosas traducciones que se disputaban los impresores con auténtica voracidad. (1973: 81)

2. VIDA DEL AUTOR.

Debido a la profusión de sus publicaciones y a la fama alcanzada por algunas de las obras (como la *Historia del Almirante*[2] o una biografía de Carlos I, publicada dos años después del fallecimiento del emperador), desde época temprana, el nombre de Alfonso de Ulloa figura en los repertorios bibliográficos correspondientes a su tiempo. (Cfr. Morel-Fatio, 1913: 123-143; Toda y Güell, 1927: IV)

En cuanto a su vida, las fuentes anteriores a la segunda mitad del siglo XX aportan una información muy sucinta, que ha sido ampliada de manera, creemos, satisfactoria por Anna Maria Gallina, Othón Arróniz y Antonio Rumeu de Armas, intentado arrojar luz sobre los numerosos puntos oscuros de su existencia[3].

A falta de toda indicación por parte del propio Ulloa, existe diversidad de opiniones con respecto al lugar y la fecha de su nacimiento. Ciertamente el apellido Ulloa procede de Galicia (por lo que Anna Maria Gallina le atribuye un posible origen gallego). En tiempos de la Reconquista una rama de la familia se desplaza a la provincia

de Zamora y se instala en Toro (donde lo ubica Toda y Güell). Y ya en el siglo XV la estirpe de los Ulloa se entronca con las familias nobles de Cáceres. Es probable que nuestro autor naciese en esta última ciudad, como señalan Morel-Fatio y Rumeu de Armas, considerando además la relación de la familia Ulloa con los también extremeños Hernán Cortés y Álvaro de Sande (al que Alfonso de Ulloa denomina tío).

En cuanto a la fecha de su nacimiento, se colige de sus declaraciones que es joven en 1561, adolescente en 1558, lector y escritor infatigable desde 1546, por lo que Rumeu de Armas deduce que su nacimiento debe fijarse en torno a 1530.

Perteneciente a la hidalguía española, su padre, Francisco de Ulloa (soldado al servicio del Imperio, a las órdenes de Hernán Cortés) lo encauza al estudio hasta la pubertad. Es probable que se trasladase a Italia en torno a 1546, comenzando a trabajar como paje en la embajada española de Venecia, donde entonces se encontraba don Diego Hurtado de Mendoza. Rumeu de Armas y Arróniz señalan que el joven Ulloa tal vez habría tenido acceso a la vastísima biblioteca del erudito español, ampliando así sus conocimientos.

Entre 1550 y 1552 se alista como soldado mercenario en el ejército imperial y prueba fortuna junto a su hermano Martín de Ulloa, bajo las órdenes de Ferrante Gonzaga, príncipe de Molfetta. Regresa en 1552 a Venecia, como secretario del embajador don Juan de Mendoza. Y en ese mismo año, junto con otro español (Juan de Rejas) y un italiano (Andrea Ferrares), es acusado de espionaje en favor de Francia por parte del capitán Bustos (espía español) y otros cinco declarantes. Aunque en principio se pretendió castigar a los traidores, el hecho de que en poco tiempo se hubiese zanjado esta cuestión, así como la amistad de más de veinte años que Ulloa mantuvo con el cónsul español en Venecia, Tomás de Cernosa, o su estrecha relación con los secretarios de Felipe II, hacen sospechar que las delaciones promovidas por el capitán Bustos fueron una maquinación carente de fundamento.

Ulloa, expulsado de la embajada en 1552, comienza a trabajar con el impresor Gabriele Giolito de Ferrara en el proyecto de publicaciones españolas al que aludimos anteriormente. En 1553 da a la imprenta diez de las doce obras castellanas editadas junto a Giolito, de modo que podemos imaginar a un Ulloa definitivamente instalado en Venecia y totalmente embebido en su trabajo. Se suceden los encargos, de Giolito y de otros impresores (en su mayoría venecianos), que le asegurarán dieciocho años de actividad editorial incesante, hasta su fallecimiento en 1570.

A principios de 1568 es arrestado y juzgado por haber falsificado un documento supuestamente emitido por el Consejo de los Diez en 1564. Las actas del proceso no permiten conocer más detalles: Ulloa es condenado a muerte, aunque su pena es conmutada por cadena perpetua, al facilitar el nombre del noble veneciano (del cual no ha quedado constancia en las declaraciones del juicio) que lo habría ayudado a conseguir los timbres necesarios para que su falsificación tuviese efectividad.

Rumeu de Armas ha localizado en el Archivo Histórico de Simancas el borrador de la carta de Felipe II en la que se indica que la causa del encarcelamiento fue debida a la publicación de un libro judío. Profundizando en el argumento de la censura en la Venecia del siglo XVI (que sólo imponía restricciones de tipo religioso), Paul Grendler señala dos momentos fundamentales, correspondientes a los años 1553 y 1568, en la observancia estricta de la ley por parte de la Serenísima, con la imposición de multas

muy severas y la quema de libros en la Plaza de San Marcos. A lo largo de 18 años Ulloa trabajó, al menos, con quince impresores venecianos; tres de ellos, Domenico Farri, Giovanni Griffo y Niccolò Bevilacqua, son citados por Grendler como impresores que, tras haber publicado obras judías carentes del visto y place de los censores, se ven obligados a pagar sus multas correspondientes. (Grendler, 1989: 103-130)

El hecho de estar implicado en la publicación de estos libros no suponía una falta tan grave como para ser sentenciado a muerte, pero el delito del que Ulloa es acusado corresponde al hecho grave (que éste no negó) de haber falsificado una orden del Consejo de los Diez.

Probablemente habría sido puesto en libertad, si la carta que Felipe II escribió en octubre de 1569 hubiese llegado a manos del Dux. A lo largo de dos años y medio de cautiverio, Ulloa dirigió al emperador doce cartas (conservadas en el Archivo Histórico de Simancas) solicitando su intercesión. La lentitud de la burocracia y la mala fortuna hicieron que la tan aguardada respuesta en favor del prisionero jamás llegase a su destino. En ese intervalo de tiempo, Venecia esperaba la llegada del nuevo embajador, don Diego Guzmán de Silva, que (por motivos políticos, siguiendo órdenes expresas) demoró su toma de posesión hasta febrero de 1571.

Ulloa falleció de fiebres, probablemente producidas por la tuberculosis, el 16 de junio de 1570.

3 OBRA DE ALFONSO DE ULLOA.

Siguiendo el orden cronológico, presentamos a continuación la relación de obras publicadas por Alfonso de Ulloa desde 1552 hasta 1570[4], omitiendo la alusión a las reediciones impresas con posterioridad a su fallecimiento.

El duello de Mutio Iustinopolitano. Traduzido del vulgar toscano en romance castellano por Alfonso de Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1552.

Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores, assí griegos como latinos, recogidos por M. Nicolás Liburnio. Agora nuevamente traduzidos en romance castellano por el S. Alonso de Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.

La Ulixea de Homero, repartida en XIII libros. Traduzida de griego en romance castellano por el señor Gonzalo Perez. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.[5]

Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron, con una carta del author para un amigo suyo pidiéndole consuelo y una quexa y aviso contra amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentíssimas [...] *escriptas en reffranes* [...] *Y al cabo se hallará un diálogo muy sabroso que habla de las mugeres*. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.[6]

Cárcel de amor hecha por Diego de Sanct Pedro, con otras obras suyas. Nuevamente con diligentia corregida y enmendada por el Señor Alonso de Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Con suma diligentia corregida por el S. Alonso de Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.[7]

Las obras de Boscán, y algunas de Garcilasso de la Vega. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.

Question de amor de dos enamorados. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.[8]

Libro aureo de Marco Aurelio [Antonio de Guevara[9]]. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.

Silva de varia lecion [Pedro Mexía]. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.
Orlando furioso de M. Ludovico Ariosto. Traduzido en romance castellano por el S. Don Hierónimo de Urrea. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553.[10]
Libro secondo di Marco Aurelio imperatore. Tratto dall'aureo libro detto Horologio de Principi. Composto da monsignor il Vescovo de Mondogneto. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1554.
La prima parte del libro chiamato Monte Calvario nella quale si trattano i sacratissimi misteri avvenuti in questo monte di Cristo. Composto per il S. Don Antonio di Guevara. Tradotto di lingua spagnuola nell'italiana per il S. Alfonso Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1555.[11]
Militia celeste del Pie della Rosa Fragrante, *del Sig. Hieronimo San Pietro, nella quale si trattano le vite et prodezze degli illustrissimi patriarchi e principi del popolo hebreo*. *Tradotta dalla lingua spagnuola dal S. Alfonso Ulloa.* Venetia, Domenico Ferri, 1556.
Cronica generale d'Hispagna et del regno di Valenza [...] *Composta dall'eccellente M. Anton Beuter, maestro in Sacra Teologia e nuovamente tradotta in lingua italiana dal S. Alfonso d'Ulloa*. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1556.
Dialoghi di Pietro Messia. *Tradotti nuovamente di spagnuolo in volgare da Alfonso d'Ulloa.* Venetia, Plinio Pietrasanta, 1557.[12]
Il terzo libro delle Lettere dell'illustre Signore Don Antonio di Guevara, vescovo di Mondogneto... Nel quale oltra la antichità et historie, si legge il trattato della Galea del medesimo auttore. *Nuovamente di lingua spagnuola in italiano tradotto per Alfonso di Ulloa*. Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1557.[13]
Della Filosofia naturale di Giovanni Sarava. Libri quattro. Tradotta pur mo' di spagnuolo in volgare da Alfonso di Ulloa. Venetia, Plinio Petrasanta, 1557.[14]
Somma della natural filosofia di Alfonso di Fonte diuisa in dialoghi sei, nequali, oltra le cose fisiche, s'ha piena cognitione delle scienze, astronomia, et astrologia, dell'anima. Venetia, Plinio Pietrasanta, 1557.
Diálogo de las Empresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana por el illustre y reverendísimo señor Paulo Jovio, obispo de Nucera. *Nuovamente traduzido en romance castellano pro Alonso de Ulloa*. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1558.[15]
Istituzione d'un Re Cristiano, raccolta principalmente dalla Sacra Scrittura... per il maestro Filippo della Torre. *Nuovamente tradotta per Alfonso de Ulloa.* Venetia, Gian'Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1557.
Libro dell'origine et successione dell'Impero de' Turchi. *Composto da Vasco Dias Tanco. Nuovamente tradotto dalla lingua spagnuola nella italiana per Alfonso de Ulloa*. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1558.
Il Concilio et Consiglieri del Principe. *Opera di Federigo Furio Ceriol. Tradotto fedelmente di lingua spagnuola, secondo il testo originale dell'autor, per Alfonso d'Ulloa*. Venetia, Francesco Bindoni, 1560.
Vita dell'invittissimo e sacratissimo Imperator Carlo Quinto, nella quale si comprendono le cose più notabili occorse dal MD al MDLX. Descritta dal S. Alfonso de Ulloa. Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1560.[16]
Del governo della Corte di Spagna. Venetia, Francesco Sansovino, 1561.[17]
Rimedio de' giuocatori. *Composto per il R. P. M. Pietro de Cobarrubias. Nuovamente di lingua spagnuola tradotto dal S. Alfonso Ulloa*. Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1561.[18]

Institutione de' Mercanti che tratta del comprare et del vendere, et della usura che può occorrere nella mercantia. Composto per il Dottor Sarava. Nuovamente tradotta in lingua spagnuola dal S. Alfonso d'Ulloa. Venetia, Bolognino Zaltieri, 1561.
Vite di tutti gli Imperatori [...] *cominciando da Giulio Cesare fino a Massimiliano. Composte in lingua spagnuola dal nobile cavaliere Pietro Messia*. Venetia, Vincezo Valgrisi, 1561.
Delle Lettere dell'illustre Signore Don Antonio di Guevara, vescovo di Mondogneto. Libri quattro. Venetia, Antonio Turino, 1561.
L'Asia del S. Giovanni di Barros [...] *De' fatti de' portoghesi nello scoprimento e conquista de mari e terre di Oriente. Nuovamente di lingua portoghese tradotta dal S. Alfonso Ulloa*. Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1562.
Successo de la jornada que se començó para Tripol, año de MDLIX, y se acabó en los Gelves el de MDLX. Nuovamente publicado por Alonso de Ulloa. Venetia, Giovanni Griffo, 1562.[19]
Le Historie del Sig. Agostino di Zarate. Dello scoprimento et conquista del Perù. Nuovamente di lingua castigliana tradotte del S. Alfonso Ulloa. Venetia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1563.
Vita del Valorosissimo e Gran Capitano Don Ferrante Gonzaga, Principe di Molfetta. Descritta dal Signor Alfonso Ulloa. Venetia, Niccolò Bevilacqua, 1563.
Dialogo della dignità dell'huomo [...] *Composto perché l'huomo riconosca i doni et beneficii che da Iddio riceve, perché si rimuova da' suoi peccati et vitii et per doctrinar et ammaestrar la sua vita*. [Hernán Pérez de Oliva, Francisco Cervantes de Salazar] *Dal S. Alfonso Ulloa.* Venetia, Niccolò Bevilacqua, 1563.[20]

Libro primo delle Lettere dell'illustre Signore Don Antonio di Guevara, vescovo di Mondogneto. Nuovamente di spagnuolo in italiano tradotto dal S. Alfonso Ulloa. Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1565.
Vita del potentissimo e christianissimo Imperatore Ferdinando Primo. Descritta dal Sig. Alfonso Ulloa. Venetia, Camillo e Francesco Franceschini, 1565.
Aviso de' Gioveni e Riprobatione dell'amor del Mondo. Venetia, Camillo Franceschini, 1565.[21]
Diálogo de la verdadera Honrra Militar. Compuesto por don Geronymo de Vrrea. Edición de Alfonso de Ulloa. Venetia, Giovanni Griffo, 1566.[22]
Delle novelle del Bandello novamente corretto et illustrato. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali del S. Ascanio Centorio a ciascuna novella fatti. Venetia, Camillo Franceschini, 1566.
Le sei giornate del S. Alfonso di Fonte, Nelle quali oltre le materie di filosofia s'ha plena cognitione delle scienze, astronomia et astrologia. Nuovamente di lingua spagnuola tradotte dal S. Alfonso Ulloa. Venetia, Domenico Farri, 1567.
De los Sonetos, Canciones, Madrigales y Sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca. Traduzidos de toscano por Salusque Lusitano. Edición de Alfonso de Ulloa. Venecia, Niccolò Bevilacqua, 1567.
La Diana de Jorge de Montemayor. Nuevamente corregida e revista por Alonso de Ulloa. Venecia, Comin de Trino e Monferrato, 1568.
Relatione della Morte et esequie del Serenissimo Principe Carlo, Figliolo del Catolico Re Filippo II, Re di Spagna. Composta et ordinata dal R. M. Giovanni Lopez [de Hoyos]. *Nuovamente di lingua spagnuola tradotto da Alfonso Ulloa*. Venetia, Heredi di Marchio

Sessa, 1569.
Comentario del S. Alonso de Ulloa de la guerra que el illustrísimo y valerosíssimo príncipe Don Hernando Álvarez de Toledo, duque de Alva y capitán general del rey Don Felippe, nuestro señor, ha hecho contra Guillermo de Nansau, príncipe de Orange y contra el Conde Ludovico su hermano, y otros rebeldes de su majestad Catolica en las tierras baxas, que comunmente se llaman Flandes, Venecia, Domenico de Farris, 1569.[23]
Historia di Zighet, ispugnata da Soliman, Re de' Turchi, l'anno MDLXVI [Franjo Crnka]. Turino, Giovanni Criegher, 1569.[24]
Dialoghi di Massimo Troiano. Venetia, Bolognino Zaltieri, 1569.[25]
Le Historie di Europa del Sig. Alfonso Ulloa. Nelle quali principalmente si contiene la guerra ultimamente fatta in Ungheria tra Massimiliano, imperatore de' christiani, et sultan Solimano, re de' Turchi, Et vi s'ha cognitione di molti altri avenimenti occorsi in diverse parti del mondo fino all'anno MDLXVIII. Venetia, Bolognino Zaltieri, 1570.
Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare relatione della vita e de' fatti dell'Ammiraglio D. Christoforo Colombo, suo padre, et del scoprimento ch'egli fece dell'Indie Occidentali. Nuovamente di lingua spagnola tradotte nell'italiana dal S. Alfonso Ulloa. Venetia, Francesco de' Franceschi Senese, 1571.
Historia dell'Indie Orientali scoperte e conquistate da' portoghesi. Composta dal Sig. Fernando Lopes di Castagneda. Nuovamente di lingua portoghese in italiana tradotti dal Signor Alfonso Ulloa. Venetia, Giordano Ziletti, 1577.

Los primeros trabajos de Ulloa conciernen a las ediciones de textos castellanos; se trata de obras de temática diversa, la mayoría de ellas correspondiente a autores contemporáneos. Resultan particularmente interesantes los apéndices incluidos en la edición de la *Celestina* y el *Orlando furioso*, correspondientes a dos glosarios elaborados por Ulloa con sumo rigor filológico, en los que se presenta un compendio de términos detallados y traducidos al italiano. Como señala Lidio Nieto, "para fijar significados y establecer la equivalencia latina de no pocas voces [...] Ulloa recurre a Nebrija en numerosas ocasiones tanto en el glosario del *Orlando* como en el de la *Celestina*" (Cfr. Nieto Jiménez, 1991: 254). El mérito de estos pequeños vocabularios, su interesante aportación, radica en que constituyen los primeros vocabularios que ponen en contacto el castellano y el italiano[26].

Únicamente encontramos una edición de obras italianas por parte de Ulloa (*il Bandello*), lo cual es lógico, dado que en Venecia habría editores más cualificados para llevar a cabo esta actividad. Anna Maria Gallina señala que la tarea editorial desarrollada por nuestro autor muestra una exactitud y una fidelidad a los originales ciertamente loable. (Gallina, 1955-56: 194-195)

Con posterioridad, Ulloa se tomará algunas licencias en su labor de traducción. Tal es el caso del *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paulo Jovio (que recoge las acciones más notables de hombres célebres de su época), en el que Alfonso de Ulloa se permite incluir un pasaje aludiendo con grandilocuencia a su propia persona[27]. Realiza el mismo tipo de interpolación en el *Razonamiento de Ludovico Domeniqui*, con el objeto de ensalzar la figura de su padre, Francisco de Ulloa. (Rumeu de Armas, 1973: 26-27)

Se observan inexactitudes en las obras de carácter histórico redactadas por Ulloa. Claro ejemplo de ello son algunos fragmentos de la biografía de Carlos V, *Le Historie di*

Europa o el *Comentario* [...] *de la guerra que el illustrísimo y valerosíssimo príncipe Don Hernando Álvarez de Toledo...* Estas obras presentan errores que, en opinión de Rumeu de Armas, no corresponden a una deturpación intencionada, sino a la precipitación y a la utilización de fuentes poco fidedignas. (Rumeu de Armas, 1973: 85-106)

En cuanto a las *Historie del S. D. Fernando Colombo*, Manuel Carrera señala que Ulloa, ya en la cárcel, recibe el encargo de traducir al italiano un texto cuya autoría se atribuía al hijo de Cristóbal Colón y en el que se narraba la biografía del descubridor de América. Este manuscrito, redactado por varias plumas (entre éstas tal vez la de Hernando Colón, en lo que atañe al relato de las cuatro expediciones de Cristóbal Colón a América), fue fielmente traducido por Ulloa, que con toda probabilidad falleció antes de poder revisar su trabajo. Con el manuscrito original extraviado y dado que la primera edición de la obra corresponde a esta traducción italiana, a lo largo del tiempo ha habido quien no ha dudado en achacar a Ulloa las deficiencias que el texto traía consigo en el manuscrito original. (Colón, 2003: 9-17)

Las traducciones de obras filosóficas señaladas o de ensayos célebres, como los correspondientes a Guevara y Mexía, responden a los gustos y exigencias de los lectores de la época. De hecho, en opinión de Rumeu de Armas, *Il terzo libro delle Lettere dell'illustre Signore Don Antonio di Guevara*, publicado en 1557, es el resultado de una ampliación, obra de Alfonso de Ulloa, imitando el estilo retórico del autor. Del conjunto, sólo cuatro cartas originales y un sermón corresponden a Antonio de Guevara, mientras el resto de las cartas denota una falta de erudición, de citas de autores clásicos y de humor, que claramente muestran una redacción diferente. (Rumeu de Armas, 1973: 117-118)

Además de haber escrito siete libros de temática histórica, Ulloa es también autor del ensayo titulado *Aviso de' Gioveni e Riprobatione dell'amor del Mondo*, publicado en 1565. Se trata de una obra moralizante, en la que invita al lector a conducir una vida guiada por el amor a Dios.

Como hemos podido comprobar en este breve comentario a la obra de Alfonso de Ulloa, el número de publicaciones, su variedad temática, así como el diverso rigor con el que el autor afronta sus trabajos, nos muestran aspectos muy diversos de este personaje poliédrico, de actividad prodigiosa y viva inteligencia, cuya incesante y fructífera labor literaria tendió un puente de cultura entre Italia y España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRÓNIZ, O., "Alfonso de Ulloa, servidor de Don Juan Hurtado de Mendoza", *Bulletin Hispanique*, LXX, fasc. 3-4, 1968, pp. 437-457.

AA.VV., *Proceso de Cartas de Amores y quexa y aviso contra amor por Juan de Segura. Cartas en Refranes de Blasco de garay. Diálogo de Mujeres por Cristóbal de Castillejo. S*egún la edición de Venecia, 1553. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956.

CHARTIER, R., *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.

COLÓN, H., *Historia del Almirante*, (ed. Manuel Carrera Díaz), Barcelona, Ariel, 2003.

CROCE, B., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949.

GALLINA, A. M., "Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel sec. XVI: Alfonso de Ulloa", *Quaderni Ibero-Americani*, nº 17 (pp. 4-12) y nº 19-20 (pp. 194-209), 1955-1956.

GALLINA, A. M., *Contributi alla storia della Lessicografia italo-spagnola*, Firenze, Olschki, 1959.

GARCÍA HERNÁN, E., "Espionaje en la Batalla de Lepanto", *Historia 16*, 27 (332), 2003, pp. 8-41.
GÓMEZ MORENO, A., *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.
GRENDLER, P. F., *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*, London, Variorum Reprints, 1981.
GRENDLER, P. F., *La scuola nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1991.
MEREGALLI, F., *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.
MOREL-FATIO, A., *Historiographie de Charles-Quint*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1913.
MOREL-FATIO, A., "Alfonso de Ulloa et le comte Pierre-Ernest de Mansfelt", *Bulletin Hispanique*, XV, 1913, pp. 445-450.
NIETO JIMÉNEZ, L., "Los glosarios de 1553 de A. de Ulloa", *Revista de Filología Española*, LXXI, fasc. 3-4, 1991, pp. 253-285.
RUMEU DE ARMAS, A., *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.
SACCHIERO, L., *Un poligrafo spagnolo nella Venezia cinquecentesca: Alfonso de Ulloa*, a. a. 1975-1976, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore della tesi di laurea Prof. Gaetano Cozzi.
TODA Y GÜEL, E., *Bibliografía espanyola d'Italia: dels origens de la imprenta fins a l'any 1900*, Barcelona, Castell de Sant Miquel d'Escornalbou, 1927.

Notas

[1] El resto de las obras corresponde a *El duello de Mutio Iustinopolitano*, *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores* de Liburnio, *Processo de cartas de amores*, *Question de amor de dos enamorados*, *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paolo Jovio.

Señala Othón Arróniz que la idea de editar libros en lengua española o traducciones del español en italiano cuenta con un precedente, también en Venecia, en 1534, de la mano de Stefano da Sabbio y Domingo de Gaztelu *Vid*. O. Arróniz, "Alfonso de Ulloa, servidor de Don Juan Hurtado de Mendoza", *Bulletin Hispanique*, LXX, fasc. 3-4, 1968, p. 451.

[2] Una biografía de Cristóbal Colón supuestamente escrita por su hijo Hernando Colón y cuya primera edición corresponde a la versión italiana de Ulloa.

[3] *Vid*. el apartado correspondiente a las referencias bibliográficas. Ha sido posible recabar algunos datos importantes de su biografía gracias a la información proporcionada por Ulloa en las introducciones de sus ediciones, en las interpolaciones realizadas en algunas traducciones y en el contenido de sus propias obras. Asimismo las alusiones a su persona por parte de personajes coetáneos (*Vid*. O. Arróniz, "Alfonso de Ulloa...", *op. cit.*, pp. 454-457. También A. Morel-Fatio, "Alfonso de Ulloa et le comte Pierre-Ernest de Mansfelt", *Bulletin Hispanique*, XV, 1913, pp. 445-450) y la documentación conservada en el Archivo Histórico de Simancas (legajos E-1326-126 hasta E-1326-238, correspondientes a 1568 y 1569) han completado la información sobre nuestro autor. Sumada a estas fuentes, la sagacidad del historiador Antonio Rumeu ha permitido reconstruir algunas partes de su vida, mediante conjeturas que, si bien resulta imposible comprobar, parecen totalmente plausibles.

[4] Hemos recabado esta información de los repertorios proporcionados por Rumeu de Armas (*Alfonso de Ulloa..., op. cit.*, pp. 162-187) y Anna Maria Gallina (*Contributi alla storia della Lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 62-65), así como a través de nuestras consultas en la Biblioteca Marciana de Venecia. Dado el interés suscitado por algunas de estas obras en el momento de su publicación, suponemos que habrán contado

con más ediciones e incluso, ya en su época, habrán sido traducidas a otros idiomas. Damos cuenta exclusivamente de aquellas que fueron publicadas en Venecia o que hoy se conservan en la Biblioteca Marciana.

5 La segunda edición, en Venecia, fue realizada por el impresor Francesco Rampazetto, en 1562.

[6] En la edición de esta obra, realizada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Joaquín del Val señala que la supresión por parte de Ulloa de los nombres de los autores (Juan de Segura, *Processo de cartas de amores*; Blasco de Garay, *Cartas de refranes*; Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de las mugeres*) no deja de ser una acción reprobable, aunque el concepto de autoría no estuviese entonces tan perfilado como en nuestros días. Como veremos, Ulloa procederá de igual manera en la edición de obras posteriores. *Vid*. *Proceso de Cartas de Amores y quexa y aviso contra amor por Juan de Segura. Cartas en Refranes de Blasco de garay. Diálogo de Mujeres por Cristóbal de Castillejo.* Según la edición de Venecia, 1553. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956, pp. XXVIII-XXIX.

[7] Se añade un texto en apéndice: *Introdutione del Signor Alphonso di Uglioa, nella quale s'insegna pronunciare la lingua spagnuola. Con una espositione da lui fatta nella italiana di parecchi vocaboli hispagnuoli difficili contenuti quasi tutti nella Tragicomedia di Calisto e Melibea o Celestina*.

[8] Se añade un texto en apéndice: *Introductione che mostra il Signor Alfonso de Ulloa a proferire la lingua castigliana*, semejante al que se incluye en la edición de *La Celestina*.

[9] Indicamos entre corchetes los nombres de los autores de las obras traducidas. Consideramos que, en casos como éste, la ausencia de toda indicación corresponde al descuido del editor, puesto que se trata de autores y libros sumamente conocidos en su tiempo.

[10] El texto es precedido por un apéndice titulado *Assimismo se ha añadido una breve introducción para saber pronunciar la lengua castellana, con una exposición en la Thoscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro.* En 1556 se realizan dos nuevas ediciones, en Lyon, con los impresores Mathias Bonhome y Gulielmo Roville, respectivamente. En la edición de Roville se incluye el texto de Ludovico Dolce: *Breve demuestracion de muchas comparaciones y sentencias que por el Ariosto han sido imitadas en diversos autores, y exposicion de todos los lugares difficultosos que en el presente libro se contienen*.

[11] La segunda edición corresponde a 1556, la tercera edición a 1560, la cuarta a 1562 y la quinta edición se realizará en 1570, todas ellas con el impresor Gabriele Giolito.

[12] En la segunda edición altera el título y la disposición interna de la obra: *Ragionamenti del magnifico e nobile cavaliere Pietro Messia*. Venetia, Andrea Revenoldo, 1565.

[13] La segunda edición se realiza en 1559 con el mismo impresor.

[14] La segunda edición, también en Venecia, corresponde al impresor Andrea Revenoldo en 1565.

[15] Tras el texto correspondiente a Paolo Jovio, se incluye la traducción de una obra de Lodovico Domenichi: *Razonamiento de Ludovico Domeniqui, en el qual siguiendo la materia del precedente Diálogo se habla de las empresas militares y amorosas*.

[16] La segunda edición llegará en 1562, la tercera en 1566, ambas con el mismo impresor.

[17] Autor Alfonso de Ulloa.

[18] La segunda edición en 1568, con el mismo impresor.

[19] Esta obra fue traducida al italiano por Ulloa dos años más tarde: *La historia dell'impresa di Tripoli di Barbaria, fatta per ordine del Serenissimo Re Catolico, l'anno MDLX. Con le cose avenute a christiani nell'isola delle Zerbe*. Venetia, Marchio Sessa, 1564. La segunda edición de la traducción se realizó en 1566, en la imprenta veneciana de Francesco Rampazetto. La tercera edición cuenta con una ampliación, ya indicada en el título: *...Alla quale sono state aggiunte* [...] *le cose fatte in Ungheria l'anno MDLXVI da sultan Solimano, con la narratione della morte di esso sotto Seghetto et la creatione di Salim, suo figliuolo*, Venezia, Marchio Sessa, 1569. Sobre esta última edición se

publica en 1569 *Historia delle cose avvenute a' cristiani con gli infedeli all'isola di Zerbe in Africa ed a Malta l'anno MDLXV, e di quelle fatte in Ungheria da Sultan Solimano, re de' Turchi, l'anno MDLXVI*. Venetia, 1569.

[20] La segunda edición en la imprenta de Francesco Rampazetto, Venecia, 1564.

[21] Autor Alfonso de Ulloa.

[22] Obra traducida por Ulloa tres años más tarde: *Dialogo del vero onore militare*. Composto dall'illustre sig. Don Geronimo di Urrea. Nuovamente tradotto di lingua spagnuola da Alfonso Ulloa. Venetia, Heredi di Marchio Sessa, 1569.

[23] La traducción de esta obra fue publicada ese mismo año: *Commentari del Sig. Alfonso Ulloa della guerra che il Sig. Don Fernando Alvarez di Toledo, duca d'Alva et capitano generale del Serenissimo Re Cattolico, ha fatto contra Guglielmo di Nansau, principe de Oranges et contra il Conte Ludovico suo fratello*. Turino, Giovanni Criegher, 1569. La segunda edición (Venecia, Bolognino Zaltieri, 1570) incluye la *Historia di Zighet*.

[24] La autoría de esta obra, que se colige del contenido y corresponde a Franjo Crnka, ha sido atribuida erróneamente a Alfonso de Ulloa. La segunda edición se realiza en Venecia, en la imprenta de Bolognino Zaltieri, 1570.

[25] Edición bilingüe (italiano y castellano) a cargo de Alfonso de Ulloa.

[26] Siguiendo a A. M. Gallina, el vocabulario de Cristoforo Scobar (1512) relaciona el siciliano y el español, mientras que el texto de Francesco Alunno (1526) no podría denominarse 'vocabulario', dado que se trata de listas de términos confrontados. *Vid*. A. M. Gallina, *Contributi alla storia della Lessicografia*..., *op. cit*., pp. 17-40.

[27] "No quiero dexar de deziros la hermosas empresa que trahe Alfonso de Ulloa, varón nobilíssimo, de la ilustre sangre de los invencibles hespañoles y grande amigo nuestro, a quien vos devéis conoscer bien por la infinidad de libros, que aun en su adolescente edad ha traduzido y escripto con summa felicidad." *Cfr*. A. Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa..., op. cit*., p. 23.

ESPACIOS ANTROPOLÓGICOS DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS: FUTURISMO, EXPRESIONISMO Y DADAÍSMO.

Isabel Serra Pfennig
Universidad Complutense de Madrid

1. LOS ESPACIOS DEL FUTURISMO.

El concepto de vanguardia como teoría es relativamente moderno. En Italia el concepto, proveniente de Francia, se adopta hacia 1890. En Alemania, Walter Benjamin (1892-1940) ya lo utilizó refiriéndose al futurismo, dadaísmo y al surrealismo. En su artículo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (la obra de arte en su reproductibidad técnica),* describe los cambios esenciales que experimenta el arte en el primer cuarto del Siglo XX (Bürger, 1987: 71), artículo que se puede aplicar a la teoría del futurismo.

Las primeras incursiones del precursor del futurismo, el italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fueron en lengua francesa, con la publicación del poema épico, *La conquête des étoiles* en 1902 y con su *Primer manifiesto del futurismo* en *Le Figaro* de París en 1909. Esto se debe a que fue educado en París, adquiriendo grandes conocimientos de la cultura francesa, que posteriormente divulgaría en Italia. Pero fue Milán la cuna del futurismo italiano cuando Marinetti junto con Paolo Buzzi (1874-1956) funda en 1905 la revista prefuturista *Poesia.*

La fascinación por lo elementos más importantes de la modernidad, como la exaltación de la máquina y el movimiento, el amor al peligro y a la temeridad se cimentarán en todas las artes desde la literatura pasando por la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, hasta el cine.

El lema predilecto de Marinetti: *Marciare non marcire (avanzar, no pudrirse)*, le creó no solamente admiración y entusiasmo sino también odio. Hay que tener en cuenta que Marinetti no sólo ejerció influencia literaria y artística sino también política, debido a su intransigente defensa de la guerra y la exaltación radical del patriotismo, que más tarde le llevaría al fascismo mussoliniano.

Otro centro neurálgico de difusión del futurismo fue el *Palacio Rosa del Corso Venezia* de Milán, donde a través de folletos, prospectos, cartas, se desarrolló una intensa campaña que sobrepasó la frontera italiana, creando escuela en toda Europa, principalmente en las grandes metrópolis como París, Londres, Berlín, Madrid, Barcelona y Moscú.

En Barcelona el poeta mallorquín Gabriel Alomar (1873-1941) pronunció una conferencia en 1904 en el *Ateneo Barcelonés* sobre el futurismo, a igual que Marinetti exaltaba la vida de las ciudades como mito de la modernidad, pero su punto de unión con éste era más programático que ideológico.

Además de Milán como espacio antropológico del futurismo italiano y teniendo en cuenta que el futurismo abarcaba todas las artes, uno de los centros vinculados

al *Manifiesto técnico de la pintura futurista,* fue en el proscenio del *Teatro Chiavella* de Turín. Donde en 1910 los precursores de la pintura futurista Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) y Gino Severini (1883-1966) se pronunciaron contra la vulgaridad, la mediocridad, el culto fanático de lo antiguo que sofocaba el concepto del arte vigente.

Para los pintores futuristas, el dinamismo es un elemento fundamental y en contraposición con otras vanguardias, el pintor futurista ve siempre el objeto artístico en movimiento y es atraído por líneas de fuerza, enaltece las transformaciones incesantes de la vida moderna, y se revela contra los formalismos académicos. La nueva concepción sobre la pintura futurista fue pronunciada de nuevo por Boccioni en el *Circolo Internazionale Artistico* de Roma en 1911.

Además de una multitud de manifiestos, el gran impulso del futurismo fue la difusión de revistas como *Lacerba, Il Leonardo* y *la Voce,* editadas por Giovanni Papini (1881-1956) y Giuseppe Prezzolini (1882-1982).

Las ideas del futurismo llegaron a Rusia a los pocos días de publicarse en *Le Figaro* el *Primer Manifiesto futurista*. A continuación se crearon tres tendencias, el denominado *egofuturismo* fundado por Severjanin (1877-1941) en 1911 y dirigido a partir de 1912 por Ivan Ignatiev; el *cubofuturismo* que data de 1910 y contaría con la participación de Chlebnikov (1885-1922), Maiakovski (1894-1930) y Burliuk (1882-1967) y el *psicofuturismo.*

El egofuturismo tuvo corta vida, pasaron a formar parte del *cubofuturismo* de Moscú que se considera el núcleo del futurismo ruso. Según Maiakovski una de las premisas fundamentales del futurismo ruso era:

> Afirmar el arte verbal como maestría de la palabra, no como estilización estética, sino como capacidad para resolver cualquier problema en la palabra.
> (González Gómez, 2003: 25)

A diferencia del futurismo italiano, el futurismo ruso se desarrolló hacia la izquierda contrariamente a lo que sucedió en Italia. Se propone la democratización del arte a través de su presencia en la calle y en los medios de propaganda y agitación.

2. DIFUSIÓN DEL EXPRESIONISMO.

A pesar de la descentralización de la vida cultural alemana de principios de siglo XX, se puede considerar Berlín como imagen de la metrópoli expresionista. Los principales espacios antropológicos por excelencia del expresionismo berlinés, el *Café des Westens* y el *Romanisches Café,* se encontraban en la calle *Kurfürstendamm,* frecuentados entre otros por poetas como Gottried Benn (1886-1956) y Elsa Lasker Schüler (1869-1945).

Otro centro neurálgico del expresionismo berlinés es el *Neuer Club*, lugar de encuentro de escritores expresionistas como Jakob van Hoddis (1887-1942), Georg Heym (1887-1912), Ernst Blass (890-1939) y Kurt Hiller (1885-1972).

Desde un primer momento las reuniones en los denominados *Künstlercafés* se convirtieron en espacios culturales de la época al reunirse en ellos artistas, bohemios y escritores. Estos cenáculos literarios proliferaron en todas las grandes ciudades,

destacando el *Café Gisela* y el *Café Stefanie,* puntos de encuentro de la asociación académica-literaria, la bohemia y la intelectualidad muniquesa. (Malte Fischer, 2000: 29)

Otros espacios de difusión cultural fueron los periódicos *Tageblatts, el BZ y el 12-Uhr-Blattes,* máximos exponentes del mundo expresionista. Se convirtieron junto con las revistas literarias expresionistas en la esencia de la difusión del expresionismo y fueron realmente proliferas. En Berlín se publicaron *Der Sturm,* editada por Herwarth Walden (1878-1941) y *Die Aktion* de Franz Pfemfert (1879-1954).

Tuvieron gran difusión además, las antologías colectivas y almanaques publicados entre los años 1919 y 1920, como las de Kurt Pinthus (1886-1975): *Symphonie jüngster Dichtung (Sinfonía de la joven poesía)* y la antología poética *Menschheitsdämmerung (El ocaso de la humanidad)*, denominada por su mismo autor no como una antología sino la antología:

Dies Buch nennt sich nicht nur eine Sammlung. Es ist Sammlung!: Sammlung der Erschütterungen und Leidenschaften, Sammlung von Sehnsucht, Glück und Qual einer Epoche - unserer Epoche. Es ist gesammelte Projektion menschlicher Bewegung aus der Zeit in die Zeit. Es soll nicht Skelette von Dichtern zeigen, sondern die schäumende, chaotische, berstende Totalität unserer Zeit. (Pinthus, 1961: 22)

La cuna del expresionismo pictórico fue Dresde, donde en 1905 un grupo de estudiantes de arquitectura integrados por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880- 1966), Erich Heckel (1883-1970) y Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), contemporáneos también de los *fauves* franceses, fundaron *die Brücke (el puente)* influenciados por Van Gogh y Munch, y por el exotismo de los países de ultramar. Posteriormente en 1911 Wassily Kandinsky (1866-1944) y Franz Marc (1880-1916) crean en Múnich, *der Blaue Reiter, (el jinete azul).* En sus exposiciones pictóricas en la galería *Tannhäuser* adquirirán la difusión necesaria para darse conocer internacionalmente. Un año más tarde en 1912 se publica *el Almanach* y la famosa obra de Kandisky, *De lo espiritual en el* arte. (Kandinsky, 2003)

3. LOS ORÍGENES DEL DADAÍSMO.

La aversión producida por el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 provocó grandes cambios en el ámbito estético de las vanguardias europeas. Estos cambios se reflejaran en una nueva corriente que sus creadores la denominan Dadá. Como término genérico fue algo confuso y controvertido. Los negros Kru llaman Dadá a la cola de una vaca santa. El cubo y la madre en cierta región de Italia: Dada, un caballito de madera, la doble afirmación en ruso y en rumano: DADA (De Torre, 1965: 322). Otros vanguardistas denominaron la palabra Dadá como una especie de arte invocando el retorno a un primitivismo infantil.

El dadaísmo refleja el estado del espíritu en el que la desmoralización y la negación constante en el ser humano van a ser sus premisas fundamentales. Imbuidos por la percepción de que el mundo de los sistemas estaba hecho añicos, así los expresaba Hugo Ball y que la cultura burguesa estaba destruyéndose a sí misma, los dadaístas se proponían llevar el nihilismo y la anarquía al terreno del arte. (Huelsenbeck, 2000: 8)

Suiza se convierte en el espacio antropológico por excelencia de los dadaístas. En dónde se dan cita los refugiados pacifistas provenientes de toda Europa. Coinciden además diversos artistas y poetas de distintas corrientes artísticas, futuristas italianos, expresionistas alemanes, etc.

El primer centro importante de esta corriente va a ser el *Cabaret Voltaire* en la *Spiegelgasse (calle de los espejos)* de Zúrich, una mezcla de cabaret y sala de arte, fundada por el emigrante alemán Hugo Ball, donde se reunieron un grupo de artistas, destacando además de Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), Hans Arp (1887-1966), Richard Huelsenbeck (1892-1974) Marcel Janco (1895-1984). Entre 1916 y 1919 se producen constantes manifestaciones artísticas. Más tarde en 1917 la *Galeria Dadá* tomó el relevo como punto neurálgico del dadaísmo zuriqués.

A pesar de la agitación política, Richard Huelsenbeck, lleva a Berlín el espíritu dadaísta radicalizado por su hostilidad hacia el militarismo prusiano, y hacia el capitalismo. Sus componentes Ball, Grosz, Hausmann, y Hülsenbeck marcarán el fin de los proyectos políticos dadaístas con la instauración de la República de Weimar de 1919.

Las primeras manifestaciones de estos artistas están impregnadas de cierta tradición poética que se inspiran en Baudelaire, Rimbaud y Lautrémont. También participan del espíritu agresivo de los futuristas, si bien carecen de un código estético concreto ni punto de apoyo moral, elementos que sí tuvieron los futuristas.

Como espacio dadaísta también se consideró la revista fundada en Zúrich por Tzara que llevó sucesivamente el nombre de *Dada I, Dada II, Dada III,* sin embargo a los números 4º y 5º se llamaron *Anthologíe Dada*. (De Torre, 1965: 330)

Los tres primeros números se publicaron en Zúrich entre 1917 y 1918. Las posteriores ediciones, aparecieron publicadas en París en 1920, primero con el nombre de *Boletín Dada* y posteriormente con *Dadaphone.*

El mérito de los zuriqueses consistiría en expandir el sarcasmo de Dadá al corazón de la Europa desgarrada. Suiza representaba para estos artistas un oasis de paz, a pesar de su cercanía a los campos de batalla. Pero Suiza alejada de todo sentimiento bélico, acogía a los revolucionarios en exilio, a los escritores pacifistas, a los desertores y a los objetores de conciencia de todas las nacionalidades. Por ello Dadá se constituyó como un movimiento multicultural, en el que se integraron, pacifistas alemanes, revolucionarios rusos, y exiliados rumanos como en el caso de Tzara y Janco. Todos estaban unidos por su oposición a la guerra, detestando la hipocresía de los estados implicados.

Como es frecuente en todo manifiesto vanguardista siempre hay una oposición al movimiento anterior, y aunque componentes del dadaísmo provenían del expresionismo eran así sus enemigos principales, los dadaístas abogaban por una nueva racionalidad del arte, mientras que los expresionistas querían una innovación de todos los géneros del arte. (Huelsenbeck, 2000: 9)

4. ANALOGÍAS CON EL GRUPO DADAÍSTA DE NUEVA YORK

El terror a la guerra, llevó a la ciudad de Nueva York a una gran parte de artistas que huían de la incomprensible insensatez europea. Entre ellos hay que destacar al pintor francés Marcel Duchamp (1887-1968) que en 1912 realizó su fulminante

incursión por el cubismo, muy pronto en 1914 adopto una actitud de ridiculización de la actividad artística y muy pronto se reconocería como Dadá. Cansado de la atmósfera bélica que reinaba en Francia se traslado a Nueva York y al igual que Picabia se integró en las corrientes vanguardistas gestadas en barrios como Harlem o Chinatown.

Por otra parte Francis Picabia (1879-1953), pintor polifacético que participó en muchas corrientes artísticas desde impresionista, cubista, órfico...etc. Junto con Duchamp y los americanos Man Ray y Morton Schamberg dieron vida a la corriente vaguardista Dadá neoyorquina.

Bajo la influencia de Duchamp, su inspiración se volvió mucho más mecanicista, las máquinas o fragmentos de máquinas, a veces tratadas en dibujos geométricos y con títulos patéticos, constituyen elementos de un nuevo lenguaje pictórico propio de dadaísmo, como por ejemplo *Paroxismo del dolor.*

Como espacio dadaísta, nace en Nueva York la revista "291", especie de publicación esporádica que se distribuye por los espacios vitales dadaístas, Barcelona, Zúrich, París...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Península, 1987.
DE TORRE, G., *Historia de las literaturas de vanguardia,* Madrid, Visor, 1965.
DE TORRE, G., *Literaturas europeas de vanguardia,* Sevilla, Renacimiento, 2001.
GONZÁLEZ GARCIA, A.; CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945,* Madrid, Istmo, 1999.
GONZÁLEZ GÓMEZ, X., *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945),* Santiago de Compostela, Endovento, 2003.
HUELSENBECK, R., *En Avant Dada, el Club Dadá de Berlín,* Barcelona, Alikornio, 2000.
KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte,* Barcelona, Paidós, 2003.
MALTE FISCHER, J., *Jahrhundertdämmerung,* Wien, Zsolnay, 2000.
PETRONIO, G., *Historia de la literatura italiana,* Madrid, Cátedra, 1990.
PIERRE, J., *El futurismoy el dadaísmo,* Madrid, Aguilar, 1968.
PINOTTINI, M., *L´estetica futurista,* Roma, Bulzoni, 1979.
VIAZZI, G., *I poeti del futurismo 1909-1944,* Milano, Longanesi, 1978.
YORK-GOTHART, M. (Hrgs), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus 1890-1918,* München, Carl Hanser, 2000.

ASIMILACIÓN DE LAS PREPOSICIONES PROPIAS ITALIANAS POR PARTE DE APRENDICES HISPANOHABLANTES DE ITALIANO/LE: ESTRATEGIAS, ERRORES Y POSIBLES CAUSAS

Carmen Solsona
Universidad de Zaragoza)

La preposición es una (si no "la") categoría gramatical que registra -según distintos autores: Katerinov (1975: 37), Arce (1976: 38-9), Carrera (1979-80: 35), Schmid (1994: 201)- un saldo más elevado de errores en la producción de aprendices hispanohablantes de italiano/LE. La dificultad de estas partículas no es exclusiva del italiano, sino que se trata de un hecho presente en muchas lenguas[1].

Estos elementos presentan cierta similitud de forma y uso entre las lenguas italiana y española, pero no tanta como pretenden atribuirles los alumnos que -incluso en niveles avanzados del aprendizaje- escogen una preposición que resulta equivocada o cometen errores de adición u omisión de preposición que pueden llegar a fosilizarse. Algunos errores son debidos a interferencia con la L1, otros se deben a generalizaciones de reglas de la L2 y otros responden a causas tanto inter como intralingüísticas[2].

Los factores que objetivamente determinan la complejidad de esta categoría gramatical son diversos: polisemia de una misma preposición (por ejemplo *da*, que introduce complementos de lugar *en donde*, *a donde*, *desde donde*, *por donde*, agente o causa eficiente, procedencia, modo, tiempo, etc.), parasinonimia de varias preposiciones (por ejemplo *da*, *di* y *per* para la expresión de la causa: *tremava dal freddo*, *tremava di freddo*, *tremava per il freddo*), reglas aparentemente poco sistemáticas y -a veces- sujetas a restricciones idiosincrásicas, alta frecuencia de aparición en la lengua (lo que provoca -si no se dominan- una frecuencia de error también elevada), relevancia semántica relativamente baja comparada con otras partes de la oración como verbos, sustantivos o adjetivos, etc. A estos factores se añaden otros en el caso de lenguas emparentadas como el italiano y el español: la particularidad de la contracción de cinco de las ocho preposiciones propias italianas con el artículo determinado (lo que da lugar a 35 posibles articulaciones frente a sólo dos en español), la aparente similitud de forma de las preposiciones en las dos lenguas (lo que lleva a los aprendices muchas veces a pensar que a la similitud en la forma corresponde también una similitud semántica y de uso: *a*/*a*, *in*/*en*, *di*/*de*, *per*/*por*: **Vado a Italia*, **Abito in Saragozza*, **occhiali di sole*, **conosciuto per tutti*), contextos semánticos y sintácticos de aparición distintos (*aiuto i miei amici* / *ayudo a mis amigos*, *ho molto da fare* / *tengo mucho que hacer*, *non riesco a dormire* / *no consigo dormir*, *ammetto di essermi sbagliata* / *reconozco que me he equivocado*, *vasca da bagno* / *bañera*, *prosciutto e melone* / *melón con jamón*) y, en resumen, la manera especial que tiene cada lengua de expresar la realidad, lo cual se refleja también a través del uso preposicional.

Para estudiar qué preposiciones y qué valores de cada preposición -de las

ocho preposiciones propias italianas- se asimilan antes y mejor y cuáles se incorporan más tarde o con mayor dificultad a la interlengua de aprendices hispanohablantes de italiano, para abordar el tipo y frecuencia de sus producciones idiosincrásicas[3] y las estrategias empleadas, diseñamos dos ejercicios complementarios[4]. El primero consistía en escribir libremente dos frases con cada una de las ocho preposiciones propias (*a*, *con*, *da*, *di*, *in*, *per*, *su*, *tra/fra*). Se les dijo que podían modificar la preposición simple que les ofrecíamos y articularla si lo consideraban necesario y que, a ser posible, escogiesen valores distintos de cada preposición para construir las frases. El segundo ejercicio, que se repartió cuando habían entregado el primero, consistía en construir 15 frases, para lo cual tan sólo se ofrecía el verbo -"andare", "essere", "arrivare", "lavorare", "salire", que podían conjugar libremente- seguido de una preposición concreta que les dimos[5]. Con estos verbos pretendíamos incitar a la creación de determinados complementos por parte de los aprendices, principalmente complementos circunstanciales de lugar *a donde* con "andare" y de lugar *en donde* con "essere" y otros complementos parcialmente seleccionados a partir del verbo junto con la preposición (de tiempo con "arrivare tra", "lavorare per", por ejemplo), los cuales se habían revelado especialmente conflictivos en una fase previa (véase nota 7) y cuyo comportamiento iba a quedar explícito con el segundo ejercicio[6]. Para la realización de las dos pruebas se les dijo que construyesen frases con un contexto suficientemente amplio para comprender el tipo de complemento que habían seleccionado.

2. SUJETOS DE LAS PRUEBAS

Realizaron los ejercicios 43 alumnos universitarios de primer nivel de italiano, pertenecientes principalmente a las licenciaturas de Filología Hispánica, Inglesa y Francesa, cuando habían recibido un total de 71 horas lectivas. Los ejercicios se realizaron en clase durante 40 minutos (20 minutos aproximadamente para cada uno) sin ayuda de material adicional. Se les dijo que se recogerían los ejercicios pero que no tendrían calificación[7].

3. MÉTODO

Para nuestro estudio nos hemos basado en los métodos del Análisis de Errores (Corder, 1967, 1973, 1981) y de la Interlengua (Selinker, 1969, 1972, 1992), teniendo también en cuenta las observaciones del Análisis Contrastivo (Lado, 1957).

El tema de las preposiciones se abordó de manera explícita cuatro meses antes de la realización de los ejercicios (paradigma, clasificación, cómo y en qué casos la preposición se contrae con el artículo formando las preposiciones articuladas, presentación de los distintos valores de cada una, aspectos contrastivos español-italiano entre los pares de preposiciones que suponíamos más conflictivos) y se habían trabajado en clase. Era previsible que las preposiciones y los valores con mayor índice de aparición (ejercicio 1) fuesen aquellos que aparecían con mayor frecuencia en clase (y, obviamente también, en el italiano medio)[8].

Hemos otorgado un código a cada tipo de error, que pasamos a aclarar a continuación. De una parte, siguiendo un criterio de ordenación alfabética, cada preposición está representada por un número del 1 al 8 (1=*a*, 2=*con*, 3=*da*, 4=*di*, 5=*in*, 6=*per*, 7=*su*, 8=*tra/fra*). De otro lado, se representa la forma *fa* por la letra F. Basándonos,

en fin, en la clasificación de errores que ya señaló Corder (1973: 277), que clasifica los errores según cómo resulte afectada la estructura superficial de la frase, los códigos son los siguientes: APY[9] representa adición de una preposición no necesaria, OPY omisión de preposición necesaria, EEY/Y[10] elección errónea de preposición, FE formación errónea (y, dentro de esta categoría, AI representa articulación incorrecta, AA adición de artículo no necesario, OA omisión de artículo necesario) y OI orden incorrecto. El código N indica expresión inexistente, C confusión de estructuras, I incompleto, X indescifrable y SC sin contestar. A cada complemento empleado le hemos asignado un código para hacer más cómodo el recuento de los complementos más y menos utilizados y el porcentaje de error en cada uno de ellos (Dardano y Trifone, 1989): AG = *agente*, AR = *argomento*, C = *compagnia*, CA = *causa*, DI = *distanza*, F = *fine*, MA = *materia*, MAL = *moto a luogo*, MDL = *moto da luogo*, ME = *mezzo o strumento*, MO = *modo*, MPL = *moto per luogo*, O = *origine o provenienza*, P = *perifrasi*, PA = *paragone*, PAR = *partitivo*, PR = *prezzo*, Q = *qualità*, RE = *relazione*, S = *specificazione*, SIL = *stato in luogo*, T = *tempo*[11], TE = *termine*, U = *unione*, VA = *vantaggio*, X = *indecifrabile*.

Todas las producciones se han almacenado utilizando el programa Microsoft Access 2000 y, para estudiar los aspectos que nos interesan, se han realizado consultas con dicho programa.

4. RESULTADOS

4.1. Las desviaciones recogidas en el primer ejercicio representan un porcentaje relativamente bajo de error (20'78%) frente al de acierto (79'22%) en un total de 688 respuestas (43 alumnos x 16 frases). Hemos de considerar que este resultado se corresponde con la formulación libre del ejercicio, ya que el alumno tenía que escribir dos frases (a ser posible con valores diferentes) con cada preposición, y es de suponer que el aprendiz ha escogido las construcciones en las que está más seguro.

Los complementos más utilizados en respuestas correctas han sido: SIL (28'81%), MAL (13'03%), C (12'84%) y F (10'09%). Los más utilizados en respuestas incorrectas han sido SIL (14'69%), MAL (9'79%), T (9'09%), MDL (8'39%), O (6'29%). El porcentaje de respuestas sin contestar (frases sin hacer) fue de 37'06% si tenemos como puntuación base el número de respuestas equivocadas, y de un 7'7% del total. Es significativo que las preposiciones más desconocidas (por presentar más frases sin contestar) hayan sido *su* (un 32'08%) y *tra/fra* (un 28'30%), seguidas de *da* y *per* (ambas con un 13'21%)[12] y las más empleadas *con* y *a* (independientemente de que las usasen o no con corrección).

Si tomamos en consideración sólo las frases correctas (545), las preposiciones mejor usadas han sido *con*, *per* y *a*, y las que han presentado mayor porcentaje de error *da*, *su*, *tra/fra* (si consideramos el código SC -sin contestar- como error) y *da*, *di*, *in* y *su* (si descontamos los casos de SC).

El error más frecuente ha sido SC (37%)[13], seguido de AI (23'08%; **Abita da i suoi genitori*, *Vengo dall parrucchiere*, *Questa matita è degli bambini*), N (8'39%; **Io sono di Italia*, **Franco è circa di Paola*, **Io prendo sull taxi quando arrivo tardi*). El resto de los errores está repartido en porcentajes inferiores al 6%: AA: **Nel agosto fa caldo*; EE3/4: **Io sono da Huesca*, **Il Quijote è da Cervantes*, **La giacca è da Maria*; OA: **Ho lezione da dodici all'una*, **Vengo di Italia*, **Vado da miei*; EE4/3: **Partiamo di Saragozza*

per viaggiare a Milano, **Vengo di Italia*; EE5/1: **Sono in cinema*, **Io abito in Madrid*; EE8/3: **Siamo sposati tra due anni*; EE8F y OI: **Io ho ascoltato musica tra venti minuti*, **Ho finito di studiare fra cinque giorni*; EE1/5: **Vado alla montagna*; EE4/5: **Io non vado mai di vacanza*; AP6: **Per la mattina studio molto*; EE3/5: **Io vado dalla campagna*; EE4/1: **Sono nata di Madrid*; EE5/3: **Lavoro nel tabaccaio.*

Veamos qué complementos han seleccionado nuestros alumnos utilizando correctamente cada preposición. Si nos fijamos en la preposición *a*, el valor mejor reconocido es el de *moto a luogo* (44'33%) seguido del *stato in luogo* (33'33%); en el caso de *con*, el valor principal es el de compañía (81'18%); en *da*, los valores espaciales de *moto a luogo* (28'30%) y de *stato in luogo* (20'75%) han predominado sobre los temporales (28'30%); en *di*, los valores más conocidos han sido los de especificación[14] (56'06%) y origen (25'76%); en *in*, el valor de *stato in luogo* (47'14%) ha sido empleado casi el doble de veces que el de *moto a luogo* (25'71%); en *per*, el valor mayoritario ha sido el de finalidad (72'37%); en *su*, el valor de *stato in luogo* también ha sido mayoritario (83'93%) y, en *tra / fra*, el valor espacial de *stato in luogo* (62'50%) ha doblado en porcentaje al temporal (31'25%).

4.2. El ejercicio 1 nos ha permitido averiguar qué preposiciones y qué valores de cada preposición se asimilan antes y mejor y cuáles, por el contrario, no aparecen casi nunca. En el ejercicio 2, en cambio, hemos querido comprobar la competencia de nuestros alumnos desde otra perspectiva. Sabemos (por la prueba anterior) qué valores de *a*, por ejemplo, son los mejor asimilados porque ellos han construido libremente las frases; en el segundo ejercicio se les invita a completar un complemento circunstancial que está parcialmente seleccionado por la preposición (con "andare a" pueden seleccionar un *moto a luogo- Vado a Saragozza*, un complemento de medio de locomoción *vado a piedi, a cavallo*, pero no cualquier *moto a luogo- vado in discoteca, in Italia* ni todos los medios de locomoción *vado in treno, in nave, in macchina*), con lo que pueden quedar al descubierto algunos errores que quizás no son evidentes en un discurso libre y espontáneo. Así pues, el ejercicio 2 nos va a permitir comprobar qué complementos son los más utilizados dentro de las posibilidades que ofrecen los verbos junto con sus preposiciones, qué complementos no aparecen, si distinguen un complemento de lugar *a donde* (*moto a luogo* MAL) con *a* y con *in* para el mismo verbo "andare" y un complemento de lugar *en donde* (*stato in luogo* SIL) con *a* y con *in* para el mismo verbo "essere", si reconocen que una misma preposición -por ejemplo *da* o *su-* puede indicar circunstancial de lugar *a donde* con el verbo "andare" o "salire" (*moto a luogo*) y de lugar *en donde* con "essere" (*stato in luogo*), si en la preposición *tra/fra* ("essere tra/fra", "arrivare tra/fra") sigue predominando el valor espacial en detrimento del temporal.

Respecto del segundo ejercicio, el porcentaje de error -como suponíamos- es más elevado que en el primero. De un total de 645 respuestas (43 alumnos x 15 frases), son correctas el 68'8% y equivocadas el 31'2%.

Los complementos más seleccionados han sido SIL (*stato in luogo* 24%), MAL (*moto a luogo* 20'5%) y C (*compagnia* 13'2%). Si tenemos en cuenta sólo los complementos que han sido utilizados correctamente, el orden varía ya que -a pesar de haber sido SIL y MAL los más seleccionados- CA (*causa*), F (*fine*), PAR (*partitivo*), VA (*vantaggio*), ME (*mezzo*) y C (*compagnia*) han sido los complementos con mayor porcentaje de acierto. Los complementos con mayor porcentaje de error son: T (*tempo*,

considerando sus variantes TC, TP, TF y TD), MDL (*moto da luogo*) y O (*origine*).

El porcentaje de frases sin contestar ha sido muy similar al del ejercicio 1 (un 7'9% del total de respuestas), lo que constituye el tipo de error con porcentaje más alto (25'4%)[15] y se ha repartido principalmente entre las frases 8 ("essere da"), 5 ("andare di"), 12 ("salire su") y 6 ("essere a")[16]. El segundo error más numeroso ha sido C (confusión de estructuras) con un 17'4% (**Sono di Spagna* en vez de *Sono spagnola*, seguramente por analogía con el valor de origen de *di -Sono di Madrid-* que, sin embargo, no se emplea con países; **Vado di saldi stasera* resultado del calco de la expresión española *Voy de rebajas*; **Sono da cinque minuti aspettando il bus*, error que refleja la confusión entre los verbos *essere* y *stare* en la construcción de la perífrasis aspectual durativa; **Vado da mia casa per mangiare*, donde el alumno se ve que reconoce -aunque de manera incompleta- el valor de *da* locativo (*a casa di*) pero todavía desconoce la excepción de la regla para la 1ª p. s.). Los errores tercero, cuarto y octavo por orden de frecuencia (con porcentajes del 13'4%, del 10% y del 4% respectivamente) hacen referencia a los artículos: contracción incorrecta entre preposición y artículo determinado (bien porque no se lleva a cabo la contracción, bien porque el artículo escogido para hacerla es erróneo, ambos con el código AI): **Vado dall dentista*, **Sono in la lezione*, **Salgono sul appartamento a mezzanotte*, omisión de artículo necesario (OA): **Vado da Italia al mio paese in aereo* y adición de artículo no necesario (AA): **Vado alla mia casa, *Sono alla scuola*. Aparte del error que hemos registrado como X (frase indescifrable) que representa el 7% del total de los errores, otras desviaciones registradas con porcentajes que van del 7 al 3% han sido las siguientes: EE5/1 (elección errónea de *in* en lugar de *a*: **Sono in Saragozza perché studio qui*), EE4/3 (elección errónea de *di* en lugar de *da*: **Vado di lunedí a mercoledí alla facoltà*), EE3/4 (elección errónea de *da* en lugar de *di*: **Vado da bar in bar cercandoti*), EE8F y OI (elección errónea de *tra/fra* en lugar de *fa* y orden incorrecto: **Sono arrivato fra due minuti*), EE8/3 (elección errónea de *tra/fra* en lugar de *da*: **Sono qui fra tre anni, tra il 2000*), AP6 (adición errónea de *per*: **Lavoro per la mattina*) y APF (adición errónea de *fa*: **Sono qui da tre ore fa*).

5. CONCLUSIONES

El ejercicio 1 ha puesto de manifiesto varios aspectos respecto de las preposiciones y de los complementos que éstas introducen, los cuales se han visto en buena medida confirmados -como veremos- por las respuestas dadas en el ejercicio 2:

- Las preposiciones *da*, *su* y *tra/fra* son las que ofrecen mayor porcentaje de error (23%, 21% y 15% respectivamente)[17] y las que lo ofrecen más bajo son *con* y *per* (1% y 7% respectivamente).

- Las preposiciones *su* y *tra/fra* son las más desconocidas (con porcentajes de SC del 32% y del 28% respectivamente) y *a*, *in* y *con* son las más utilizadas (con porcentajes de SC del 4%, 2% y 0% respectivamente)[18].

- Como postula la psicología cognitiva (Parisi y Castelfranchi 1970, Van Oosten 1977), la noción espacial es percibida antes que el resto de las nociones (con *a* por ejemplo, un 78% ha construido expresiones de lugar *-a donde* 45% y *en donde* 33%- frente a un 11% que ha escogido expresiones temporales[19]; con *da*, un 66% ha construido expresiones de lugar -28% *a donde*, 21% *en donde* y 17% *por donde-* y un 28% expresiones temporales).

• Si consideramos los errores por nociones, en la expresión de lugar los errores hacen referencia a los pares *a/in, a/da, da/in*, en los que se ignoran parcialmente las reglas que determinan el uso de una u otra según el SN que las siga (ciudad, país, persona, lugar público); y al par *di/da* en la expresión de origen y procedencia en cuyo caso se ignora la regla que obliga a "essere" a seleccionar *di* y a los verbos que indican procedencia ("venire", "partire", "arrivare") a seleccionar *da*. Buena parte de las desviaciones registradas se deben a causas interlingüísticas[20] (los casos de interferencia con el español entre *a* e *in* y la extensión semántica de *di* a casos en los que debería aparecer *da* (Schmid, 1994: 204)), aunque otras responden a causas intralingüísticas, como la ignorancia de las restricciones de las reglas de preposiciones que expresan lugar (*da* con personas, *in* con lugares que terminan en *-ia*, *a* o *in* con determinados lugares públicos, etc.).

• En la expresión temporal, los mayores problemas han sido la confusión entre *da, tra/fra y fa* y la dificultad de distinguir en la expresión de la cantidad de tiempo *da, in, per* y *tra*. Las causas de los errores han podido ser, en el primer caso, no sólo la similitud fonética entre las tres partículas, sino también una clara transferencia morfológica del español[21] y, en el segundo caso, parece que se entrelazan causas interlingüísticas (los casos de adición de preposición *per* no necesaria delante de las partes del día **Per la mattina lavoro*) e intralingüísticas (distinguen poco claramente los contextos de uso entre una y otra: *da* para la expresión de un periodo de tiempo que va del pasado al momento presente, *in* para indicar el periodo de tiempo dentro del cual se realiza una acción, *per* para expresar durante cuánto tiempo el sujeto realiza la acción y *tra/fra* para indicar dentro de cuánto tiempo se realiza la acción: **Sono lí in 10 minuti*, **Ho lavorato da tre ore*).

• Otra conclusión que puede extraerse de los resultados es que, de los valores que posee una preposición, el alumno percibe uno como principal y olvida o relega a un segundo momento de su aprendizaje los otros (en *a* sobre todo la indicación de lugar y -dentro de ésta- *a donde* antes que *en donde*, *con* en compañía y unión, *di* en el complemento del nombre (especificación), *da* lugar a donde, *in* lugar *en donde*, *per* finalidad, *su* lugar *en donde*, *tra/fra* en la acepción espacial.

El ejercicio 2 invitaba en buena medida a la producción de complementos circunstanciales de lugar *a donde* (MAL), *en donde* (SIL), *desde donde* (MDL), de origen (O), compañía (C), finalidad (F) o beneficio (VA) y temporales (TD, TC, TP, TF) y ha reflejado los problemas que la expresión de lugar y de tiempo suelen presentar a alumnos principiantes de italiano.

• En el caso de la expresión de lugar, la dificultad apuntada en el primer ejercicio se confirma en el segundo y estriba en una diferencia notable entre el español y el italiano en cuanto a la elección de la preposición (que se refleja en las frases 1, 2, 3, 6, 7, 8, 11 y 12 del ejercicio: "andare a", "andare in", "andare da", "sono a", "sono in", "sono da", "essere su", "salire su"). Mientras en español la expresión de lugar (*a donde*, *en donde*, *por donde*, *desde donde*) está básicamente indicada por el verbo que, a su vez, selecciona normalmente una preposición concreta ("ir a" indicará lugar *a donde*, "ir por" lugar *por donde*, "ir desde" o "ir de" lugar *desde donde*, "estar en" lugar *en donde*), en italiano la expresión de lugar está determinada no sólo por el verbo (*andare*, *essere*, *passare*, *venire* que indicarán respectivamente *moto a luogo*, *stato in luogo*, *moto per luogo*, *moto da luogo*)

sino principalmente por el sintagma nominal que sigue a la preposición[22]. Comparando los siguientes pares de frases (frases 1 "andare a" y 2 "andare in", frases 6 "essere a" y 7 "essere in", frases 3 "andare da" y 8 "essere da", y 11 y 12 "essere su" y "salire su"), nos damos cuenta de que los alumnos perciben mejor el lugar *a donde* con *a* (que con *in*) y el lugar *en donde* con *in* (mejor que con *a*)[23], que con *da* reconocen mejor el valor de lugar *a donde* y *desde donde* que *en donde*[24] y con *su*, en cambio, mejor en lugar *en donde* que *a donde*[25].

• Como ocurría en los complementos de lugar MAL y SIL, en los que los estudiantes no dominaban todavía los criterios de selección de la preposición según el sintagma nominal (que indica el lugar donde se va o donde se está) pospuesto a ella, encontramos otro caso de sobregeneralización o de aplicación de una regla en un contexto que no la admite. Se trata de MAL y SIL con la preposición *da* en ejemplos como: **vado da casa mia per mangiare*, **sono da me tutti i pomeriggi*, en los que el alumno -basándose en la presuposición de que los circunstanciales de lugar *a donde* y *en donde* con *da* seguidos del nombre de la persona, de un pronombre o del oficio de una persona indican la casa a la que se va o en la que se está *vado da Paola*, *sono dai miei*, *sono dal medico* - no ha tenido en cuenta que la regla no sirve para la primera persona del singular (*vado a casa mia per mangiare*, *sono a casa mia tutti i pomeriggi*).

• Del mismo modo, la expresión del origen o procedencia escoge preposiciones distintas en italiano (*di* o *da*), mientras que en español es siempre "de" (*essere di Milano, venire da Milano*/ *ser de Milán, venir de Milán*). A esta disimetría entre las dos lenguas se añade otra y es que la expresión de origen con *essere* y, por tanto, con *di* funciona sólo con ciudades pero no con países (*essere di Milano* pero *essere italiano* y no **essere di Italia*)[26]. Se trata de interferencias por bifurcación, que se producen cuando a un elemento de la L1 le corresponden dos o más en la L2.

• En la expresión de tiempo, el problema más llamativo lo representa la preposición *tra/fra*. Reconocen bien el valor espacial ("entre" en español) de esta preposición: la pregunta 14 "essere tra/fra" así lo demuestra, con un 70% de alumnos que han formado un complemento de lugar *en donde* (SIL, principalmente la ubicación de una persona o cosa entre otras dos: *La scuola è tra il supermercato e il bar*); mientras que en la pregunta 15 "arrivare tra/fra" -que invitaba a la formulación de expresiones de tiempo- sólo un 7% ha construido expresiones de tiempo futuro (TF, "dentro de" en español: *Arrivo tra mezz'ora*) y la mayoría (70%) ha construido expresiones de tiempo determinado (TD, "entre" en español: *Arrivo tra le 9 e le 10*). Además, equivocan *tra/fra* con *fa* (quizás por la similitud formal existente entre ambas) como refleja el error EE8F: **Sono arrivato fra 5 minuti*, error que pone también de manifiesto su causa interlingüística (calcando el orden de los elementos en la frase en español *He llegado hace cinco minutos*). El valor temporal de *per* (en la expresión de TC tiempo continuado "durante": *Ho lavorato per cinque ore*) es poco percibido por los aprendices (sólo un 4'7% del total).

• Teniendo en cuenta que la interlengua de los aprendices de primer nivel se nutre en buena medida de la L1 por carecer todavía de muchos recursos en la L2 (especialmente si se trata de lenguas tipológicamente cercanas entre sí como lo son el italiano y el español[27]), entendemos que muchos errores sean de naturaleza interlingüística y se deban a estrategias de transferencias morfológicas y sintácticas

de la LM o son resultado de hipótesis creativas que se han demostrado -en algunos casos- ineficaces. El código N (inexistente) recogía en su mayoría calcos del español inexistentes en italiano (**vado di saldi*, **sono di Spagna*, **vado di spese*).

• Sin embargo, no todos los errores han sido de naturaleza interlingüística. Las dificultades propias de la lengua meta nos lleva a hablar de errores interlingüísticos originados principalmente por simplificación del sistema lingüístico de la L2 que se está aprendiendo, por sobregeneralización de reglas o confusiones entre elementos de la lengua meta; por ejemplo, confusiones entre los verbos "andare" y "venire" que han originado errores como EE4/3 (*di* en lugar de *da*, **vado di Teruel ogni fine di settimana*) o EE4/1 (*di* en lugar de *a*, **vado di comprare il vestito bianco e rosso*), según se trate de MDL (y, por tanto, con "venire") o de MAL (y, entonces, con "andare"), y entre "essere" y "stare" al construir perífrasis con gerundio con el primero de ellos en vez de con "stare" (**sono da cinque minuti aspettando il bus*). Los errores que se refieren a la articulación de preposición propia y artículo determinado (AI) son errores de desarrollo que se superan con práctica (sin olvidar que, errores que parece que conciernen a las preposiciones se deben en realidad a un manejo todavía incierto de los artículos determinados). La estrategia de la simplificación se ha revelado en la más lenta incorporación de determinados valores de las preposiciones y en el manejo reducido de otros, motivado seguramente por una estrategia de aprendizaje del alumno que quiere hacer más sencillos una serie de reglas y usos que percibe como disimétricos o poco sistemáticos.

Convendría hacer ver a nuestros estudiantes (respecto de los errores que son consecuencia de interferencias interlingüísticas) que el italiano y el español son dos códigos lingüísticos distintos a pesar de las evidentes coincidencias que perciben en un primer acercamiento. Para los valores menos percibidos de una preposición por parte de los aprendices, conviene ofrecer un input más rico y abundante de frases en donde posean este valor; nos referimos a los casos de *per* con valor temporal, *su* en la expresión de lugar *a donde*, *tra/fra* en la expresión de tiempo futuro, *in* con valor de lugar *a donde*, *a* con valor de lugar *en donde* . El hecho de prever determinados errores y conocer qué estrategias ponen en funcionamiento nuestros aprendices cuando carecen de recursos suficientes en la lengua meta puede ayudarnos mucho a que la práctica didáctica sea más eficiente, enfocando la ejercitación de la lengua a aquellos aspectos del aprendizaje que ofrecen más resistencia y a fomentar estrategias de aprendizaje y comunicación más productivas.

6. ANEXOS

Nome e cognome:

PROVA 1: Scrivete un paio di frasi con ognuna delle preposizioni proprie italiane (possono essere semplici o articolate):

A
CON
DA
DI
IN
PER

SU
TRA/FRA

Nome e cognome:

PROVA 2: Costruite delle frasi usando le due parole date messe insieme (verbo che dovete coniugare alla persona e tempo che volete e preposizione - semplice o articolata-). Es. ***(mangiare) con: Oggi mangio con franco alla mensa.***

1. (andare) a
2. (andare) in
3. (andare) da
4. (andare) con
5. (andare) di
6. (essere) a
7. (essere) in
8. (essere) da
9. (essere) di
10. (essere) con
11. (essere) su
12. (salire) su
13. (lavorare) per
14. (essere) tra/fra
15. (arrivare) tra/fra

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE, J., "Español e italiano. Contrastes fonético-fonológicos, morfosintácticos y léxicos", *Pliegos de cordel*, I, 2, 1976, pp. 27-43.

BERNINI, G., "Le preposizioni nell'italiano lingua seconda", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate*, Bergamo, Istituto Universitario, 1987, pp. 129-152.

BOSQUE, I. y DEMONTE, V. (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

BUENO GONZÁLEZ, A., *Análisis de errores en inglés: tres casos prácticos*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

CALVI, M. V., *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini, 1995.

CARRERA DÍAZ, M., "Italiano para hispanohablantes: la engañosa facilidad", *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, XI, 3-1, 1979-80, pp. 23-40.

CELCE-MURCIA, M. y LARSEN FREEMAN, D., *The Grammar Book*, Boston, Mass., Heinle & Heinle Publishers, 1983.

CORDER, S. P., "The significance of learner's errors", *International Review of Applied Linguistics*, 5, 1967, 161-170.

CORDER, S. P., *Introducing Applied Linguistics*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1973.

CORDER, S. P., *Error analysis and interlanguage*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

DARDANO, M. y TRIFONE, P., *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1989.

DE MAURO, T. et al., *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etas Libri, 1993.

DOMMERGES, J. Y. y LANE, H., "On two independent sources of error in learning the syntax of a second language", *Language Learning*, 26, 1, 1976, pp. 111-123.

FAERCH, C. y G. KASPER (eds.), *Strategies in Interlanguage Communication*, London,

Longman, 1983.
FERNÁNDEZ, S., *Interlengua y Análisis de Errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Madrid, Edelsa, 1997.
FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. C., *Las preposiciones en español. Valores y usos. Construcciones preposicionales*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1999.
HÉDIARD, M., "Langues voisines, langues faciles?", *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, Padova, XVIII, 1-2, 1989, pp. 225-231.
JAIN, M. P., "Error Analysis: Source, Cause and Significance", en RICHARDS, J. C. (ed.), 1974, pp. 189-215.
KATERINOV, K., "L'analisi contrastiva e l'analisi degli errori di lingua applicate all'insegnamento dell'italiano a stranieri", *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, VII, 2-3, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 17-69.
KATERINOV, K. (ed.), *Uso delle preposizioni in italiano e in spagnolo*, Perugia, Guerra, 1980.
LADO, R., *Linguistics Across Cultures*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1957.
MANCHÓN RUIZ, R. M., "Estudios de interlengua: análisis de errores, estrategias de aprendizaje y estrategias de comunicación", *Revista Española de Lingüística Aplicada*, vol. 1, Madrid, SGEL, 1985, pp. 55-75.
MUÑOZ LICERAS, J., *La adquisición de lenguas extranjeras: hacia un modelo de análisis de la interlengua*, Madrid, Visor, 1992.
OXFORD, R. L., *Language Learning Strategies. What every teacher should know*, Boston, Mass., Heinle & Heinle Publishers, 1990.
PARISI, D. y CASTELFRANCHI, C., "Analisi semantica dei locativi spaziali", en Società di Linguistica Italiana, 1970, *La Sintassi. Atti del III Convegno Internazione di Studi (Roma, 17-18 maggio 1969)*, Roma, Bulzoni, pp. 327-366.

PORRAS CASTRO, S., "Interferencia lingüística en la enseñanza/aprendizaje de una L2: español-italiano", *Lenguaje y textos*, Universidad de la Coruña, 4, 1991, pp. 67-72.
RICHARDS, J. C., "A Non-Contrastive Approach to Error Analysis", *English Language Teaching Journal*, 25, 3, 1971, pp. 204-19. Recogido en RICHARDS, J. C. (ed.), 1974, pp. 172-188.
RICHARDS, J. C. (ed.), *Error Analysis. Perspectives on Second Language Acquisition*, London, Longman, 1974.
SANTOS GARGALLO, I., *Análisis Contrastivo, Análisis de Errores e Interlengua en el marco de la Lingüística Aplicada*, Madrid, Síntesis, 1993.
SCHACHTER, J., "An error in error analysis", *Language Learning*, 27, 1974, pp. 205-14.
SCHMID, S., *L'italiano degli spagnoli. Interlingue di immigrati nella Svizzera tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1994.
SELINKER, L., "Language transfer", *General Linguistics*, 9, 1969, pp. 67-92.
SELINKER, L., "Interlanguage", *International Review of Applied Linguistics*, 10, 1972, pp. 209-231.
SELINKER, L., *Rediscovering Interlanguage*, London, Longman, 1992.
SMITH, K., "Avoidance, overuse and misure: three trial and error learning strategies of second language learners", *Hispania*, 65, 1982, pp. 605-9.
VAN OOSTEN, J., "On defining prepositions", *Proceedings of the annual meeting of the Berkeley Linguistic Society*, 3, 1977, pp. 454-64.
VÁZQUEZ, G. E., *Análisis de errores y aprendizaje del español/LE*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991.

Notas

[1] Cfr., por ejemplo, para el español/LE: G. E. Vázquez (1991: 183), I. Santos Gargallo (1993: 112), S. Fernández (1997: 159, Mª C. Fernández López (1999: 11), y para el inglés/LE, M. P.

Jain (1974: 205), M. Celce-Murcia y D. Larsen Freeman (1983: 250), A. Bueno (1992: 55).

[2] Dommerges y Lane señalan que la mayoría de los errores que los estudiantes cometen en la L2 reflejan las dos procedencias, interferencia y analogía, actuando juntas: "Most of errors students make in L2 reflect the two sources, interference and analogy, working together" (1976: 113).

[3] En palabras de Corder ([1971]1981: 14-25): "learner's idiosyncratic dialect".

[4] Pueden verse en Anexos.

[5] Los verbos seleccionados son de los más usados en un primer nivel de italiano y algunos, a pesar de ser irregulares, de los primeros en aprenderse por su altísima frecuencia de aparición.

[6] Nos referimos a la estrategia de *evitación* (*avoidance*, véase J. Schachter, 1974) que consiste en no utilizar elementos o construcciones de los que no se está seguro. En el primer ejercicio, al tratarse de una prueba semilibre, el alumno puede escoger los valores de cada preposición que conoce mejor y omitir o evitar aquellos que le son todavía inciertos o desconocidos; en cambio, el segundo ejercicio, al tratarse de una prueba más cerrada, limita el uso de esta estrategia al someter al alumno a esas construcciones que le son particularmente difíciles.

[7] Estos ejercicios constituyen dos pruebas (segunda y tercera) de una investigación más amplia llevada a cabo durante el año académico 2002-2003 con un grupo de 57 aprendices españoles de italiano como L2. En ella hemos querido analizar la interlengua de los aprendices, centrándonos en el modo que tienen de adquirir las preposiciones propias italianas, las estrategias de aprendizaje utilizadas, los errores más frecuentes y sus posibles causas.

[8] De la primera de las pruebas a las que sometimos a nuestros alumnos (se trató de una composición con el tema "Mi presento" de una extensión de 80-120 palabras cuando se habían impartido 35 horas de clase y todavía no se había abordado de forma explícita el tema de las preposiciones), ya pudimos extraer unas conclusiones de cómo los aprendices asimilan el input que reciben y de cómo elaboran -a partir de determinadas estrategias- su gramática transitoria respecto de las preposiciones. El orden de las preposiciones propias italianas de mayor a menor frecuencia en las composiciones fue el siguiente: *a*, *di*, *in*, *con*, *per* y *da*; *su* y *tra/fra* no fueron usadas ni una sola vez; las preposiciones que registraron mayor porcentaje de error fueron *da*, *di* e *in* y, las que menos, *con* y *per*; los errores más comunes consistieron en articulaciones incorrectas, confusiones entre *a* e *in* (sobre todo en la expresión de lugar *en donde* (*stato in luogo*), confusiones entre *da* y *di* y adición de preposición no necesaria.

[9] Donde Y es una preposición representada por un número del 1 al 8 (ej. AP1= adición de preposición *a* no necesaria).

[10] Donde la primera Y representa la preposición que ha escogido erróneamente el alumno (indicada por un número del 1 al 8) y la segunda Y representa aquella que debería haber seleccionado en su lugar (ej. EE1/5= elección errónea de *a* en lugar de *in*).

[11] En la expresión del tiempo, hemos distinguido TP (*tempo passato*), TC (*tempo continuato*), TF (*tempo futuro*) y TD (*tempo determinato*).

[12] Tomando como puntuación base el número de respuestas sin contestar (SC).

[13] Al que se le podría sumar un 4'20% correspondiente al código X (complemento indescifrable): **Io prendo sull'autobus*, **Ha finito la lezione per lui puoi lavorare*, por ejemplo.

[14] El complemento de *specificazione* engloba los valores de: propiedad (*macchina di Pietro*), materia (*tavolo di legno*), denominación (*città di Roma*), cualidad (*persona di grande valore*), autoría (*opera di Boccaccio*).

[15] Al que se le podría sumar un 2'6% que corresponde al código X (complemento indescifrable): **Vado di Napoli in estate*, **Sono dalla facoltà*, por ejemplo.

[16] Quizás el caso de la frase 5 diese poco juego pues acepta sólo circunstanciales de modo y un único tipo de lugar *a donde* (el que indica un lugar desde el que se origina un movimiento hacia un lugar similar en correlación con otro encabezado por *in*). El caso de la frase 8 pone de relieve que, mientras el alumno reconoce fácilmente el SIL cuando se trata de completar la frase

con "essere in" y también -aunque con menor frecuencia- con "essere a", sin embargo no ha llegado a asimilar la preposición *da* como introductora del SIL con un verbo de permanencia o estado como es "essere" (sí, curiosamente, la reconoce en el complemento MAL con verbos de movimiento como "andare"- frase 3 ("andare da"). Algo similar ocurre con la preposición *su* de la que reconocen mucho mejor el valor de *stato in luogo* que el de *moto a luogo*.

[17] Puede deberse a la menor transparencia semántica de estas preposiciones para alumnos hispanohablantes respecto de, por ejemplo, *a*, *in*, *per*, *con* o *di*.

[18] El resultado coincide, en cierto modo, con lo que sucede en el uso lingüístico cotidiano; según el *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* de Tullio De Mauro et al. (1993), el orden de las preposiciones propias italianas -comenzando por la más utilizada y terminando por la menos utilizada- es el siguiente: *di*, *a*, *in*, *per*, *da*, *con*, *su*, *tra/fra*.

[19] También Bernini (1987: 146) señala que los valores locativos de *a* e *in* se aprenden antes que los temporales.

[20] Seguimos la clasificación de errores de J. C. Richards (1971) en J. C. Richards ed. (1974: 172-188) que tiene como criterio las causas que los originan y, de este modo, distingue: *errores interlingüísticos* (*interlanguage errors*) provocados por la interferencia de la LM del aprendiz o de otras lenguas conocidas por él; *errores intralingüísticos* (*intralingual errors*), que son debidos a conflictos internos de reglas de la L2 de distinta naturaleza; y *errores de desarrollo* (*developmental errors*), que son producto de hipótesis equivocadas por parte del aprendiz sobre las reglas de la lengua meta, basadas en una experiencia limitada en la L2 o por el libro de texto.

[21] Por ejemplo en **Vivo e lavoro a Saragozza da due anni fa*; *da* por "desde" y *fa* por "hace", sin tener en cuenta que, en italiano, *da* recoge tanto los casos de "desde" (*Abito a Saragozza dal 2003*) como "desde hace" (*Abito a Saragozza da due anni*).

[22] Ilustrémoslo con un ejemplo: si queremos indicar un complemento circunstancial de lugar *a donde* en español, seleccionaremos con un verbo de movimiento (por ejemplo "ir") la preposición que indica movimiento a o hacia un lugar ("a", "hacia") y un sintagma nominal, en principio, bastante libre ("casa", "campo", "cine", "Madrid", España", "carnicería", "Pirineos"). En italiano, en cambio, tendríamos en cuenta más cosas, pues seleccionaríamos para construir el *moto a luogo* con un verbo de movimiento (*andare* por ejemplo) un sintagma nominal (*casa*, *campagna*, *cinema*, *Madrid*, *Spagna*, *macelleria/macellaio*, *Pirenei*) y, en función de cada uno de los sintagmas escogidos, seleccionaríamos la preposición (*a casa*, *in campagna*, *al cinema*, *a Madrid*, *in Spagna*, *in macelleria*, *dal macellaio*, *sui Pirenei*).

[23] Los porcentajes son claros a este respecto: con "andare a" un 84% ha construido MAL frente a un 53'5% de MAL con "andare in"; del mismo modo, con "essere in" un 91% ha construido SIL frente a un 79% de SIL con "essere a". Puede deberse este hecho a la influencia de la LM, donde la preposición *a* está especializada en el lugar *a donde* y en *en* el lugar *en donde*.

[24] Con "andare da" un 74% ha construido MAL y un 19% MDL y SC representa únicamente el 5%; con "essere da" sólo un 23% ha construido expresión de lugar (SIL) y el porcentaje de SC asciende a un 28%.

[25] Con "essere su" un 95% ha construido SIL y SC representa el 2%, mientras que con "salire su" el porcentaje de construcciones de MAL es del 72% y el de SC del 23%.

[26] El error indicado con el código N (construcción inexistente) recogía bastantes casos de construcción *essere di* más país. El error con el código EE3/4 (*da* en lugar de *di*) ha tenido lugar en la frase con *essere da* con cuya preposición han creado un complemento de origen que nunca puede aparecer con *essere*.

[27] S. Schmid (1994: 109-120) señala como la estrategia de la *congruencia* (descubrimiento de elementos y estructuras parecidos en distintos niveles del sistema) es utilizada sobre todo en los primeros estadios de aprendizaje de una L2.

CINE Y DIDÁCTICA: ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL PARLATO CINEMATOGRÁFICO. DOS PROPUESTAS DIDÁCTICAS.

Begoña Suárez Moreno
(EOI Pontevedra)

El texto fílmico permite presentar en clase la complejidad de la situación comunicativa, con sus componentes verbales y no verbales a través de modelos sociolingüísticos reales y ofrece la posibilidad de utilizar didácticamente *material auténtico*[1] perteneciente a distintos géneros con características lingüísticas y textuales concretas. Las informaciones sociolingüísticas, culturales, socio-sicológicas, discursivas y lingüísticas que una secuencia o una escena ofrecen son fundamentales para la comprensión del texto-video. En este sentido es importante crear un contexto educativo que contemple las potencialidades de la película o la selección de fragmentos para poder desarrollar técnicas y estrategias diferentes que se desarrollarán a través de tareas o actividades guiadas por el docente puesto que una simple visión de un *continuum* de imágenes puede inducir a la pasividad en el aprendiz o al aburrimiento ante la ausencia de comprensión; asimismo, una única visión no puede producir resultados considerables didácticamente hablando.

La relación entre imagen y palabra desencadena la activación completa de los dos hemisferios del cerebro cuando se utilizan materiales audiovisuales. En la enseñanza de Lenguas Extranjeras o L2 Danesi (1998), defensor de modelos neurolingüísticos en el aprendizaje de lenguas, sostiene que es necesario activar los dos hemisferios completamente porque el aprendizaje de una lengua es un proceso neurológico *bilateral*. Esta propuesta es interesante aplicarla a la didáctica: es posible un aprendizaje lingüístico que parta de la activación de las funciones de reconocimiento (de ambientes, de implicaciones en situaciones que globalizan la valorización del momento analógico, emocional, intuitivo y creativo) típicas del hemisferio derecho para llegar a las funciones de desarrollo lineal lógico y racional (de operaciones de análisis y de sintaxis, de capacidad de control, de medición y de clasificación) características del hemisferio izquierdo. Danesi (1998:76) distribuye las características verbales en función de los dos hemisferios de la siguiente manera:

CARACTERÍSTICAS VERBALES MODALIDAD IZQUIERDA	**CARACTERÍSTICAS VERBALES MODALIDAD DERECHA**
Fonología, morfología y sintaxis	Estructura prosódica
Relaciones formales entre las partes de una frase	Expresión de la frase (declaración, Interrogación, orden...etc)
Significado literal	Significado metafórico
Variantes estilísticas	Humorismo verbal

En el proceso enseñanza / aprendizaje sobre todo de adultos el uso integrado y *bimodal* (Danesi, 1991: 131-164) de los medios audiovisuales que activa de manera coordinada los dos hemisferios permite superar el desequilibrio a favor del hemisferio derecho debido a una exposición demasiado pasiva ante una película o la televisión. El requisito fundamental en el uso de los materiales video para ser utilizados en la enseñanza de una lengua extranjera es que sean originales y en la lengua objeto de estudio. Si tenemos en cuenta que el 83% de las informaciones que llegan a nuestro cerebro siguen el canal visivo y el 11% el auditivo, es evidente que la importancia de poder disponer de materiales auténticos registrados en video, es decir los textos-video, respecto a los textos solamente audio y solamente escritos, resultan más completos puesto que además están enriquecidos por otro tipo de lenguajes como es el gestual, quinésico, el conceptual, el proxémico..., que forman parte del evento comunicativo. La presencia de estos lenguajes permite al aprendiz percibir el sentido global de un mensaje y le ayuda a adquirir una competencia pragmático-funcional real de la lengua italiana.

Además la enseñanza de las lenguas en el ámbito de un enfoque metodológico que sigue las directrices indicadas por el *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*[2], intenta, ante todo, el desarrollo de la *competencia comunicativa*; el uso de materiales audiovisuales auténticos ofrece otras ventajas como: presentar situaciones comunicativas complejas con elementos del contexto extralingüístico; mejorar con la ayuda de las informaciones visivas la comprensión del mensaje verbal; analizar los componentes de la comunicación verbal y no verbal y comprender los mecanismos que regulan la interacción comunicativa; poner al estudiante, con un control didáctico adecuado, en diferentes situaciones.

Otro punto de gran relevancia es que se pueden experimentar en situaciones reales los registros lingüísticos y el acercamiento a la comprensión de las *variedades diatópicas, diastráticas, diamésicas y diafásicas* que en el caso de la situación del italiano contemporáneo constituyen elementos a tener muy en cuenta si se considera que el objetivo fundamental del aprendizaje de una lengua, en la gran mayoría de los usuarios es adquirirla como lengua en uso; es decir, se trata por tanto de un instrumento de comunicación.

El texto fílmico constituye una gran fuente de recursos de un buen material auténtico para presentar en la clase de italiano como lengua extranjera. Puede ser considerado dentro de su dimensión dialógica entre los personajes dejando a una parte la relación establecida entre personajes y público o director-público. El modelo de "parlato" no conviene olvidar que se considera un "parlato-scritto" (Nencioni, 1976: 1-56) y que comparte incluso el medio oral y el escrito si tenemos en cuenta el esquema propuesto en el año 2000 por Ugo Vignuzzi, no publicado, y que ahora reproduzco bajo su autorización, el parlato en general, y en este caso el cinematográfico, comparte aspectos y características tanto del medio escrito (que él mismo diferencia del "parlato programmato" en una variante como "scritto-parlato") como del medio hablado (donde también distingue la subcategoría del "parlato recitato" respecto al "parlato-escrito"):

(ESQUEMA DE UGO VIGNUZZI)

REALIZZAZIONE ***ORALITÀ SCRITTURA***		
ORALITÀ ***PIANIFICAZIONE***	***PARLATO-PARLATO***	***PARLATO-SCRITTO*** ***Parlato-Recitato***
SCRITTURA	***[Parlato "Programmato"] o [Scritto-Parlato]***	***SCRITTO-SCRITTO***

La expresión "parlato" fílmico o cinematográfico comprende la totalidad del texto verbal de una película; es un mensaje verbal cuyas palabras se articulan oralmente pero son emitidas a través de un sistema fónico-acústico que se combina de manera artística con imágenes cinematográficas; por tanto estamos hablando de un "parlato" especial que pertenece a la categoría de lengua transmitida (Sabatini, 1997). Se podría optar por otras acepciones como lengua fílmica o lenguaje cinematográfico ya existentes pero en esta ocasión se elige este término para acotar mejor el campo de estudio y así evitar posibles equivocaciones e interferencias con el ámbito de estudio de la semiología que entiende la lengua o el lenguaje fílmico bajo una óptica más compleja: el conjunto total del sistema de signos de las películas (imágenes, palabras escritas y orales, ruidos y sonidos), no sólo las intervenciones de los actores.

Otorgar la etiqueta de "parlato" a un texto fílmico se justifica en primera instancia desde el punto de vista físico puesto que el canal de transmisión de la parte verbal de la película es predominantemente el auditivo y en un segundo momento el visivo, al contrario de lo que sucedía con el cine mudo; de hecho las primeras películas sonoras se denominaban "películas habladas" o "hablantes". Pero desde el punto de vista pragmático de la comunicación, si consideramos hablar desde todos los aspectos situacionales como una forma de actuar con las palabras, el texto cinematográfico no podría ser llamado con rigor "parlato" (o "parlato-parlato"), porque además del hecho de ser una ejecución oral no espontánea pero basada en un texto pre-escrito (el guión), no se ciñe a ninguno de los cinco tipos de características de la comunicación hablada (Rossi, 1999: 34):

1. Intercambio bidireccional cara a cara con la toma de palabra libre, es decir, la conversación en todas sus posibles formas.

2. Intercambio de palabra no cara a cara con la toma de palabra libre, es decir, la conversación telefónica.

3. Intercambio bidireccional cara a cara con la toma de palabra condicionada, o sea, los debates, las entrevistas, los interrogatorios... etc.

4. Intercambio unidireccional en presencia de destinatario/os como son las clases, conferencias, homilías, campañas electorales... etc.

5. Intercambio unidireccional o bidireccional a distancia como las transmisiones radiofónicas o televisivas.

Además de éstas se tendrían que tener en cuenta otras situaciones de comunicación como son el "parlato" de una oración en voz alta de un creyente dirigida a Dios, o los textos del tipo "scritto-parlato" como las *chat-line* o la correspondencia electrónica de *e-mail* sujeta a estrategias textuales diferentes respecto a la correspondencia tradicional o la lengua de los hipertextos.

Miriam Voghera subraya a este respecto:

Non si può [...] considerare parlato un testo letto ad alta voce o recitato a memeoria [...]. Parlare non vuol dire dar voce ad un testo; il testo di un discorso parlato è già creato come parlato, cioè prevede al suo interno una distribuzione dell' informazione e una struttura sintattica che sono vincolati alla messa in voce. Nel discorso parlato la voce non è un involucro all' interno del quale vi può essere qualsiasi testo; lo studio del versante fonológico è tanto più importante quanto più esso incorpora e dà corpo alla peculiare fisonomía del discorso parlato. (1992:93)

A pesar de las afirmaciones de la profesora Voghera, el "parlato fílmico" simula las cinco situaciones anteriormente expuestas en las partes verbales de las películas. Se establece un doble nivel entre emisor- destinatario propio de una oralidad reproducida, es decir, no hay una comunicación directa entre director y público, pero sí la hay en la simulación de conversaciones entre los actores de las películas. Por ello podemos considerar el "parlato fílmico" dentro del conjunto de textos llamados "simuladores del habla" (simulatori del parlato) y considerarlo un tipo de "parlato-recitato" o mejor dicho un "parlato reproducido mecánicamente", incluso considerar esta lengua hablada del cine como una "falsa oralidad" como todos aquellos textos escritos previamente.

Es necesario tener en cuenta que a todas estas características hay que añadir una peculiaridad más a la producción cinematográfica que es la *postsincronización o el doblaje*, es decir, todos los sonidos de la película (palabras, música, ruidos, etc.). En Italia, desde los orígenes del cine sonoro. Siempre se ha practicado el doblaje, no sólo en las películas extranjeras sino también en la mayor parte de las italianas. Cuando se ha rodado y montado por completo la película se tienen que sincronizar y ajustar los diálogos de los actores y esto se realiza a través del doblaje hecho por los propios actores de la película o en ocasiones por otros actores que prestan su voz. Tienen que *recitar* de nuevo todas las partes orales concienciándose de que tienen que hacer coincidir lo mejor posible sus intervenciones con los movimientos de los labios (la técnica del sincronismo labial).

La secuencia o el fragmento de una película utilizada en el aula ofrece modelos lingüísticos nuevos que debidamente planteados desde el punto de vista didáctico, estimulan al aprendiz y su curiosidad y le permiten poner en práctica su capacidad de parafrasear, de dar explicaciones... de responder a las reacciones del hablante en un contexto natural, o sea se le facilita la inmersión en escenas de la vida cotidiana, con intercambios comunicativos auténticos.

Pero no todas las películas son válidas a efectos educativos, es imprescindible optar por una selección porque el cuadro lingüístico de las primeras manifestaciones

de producción italiana de cine sonoro era fundamentalmente italófona; las apariciones dialectales eran raras y escasas, quizás más afirmadas en el ámbito teatral, puesto que ofrecían débiles recursos expresivos y no ofrecían al público informaciones creíbles sobre la Italia dialectal de la época, más bien nuevas competencias lingüísticas, incluso pasivas.

Fue solamente con las películas del Neorrealismo (desde *Roma città aperta* de Rossellini en adelante) cuando el cine demostró haber encontrado una propia lengua expresiva y funcional: emplear las variedades miméticas de las más disparatadas hablas locales, ante la multitud de posibilidades y a la luz de una elección documentaria hecha por los propios directores.

El Neorrealismo cinematográfico sin embargo no tuvo demasiado éxito debido en parte a la dureza de la realidad social y existencial representada y en otras ocasiones porque adoptaba particulares variedades lingüísticas cuya circunscripción geográfica era poco accesible y de difícil comprensión para los espectadores (por ejemplo el siciliano en *La terra trema* de Visconti). Las exigencias de mercado, por tanto, llevaron pronto a que se renunciase a los dialectos a que disminuyese su producción en la cinematografía sucesiva; no obstante en el periodo de los años cincuenta el Neorrealismo Rosa resurge como una nueva tendencia que consiguió un mejor destino.

La producción de esta época se inspira en la realidad humilde italiana, rechaza por un lado el italiano que no puede ser criticado ni censurado de la producción seria y cultural, y por otro lado el dialecto, y opta por códigos dialectales estereotipados de muy distinta proveniencia entre los que se impone con gran fuerza un romanesco fácilmente inteligible y agradable al público (es el caso de películas como *Pane, amore e fantasia* de Comencini, 1953; *Un americano a Roma* de Steno, 1954; la serie *Poveri ma belli* de Risi, 1956).

Las trabajosas vicisitudes del "parlato fílmico" parece que empezaron a encarrilarse hacia una posible solución sólo a partir de los años sesenta, en un fervoroso momento de la producción fílmica (*La dolce vita* de Fellini, *L' Aventura* de Antonioni, *Rocco e i suoi fratelli* de Visconti etc.). Los directores, animados por la concienciación de dirigirse a un público siempre mejor preparado desde el punto de vista lingüístico, recurren a la creación de una vasta gama de soluciones comunicativas que se reconstruyen según los usos contemporáneos. La comedia de costumbres, entonces llamada " comedia all'italiana" - término resultado del calco lingüístico de la película *Divorzio all' italiana* di Gemi y aplicado a toda una serie de películas cómicas que se engloban dentro de la comedia cinematográfica de los años cincuenta y sesenta (Grande, 1986:46) - "che instaurò un rapporto tendenzialmente mimético con la lingua reale [...] e che quindi andò facendo sempre più propri non tanto i dialetti, ormai in regresso, quanto le varietà regionali d'italiano, proprio allora in espansione e consolidamento" (Raffaelli, 1992:116), es decir acogió desde el punto de vista temático y lingüístico la realidad y modeló consecuentemente el "parlato fílmico" sobre una base de la lengua cotidiana, apropiándose de los dialectos que ya estaban en una fase de regresión y también de las variedades regionales del italiano, y en concreto de la variedad que más tarde fue definida como "italiano dell' uso medio" que coincide casi por completo con la variedad del término acuñado posteriormente de italiano *neostandard* que ya se estaba afirmando y consolidando debido a la influencia de la televisión y de los medios de comunicación en

general. Las diferencias entre italiano hablado e italiano fílmico paulatinamente estaban disminuyendo y en los diálogos de las películas empezaron a aparecer aportaciones muy variopintas resultado del reflejo de las variaciones lingüísticas presentes en la sociedad contemporánea.

Con la *commedia all' italiana* el cine ha difundido después de los años cincuenta estereotipos de la variedad romana sobre todo, influenciada en ocasiones por otras variedades pero también por otros italianos regionales, o por variedades de italiano popular y sobre todo desde el punto de vista del léxico presentado de manera mucho más actualizada. (Cresti, 1982: 277-319)

Una observación de especial mención en el proceso lingüístico cinematográfico es el del relevante papel desempeñado por la historia del doblaje de películas; el cine italiano ha siempre doblado tanto las producciones nacionales como las extranjeras y ello ha contribuido a la aportación de datos y testimonios que reflejan o bien las tendencias de carácter monolingüista o bien la atención hacia el plurilingüismo y la creatividad. (Raffaelli, 1994: 283-285)

Diadori (1992:50) observa que el cine neorrealista ha dejado dos tendencias en la filmografía italiana: intentar presentar la realidad lingüística italiana y dar naturalidad al diálogo. Se aleja de los diálogos elaborados sobre modelos teatrales y sobre estructuras de la lengua escrita para llegar a un italiano "neoestándar" con elementos regionales en la pronunciación y en el léxico o a otras variedades de italiano presentes en la realidad sociocultural italiana (italiano estándar, italiano popular, italiano dialectal, italiano regional....). Permite también presentar una gran variedad de registros dialectales e incluso "errores" aceptados por los hablantes nativos.

No obstante, a pesar de compartir simultáneamente varios canales como son el fónico, el acústico y el visivo en el cine sonoro (incluso con los valores añadidos de códigos como el proxémico y el mímico en la recitación de los actores) se plantea siempre la exigencia de ser comprendidos por todos y por tanto de reproducir el mundo y la lengua de manera verosímil y mesurada, es decir, una línea media alejada de los excesos y que no resulte afectada (a diferencia de lo que ocurre con el "parlato" teatral), las características técnicas del medio que deben estar a la altura de retomar el desarrollo de los eventos "en tiempo real", son todos factores que, en el fondo hacen posible "realista" el cine. Precisamente la suma de éstas y otras características impulsan el cambio de Pier Paolo Pasolini de la producción literaria al cine, (con su exordio *Accattone*, seguido de *Mamma Roma*) que concibe como un auténtico baño en la realidad, como él mismo autor declara con las ya conocidas palabras:

Se il cinema altro no è dunque che la lingua scritta della relata (che si manifesta sempre in azioni), significa che no è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la relata attravaerso la relata. In concreto, attraverso gli oggetti della relata che una machina da presa, momento per momento, riproduce [...]. Ecco, a questo punto si può individuare il rapporto della mia nozione grammticale del cinema con quella che è, o almeno io credo essere, la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sempbra altro, poi che un allucinato e pragmático amore per la relata. (Pasolini, 1972: 229)

La lengua de las películas, siguiendo la cita pasoliniana y haciéndola extensiva del código icónico al código verbal representado por el cine, es realista; tanto como para ser útil como ejemplo de mecanismos de la lengua hablada espontánea y que es justamente

lo que también sostiene M. Trifone para el análisis del nuevo romanesco de periferia y que también adopta Emmanuela Cresti (1982) en sus estudios de entonación. El cine es tan realista en su conjunto que permite inducir al observador a pasar constantemente del análisis del medio al análisis de la realidad reproducida como recuerdan siempre las observaciones de Pasolini:

Mi è suceso [...] quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio, e lo osserva, lo examina, prende appunti: e infine, cosa vede? Se stesso. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e física. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così sucede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà foie stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione "riflessa". Il cinema infatti, riproducendo la realtà, ne evidencia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita. Ne fa, insomma, una semiologia naturale. (Pasolini, 1972:232)

En conclusión el cine representa mucho más que los otros medios de comunicación, por su constitución o por su semiología es una medio doble: realista y antirrealista al mismo tiempo o dicho de otra forma objetivo y subjetivo a la vez. Las películas aunque no sean auténticas, son el equivalente a la comunicación cara a cara.

Las lúcidas consideraciones de Pasolini acerca del entrelazado mundo del binomio realista / antirealista, en el caso que nos ocupa se analiza y se tiene presente desde una óptica lingüística y no semiológica como ocurre en la mayor parte de los estudios sobre lenguaje cinematográfico, ni tampoco estética, ni histórica. Por ello el siguiente esquema resume en gran medida las características más relevantes que presenta el lenguaje cinematográfico y que serán objeto de estudio (Coveri, 1998: 264):

TIPO DE TRANSMISIÓN	VARIEDADES DEL REPERTORIO LINGÜÍSTICO	CONSIDERACIONES SOBRE ASPECTOS LIGÜÍSTICOS
Películas	- Italiano estándar - Italiano del uso medio o neoestándar - italiano regional - italiano popular - italiano sectorial: jerga - Registro formal - Registro informal	- pluralismo y pluridialectalismo en las producciones neorrealistas. - variación romana/ "napolitana" - dialectalismos - hibridismos

1. ACTIVIDADES

Las dos actividades que propongo están fundamentadas en un acercamiento a las variedades del repertorio lingüístico que pretenden sensibilizar al alumno al respecto y hacerlo consciente de las mismas. Se han practicado en diferentes ocasiones con alumnos de cursos correspondientes a 3º y 5º de EEOOII.

Los niveles que se proponen para desarrollar estas tareas están dispuestos siguiendo la división establecida por el Marco (A: Usuario Básico, B: Usuario Independiente, C: Usuario Competente)[3]; al tratarse de temas complejos se plantean en niveles medio-

altos.

1.1. Actividad 1

LA TRADUZIONE- LA TRADUCCIÓN- LA MEDIACIÓN

(variantes diatópicas, diastráticas, diamésicas)

Propuesta para niveles B2- C1?(v. Nota 8)

En *Empirismo eretico* (1972) Pasolini aborda el tema de las traducciones y doblajes de las películas en un breve pero interesante artículo titulado "Il cinema e la lingua orale". Considera que al menos en Italia, en la mayor parte de los doblajes se hable mal. Actualizando esta idea con la intención de realizar una reflexión acerca de las diferentes versiones de traducción y hasta qué punto se respetan y reflejan las variantes lingüísticas, en este caso una combinación de la diatópica principalmente pero también la diamésica y diafásica, se plantea la tarea de individuar características dialectales del romanesco (fonéticas, morfosintácticas...) y observar si en la traducción se refleja de alguna manera.

Es necesario subrayar que en este ejercicio se plantea la traducción como mero elemento de *mediación* (Consejo de Europa, 2002: 85) en el proceso de aprendizaje de una lengua y como contempla el Marco.

Contrastar dos fragmentos de la película *Accattone* (1961) de Pasolini: uno es la versión italiana y el otro es la versión doblada (es preferible la versión subtitulada):

1.Transcripción del fragmento en italiano siguiendo el método Dilit.

2.Indicar las características dialectales del romano (fónicas, morfosintácticas y léxicas). Subrayar en tres colores, por ejemplo. Trabajo en pareja.

3.Confrontar los resultados con otra pareja y modificar, si es necesario.

4.Puesta es común en clase de éstas características.

5.Visionar la versión española subtitulada.

6.Comentar en grupo las diferencias con la traducción española.

7.Otras propuestas de la versión española que reflejen, al menos, alguna característica de colorido coloquial o dialectal.

1.2. Actividad 2

Proposta di lavoro: dal livello B1 a C

VARIABILE DIAFASICA : cambio di registro

Esercizio: Prendendo come punto di partenza un frammento testo-video del film di Totò: *Totò Pepino.. e la mala femmina*.

1º Realizzare un'attività di puzzle linguistico (tecnica Dilit) per ricostruire il testo di una lettera che Totò detta a Peppino. Si lavora individualmentete ed a coppia.

(trascrizione del testo della lettera[4])

/ Signorina//

veniamo... noi... con questa mia/ addirvi/ una parola// Che!// shcusate se sono poche// Ma settecentomila lire/**;** /noi... ci fanno/ shpecie che quest'anno/ una parola/ c'è stato/ una grande moria delle vacche// come voi/ ben sapete//**.// :// (**Ma sì! Fai a vedé che abbobdiamo! "Abbondandis adbondandum"//)

<Questa> moneta/ servono/ a che voi / vi consolate... dai <dispiacere>... <che avreta> perché // dovete lasciare/ nostro nipote// Che gli zii/ che siamo noi/ medessimo/

di persona.../ vi mandano questo// Perché il giovanotto/ è studente che studia/ che si deve prendere una laura //<che deve tenere la testa>/ al solito posto// Cioè// Sul collo// **. ; . ;**

Salutandovi indisdindamende/

I fratelli caponi //(che siamo noi)//

2º Trasformare il testo in una lettera dovendo fare le pertinenti trasformazioni adoperando un italiano standard e non un italiano con una realizzazione fonética d'influsso napoletano e di un livello popolare o proprio dei semicolti che sarebbe il modello proposto. Si lavora in piccoli gruppi

3º Proposte di lettere attaccate sul muro, tutti leggono le lettere degli altri e la classe valuta qual'è la migliore lettera.

4º Scrivere lettere di contenuto simile i cui mittenti siano altri personaggi del film (la mamma di Gianni, l' amico, la ragazzina strabica.. ecc.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONSEJO DE EUROPA, *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Editorial Anaya, 2002.

COVERI, L., BENNUCCI, A. y DIADORI, P., *Le varietà dell' italiano. Manuale di sociolingüística italiana,* Perugia, Bonacci editore – I libri dell' arco nº6, 1998.

CRESTI, E., "La lingua del cinema come fattore della trasformazione lingüística nazionale" en AA.VV., *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Academia della Crusca, 1982.

DANESI, M., *Il cervello in aula! Neurolinguistica e didattica delle lingue,* Perugia, Guerra Edizioni, 1998.

DIADORI, P., "Il cinema italiano nell' insegnamento lingüístico", en *Lend*, 1, 1992, pp.50-63.

GRANDE, M., "Le istituzioni del comico e la forma commedia", en NAPOLITANO, R., (a cura di), *Commedia all' italiana. Angolazioni e controcampi*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1986.

NENCIONI, G., "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", en *Strumenti critici* 29, 1976, pp.1-56. Edición actualizada: *Di scritto e di parlato*, Bolonia, Zanichelli, 1983.

PASOLINI, PIER. P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti., 1991 (I ed. Milano, Garzanti, 1972).

RAFFAELLI, S., "Il parlato cinematografico e televisivo", en SERIANNI e TRIFONE, *Storia della lingua italiana. Vol. II. Scritto e parlato*,Torino, Eunaudi,1994, pp.271-290.

ROSSI, F., *Le parole dello schermo.Analisi lingüística del parlato di sei film dal 1948 al 1957,* Roma, Bulzoni Editore, 1999.

ROSSI, F., *La lingua in gioco,* Roma, Bulzoni Editore, 2002.

SABATINI, F., "Prove per l' italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice)", en *Gli italiani trasmessi*, Firenze, Academia della Crusca, 1997, pp.11-30.

VEDOVELLI, M., *Guida all' italiano per stranieri.La prospettiva del Quadro comune europeo per le lingue.* Roma, Carocci Editore, 2000, pp.79-83.

Notas

[1] ¿Qué se entiende por material auténtico? Una comunidad, para comunicarse internamente, produce distintos textos, entendiendo por éstos todo aquello que transmita un mensaje claro y completo en el panorama cultural en el que se produce y se propone, ya se trata de un slogan, un discurso, una foto publicitaria, una vigneta, una película...etc. Un texto "qualquiera" es incluso siguiendo un concepto psicolingüístico de mensaje un componente de la comunicación; es el

receptor quien decide considerarlo como un mensaje "cerrado" integrándose en un "continuum" contextual que le otorga una inexorable "apertura". Para el concepto de "material auténtico", cfr. Vedovelli, 2000:79.

[2] De ahora en adelante por razones de simplificación y comodidad se nombrará como Marco.

[3] A su vez estos niveles se subdividen en: A1: Acceso, A2: Plataforma, B1: Umbral, B2: Avanzado, C1: Dominio Operativo Eficaz, C2: Maestría. En la actualidad los diseños curriculares de las entidades de enseñanza de idiomas tanto públicas como privadas se están modificando y adaptando al Marco siguiendo las indicaciones del Consejo de Europa pero las correspondencias de niveles, por ejemplo de las EEOOII, en los cursos avanzados aún están por definir.

[4] Para la trascripción he preferido presentar en la clase solamente el contenido del texto de la carta y no la trascripción de las intervenciones de la película. Acerca del sistema de trascripción crf. Rossi (1999: 23-32).

TRADUCCIÓN ANASÉMICA, *IMITATIO* Y PARÁFRASIS EN *VIAJE DEL PARNASO*

Juan de Dios Torralbo Caballero
Universidad de Córdoba

1.INTRODUCCIÓN.

En 1582, Cesar Caporali di Perugia (1531-1601) da a la estampa su *Viaggio di Parnaso*. En 1608 ve la luz la segunda edición. Seis años después de la segunda; treinta y dos respecto a la primera publica Cervantes su *Viaje del Parnaso*.

El *Viaje del Parnaso* hunde sus raíces en los periplos oníricos medievales, presentes en la *Divina comedia*. Con ésta comparte también la figura de guía e interlocutor para el héroe: el testigo de Virgilio lo retoma Mercurio en el *Viaje del Parnaso*. Resulta que Mercurio es el mensajero (paraninfo) de Apolo y le pide ayuda a Cervantes para socorrer a Apolo, porque el Parnaso está en peligro a causa de los poetas malos. Pero este viaje que emprende Cervantes en una nave poética alegórica fabricada de versos contiene más significado que deseamos espigar en este trabajo.

Don Quijote parodia el espíritu caballeresco, *The Rape of the Lock* (Alexander Pope) censura las hazañas heroicas, *Viaje del Parnaso* desmitifica las hazañas navales homéricas. A esta vertiente desmitificadora y zahiriente podríamos adscribir el texto.

Gil Polo en la *Diana enamorada* (1564) tiene el "Canto de Turia"; Juan de la Cueva, el *Viaje de Sannio* (1585); Lope de Vega la *Jerusalén Conquistada* (1609); Diego Mejía el "Discurso en loor de la poesía" en su *Parnaso autártico* (1608), incluso Cervantes elabora su "Canto de Calíope" en *La Galatea*. A esta vertiente encomiástica y canónica también podemos sumar el texto.

2.VIAGGIO DI PARNASO.

Un quídam Caporal italïano,
de patria perusino, a lo que entiendo,
de ingenio griego y de valor romano,
llevado de un capricho reverendo,
le vino en voluntad de ir a Parnaso,
por huir de la Corte el vario estruendo. (I, 1-6, 19)[1]

En el primer verso del capítulo inicial, Cervantes deja claro que ha leído la obra italiana de Cesar, quien coincide con Cervantes en el servicio a la familia Acquaviva, aunque no se conocen. El italiano huye de la corte, camino de Grecia, hacia un palacio construido de material versal y estrófico. El palacio es una historia de la poesía que abarca desde David a Homero. En su huerta está Dante, Petrarca, Boccaccio y Pietro Bembo, entre otros italianos. Pegaso intenta copular con la mula de Caporali, tras lo que el poeta abandona el Parnaso, dando fin al capítulo segundo. El último, "Avissi

del Parnaso" cuenta las noticias de Apolo respecto a la batalla contra los malos poetas. Bembo dirige la batalla. El material que se dispara son las obras poéticas. Por tanto, la obra italiana emplea el 'yo' autorrepresentacional en los dos primeros capítulos y muestra la batalla en el tercero.

La materia prima de los versos y estrofas, el viaje alegórico-burlesco, la instancia autobiográfica, incluso los avisos que se leen *a posteriori* en la obra italiana se concitan en Cervantes. Otras fuentes que parecen darse cita en la obra cervantina son la sátira menipea. *El sueño o El gallo* de Luciano, *Diálogo de la transformaciones* y el *Crotalón*, los dos últimos transtextualidades lucianescas españolas, incluso el *Elogio de la locura* de Erasmo. Cervantes emula también el ingenio de Teófilo Folengo, su textura multigenérica, su heterogeneidad caleidoscópica en los ropajes satíricos, ya presentes en Horacio y Lucano.

Este poema cervantino que consta de 3.284 versos en tercetos endecasílabos parece sobrepasar cualitativamente al italiano, o, al menos, así lo afirma B. Croce en "Die illustrazioni al *Viaje del Parnaso*" (Croce, 1899: 161-193). La obra que nos ocupa, empero, suele ser descuidada por la crítica en comparación con *El laurel de Apolo* (1630) de Lope. La fluidez lopesca lo supera, la sátira de Quevedo también. Pero su monotonía, su aparente plan indeciso, siguiendo la brecha de Blecua, es más honda y seria que una simple loa a los poetas. A esta barca hermenéutica se suben Vicente Gaos, Elías L. Rivers, Jean Canavaggio, Jordi Gracia, Riley, entre otros exegetas.

3.MÁS CONTENIDO ITALIANO DIRECTO.

Las intenciones y los objetivos que cubren los ocho capítulos, antecedidos de una "Dedicatoria", "Prólogo" y el "Soneto" de "El autor a su pluma"; rematados por la "Adjunta" en prosa, van más allá de un mero catálogo de 130 poetas. El arte compositivo cervantino aclimata otros recursos de hábitat italiano. A nivel de la palabra registramos algunos ejemplos: el primer cuarteto del "Soneto" acaba así:

> Pues veis que no me han dado algún soneto
> que ilustre deste libro la portada,
> venid vos, pluma mía mal cortada,
> y hacedle, aunque carezca de discreto. ("Preliminares", 17)

'De discreto', o 'del discreto', en cuyo caso es un italianismo. El verso 53 del capítulo quinto dice 'sienten tu rabia, ¡oh vengativo nume!' (V, 53, 105), es decir, '¡oh vengativo numen o deidad! Se refiere a la rabia que sienten las ninfas. Otro italianismo, en el capítulo octavo, verso 148: 'Era del bel trotón todo el herraje', 'bel' por 'bello'. Un último ejemplo en boca del extremeño doctor y canónigo Alonso de Acevedo (Plasencia, Cáceres), progenitor *De la creación del mundo* (1615) :

> Y desde lejos me quitó el sombrero
> El famoso ACEVEDO, y dijo: "A Dio,
> voi siate il ben venuto, cavaliero.
> So parlar zenoese, & tusco anch'io".
> Y respondí: "La vostra signoria

sia la ben trovata, patron mio". (VIII, 388-393, 158)

En otro orden cabe incluir ejemplos literarios como se aprehende en el capítulo segundo, cuando se refiere anafóricamente a Antonio de Paredes, como '(...) caballero de presencia / agradable y que tiene de Torcato / el alma sin alguna diferencia' (II, 133-135, 43). Es Torquato Tasso, gran poeta épico italiano (Sorrento, 1544 - Roma, 1595), autor de la *Gerusalemme liberata*, texto base de la *Jerusalén conquistada* (1592-1593), romance del citado autor extremeño de Trujillo (1590, Toledo - 1622 ?). En el capítulo quinto también late el escritor de Sorrento, antes de su invocación a las musas (V, 88-90, 106): 'En esto (¡oh nuevo y milagroso caso, / digno de que se cuente poco a poco / y con los versos de Torcato Taso!' (V, 85-87, 106).

En el nivel circunstancial de lugar, se vislumbran algunas ilustraciones como 'huyen la isla infame, y solicita / el süave poniente así el viaje, / que lo acorta, lo allana y facilita' (III, 142-144, 66). Se refiere a Capri, a la entrada del Golfo de Nápoles. O 'en esto descubrióse el corto estrecho / que Scila y que Caribdis espantosas / tan temeroso con su furia han hecho' (III, 229-231, 70), es decir, el estrecho de Mesina, entre Italia y Sicilia donde se localiza el escollo (Scila) y el remolino (Caribdis) mitológicos (*Odisea*, XII y XXIII). Simboliza estar entre dos peligros próximos e inevitables.

Mercurio, al principio, se sienta junto a Cervantes y le cuenta en estilo directo su venida a España, pasando por Francia e Italia: 'de Italia las riveras he barrido' (I, 319, 35). Otra referencia es ésta:

Verás cómo le prestan las florestas
sus sombras, y sus cantos los pastores,
el mal sus lutos y el placer sus fiestas,
perlas el Sur, Sabea sus olores,
el oro Tíbar, Hibla su dulzura,
galas Milán y Lusitania amores. (IV, 202-207, 88-89)

La inclusión topográfica italiana más extensa, empero, es la escala en Nápoles a la vuelta, tras la ida que pasa por Valencia, Narbona y Génova; cuando despierta: 'Por cierto, estraña y nunca vista cosa: / despabilé la vista y parecióme / verme en medio de una ciudad famosa' (VIII, 247-249, 153-154). Y tres versos después: 'No me engaño; / esta ciudad es Nápoles la ilustre / que yo pisé sus rúas más de un año' (VIII, 253-255, 154). En efecto que las pisó, pues allí pudo engendrar un hijo, precisamente en la estancia que refiere. Un hijo, Promontorio, nombre frecuente en el sur de Italia, con el que se encuentra: 'Llegóse en esto a mí disimulado / un mi amigo, llamado Promontorio, mancebo en días, pero gran soldado' (VIII, 271-273, 154). Su pasión por el país Italiano es patente también en: 'volví la vista al son, vi los mayores / aparatos de fiesta que vio Roma / en sus felices tiempos y mejores' (VIII, 294-296, 155).

4.CONTENIDO ITALIANO DE SOSLAYO.

La predilección y la información respecto a Italia que el autor de *Don Quijote* tiene es amplia. En el capítulo tercero cuando Cervantes le dice a Mercurio lo pletórica que llega la galera, éste le contesta: '"Ninguno", dijo, "me hable dese modo, que si me

desembarco y los embisto, / voto a Dios, que me traiga al Conde y todo.' (III, 193-195, 68). El conde es Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio (1576-1622), séptimo conde de Lemos y virrey de Nápoles (1610-1616), protector y amigo de escritores, entre ellos Cervantes. También lo refiere en el capítulo final (VIII, 337, 156).

Otro destello del acervo cultural cervantino está en el capítulo cuarto: 'Por vida de Lanfusa la discreta / que si no se me dice quién son estos / togados de bonete y de mucera' (IV, 265-267, 91). Se trata de un juramento presente en *Orlando furioso*. Y más adelante, en el mismo capítulo: '"Bien sé", le respondí, "que es el famoso / gran don SANCHO DE LEIVA, cuya espada / y pluma harán a Delio venturoso' (IV, 358-360, 94). Sancho Martínez de Leiva es conde de Baños, maestre de campo en Flandes y capitán general de la flota en Nápoles; literariamente, según Herrero, sólo compuso algún poema suelto. Cervantes ensalza a ingenios relacionados con Italia.

Tres capítulos después, 'Clarísimo esplendor de Andalucía / y de la Mancha, el sin igual GALINDO / llegó con majestad y bizarría ' (VII, 70-73, 132), que puede responder a Gregorio Galindo, preceptor de gramática; o a Martín Galindo, criado en Nápoles de Filiberto de Saboya, sobrino de Felipe II. En el mismo capítulo: 'Es GREGORIO DE ANGULO el que sepulta / la canalla, y con él PEDRO DE SOTO, / de prodigioso ingenio y vena culta' (VII, 208-210, 137). Pedro, granadino y Gregorio, toledano, doctor en Derecho, corregidor de Toledo y regente en Nápoles. Gregorio mantiene buenas relaciones con Lope, y otros poetas de principios del XVII, y es mencionado en el *Laurel de Apolo*.

Y para no hacer interminable la nómina, el último: Juan de Oquina, tesorero del virrey de Nápoles, redactor (publicación madrileña, Cosme Delgado, 1612: *Relación de las fiestas que el Excelentísimo señor Conde de Lemos virrey, y Capitán general del Reyno de Nápoles ordenó se hiciesen a los felices casamientos de los serenissimos Príncipes de España, con el Rey e Infanta de Francia, en treze de Mayo de mil y seiscientos y doze años. En las quales ayudó a mantener su Excelencia el Conde de Villamediana, como adelante se dirá*) de las bodas reales hispano-francesas entre Ana de Austria y Luis XIII: 'el curioso Don Juan de Oquina en prosa / la puso y dio a la estampa para gloria / de nuestra edad, por esto venturosa' (VIII, 370-372, 157-158).

5.EL SALTAREL DE LA *IMITATIO*.

Y, en medio deste gran desasosiego,
llovían nubes de poetas llenas
sobre el bajel, que se anegara luego,
si no acudieran más de mil sirenas
a dar de azotes a la gran borrasca,
que hacía el saltarel por las entenas. (II, 337-342, 53)

El *saltarelo*, baile italiano, los poetas –no que van en la nave, sino- que llueven sobre el bajel que se hunde, a saber, los malos poetas, los poetastros. Nombres expulsados, nombres tachados, nombres elididos. La nave cuya chusma son romances, sonetos la popa, tercetos los espalderes, elegía la crujía, una canción el árbol, estrambotes la entena, seguidillas las jarcias. El hecho de que Cervantes en el centro del poema se quede sin asiento en el monte Parnaso, la recapitulación misma de sus méritos literarios,

la doncella Vanagloria que ve en sueños, las dos ninfas que la acompañan (Adulación y Mentira) la batalla entre los malos (cuervo) y buenos poetas (cisne), la liberación del Parnaso de los malos poetas, o los excrementos de Pegaso que come 'algún poeta de cerebro flaco' (VIII, 168, 151) nos hace pensar en la última intención del trabajo. La marginalidad de un Miguel de Cervantes Saavedra en el panorama literario y la deseada reivindicación del autor como poeta.

El hecho de seguir un modelo establecido y no inventarlo todo *ex nihilo* tiene dos lecturas: una, equipararse con un poeta, de segunda fila, pero poeta, es decir, que no es capaz sólo de mover los hilos de su Alonso Quijano. Otra, la formación humanista, que torna los ojos hacia Italia, de donde emerge su obra para la *imitatio*.

6. AUCTORITAS E INVENTIO.

La *imitatio*, sustento del edificio conceptual, de una parte niega la individualidad autorial en aras de la repetición, a partir del texto marcado por la *auctoritas*, por el tópico, lo clásico, lo establecido, la *clasis*. A esta contigüidad, le acompaña la propia reivindicación del sujeto poético, el realce del autor (Ruiz, 2003: 165-171), el orgullo, la autorrepresentación del escritor.

El baluarte de la *auctoritas* se esconde mermado tras el recurso que pone en boca de Mercurio, 'dios parlero' (una caricatura), un enjuiciamiento. Es eslabón y remedo de Apolo. Se trata de un distanciamiento. Dicho espacio lo exonera de culpa, le otorga veracidad, credibilidad y objetividad a la inmanencia autorrepresentacional. Este recurso se antoja tan necesario cuando el autor está reivindicando su cometido como poeta, a partir del desdoblamiento de un yo que se reclama y que le lleva a emplear tonos laudatorios, incluso con (Lupercio Leonardo de Argensola, VII, 280-285, 139-140) quien le había excluido de la corte literaria con el conde de Lemos a Nápoles, con su acérrimo enemigo Lope (II, 288-390, 51), quien a pesar de ser llovido del cielo con la 'poetambre', disfruta de su justo lugar de primacía, 'cómico mejor de nuestra Hesperia' (VII, 317, 141). También Góngora, el poeta más odiado del círculo madrileño, sale muy bien parado (II, 49-60; 256-258), y Quevedo (II, 304-306, 52), Villamediana, Vélez de Guevara, Espiel, Soto de Rojas, etc. Es que si quiere justicia poética, el insigne escritor comienza muy éticamente llevándola a la *praxis* él mismo.

Los cantos propios de la épica, burlada, resultan en capítulos novelescos (los 'capitoli' italianos); las octavas, tercetos semiprosísticos encadenados, más reflexivos para el propósito reivindicativo; las afrentas beligerantes épico-heroicas, batalla incruenta de poetas; el material arrojadizo, libros. Todo en una 'jornada' (VIII, 457, 161).

7.DEL 'POETA NASCITUR' AL 'ADÁN DE LOS POETAS'.

La división capitular elude el ancestro dantesco-petrarquista y entronca con la poesía burlesca de Berni, muy acorde con la confrontación entre armas y letras que Cervantes parece postular. Con todo, es tangible que el autor se presenta como 'socarrón', 'ya viejo' (VIII, 409, 159), o 'Adán de los poetas' (I, 202, 29). En *Persiles* (I, 18) es el 'poeta nascitur'.

A Cesar Caporali lo presenta como 'poetón valiente' (I, 19, 20). Estas afirmaciones del yo, *puer senex*, colman su intención, que en la "Adjunta" remacha y desde la "Dedicatoria" se aprecian: 'si vuesa merced le hace el acogimiento que yo

espero de su condición ilustre, [este viaje] quedará famoso en el mundo y mis deseos premiados' ("Dedicatoria", 14).

Además, para concluir, se aprecia una captura de la inspiración, una llamada y una naturaleza dicotómica, en oposición antitética, entre gracia y trabajo o desvelo, y una realidad dual entre naturaleza y artificio, o la dialéctica entre inspiración (del cielo) y el arte (del poeta):

> Yo, que siempre trabajo y me desvelo
> por parecer que tengo de poeta
> la gracia que no quiso darme el cielo.
> (...)
> pues, descubriendo desde allí la bella
> corriente de Aganipe, en un saltico
> pudiera el labio remojar en ella,
> y quedar del licor süave y rico
> el pancho lleno, y ser de allí adelante
> poeta ilustre, o al menos magnifico. (I, 25-27; 31-36, pp. 20-21)

Otros recursos coadyuvan a forjar esta imagen deseada. Por ejemplo, la misma carta que Apolo le envía a la dirección de la Calle Huertas, en Madrid, a través de Pancracio de Roncesvalles, cuando hablan sobre la 'menestra poética' ("Adjunta", 165) o Cervantes justifica la posición de sus comedias y las reseña. Carta cuyo encabezamiento enuncia 'Apolo Délfico a Miguel de Cervantes Saavedra. Salud' ("Adjunta, 169). Apolo exonera a Cervantes de la culpabilidad de manera tajante:

> (...) se quejaron algunos de que no iban en la lista de los que Mercurio llevó a España, y que así, vuesa merced no los había puesto en su *Viaje*. Yo les dije que la culpa era mía y no de vuesa merced; pero que el remedio deste daño estaba en que procurasen ellos ser famosos por sus obras, que ellas por sí mismas les darían fama y claro renombre, sin andar mendigando ajenas alabanzas. ("Adjunta", 170)

Luego, ve Cervantes un papel anejo a la carta intitulado 'Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles' ("Adjunta", 171), donde defiende el mérito propio:

> (...) se advierte que si algún poeta quisiere dar a la estampa algún libro que él hubiere compuesto, no se dé a entender que por dirigirle a algún monarca el tal libro ha de ser estimado, porque si él no es bueno, no le adobará la dirección, aunque sea hecha al prior de Guadalupe'. ("Adjunta", 172)

Si defiende la calidad, ahora predica el orgullo del poeta esgrimiendo estas razones: '(...) Que todo poeta a quien sus versos le hubieren dado a entender que lo es, se estime y tenga mucho, ateniéndose a aquel refrán: "Ruin sea el que por ruin se tiene"' ("Adjunta", 173).

El libro es una imagen deseada cuyo mejor vehículo es el *Viaggio* de Caporali y

su mejor asidero es el distanciamiento que proporciona la *'imitatio'*, alineada a un poeta, cuyo mejor paisaje está en Italia y cuyo puerto de llegada es la autoría reivindicada y el reconocimiento autorreferencial. Una travesía contravenida por los malos poetas, por unos jueces inquisidores del canon, por unos 'discretos' ("Adjunta", 165) que lo tratan con desdén.

En efecto, es evidente que el sujeto poético desea y necesita llenar el pancho, comulgar con las musas, sumerjirse en la fuente de Aganipe, o en la de Hipocrene, mojar sus labios, impregnarlos de licor. Ser escritor de versos, o magnificarse para ser reconocido ilustre poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Alianza, 1997.

CROCE, Benedetto, "Die illustrazioni al *Viaje del Parnaso*", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, U. Suárez, 1899, pp. 161-193.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia Universidad, 2003.

SEVILLA ARROYO, Florencio & Antonio REY HAZAS, "Introducción" en *Viaje del Parnaso*, Madrid, Alianza, 1997, pp. I-XLIV.

(Footnotes)

[1] Todas las citas del *Viaje del Parnaso* se hacen por la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, publicada por Alianza (1997), indicando entre paréntesis: capítulo, verso/s y página/s correspondientes.

UNA GRAMÁTICA BILINGÜE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX: EXAMEN TEÓRICO DE LOS ELEMENTOS DEL DISCURSO

Mª Dolores Valencia
Universidad de Granada

Es de sobra conocido y aceptado como tal que la lingüística es, como ciencia, reciente. De hecho, en muchos manuales escritos en la segunda mitad del siglo XIX y en la segunda del XX, se asume como punto de partida de la historia de la lingüística 'científica' los primeros años del siglo XIX. Sin embargo, es evidente que el interés, descriptivo o filosófico, por el lenguaje existía desde antiguo (Morpurgo Davies 1994, III, pp. 11- 399). Conviene, por tanto, no olvidar que cada época ha tenido su propia idea de lo que es la ciencia y de lo que son los científicos, y que los estudios lingüísticos actuales se hallan inevitablemente cimentados en las doctrinas de la tradición, cuyos presupuestos teóricos siempre han sido tenidos en cuenta, ratificándolos o rebatiéndolos, para establecer nuevos principios que dieran una mayor consistencia científica a los modernos estudios gramaticales. A pesar de ello, hasta la segunda mitad del siglo XX no se empieza a prestar la debida atención a nuestra historiografía lingüística y todavía hoy los estudios en este campo no son tan abundantes como sería de desear, sobre todo en lo referente a autores y textos de gramática del siglo XIX. Sirva como ejemplo de lo que decimos la obra que será objeto del presente estudio, escrita en una época a caballo entre la Lingüística más o menos tradicional y la nueva Lingüística: el *Examen teórico de los elementos del discurso para servir de estudio preliminar a los ejercicios prácticos de la lengua italiana,* escrito en italiano y español por Pascual Cataldi y Rafael García Tapia (1850; cfr. Hidalgo, 1968 (reed. 1973), III, p. 113).

Es indudable que a comienzos del siglo XIX existía en Europa un notable interés por las lenguas y por la lingüística, pero no es fácil separar las distintas escuelas o corrientes. Se pueden distinguir dos tendencias opuestas: por una parte la lingüística que concede una importancia capital a los datos y por otra la tradición de la gramática universal o filosófica tal como fue concebida por el sensualismo o empirismo psicológico de sus máximos representantes, Condillac y Destutt de Tracy, y que habría de tener una sensible influencia en los lingüistas filósofos españoles del ochocientos, como veremos a continuación. La introducción de las ideas sensualistas de Jhon Locke en el pensamiento español del siglo de las luces, ha sido considerado como una causa remota del interés mostrado en las primeras décadas del siglo XIX por la filosofía del lenguaje (Rodríguez Aranda, 1962). La teoría lockeana de que las ideas y los conocimientos proceden de la sensación y de la reflexión, expuesta en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), influirá decisivamente en el nuevo giro que se le dará en España al estudio del lenguaje; la aplicación de un examen sobrio y experimental al mundo del conocimiento, supondrá, naturalmente, el abandono de la concepción aristotélico–escolástica. Acabada la primacía de Locke, su influencia continuará a través de su discípulo Condillac, sobre

todo a partir de la traducción de su *Lógica,* en cuya segunda parte expone su teoría del lenguaje (Condillac, 1788), muy en consonancia con su línea ideológica: las palabras no son más que sensaciones o rastros de sensaciones más o menos complicadas. Condillac seguirá presente en el pensamiento español a través de uno de sus seguidores, el conde Destutt de Tracy, que será el escritor extranjero más traducido en España en la primera mitad del siglo XIX. Su obra *Eléments d'Idéologie (Idéologie, Grammaire, Logique)* fue acogida con bastante oposición por parte de los escolásticos, pero su influencia fue considerable en el campo social y en el de la economía política, por no hablar de la aportación de su *Gramática General*[5] a los tratados de lingüística de la primera mitad del ochocientos.

Ya a finales del siglo anterior se registran tentativas de trasladar a España las ideas de las gramáticas filosóficas procedentes de Francia. Lázaro Carreter ha señalado que González Valdés y Jovellanos marcan el comienzo de la Gramática general, sobre todo los *Rudimentos de gramática general* (1795) de este último vienen a ser "el primer intento formal de incorporar estas enseñanzas a nuestra Patria" (Carreter, 1949: 191). Pero será en el siglo XIX cuando empiecen a proliferar las gramáticas lógicas o generales por el influjo tardío -al que ya nos hemos referido– de las gramáticas francesas posteriores a Port-Royal. A través de la lógica se formularán una serie de leyes que estarán presentes en todas las lenguas, o al menos ésa era la pretensión de los gramáticos filósofos (Cfr. Mourelle-Lema, 1968). La misma que guiará a los autores en su obra *Examen teórico de los elementos del discurso,* que en la introducción afirman que son pocos los que "poseen de antemano los principios constitutivos de todas las lenguas posibles", por el contrario "los más, descuidando la suya nativa, se contentan con adquirir cierto baño gramatical de la que han hablado Dante, Molière o Milton, sin penetrar en el fondo de la ciencia" (p. IX).

Los autores se muestran convencidos de la importancia que tiene el conocimiento de la Gramática en el estudio de las lenguas extranjeras. Pero también afirman que la experiencia les ha enseñado que "los métodos prácticos dan resultados más rápidos y satisfactorios que los antiguos sistemas doctrinarios " (p. VII). De igual modo advierten de que el aprendizaje de memoria y la repetición sin conocimiento de causa de un número mayor o menor de frases, no llevará al alumno a conocer la estructura y la filosofía de la lengua, y que la dificultad se incrementa si se estudian como algo secundario los principios gramaticales de ésta; como consecuencia de ello "no transcurren muchos días sin que el alumno se retraiga aburrido de su empresa, después de haber sacrificado dinero y tiempo" (p. XI). Precisamente para solventar en lo posible los inconvenientes que surgen de los sistemas puramente prácticos, así como la confusión "que naturalmente resulta al hacer aplicaciones de lo que se ignora o se conoce muy someramente", creen los autores útil la publicación de su obra, en la que recogen "todas aquellas noticias generales de gramática, que en nuestro sentir debe saber el principiante antes de ejercitarse en la práctica de la lengua italiana, para poder comprender al menos las observaciones oportunas y las explicaciones necesarias que en el curso de las lecciones ha de hacer el profesor" (p. XI).

Como podemos comprobar, la obra presenta, entre otras características interesantes, la de ser reflejo directo y, a la vez, material de apoyo de una concreta experiencia didáctica. Antes de adentrarnos en el análisis de esta gramática, creo que

vale la pena detenerse en la metodología que la sustenta, poniéndola en relación con la didáctica y el aprendizaje de las lenguas extranjeras del momento. Los españoles que quisieran aprender la lengua italiana en el siglo XIX podían disponer de gramáticas italianas escritas en latín, de gramáticas multilingües, de libros de diálogos, manuales de conversación, diccionarios, tratados epistolares o de las gramáticas italianas escritas para hispanohablantes. Por lo que respecta a estas últimas, hay que señalar que en líneas generales, su estructura y finalidad son bastante semejantes. Suelen estar estructuradas en dos partes: una teórica con reglas y nociones gramaticales y otra práctica con ejemplos, conversaciones o ejercicios diversos, variando naturalmente su valor científico a tenor de la formación de sus autores.

Cataldi y García Tapia anuncian en su introducción que "como continuación de este opúsculo preliminar publicaremos por separado una parte práctica, a fin de que el alumno recurra en caso necesario a consultar las lecciones correlativas" (p. XIII). Este libro habría de tener el mismo orden de materias que el teórico; se señala, por tanto, una clara interdependencia entre la parte teórica y la práctica. Sin embargo, nada sabemos de su publicación, o puede que quedara en un proyecto no realizado desgraciadamente, aunque por las indicaciones que los autores van dando a lo largo del texto podemos saber de su composición. Los ejercicios de los casos difíciles, e incluso la exposición teórica de las reglas complicadas, quedan para la parte práctica, remitiéndose a menudo a ésta y a la ayuda del profesor. Este hecho confirma nuestra idea de que el *Examen* se escribió como instrumento de apoyo y no solamente como un texto para el aprendizaje autónomo de la lengua.

Dos son las tendencias más interesantes que ocupan la práctica didáctica en la época en que se escribe nuestra obra, la didáctica llamada "tradicional", que se apoya en la gramática en el sentido más clásico del término, y la que se basa en los métodos "directos" o "naturales". Los estudiosos de la glotodidáctica parecen tener claro que la contraposición entre ambos métodos no surge en este siglo, sino que se remonta a épocas pasadas:

> Si possono individuare due correnti opposte nell'insegnamento linguistico tra il Rinascimento e l'Ottocento. La miglior pratica pedagogica in questi secoli seguiva il buon senso e non era ancora stata infettata dal virus del 'grammaticalismo' formale: in altre parole, era ancora abitudine comune insegnare le lingue tramite il contatto dal vivo, sia nel versante scritto che in quello orale. La seconda tendenza nell'insegnamento linguistico post-rinascimentale aveva già incominciato ad essere formalizzata in un insegnamento sistematico della grammatica, basato su paradigmi, tabelle, declinazioni e coniugazioni (Titone, 1980: 59).

De acuerdo con esto, el texto que estamos analizando no escaparía a este último planteamiento, al igual que la mayoría de las gramáticas y métodos destinados a la enseñanza de la lengua italiana que se publicaron en la España del siglo XIX (Arce, 1988: 7-15; Silvestri, 2001) no obstante, creemos que ambos métodos no se contraponen tan rígidamente como podría parecer ni en ésta ni en muchas de las otras obras que se publicaron en España tras la introducción del estudio de las lenguas extranjeras en los programas escolares, hecho que se debió fundamentalmente al decisivo apoyo prestado

por Jovellanos, como queda reflejado en sus *Bases para la formación de un plan general de Instrucción Pública* (1809).

Cuando las lenguas "modernas" empezaron a incluirse en el curriculum de las escuelas europeas en el siglo XVIII, se enseñaban usando los mismos procedimientos básicos que en la enseñanza del latín. Los libros de texto consistían en enunciados de reglas abstractas de gramática, listas de vocabulario y oraciones para traducir. Hablar la lengua extranjera no era el objetivo primordial, y la práctica oral se limitaba a que los alumnos leyesen en voz alta las oraciones que habían traducido. En el siglo XIX, este enfoque basado en el latín se consideraba el camino normal para el estudio de las lenguas extranjeras en las escuelas; se le conoce como el método gramática – traducción y dominó en la enseñanza hasta mediados del siglo XX. Los defensores a ultranza de los métodos "directos" o "naturales" fueron sus principales detractores y le colocaron la etiqueta negativa de método "tradicional". Debido a un cierto eclecticismo, en estos últimos años se habla de "vuelta" a la gramática, de "reflexión gramatical" (Colombo, 1982: 12-70); naturalmente para la adquisición de la primera lengua se propone una gramática intuitiva y analítica, mientras que para el aprendizaje de una segunda lengua es muy importante la gramática didáctica, destinada a la enseñanza de conceptos y a la formación de habilidades, al no tener ningún conocimiento previo de la lengua extranjera, el estudio gramatical no puede basarse en un saber intuitivo sino en el conocimiento científico de la gramática (Titone, 1992). Esta perspectiva actual nos permite una mejor comprensión del texto que nos ocupa, que a pesar de que fuera concebido, como señalamos anteriormente, para ser utilizado como material de apoyo al trabajo del docente en el ámbito de una concreta práctica didáctica, no por ello carece de una interesante reflexión gramatical.

La traducción entendida como instrumento o actividad didáctica, compañera de camino de este método, está presente en toda la obra ya que se trata de una edición bilingüe[12]:

> Con el objeto de que los alumnos no muy orientados en los rudimentos gramaticales, puedan sacar un doble fruto de las primeras versiones, hemos creído conveniente escribir este *Examen* en italiano y español, para que les sirva de primer texto, y a la vez que se familiaricen con los giros correspondientes en ambos idiomas, se penetren más y más de la naturaleza y del oficio de los elementos del discurso (p. XIII).

A nuestro parecer es interesante que los autores hablen de "versiones" como paso anterior a la traducción propiamente dicha. La versión entendida como una traducción literal que debe respetar rigurosamente tanto el fondo como la forma del texto, y para cuya realización parece ser suficiente el dominio de las nociones contenidas en el análisis, mientras que para una traducción más libre son imprescindibles las reglas sintácticas, en este caso aún no conocidas por el alumno.

La mayoría de los autores que publican sus obras de gramática en la segunda mitad del siglo XIX, definen, a veces con algunas variantes, la gramática conforme a la tradición, es decir como el arte de hablar y escribir correctamente una lengua o idioma. Obsérvese que la presencia en esta definición del adverbio "correctamente", que a veces

se sustituye en otras con el término "bien", hace referencia directa a la gramática de tipo normativo y prescriptivo, cuya presencia en este período es superior a la de la gramática descriptiva (Hjelmslev, 1976: 243-254). El objeto de estudio del *Examen teórico* es naturalmente la gramática de la que los autores dicen lo siguiente:

> Que la gramática se defina *la ciencia de los signos*, o que según el conde de Tracy, deba considerarse como la *continuación de la ciencia de las ideas*, es para nosotros un objeto de orden secundario, en atención a que uno y otro parecer contienen verdades, que naturalmente nos llevan al conocimiento y al enlace de los elementos que entran en la forma de expresión de nuestros pensamientos, fin de toda gramática (p. XVII).

Vemos cómo la mención explícita al término "ciencia" y el deseo de los autores de que quien estudie una lengua posea los "principios constitutivos de todas las lenguas posibles", como señalamos anteriormente, nos permite considerar a este texto como una gramática general y filosófica (Gómez Asencio, 1981: 30; Calero Vaquera, 1986: 34–35)[14], nada prescriptiva, por cierto; sus autores, conscientes de que las publicaciones lingüísticas de todo orden se suceden rápidamente, de la dificultad que entraña abordar ciertos temas y de la opción lingüística elegida, advierten que no pretenden haber resuelto cuestiones de suyo bastante espinosas, aunque, al menos, se muestran convencidos de que sus opiniones no influirán negativamente en los jóvenes alumnos, quienes podrán rectificar con el tiempo "en vista de razones para ellos más convincentes" (p. XV).

La gramática racionalista o general empieza a dar sus frutos en España sobre todo cuando en 1822 Caamaño traduce la *Grammaire* de Destutt de Trac (1822); como hasta el momento las gramáticas que se venían publicando tenían como arquetipo las gramáticas latinas y se movían, por tanto, dentro de las normas tradicionales, el traductor señala en el prólogo que se trabajaba muy poco en España sobre la gramática universal, es decir sobre los principios comunes y fundamentales de la ciencia. A partir de esta fecha comienzan a proliferar las gramáticas filosóficas o generales en España, entre las que destacan la de Gómez Hermosilla (1835), la de Balmes (1874), y la de Arbolí (1844) (Mourelle-Lema, *Op. cit.*, pp. 273-349). En Italia la situación es bastante diferente, puesto que la historia de su gramática se vio condicionada por la tradicional "questione della lingua", pero, a pesar del dominio del normativismo propuesto por Bembo y la Crusca, se produjeron algunos intentos de apertura en el panorama gramatical del momento con las obras de Giovanni Romani y Mariano Gigli[17].

Tras la definición, alejada de la más pura línea tradicional y académica, que Cataldi y García Tapia nos dan de la gramática, nos aclaran que la ideología "nos enseña el origen y la generación de las ideas. Cuando percibimos una idea contenida en otra, o sea la diferencia existente entre dos ideas, decimos que formamos un juicio. El juicio escrito toma la forma de proposición, la cual se compone de dos o de tres partes, a saber: de sujeto y verbo, o de sujeto, verbo y término " (p. XV). Esta teoría gramatical es la misma de Destutt, que en la introducción a su *Gramática* escribe estas significativas palabras: "La Gramática es, según se dice, la ciencia de los signos; convengo en ello, pero me gustaría, más que se dijese, y en especial que siempre se hubiera dicho, que es la continuación de la ciencia de las ideas" (*Op. cit*, p. 63).

La inclusión de la gramática general o lógica en la enseñanza española se debió al

hecho de que se consideraba muy importante, incluso para la enseñanza de los idiomas, en una época en la que las oportunidades de comunicación entre los europeos eran cada vez mayores y en la que aumentaba la demanda en torno a la capacidad de hablar lenguas extranjeras. A este respecto, decía el traductor de la *Gramática* de Destutt de Tracy, Caamaño:

Su estudio es, pues, no sólo utilísimo, sino indispensable para componer o estudiar la gramática particular de cualquier lengua; y si por fortuna se introdujese en las escuelas públicas, prepararían a los jóvenes para aprender todos los idiomas, y reduciría la enseñanza, ahora tan larga y cansada, a un corto número de reglas particulares a cada uno; ventaja inapreciable hoy día en que puede decirse que nada sabe quien no sabe lenguas (Destutt de Tracy, Presentación de la *Gramática General,* cit.)

Pero una clara muestra de que ya en 1845 las ideas gramaticales racionalistas francesas habían penetrado en el terreno de la enseñanza lo constituye el hecho de que en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Madrid se explicaba Ideología junto con Lógica.

Lo primero que nos llama la atención en la definición de Gramática que ofrecen nuestros autores, es que en ella no se alude explícitamente a las reglas como elementos constituyentes o como finalidad de la gramática general, lo que hace presuponer que la conciben como una ciencia puramente descriptiva y especulativa, fundamentada en principios *a priori*. Idea que hay que poner en conexión con las tareas encomendadas a esta gramática: "Expresar todas las modificaciones y accidentes de las partes de la proposición, y el enlace de unas proposiciones con otras en el discurso" (p. XIX)[20] . Para llevar a cabo estas funciones se valen los autores de ocho elementos gramaticales denominados: nombre, adjetivo, pronombre personal, verbo, adverbio, preposición, conjunción e interjección, cuya "índole y naturaleza" se proponen exponer y analizar en el presente *Examen*[21].

Pero dejemos a un lado las declaraciones programáticas contenidas en la introducción y pasemos a analizar el contenido de la gramática y a comprobar si existe adecuación entre la definición y la división que los autores hacen de la gramática o entre la definición y los contenidos del texto, dado que no son pocas las gramáticas de la época en las que aparece esta contradicción.

Por lo que respecta a la división de la gramática, el único autor de este período que es consciente de los problemas que plantea una división tajante en "partes", alejándose decididamente de la tradición, es A. Bello (1847), precisamente porque esa repartición no se da de hecho en el decurso hablado o escrito; todos los demás se muestran de acuerdo en que la gramática ha de dividirse en partes. Por ello, Gómez Asencio señala que "la huella indeleble de la tradición gramatical de Occidente es fácilmente reconocible en cualquiera de las divisiones propuestas en la época; la innovación y la originalidad a este respecto son, si existentes, mínimas" (Asencio, *Op. cit.*, p. 33; Llorente, 1967: 215-370). Atendiendo a la terminología gramatical empleada, los contenidos que se abordan en nuestro texto conformarían la *Analogía*, antes llamada *Etimología* (denominada también por algunos autores *Elementos* o *Rudimentos*), entendida como el estudio total, es decir, en todos sus aspectos, de las palabras, partes de la oración o partes del discurso[23] tomadas separadamente, prestando más atención a sus propiedades formales

que a las funcionales, aunque éstas no están totalmente ausentes del texto. De todos modos queda claro que los autores no pretendían exponer los aspectos sintácticos de las lenguas analizadas; este mismo hecho no es ajeno a otras gramáticas de italiano para hispanohablantes de la época como por ejemplo las de Vergani y Costanzo (Silvestri, *Op. cit*., pp. 81 y 105).

Cataldi y García Tapia describen las partes del discurso de forma autónoma y detallada, con un planteamiento argumentativo rígido y racional. Toda categoría gramatical es definida de forma clara, apoyándose, como veremos, no en ejemplos literarios sino construidos *ad hoc,* si bien es cierto que en contadas ocasiones se apela a la lectura reflexiva de los buenos autores como modelo y punto de referencia, no parecen hacerlo con mucha convicción, y se propone con una mayor frecuencia el uso del diccionario y la práctica de la lengua.

Como hemos señalado anteriormente, nuestros autores adoptan un sistema de clasificación de ocho clases de palabras[25], lo que denota un esfuerzo por alejarse de la tradición[26] y por introducir ciertas "innovaciones" en el estudio de la gramática. A primera vista es interesante señalar, como veremos más detalladamente en el estudio de estas categorías, que en este sistema el adjetivo y el sustantivo ya no se consideran subclases del nombre, se elimina, además, el participio de la nómina de las categorías verbales; y no se considera el artículo como clase independiente incluyéndolo en la categoría del adjetivo.

Por lo que respecta al *nombre*, siguiendo en esto a los gramáticos griegos, es para nuestros autores una clase primaria de palabras que es dividida fundamentalmente de dos modos: nombre propio y apelativo, frente a otra división, nombre sustantivo y adjetivo, propugnada por la tradición escolástica medieval y que fue asimilada por la mayor parte de los gramáticos de la primera mitad del siglo XIX. A la hora de definir esta parte del discurso, Cataldi y García Tapia utilizan indistintamente los términos nombre y sustantivo para designar una cosa existente en la naturaleza o en nuestra imaginación. El nombre es una categoría semántica o lógico–objetiva, independiente del adjetivo. Si en esta definición resulta evidente que la lengua es un reflejo inmediato de la realidad, por lo que esta relación entre la cosa y la palabra se inscribe en la línea de la más pura tradición, no obstante debido a la influencia de la gramática filosófica francesa, entre la sustancia real y la palabra se insertan las ideas (= las ideas de los objetos); ya no son, pues, las palabras la expresión directa de la realidad, sino la expresión de las ideas que de esa realidad tenemos. Este parece ser el punto de vista que adoptan nuestros autores cuando afirman que los nombres metafísicos, a través de una serie de transformaciones del lenguaje, pasan "a tener existencia sustantiva en nuestra mente cuando en su origen eran meras calificaciones" (p. 23) y que hay "una serie de nombres a los cuales da nuestra imaginación una existencia propia que no tienen en el mundo" (p. 25). Por otra parte siguen también un criterio sintáctico colocacional al considerar que el *nombre sustantivo* subsiste por sí solo en la oración, representa a una idea que no necesita de otra para subsistir. Estos dos criterios, semántico y sintáctico, se ven apoyados por el criterio formal, que tiene en cuenta la forma y la estructura material de la palabra, en este caso se habla de género, número y caso. Quizás lo más novedoso sea la utilización del criterio sintáctico funcional cuando consideran que el sustantivo es el primer elemento de la proposición, pudiendo ser sujeto de ésta, "o sea la persona o cosa a la que se refieren

todas las otras partes que la componen" (p. 29); este criterio en las dos modalidades empleadas por Cataldi y García Tapia, es el menos utilizado por los gramáticos de esta época, a pesar de que Bello ya lo había adoptado como el único válido en la clasificación de las distintas categorías verbales (Calero Vaquera, *Op. cit.*, p. 53).

El *adjetivo* es considerado en el *Examen* como una clase de palabras autónoma, absolutamente distinta de todas las demás y optando en su definición por el criterio semántico, se dice que: "es el signo que representa una cualidad, un atributo del nombre" modificándolo o determinándolo, en líneas generales es "todo signo que expresa una idea la cual no puede existir sino contenida en otra" (p. 32). Son varias las denominaciones del adjetivo, tantas como modificaciones distintas pueda tener el nombre: indicativo, calificativo, determinativo, numeral, conjuntivo e incierto o indeterminado. A nuestro parecer, uno de los aspectos más interesantes es que nuestros autores, basándose en el criterio funcional, reconocen el carácter adjetivo del artículo y considerando que es en la categoría adjetiva donde éste debe insertarse, lo llaman adjetivo indicativo "porque de ellos se desprende tan sólo una mera indicación" y "por la analogía que tiene el significado de esta voz con el oficio que desempeña en la proposición" (p. 43). Aducen, en su razonamiento, que esta voz no es precisa en la estructura de las lenguas, como lo demuestra la latina que carece de ella, y que "filosóficamente hablando, como signo de indicación, debiera ser invariable y común a todo género y número; pero la lengua italiana y la española, por ley de concordancia, le dan formas distintas para expresar el singular y el plural, el masculino y el femenino" (p. 45). Por este motivo muestran su extrañeza ante el hecho de que una gramática reciente, demostrando un claro apego a la tradición, define erróneamente, a decir de nuestros autores, el artículo como una partícula que "antepuesta y acompañada con el nombre, nos da a conocer su género, número y caso " (p. 45) (Gómez Asencio, *Op. cit.*, pp.155-157). Como hacen en otras ocasiones poniendo la lengua inglesa como ejemplo de la teoría que sustentan, recomiendan: "consúltese ésta y se verá que *the,* su único indicativo lo mismo que los demás adjetivos, es invariable y sirve para todos los géneros y números" (p. 47). Vemos, por tanto, que nuestros autores definen el artículo semánticamente por su valor deíctico, porque son, en definitiva, palabras que no nos suministran ninguna idea de los objetos, sino que se limitan a indicarlos o señalarlos. Estas palabras, siguiendo las ideas de Coseriu, nos vienen a decir que el artículo es el actualizador mínimo del nombre (Coseriu, 1967: 282-323).

La mayoría de los autores del periodo al que pertenece la obra que comentamos, consideran el *pronombre* como una categoría autónoma. Para Cataldi y García Tapia todos entran a formar parte de la clasificación del adjetivo que hemos dado más arriba, salvo el pronombre personal, que es el único que reconocen como tal. Definen el pronombre como "la palabra que sustituye al nombre para evitar su repetición", de manera que pronombre equivale a decir "por o en vez de un nombre" (p. 83). Este criterio de caracterización del pronombre entra en la línea más pura de la tradición grecolatina y pocos autores del momento se replantearon esta definición; se apela, pues, a un criterio intraoracional (sintáctico colocacional) para definir el pronombre. Pero más adelante, señalan que "rigurosamente hablando, estos signos son compuestos y no elementales, porque cada uno de ellos contiene dos ideas, una sustantiva que reproduce la de un nombre, y otra adjetiva, la cual indica si éste pertenece a la primera, segunda

o tercera persona" (p. 87). Por tanto, a los rasgos de sustituir al nombre y evitar su repetición, se añade un tercero consistente en señalar las personas gramaticales de los actos de habla. Para nuestros autores, *persona* ha de ser entendido no como "la expresión de una entidad racional, sino como signo referente a los sujetos o seres personificados que intervienen en el discurso" (p. 83). Los únicos pronombres en que concurren estos tres rasgos son los personales, como señalan los propios autores, y envían a las lecciones prácticas para establecer las reglas de aplicación de los mismos.

La categoría *preposición* es definida con los siguientes criterios. En primer lugar con el criterio formal, al describirla como una voz de forma "invariable", para pasar a continuación a utilizar criterios de índole semántica y sintáctica para completar su caracterización. Dicho signo "denota relación" no entre cosas u objetos sino entre "palabras". Teniendo en cuenta fundamentalmente que la preposición se antepone en italiano y en español a otra palabra, se utiliza este hecho como criterio básico: "el puesto que ocupa en la oración es siempre delante de un sustantivo expreso o tácito" (p. 197). Por lo que respecta a su clasificación, los autores tienen en cuenta los casos que ésta puede regir, lo que recuerda el primer valor funcional asignado a las preposiciones; no obstante, ha perdido ya parte de su carácter formal como palabra que rige un caso, para anunciarlo simplemente, la preposición expresa en italiano y español la misma circunstancia que su correspondiente caso latino. Veámoslo con un ejemplo tomado del ablativo:

denota un punto de partida material o ideal, procedencia, o causa, y se expresa con la preposición italiana *da*, correspondiente a las españolas *de, por*:

En italiano: Vengo da Firenze.

Questo lavoro è stato fatto da tua figlia.

En español: Vengo de Florencia.

Este trabajo ha sido hecho por tu hija (p. 209).

Por lo que respecta a la *conjunción* "es un signo que sirve para enlazar un periodo a otro en una misma frase " (p. 211), por tanto, señalan los autores, "jamás funciona como parte integrante de la oración". Vemos aquí una teoría bastante acertada, desde la perspectiva de la lingüística actual, porque si la conjunción sólo une oraciones y, por tanto, se encuentra fuera de ellas, es lícito dudar sobre la conveniencia de que la categoría conjuntiva sea una parte de la oración. En aquellos casos en los que la conjunción empieza la frase o sólo une palabras, los autores los resuelven mediante el recurso de la elipsis; y concluyen diciendo que "cualquiera que sea el lugar que la conjunción ocupe en el discurso, siempre se refiere a un antecedente y a un consiguiente " (p. 217).

En su definición de la *interjección*, Cataldi y García Tapia coinciden con un grupo de gramáticos de la época, influenciados por las teorías lingüísticas de Destutt de Tracy, en considerar que las interjecciones son el modelo primario de la actividad lingüística: "son los signos naturales y primitivos del lenguaje articulado " (p. 217). Es, por tanto, independiente del contexto sintáctico: "en fuerza de su sentido absoluto es independiente, no tiene designado un sitio fijo " (p. 219).

La parte dedicada al *verbo* es, aunque incompleta, la más amplia de la obra (ocupa desde la página 89 a la 188). Señalan los autores que son muchas las teorías, algunas opuestas entre sí, que se han formulado para descubrir el origen de este elemento gramatical, hecho que dificulta enormemente su estudio, lo que hubiera podido evitarse

investigando filosóficamente su naturaleza. Pero en contra de lo que cabría esperarse no se muestran totalmente de acuerdo con la llamada " teoría del verbo único" del verbo sustantivo, cuyos antecedentes pudieran encontrarse en Aristóteles, pero que adquirió verdadera importancia en la gramática francesa del siglo XVIII. Dicha teoría consiste, según explican los mismos autores, en que sólo el verbo *ser* merece tal nombre, porque afirma la existencia de los seres; las restantes palabras llamadas verbos no son tales, son "signos de ideas compuestas de *ser* y un modificativo; por cuyo supuesto toman la denominación de *verbos adjetivos*" (p. 93); los partidarios de esta doctrina, continúan los autores, en la frase: "'Tu hermana canta', el signo *canta* puede descomponerse dando esta nueva forma a la oración: 'Tu hermano es cantando'" y como quiera que esta forma verbal presenta a los seres en el ejercicio de sus funciones "tanto la índole de la lengua italiana como la de la española piden el verbo *estar* y no *ser" (*p. 95*).* No obstante admiten la calificación de "adjetivos" para los verbos activos, sin que ello conlleve aceptar que "sean un compuesto de un modificativo y del verbo ser" (p. 97); y, tras una amplia argumentación de tipo filosófico, concluyen señalando que admitir este hecho sería un contrasentido: "pues tanto valdría decir que un compuesto puede existir antes que las partes componentes" (p. 105). Al verbo *ser* lo denominan afirmativo porque expresa siempre la afirmación. Al definirse el verbo desde este punto de vista ya no se toma aisladamente en la oración, sino que, por el contrario, se valora el marco de la proposición - juicio en que se inserta. No es difícil ver en este punto, como en otros de esta obra, la influencia de la gramática general, que, como se sabe, hace coincidir las categorías lógicas con las gramaticales. Estaríamos ante una propuesta de análisis intradiscursivo del verbo también cuando Cataldi y García Tapia postulan que "verbo equivale a palabra esencial, porque en verdad es de absoluta necesidad para poder emitir nuestros conceptos" (p. 91).

Por lo que se refiere a la clasificación de los *modos verbales*, no había en la época un modelo único, si bien es cierto que la mayoría de las gramáticas de entonces se acogen al modelo propuesto por la *Gramática* de la Academia en sus ediciones de 1854 y 1870, que propugnaba cuatro modos: indicativo, imperativo, subjuntivo e infinitivo. En el *Examen* esta clasificación se modifica con la inserción de un nuevo modo, el condicional, que ya se ofrecía en las gramáticas francesas, pero todavía no en las españolas. En cuanto a los *tiempos verbales* sólo queremos señalar la falta de acuerdo de los gramáticos para asignarles una denominación adecuada, hecho que, según nuestros autores, se debe a la imposibilidad material de "encontrar voces que marquen propia, clara y distintamente, todas las aplicaciones que nosotros damos a los tiempos en los giros de nuestros pensamientos" (p. 1 29). A propósito de los verbos intransitivos se oponen a que formen una clase distinta de los activos con el nombre de "neutros", tal como viene ocurriendo en algunas gramáticas antiguas y modernas, porque "sostener que correr, subir, bajar y otros, no designan acciones, es negar la evidencia. Nosotros no podemos dejar de atribuirles tanta actividad como a los transitivos, sin otra diferencia que la de no comunicar las acciones a otros objetos, y de aquí, el llamarlos intransitivos" (p. 163).

A lo largo de la obra se ofrecen algunas consideraciones de tipo contrastivo, que inciden más bien en las disimetrías de los dos sistemas lingüísticos; como en el caso de los *verbos de estado,* que exponemos brevemente:

Si queremos indicar un estado accidental, esto es: las alternativas que experimentan los seres durante su existencia, la índole de una y otra lengua varía. Los españoles emplean siempre el verbo *estar* para designar los estados transitorios, y sería una falta imperdonable valerse en semejantes locuciones del verbo *ser*. Los italianos por el contrario, fuera de algunos casos en que el sentido se altera según que una misma frase lleva uno u otro verbo, usan indistintamente de *ser o* de *estar* (p. 157)

O bien cuando hacen referencia a los tiempos compuestos de los verbos "que se forman en italiano con los tiempos de los verbos *avere*, *essere*, y en español con los de *haber*, seguidos de un adjetivo llamado pasivo derivado de los verbos" (p. 145).

Nos encontramos, por tanto, ante un texto cuyo modelo gramatical más sólido es el propugnado por la escuela racionalista francesa. El denominador común de las gramáticas del siglo XIX es el recurso a la tradición más o menos cercana; unos autores se inscriben en la línea de la tradición grecolatina, que en el Renacimiento había encontrado su máximo exponente en Nebrija, y otros lo hacen en la de los gramáticos racionalistas franceses (Condillac, Destutt de Tracy, Beauzée, etc.); la inmensa mayoría de estas obras carecen de un método coherente y sistemático que ayude a una caracterización uniforme de los conceptos gramaticales. Por tanto, atendiendo a estas consideraciones, debemos juzgar esta obra situándola en su contexto gramatical, sin extrapolar al momento actual las posibles aportaciones que en ella hubieren. Quizás de este modo, podamos entender que los autores en su *Examen* pretendan ser originales y que nos adviertan de que "las innovaciones introducidas en las ideas comúnmente adoptadas, son el resultado de nuestras convicciones propias" (p. XV), sin que por ello abriguen la más mínima esperanza de haber resuelto los múltiples problemas que los hechos gramaticales presentan. En su obra gramatical se advierte la influencia de las nociones lógicas en los presupuestos teóricos que la sustentan y en la mayoría de sus aplicaciones prácticas. Por ejemplo, admiten parte de la "teoría del verbo único", recurren a la teoría de la elipsis, como en el caso de la conjunción, con el fin de dar explicación a determinadas "anomalías sintácticas", algunas nociones gramaticales se hacen coincidir con conceptos lógicos: idea - palabra, juicio - oración, etc. Sin embargo, son mínimas las reminiscencia de la gramática latina, así mientras que mantienen el esquema de la declinación en el caso de la preposición, pero sólo para hablar de equivalencia, rechazan la existencia de verbos *neutros*. Además, Cataldi y García Tapia se desligan de los moldes tradicionales cuando, basándose en criterios funcionales, reconocen el carácter adjetivo del artículo y lo consideran una categoría adjetiva, y al señalar que puesto que la conjunción une oraciones y, por tanto, se encuentra fuera de ellas, afirman que debe formar parte del período.

Por último, cabría destacar que en esta gramática de mediados del siglo XIX encontramos una serie de avances respecto a la tradición y que hoy pueden pasar desapercibidos porque se encuentran plenamente integrados en la gramática moderna. Nos referimos a la consideración del *sustantivo* y del *adjetivo* como dos categorías independientes, al carácter deíctico del *pronombre personal*, a la consideración de un nuevo modo, a imitación de la gramática francesa, el *condicional*, que habría de recoger las formas verbales en –ría que estaban agrupadas en el subjuntivo y, por último, a que el *participio* deja de ser categoría independiente y se trata en el capítulo del verbo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE, A., "Principales gramáticas y diccionarios bilingües en la España del XIX", en V. González Martín (ed.), *El siglo XIX italiano (Actas del III Congreso Nacional de Italianistas)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Junta de Castilla y León, 1988, pp. 7-15.

BRÖNDAL, V., *Les parties du discours: Partes orationis. Études sur les catégories linguistiques,* Copenhague, Einar Munksgaard, 1948.

CALERO VAQUERA, M. L., *Historia de la gramática española (1847 – 1920)*, Madrid, Gredos, 1986.

CATALDI P. Y GARCÍA TAPIA, R., *Examen teórico de los elementos del discurso para servir de estudio preliminar a los ejercicios prácticos de la lengua italiana,*Madrid, Imprenta de D. Anselmo Santa Coloma, 1850.

COLOMBO, A., "La riflessione grammaticale: riflessione di un conservatore", en *Insegnare la lingua. Quale grammatica?*, Milano, Mondadori, 1982.

CONDILLAC *La lógica o los elementos primeros de pensar.* Trad. De B. Mª. de Calzada, 2ª ed., Madrid, Imprenta Real, 1788.

COSERIU, E., "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar", en *Teoría del lenguaje y lingüística general.Cinco estudios*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1967, pp. 282-323.

COSERIU, E., "Sobre las categorías verbales ('partes de la oración')", en *Gramática, semántica, universales,* Madrid, Gredos, 1978, pp. 50-79.

DE MIGUEL, D., *Introducción a la gramática para el uso de la infancia de ambos sexos. 1ª parte. Estudio de las palabras habladas y escritas, consideradas como signos representativos de nuestras ideas sueltas y aisladas,* Barcelona, Imprenta de Francisco Granell, 1885.

DESTUTT, M., Conde de Tracy, Par de Francia, *Gramática General*, por, Traducida por Juan Angel Caamaño, Madrid, Impr. de D. José del Collado, 1822.

GÓMEZ ASENCIO, J. J., *Gramáticas y categorías verbales en la tradición española (1771 – 1847)*, Salamanca, Studia Philologica Salmanticensia, Anejos, Estudios 5, 1981.

HIDALGO, D., *Diccionario general de bibliografía española,* Madrid, Imprenta de J. Limia y G. Urosa, 1968 (reed. 1973), III.

HJELMSLEV, L., *Principios de gramática general*, Madrid, Gredos, 1976.

l'*Analisi del linguaggio* di Mariano Gigli", en U. Vignuzzi - G. Ruggiero – R. Simone, *Teoria e storia degli studi linguistici*, Roma, Bulzoni., 1975.

LÁZARO CARRETER, F., *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

LLORENTE, A., "Morfología y Sintaxis. El problema de la división de la gramática" (1955), en *Teoría de la lengua e historia de la lingüística,* Madrid, Alcalá, 1967, pp. 215-370.

MORPURGO DAVIES, A., "La lingüística dell'Ottocento", en *Storia della linguistica*, a cura di G. C. Lepschy, Bologna, Il Mulino, 1994, III, pp. 11- 399.

MORTARA GARAVELLI, B., "Grammatiche ragionate dell'Ottocento: La tassonomia logicistica di Giovanni Romani", en *Lettere Italiane,* XXVIII (2), 1976, pp. 204-16.

MORTARA GARAVELLI, B., "Per una storia della 'grammatica ragionata' in Italia:

MOURELLE-LEMA, M., *La teoría lingüística en la España del siglo XIX*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968.

RODRÍGUEZ ARANDA, L., *El desarrollo de la razón en la cultura española*, Madrid, Aguilar, 1962.

SILVESTRI, P., *Le grammatiche italiane per ispanofoni (secoli XVI – XIX)*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001.

TITONE, R., *Grammatica e Glottodidattica. Nuove prospettive*, Roma, Armando editore, 1992.

TITONE, R., *Glottodidattica. Un profilo storico,* Bergamo, Minerva Italica, 1980.

TRABALZA, C., *Storia della grammatica italiana*, Bologna, Forni, 1963.

Notas

[5] La traducción fue realizada en 1822 por Juan Caamaño, Madrid, Imprenta de José del Collado.

[12] El bilingüismo de esta gramática es bastante original e interesante entre otros motivos porque las otras gramáticas y métodos de la época presentan la traducción fundamentalmente en la parte práctica en ejercicios de retrotraducción, traducción directa, inversa o interlineal.

[14] En todos los textos de la época, que ambos autores estudian, la gramática general es definida como *ciencia* y la gramática particular como *arte* y como *conjunto de principios* (o *reglas,* o *leyes*, o *preceptos)*; nunca como *ciencia*.

[17] C. Trabalza,1963, dedida un capítulo entero a las gramáticas "ragionate" italianas que, en líneas generales valoradas negativamente, inundaron las escuelas italianas en la primera mitad del siglo XIX. Para un intento de revalorización de algunas de estas gramáticas filosóficas, cfr. B. Mortara Garavelli, 1975, pp. 247-59; Id., 1976, pp. 204-16.

[20]Encontramos aquí de nuevo la huella de Destutt de Tracy, quien propone estudiar el lenguaje, o mejor dicho, el discurso, primeramente según un método analítico, que sirva de base para la posterior reconstrucción del mismo mediante un método sintético, que sea reflejo de lo conseguido por el análisis.

[21] En un claro intento por alejarse de la tradición heredada, los gramáticos de este periodo, que admiten la posibilidad de clasificar los vocablos, y conocen hasta un total de catorce sistemas diferentes, cfr. al respecto M. L. Calero Vaquera, *Op. cit*., pp. 54-66.

[23] Sobre los sistemas de clasificación llevados a cabo por la gramática tradicional, hay una extensa bibliografía; cfr. especialmente, V. Bröndal, 1948 y E. Coseriu, 1978: 50-79.

[25] Hasta catorce sistemas diferentes encuentra M. L. Calero Vaquera en las gramáticas publicadas entre 1847 y 1920; la clasificación adoptada por nuestros autores sólo la ha podido documentar en la obra de D. De Miguel, *Introducción a la gramática para el uso de la infancia de ambos sexos. 1ª parte. Estudio de las palabras habladas y escritas, consideradas como signos representativos de nuestras ideas sueltas y aisladas,* Barcelona, Imprenta de Francisco Granell, 1885; Señala, además, la autora que esta clasificación aparece por primera vez en la tradición inglesa en 1735; cfr. *Op. Cit.,* p. 59.

[26] Recordemos que el sistema de nueve palabras, heredado, a su vez, de la tradición latina, estaba muy arraigado en las gramáticas inglesa y francesa (e incluso los autores de Port-Royal lo defendieron).

DE DANTE AL BOSCO: LA IMAGEN DE LOS PECADOS CAPITALES

Marisol Villarrubia Zúñiga
Universidad de Alcalá

1. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS.

Existe una gran diferencia entre los dos conceptos sobre el hombre que circulan a principios del Renacimiento. Una tendencia refleja el optimismo sobre el potencial del hombre como atestigua el humanista florentino Pico della Mirandola, que celebra la excelencia del género humano a la vez que el libre albedrío para determinar su naturaleza y destino, como por otra parte, ya había explicado Dante en boca de Virgilio en el Purgatorio. Junto con este pensamiento convive la idea medieval de la naturaleza humana: el hombre, corrupto por el pecado de Adán, que lucha contra sus pasiones e inclinaciones perversas. Esta actitud, reflejo de la Edad Media, es la que inspiró al Bosco (Bosch, Jerónimo van Aken, 1474-1516) en algunas de sus obras. En este estudio se intentará comprobar las similitudes y diferencias entre el concepto de los pecados capitales que nos ofrece el ilustrador medieval del manuscrito *Riccardiano 1.005* de la *Divina Commedia* y las sugerentes imágenes ofrecidas por el Bosco en el *Tablero de los Siete Pecados Capitales y las Cuatro Postrimerías*, que presenta la condición pecaminosa del hombre en una serie de imágenes circulares. El objetivo es, por otra parte, demostrar como generaciones posteriores a Dante no sólo estuvieron familiarizados con la idea de los pecados capitales - probablemente con la misma obra dantiana, aunque esto sea difícilmente demostrable- y utilizaron la imagen de los vicios con un fin moralizante y didáctico a través de determinadas expresiones y otros elementos, no sólo como un simple ornamento decorativo, sino para transmitir de forma inequívoca la gravedad del pecado y la condición moral del hombre. Con el análisis y la confrontación de ambas obras se descubre como las artes evolucionan y se adaptan a las necesidades de su tiempo, pero en muchas ocasiones se observa como en ellas pervive el mismo significado, la misma intención pedagógica que se halla oculta - como el significado de la letra en la alegoría- detrás de cada detalle, de cada rostro, de cada gesto. Multitud de trabajos filológicos confirman el valor simbólico de los versos de la *Divina Commedia* a través de los personajes, símiles, metáforas..., sin embargo, son escasos los estudios que se plantean el mismo valor estructural, cualitativo e interpretativo para dos campos de gran valor en la Edad Media: los gestos y las imágenes susceptibles de ser analizadas tanto simbólica como moralmente y que poseen, en definitiva, unos valores semánticos que los convierten en verdaderas fuentes de información.

2. ¿DECORACIÓN O MOTIVOS INTERPRETABLES?

Si partimos de las propuestas ya planteadas por la semiótica de Peirce y Saussure hasta llegar a Umberto Eco, para quienes el signo no es algo que está en lugar de otra cosa, sino que nos hace conocer algo más, la semiótica aporta a las investigaciones

filológicas la idea de que la imagen y el gesto pueden representar, expresar o aludir a algo, ser una metáfora o constituir un tipo de signo directo o indirecto. Bajo esta idea del signo, precisamente, es donde conectamos con otro de los principios básicos que originan la hipótesis de nuestro trabajo, y más concretamente la idea lotmaniana de la *semiótica de la cultura* que propone la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos u obras de arte y estos como realización de dicha cultura. La *Divina Commedia* es un poema medieval que cuenta literalmente el viaje de Dante por el más allá; alegóricamente y moralmente es el camino de la razón y el alma hacia la perfección, pero es también el modo de realización de la cultura medieval, en nuestro caso, centrada en los vicios y virtudes que rigen un sistema de reglas morales que han establecido, por otra parte, la creación del propio texto. Los *Siete Pecados Capitales* son, a su vez, la expresión del vicio mediante pequeñas escenas tomadas de la vida cotidiana, del ambiente en el que creció y vivió el Bosco, en las postrimerías de la Edad Media. Es así como el material lingüístico e ilustrativo se vuelven elementos de la cultura, tomando forma bajo unas imágenes precisas y preciosas, como veremos, por su valor artístico. La semiótica nos ha permitido completar y asentar el valor de la gestualidad y su aportación significativa para la lectura de la *Commedia,* basándonos en las teorías de Paul Zumthor que evidencia como la Edad Media fue la cultura del gesto, y explica como éste es un generador de significados.

Numerosos estudios, desde hace unos veinte años, analizan la gestualidad en la medida en que genera sentido y diferentes artes han formalizado sus efectos. El gesto es a un tiempo imagen y símbolo. Así la Edad Media, al menos desde el siglo IX, fue una civilización del gesto. Este rasgo es uno de los que contribuyen mejor a definir su unidad; arraiga en el corazón de la fe cristiana y en el rito de la Eucaristía. Desborda además sobre la existencia toda, condiciona la expresión individual, establece y confirma las relaciones sociales.

No menos interesantes son las teorías de Meyer Schapiro en sus estudios semióticos donde relaciona el texto y la imagen y sostiene como,

El pintor y el escultor tenían la misión de traducir la palabra –religiosa, artística o poética– en imágenes visuales. Es cierto que muchos artistas no consultaban el texto, sino que copiaban una ilustración anterior fielmente o con algunos cambios. La representación pictórica, suponemos, se corresponde con el concepto o con la imagen asociada a las palabras.

3. PROCEDIMIENTO DE TRABAJO: IDENTIFICACIÓN DE LOS PECADOS Y OTROS ELEMENTOS.

Dicho esto, sólo nos queda exponer el método de trabajo que aquí presentamos, basado en primer lugar, en la observación de las pautas de funcionamiento del gesto y otros motivos en algunas ilustraciones del manuscrito dantiano *Riccardiano 1.005* en la segunda *Cántica*, en la que se representan alegóricamente los pecados capitales para contrastarlo, finalmente, con la imagen del mismo vicio en el *Tablero* del Bosco. Así, a través del estudio iconográfico identificamos el elemento figural con los versos de la

Commedia. La iconología nos sirve como herramienta para interpretar el significado intrínseco de la imagen que transmite ideas morales a través de ciertas figuras o representaciones del pecado, sin olvidar los gestos específicos del mismo.

3.1 El primer paso: la identificación de la estructura circular

La disposición circular del Purgatorio de Dante y del *Tablero de los Siete Pecados Capitales* del Bosco se corresponde con el esquema tradicional del círculo que alegoriza la perfección, homogeneidad e inmutabilidad que, en el caso del Bosco, se refiere a la propagación del vicio por el mundo o a la propia condición humana. La imagen central formada por anillos concéntricos, representa el "ojo de Dios" en cuya pupila se halla Jesucristo, que saliendo de su sarcófago, muestra las heridas de la cruz. No menos sugerente es la inscripción que el Bosco graba bajo esta imagen: "Atención, atención, Dios ve"; y lo que éste ve es justamente el círculo exterior donde se representan los siete pecados capitales con la designación latina para cada uno, ambientadas en escenas de la vida cotidiana.

No olvidemos que también son circulares las siete cornisas que Dante debe recorrer con su maestro en el purgatorio, en un camino de perfeccionamiento, conocimiento y superación antes de alcanzar el paraíso terrenal. En ambos casos, Dios funciona como elemento disuasivo del pecado –juzga y castiga– pero es a la vez el fin que el hombre justo y limpio de pecado puede conquistar. De hecho, en las filacterias que se despliegan a ambos lados de la imagen del *Tablero* se enuncia que "quienes abandonaron a Dios tienen razones suficientes para temer su mirada". La superior dice textualmente: "Ya que es un pueblo desprovisto de propósito y que no tiene ninguna comprensión. Ojalá fueran sabios, entendieran esto y pudieran considerar sus postrimerías". En la inferior reza así: "Esconderé mi rostro de ellos y consideraré sus postrimerías" (*Deuteronimo* 32, 28-32, 20). El fin se define y concluye en los cuatro ángulos de la obra, también circunscritos en círculos más pequeños: la Muerte, el Juicio Final, el Cielo y el Infierno.

Tanto para el ilustrador del manuscrito dantiano como para el Bosco, los pecados se convierten en un espejo en el que el espectador puede ver el reflejo de su propia alma desfigurada por las pasiones e, inversamente, el camino de la salvación: en la imagen central de Jesucristo en el *Tablero* y en el Paraíso Terrenal, al que Dante aspira en el Purgatorio, y que el hombre perdió por el pecado original.

3.2 Los pecados capitales: imagen y significado

Muchos han intentado interpretar al Bosco en términos modernos –como psicoanálisis o surrealismo– sin embargo, estas teorías hubieran sido incomprensibles en la Edad Media. Al igual que la literatura debe interpretarse en los límites de su tiempo –como nos recuerda Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*– las imágenes debemos concebirlas dentro de su cultura como afirman los semiólogos, en nuestro caso, en un mundo con fuertes concepciones morales entendidas según los dictados de Dios. Ambos autores pretendían transmitir ciertas verdades espirituales y, por ello, sus imágenes tenían un significado preciso. Los teólogos, antes que Dante, ya habían discutido profusamente sobre los pecados capitales (su número, los pecados exactos que los componían, la categoría y posición que ocupaban según su gravedad); con la *Divina Commedia* queda establecido el vínculo entre dichos pecados y la geografía del purgatorio inventada por el poeta italiano, donde los pecadores quedan convertidos

en "sombras vanas", "cuerpos ficticios" o "cuerpos mortales" (*ombre vane*, *corpo fittizio*, *mortal corpo*), de lo que se desprende que el alma una vez separada de su recinto no tiene, en realidad, ningún lugar en el poema dantiano. Los ilustradores de la *Divina Commedia* plasman el castigo del pecador con increíble precisión, a través de imágenes alegóricas extendidas en el imaginario medieval o, por el contrario, con ilustraciones concretas de lo descrito en los versos. De igual modo, el Bosco no pretendía evocar el inconsciente del espectador, sino transmitirle ciertas verdades morales y espirituales a través de imágenes especificas y premeditadas, a veces impactantes, pertenecientes al imaginario de finales del siglo XV (1485) en Holanda. En ambos casos, nos hallamos ante la trascripción figural de ideas y conceptos, metáforas y símbolos del pecado y la virtud que formaban parte del cotidiano medieval, y que eran decodificados sin problemas dentro de su cultura.

En el Purgatorio los espíritus están condenados según la mayor o menor gravedad de los pecados, situándose sobre la base de la montaña –donde se hallan los negligentes– hasta su cima. Descubriremos que el ilustrador del *Riccardiano 1.005*, como Dante, representa a través de imágenes y gestos concretos la pena que sufren los condenados del Purgatorio. Cada una de las visiones y los encuentros con los condenados es descrito con suma precisión por el poeta e ilustrado con el mismo cuidado por los miniaturistas, cuya misión era transmitir en imágenes toda la fuerza de los versos dantianos. En el caso del *Riccardiano 1.005* veremos como el ilustrador se complace en ofrecernos una imagen alegórica del vicio en lugar de la situación especifica descrita en los tercetos; imágenes alegóricas que en el Bosco se traducen en secuencias costumbristas.

Recordaremos brevemente la estructura de la montaña que se corresponde con las culpas que se limpian en la segunda *Cántica*: en las tres primeras cornisas hallamos a aquellos que amaron directamente el mal; después, están los perezosos que sintieron un amor poco vigoroso del bien y, por último, los tres círculos donde se encuentran los que pecaron por excesivo apego a los bienes terrenales. El poeta imagina una montaña compuesta por círculos o terrazas donde los espíritus condenados limpian la falta cometida: los soberbios caminan doblegados bajo peso de enormes moles de piedra equiparables al exceso de su falta. Los envidiosos oyen como ciegos las voces recordándoles su pecado y lloran verdaderas lágrimas bajos sus párpados cosidos. En el círculo de los iracundos un humo denso y espeso envuelve e hiere los ojos de los condenados y sirve de pantalla sobre la que se proyectan visiones fantásticas relativas a su pecado. En el cuarto círculo, la premura hace correr incesantemente a los perezosos en contrapartida a la vagancia que les caracterizó durante sus vidas. En la quinta terraza, la avaricia sentida en su existencia obliga ahora a estos condenados a estar tendidos de bruces con los ojos mirando hacia abajo, inmersos en las cosas terrenales. Los golosos padecen una extremada delgadez, mientras intentan, en vano, alcanzar el fruto de un árbol que sacie su hambre y sed. Por último, las llamas envuelven y abrasan a los lujuriosos en la séptima cornisa –homosexuales y heterosexuales– que sintieron un amor irracional.

4. CONTRASTE, ANALOGÍA Y SIGNIFICADO.

Comencemos por la base de la montaña. En la primera terraza del purgatorio (Canto X-XII) Dante y Virgilio contemplan mientras caminan los ejemplos de humildad

en el pavimento (v. 28-96) y, es a partir del verso 97, cuando contemplan la llegada de los soberbios doblegados como cariátides bajo el peso de enormes piedras equiparables a su culpa. Contemplar esta imagen produce, dice el poeta, verdadera aflicción en quien los mira.

El manuscrito *Riccardiano 1.005, folio 130 verso,* presenta fielmente la imagen de estos condenados, cuya postura inclinada alegoriza un alma torcida por el pecado. San Buenaventura nos recuerda en *El itinerario del alma a Dios* como el hombre se encorvó por la propia culpa perdiendo la derechura hacia lo alto en que Dios la creo. Por tanto, la inclinación corporal alegoriza el comportamiento arrogante del que desprecia y humilla a los demás. De aquí se derivó la posición litúrgica que lleva implícito el reconocimiento de las faltas cometidas como recuerda Jean-Claude Schmitt en su libro *El gesto en el medioevo* y la humildad con la que el pecador se dirige a Dios.

En el *Tablero de los Siete Pecados Capitales* la soberbia está simbolizada por una dama de gesto vanidoso que se siente superior, a saber, por su belleza, riqueza o posición social: ésta toca con ambas manos su sombrero mientras se admira presuntuosamente, sin darse cuenta que el que sostiene su espejo es un demonio con bonete extravagante. Para entender esta postura nos remontamos al origen de la palabra *capital*: palabra que deriva de *caput*, *capitis* (*cabeza*). Tomamos el término *capital* metafóricamente, como principio y director de otros. Así, "capital" es por una cierta derivación y participación de la función de la cabeza como poseedora y origen del vicio o pecado (*ST.* II-I, c. 84, a.3). El espejo y el demonio (ser que ha traicionado su naturaleza angelical, como nos explica el Pseudo Dionisio Aeropagita), son dos instrumentos que se relacionan con el vicio. Determinados seres y objetos tienen un significado simbólico concreto, en función del uso que se hace de estos y del contexto. El espejo por lo general, refleja el contenido del corazón y de la conciencia, el reflejo del alma (Chevalier 1988: 474). En la representación del Bosco el espejo es la manifestación de la identidad diabólica; es la imagen de la pasión humana irracional y desmedida, la imagen de la soberbia que en cierta manera se esconde tras la belleza corporal.

En la segunda terraza Virgilio y su discípulo contemplan a los envidiosos (Canto XIII-XIV) cubiertos por un manto del color de la piedra, de un ropaje llamado cilicio (vestido de la penitencia tejido a base de estola de caballo anudada que hiere continuamente la carne). Cada envidioso sostiene la espalda de otro y todas están a su vez apoyadas en la roca. Además, tienen los párpados atravesados y cosidos por un alambre como se hacía en el pasado con los gavilanes salvajes para domesticarlos. El dolor se hace patente en las lágrimas que bañan sus mejillas y que brotan a través de la horrible costura. Para hablar con los poetas levantan la barbilla como hacen habitualmente los ciegos. Observemos la miniatura del manuscrito *Riccardiano 1.005, folio 135 recto,* como alegoría de este vicio.

El personaje que se halla dentro de la capitular apoya sus manos sobre el regazo, exactamente la izquierda sobre la derecha - símbolo de un intenso dolor como explica Garnier (1982: 102)- inclinando la cabeza hacia el lado izquierdo aunque el sujeto mira hacia la derecha donde se encuentra la otra figura, lo que manifiesta la solicitud o los celos hacia terceros. Todo el gesto alegoriza el acto de amar o desear algo que otros poseen como nos explica Bonifaccio (1616: 46). La miniatura aquí representada de ninguna forma es fruto de la casualidad, sino de una labor premeditada y previamente

concebida.

Para el Bosco la envidia está simbolizada en la figura de un joven pretendiente que ha sido derrotado, y que contempla celosamente a su rival. La imagen de nuevo recoge escenas de la vida cortesana, como se contempla en todo el conjunto y en la escena principal donde se halla la mujer deseada. El joven rechazado vuelve la cabeza y dirige su mirada hacia el amante afortunado que sujeta una flor en la mano derecha, mientras corteja a la dama en la ventana ante la presencia de los progenitores. Como vemos, el contexto es diverso pero el gesto nos revela de nuevo el pecado de la envidia (el pesar por la fortuna o el bien ajeno). Un detalle significativo es que el envidioso sujete un ave (gavilán o halcón) sobre el puño que fue en otro tiempo signo evidente de nobleza y distinción (Chevalier 1988: 525) pero es al mismo tiempo alegoría de la rapacidad, del ansia y la apetencia de lo ajeno. Recordemos como los envidiosos descritos por Dante tienen, precisamente, los "ojos cosidos como los gavilanes".

En el siguiente círculo, los peregrinos ven a los iracundos dentro del humo denso y espeso que hiere y envuelve sus ojos (Canto XV-XVI) y que sirve, a su vez, de pantalla sobre la que se proyectan visiones fantásticas relativas a su pecado. Veamos la imagen simbólica del *Riccardiano 1.005, folio 137 recto.*

El personaje principal está de pie y golpea con una clava a un sujeto que se halla bocabajo, postura que alegoriza el sometimiento, mientras la sangre brota de su cabeza. De hecho, la posición de cubito-prono simboliza al vencido (Garnier 1982: 117), a saber, desmayado por el intenso dolor. La violencia e intemperancia de la ira está perfectamente representada en la actitud agresiva del personaje, que confirma la tesis de Santo Tomás cuando une la ira con los excesivos y externos signos de la cólera (*ST.* II-II, c. 158)

En el Bosco esta alegoría de la ira toma forma bajo la representación de dos hombres que pelean frente a una taberna, de nuevo como símbolo de una actitud iracunda y violenta puesta de manifiesto a través de una visión cotidiana del hombre y del mundo basada más en la experiencia directa que en convenciones artísticas o morales.

En la *Commedia,* una vez que se supera el círculo donde se castiga el amor directo del mal, entre los que se hallan soberbios, envidiosos e iracundos, los poetas se encuentran a los perezosos en el cuarto círculo (Canto XVII-XVIII); aquellos que amaron poco vigorosamente el bien. La subida se acompaña de la explicación del maestro Virgilio sobre la ordenación del monte del Purgatorio y la doctrina del amor que lo rige. Por fin, tras una larga disquisición, Dante ve a los perezosos que al igual que una turba, corren gritando ejemplos de celeridad, virtud opuesta al vicio aquí purgado. Dante describe este pecado capital con la técnica del "contrapunto" (*contrapasso*), es decir, representa a los perezosos corriendo incesantemente, de forma opuesta a su actitud en vida. Como se contempla en el *Riccardiano 1.005, folio 142 recto,* el ilustrador presenta una miniatura que evidencia sin duda el pecado de pereza. Un hombre viejo tiene la cabeza inclinada mientras apoya ambas manos en su regazo; o el *folio 144 recto* con una variante, ya que el anciano apoya la cabeza en ambas manos. El tener la cabeza agachada es símbolo de una actitud ociosa y perezosa, tal como nos advierte Bonifaccio (1616: 19). Este análisis confirma, de nuevo, la hipótesis de que las ilustraciones eran una clara fuente de información para el lector.

En el caso del *Tablero de los Siete Pecados Capitales,* el Bosco –al igual que el miniaturista del *Riccardiano*– presenta una imagen alegórica de la pereza: un caballero bien alimentado que dormita junto al fuego. El pintor holandés, además, utiliza la imagen de una religiosa que entra al dormitorio desde la izquierda enseñando un rosario. Este gesto expresa el reproche por el abandono de las disciplinas espirituales, en este caso la diligencia (virtud opuesta a la pereza), alegorizada en dicho personaje.

Como se observa, las artes plásticas medievales plasmaban y advertían al igual que las artes poéticas y la Iglesia en sus sermones, el vicio derivado de una razón y un alma desviada del recto camino e iluminaban hacia la verdad y la fe.

En el Purgatorio de Dante, la sexta cornisa está ocupada por los avaros (Canto XIX-XXI). La avaricia sentida por los pecadores durante su existencia obliga ahora a estos condenados a estar tendidos de bruces con los ojos mirando hacia abajo, inmersos en las cosas terrenales. En el *Riccardiano 1.005, folio 149 recto,* descubrimos la típica imagen que alegoriza la codicia: un mendigo harapiento extiende ambas manos pidiendo ayuda, mientras otro, el avaro, sostiene un saco de monedas entre sus manos y vuelve el rostro hacia el pobre que solicita caridad. Este gesto manifiesta el un carácter contradictorio, incoherente e irracional, como lo es, en esencia, el propio pecado.

Para el Bosco la avaricia está simbolizada en la figura de un juez que acepta sobornos. De hecho, a la imagen de un juez deshonesto frecuentemente se le atribuía este pecado en particular. El gesto del juez que alarga la mano para recibir el dinero del personaje que se halla inmediatamente detrás, y que le entrega unas monedas, simboliza el pecado de avaricia en un marco real y frecuente, con un paisaje y unos personajes contemporáneos al pintor.

Por último, para concluir este pequeño periplo por los pecados capitales, hemos elegido dos imágenes correspondientes a los últimos Cantos del Purgatorio, referidos a la pasión desmedida por los placeres terrenales: la gula y la lujuria. Los condenados por el pecado de gula (Canto XXII-XXIV) están castigados, por la ley del "contrapasso", a padecer sed y hambre sin poder alcanzar los jugosos frutos del árbol prohibido ("parvermi i rami gravidi e vivaci/ d'un altro pomo, e non molto lontani/ per esser pur allora volto in laci./ Vidi gente sott'esso alzar le mani/ e gridar non so che verso le fronde/quasi bramosi fantolini e vani") lo que les provoca una horrible delgadez ("ne li occhi era ciascuna oscura e cava,/ palida ne la faccia, e tanto scema, che d l'ossa la pelle s'informava:"). El artista del manuscrito *Riccardiano 1.005, folio 158 recto* elige, de nuevo, una imagen simbólica del pecado de gula bastante frecuente en las represtaciones medievales, en las que se contempla a una persona comiendo copiosamente en una mesa repleta de alimentos.

No es casualidad que el Bosco represente a unos personajes que consumen vorazmente todo lo que un ama de casa lleva a la mesa para alegorizar el mismo vicio. Ambas imágenes evocan el apetito desordenado del comer y beber, aunque los personajes del holandés sean más expresivos, eligiendo, como siempre, un marco más cotidiano y rutinario.

El Canto XXV concluye con la llegada de los poetas al círculo de los lujuriosos (Canto XXV- XXVI) donde los condenados caminan –como era esperable en relación con su pasión y ardor terrenal– dentro del fuego. Lo hacen en dos filas y direcciones opuestas: una fila representa, según la Iglesia, la lujuria natural y otra, el deseo sexual

contra la propia naturaleza, es decir, la homosexualidad, llorando y alternando su canto sacro con gritos sobre los ejemplos de castidad y lujuria. Tampoco es casual que ambas filas, como nos describe Dante, se saluden con afectuosos besos y abrazos ("venne gente col viso incontro a questa/ la qual mi fece a rimirar sospeso. / Líveggio d'ogne parte farsi presta/ cian'ombra e baciarsi una con una/ sanza restar, conente a brieve festa"), gestos que alegorizan el pecado de lujuria exaltado, mientras se queman en las llamas, símbolo de su amor desmedido.

Advertimos nuevamente, como el artista del *Riccardiano 1.005, folio 163 recto*, realiza una composición siguiendo la tónica general de este manuscrito, es decir, presentar una imagen alegórica de los pecados, en este caso de la lujuria, en los que utiliza dos elementos unidos frecuentemente al mismo: las llamas (alegoría de la pasión) y el espejo que refleja, en este caso, la voluntad irracional que se oculta tras la atracción y la seducción.

En el caso del Bosco, la lujuria es representada mediante dos parejas de amantes dentro de una tienda en un ambiente campestre. El personaje que aparece junto a los amantes y que va a ser golpeado por otro, sugiere la naturaleza licenciosa del conjunto. Este bufón o necio, satiriza la moral y las costumbres de la sociedad, y en tal calidad aparece en los grabados y pinturas a partir de mediados del siglo XV. Se le distingue por la caperuza adornada con orejas de burro y por el cetro que sostiene que termina en una pequeña réplica de sus propios rasgos. Este bufón se sitúa entre juerguistas y amantes, recordándoles la locura de su comportamiento lascivo. Esta imagen se repite también en *La nave de los locos.* No podemos olvidar que entre los vicios monásticos desde la Edad Media, la lujuria y la gula tenían preeminencia. Durante el siglo XV las acusaciones sobre estos dos pecados carnales eran dirigidas con frecuencia hacia las órdenes religiosas como atestigua la literatura y la pintura.

8. CONCLUSIÓN

Como se ha evidenciado, tanto para entender la *Divina Commedia* como *La Tabla de los Siete Pecados Capitales* del Bosco es necesario desligarse de nuestra mentalidad de hombres del siglo XXI y, por supuesto, de nuestra visión moderna del mundo. Debemos abordar la obra de arte -literaria o pictórica– no sólo con objetividad, sino bajo la óptica social, cultural y política, en el caso que aquí nos ocupa del Medioevo, aunque el Bosco se halla a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento. Por ello, estamos obligados a mirar estas obras con los ojos de un lector que se halla inmerso en un sistema de fuertes convicciones religiosas, con una proyección idílica sobre la vida y la muerte, en un ambiente de estrictas jerarquías sociales y eclesiásticas. En el caso de la *Commedia* es una manifestación de la belleza y del sentimiento estético por medio del verso, como vehículo de conocimiento expresado a través de fantasías simbólicas, con una sensibilidad estética resuelta con la palabra pero también, en los manuscritos, a través de las miniaturas. En el caso del Bosco, pequeñas historias de la vida cotidiana ambientadas en la campiña holandesa o dentro de interiores bien definidos y construidos (según los críticos de arte pintada entre 1485-1500), se convierten en el marco del pecado. Figuras fornidas, de poca estatura y a veces, algo extrañas alegorizan los pecados capitales. De hecho, en otros cuadros el Bosco se desarrolló también la crítica a determinadas clases sociales a través de uno o más vicios. Castigaba a charlatanes, curanderos, monjes o religiosas de

vida libertina o al rico que se preocupa más por sus propiedades que por su alma, como algunos negligentes que Dante condena en el Antepurgatorio.

Hemos intentado demostrar a través de este breve contraste y análisis sobre las imágenes del *Riccardiano 1.005* y el *Tablero de los Pecados Capitales,* el sentido alegórico y moral de ciertas figuras y sus gestos, comprobando el valor significativo de los elementos iconográficos e iconológicos que perduran de una a otra obra a través del tiempo aunque, a veces, se ven brevemente modificados por necesidades contextuales. En ambos casos, comprobamos que tanto el ilustrador del manuscrito de la *Commedia* como el Bosco, tenían conciencia del significado moral de los vicios que asolan el mundo y que eran denunciados habitualmente desde el púlpito. En el caso del miniaturista, es difícil precisar si su conocimiento del texto de Dante procedía del mismo o de la glosa; si lo conocía a través de las descripciones de otros o, simplemente, porque se había inspirado en las ilustraciones de otros manuscritos de reconocido prestigio. También es difícil determinar las fuentes Bosco, pero no es del todo imprudente pensar que quizás conoció algún manuscrito de la *Commedia,* ya que sabemos que este circulaba por la Europa del tiempo. Lo que es un hecho irrefutable es que el estudio de las imágenes del manuscrito *Riccardiano 1.005* y otros manuscritos dantianos ponen al descubierto un laborioso programa iconográfico, en el que se elegían los elementos alegóricos precisos como alusión al pecado que se purgaba en cada círculo. Esta idea es extrapolable al Bosco, que refleja escrupulosamente cada uno de los siete pecados, eligiendo con sumo cuidado y exactitud cada personaje, cada contexto. No es menos cierto que en ambos casos, los artitas se ayudaron de gestos concretos, posturas o actitudes que evidencian, sin lugar a dudas, la falta que se reprocha en cada caso. Estas reflexiones finales sólo pretenden que nos cuestionemos si las imágenes elegidas por los ilustradores o por los pintores - en muchos casos por requerimiento de algún noble o rey- sólo pretenden adornar, ser un simple elemento decorativo que prestigiaba el manuscrito o que engalanaba alguna sala de un palacio o, por el contrario, debemos plantearnos el objetivo concreto del artista que las diseñaba o la persona que las encargaba. Nosotros filólogos debemos plantearnos, como se hacía antaño –y no hago otra cosa que repetir la idea que tantas veces me ha trasmitido mi maestro, Joaquín Rubio Tovar– la necesidad de contar con otras artes para descifrar los textos sobre los que trabajamos, sobre todo si se trata de épocas tan desconocidas, distantes y controvertidas como lo es la propia Edad Media.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONAVENTURA DA BAGNOREGGIO, *Itinerario della mente verso Dio* (*Itinerarium mentis ad Deum*), Milano, Rizzoli, 1994.

BONAVENTURA DA BAGNOREGGIO, *Obras completas. Breviloquio. Reducción de las ciencias a la teología*, tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

BONIFACCIO, Giovanni, *L'arte dei cenni con la quale formandosi favella visibile*, *si tratta della muta eloquenza*, *che non è altro che un facondo silentio*, parti 2, Vicenza, F. Grossi, 1616.

BOSING, Walter, *El Bosco,* Köln, Taschen, 1989.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pp. 300.

ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

ECO, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Milano, Einaudi, 1990.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, vol I, París, Le Léopard d'or, 1982.

GARNIER, François, , *Le langage de l'image au Moyen Âge*, *Grammaire des gestes*, vol II, París, Le Léopard d'or, 1982.
LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Barcelona, Taurus, 1985.
LOTMAN y LA ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Intr., selecc. y notas de J. Lozano, Madrid, Cátedra, 1979.
LOTMAN, Jurij, *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Frónesis Cátedra, 1996.
MORRIS, Desmond, *L'uomo e i suoi gesti*, Milano, Mondadori, 1990.
PEÑALVER ALHAMBRA, Luis, *Los monstruos de El Bosco,* Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.
PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos), 1990.
SCHAPIRO, Meyer, *Palabras, escritos e imágenes: Semiótica del lenguaje*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 9.
SCHMITT, Jean–Claude, *Il gesto nel medioevo*, Bari, Laterza, 1991.
RUBIO TOVAR, Joaquín, "Renuevos de la filología", *La crónica*, 30, 2002, pp. 23-46.
RUBIO TOVAR, Joaquín, "El viaje de Dante por los cielos", en Rafael BELTRÁN edición, *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico,* publicaciones de la Universidad de Valencia, Dpto. de Filología española, 2002, pp. 77-97.
RUBIO TOVAR, Joaquín, "Las fábulas del Tapiz de Bayeux", *Revista de poética medieval,* 11, 2003*,* pp. 93-125.
TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teología*, 5 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988-1995.
ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 22-38.

SUONO, IMMAGINE, PAROLA: CONTRIBUCIÓN ITALIANA A LA TEORÍA CINEMATOGRÁFICA DE VANGUARDIA

Jara Yáñez Rancho
Universidad Autónoma de Madrid

Partiendo de la idea de una reivindicación artística del recién estrenado medio cinematográfico, vivida como necesaria, en diversos ámbitos, ya desde inicios del siglo XX, la Vanguardia Histórica en Italia ocupa un lugar fundamental en lo que a desarrollo teórico (*parola*) se refiere. Rescatar su aportación, centrados en la reflexión generada en torno a las relaciones audio-visivas (*suono*, *immagine*), se convierte en el objetivo esencial del presente estudio. Analizando la vanguardia italiana (el Futurismo fundamentalmente, pero no sólo) como apertura de nuevas vías creativas e inauguración de líneas de reflexión inéditas, resulta especialmente revelador trasladar y aplicar algunas de estas ideas a la teoría estética actual. Se descubre así una vigencia renovada de la vanguardia italiana, que aporta aún hoy conceptos y líneas de desarrollo para la comprensión del cada vez más amplio terreno presente de "lo audiovisual". Entendido éste como generalización de la fusión entre imagen y sonido, es posible percibirlo además, y destacando de un modo particular su relevancia, como discurso dominante y modo generalizado de relación actual del hombre con el mundo.

SE INSTAURAN LOS CIMIENTOS…: MANIFIESTO DE LAS SIETE ARTES DE RICCIOTTO CANUDO

La búsqueda de una especificidad del cinematógrafo y de una formulación del mismo, en tanto que expresión artística, como preocupación ontológica, determinó, ya desde los primeros años, gran parte de la sistematización teórica desarrollada en torno al medio fílmico. No sería, sin embargo, hasta la década de los diez, que este esfuerzo teórico percibiera un impulso significativo, y será precisamente Italia quien concentre uno de los más importantes, fructíferos y elocuentes espacios en lo que a teoría cinematográfica se refiere. Así, textos como los del pensador Tommaso Marinetti, el ensayo "Filosofía del cine" de Giovanni Papini, publicado en *La Stampa* ya en mayo de 1907, o "Cinematógrafo cerebrale" de Edmondo de Amicis, aparecido en *L'Illustrazione Italiana* en diciembre de ese mismo año, anticiparon el que acabará convirtiéndose en el texto de mayor repercusión y alcance en este sentido. Se trata del *Manifesto delle sette arti* de Ricciotto Canudo, aparecido en 1911 y considerado, desde entonces, texto fundacional, no sólo en lo que a reflexión estética se refiere sino también, y fundamentalmente, como aportación esencial para el desarrollo de una disciplina teórico-crítica propia del medio cinematográfico.

Partía Canudo de la célebre enunciación de cine en tanto que "séptimo arte" y, en consecuencia, síntesis de las expresiones artísticas y cierre final del "círculo en movimiento" de la estética. Si la arquitectura y la música primero y la escultura, pintura,

danza y poesía después, habían concretado el "sueño de inmortalidad en el espacio y en el tiempo", el cine se justificaba ahora como epicentro y culminación de este proceso de fusión hacia el que tendían desde siempre el resto de las artes.

La idea del cinematógrafo como primer arte plástico desarrollado según leyes rítmicas, por otro lado, como base y eje del movimiento de la imagen en su relación con el sonido, capaz de fundir formas y tiempos en una concepción absoluta, combinación de las artes móviles e inmóviles, plásticas y rítmicas, temporales y espaciales, terminaba por demarcar un terreno teórico en el que esa relación ("suono, immagine, parola") se sitúa ya en el centro de cualquier reflexión ontológica sobre el nuevo medio.

Más allá de la categorización necesaria del nuevo medio fílmico, estas ideas inauguraban una redefinición del concepto de fenómeno artístico que, partiendo precisamente de la noción del cine como integración de las artes y sinestesia privilegiada de la fruición, tomaba la imagen y el sonido como elementos de naturaleza representativa, inherentes al medio, sobre los que basar nuevas líneas de experimentación y desarrollo estético-creativo. Al mismo tiempo, introducía Canudo también una serie de principios esenciales para la sistematización de un lenguaje propio de la imagen en movimiento. Fundamental en este sentido, por la repercusión que de ello se deriva, es la consideración del ritmo como "juego de planos", anticipador, entre otras, de la teoría del montaje (esencial para el posterior desarrollo del cine de vanguardia, en particular y del lenguaje fílmico, en general). Al mismo tiempo, y prestando atención diferenciada al tratamiento teórico que presenta el *manifesto* a la música, se deduce una esencialidad inédita de la misma, en lo que a repercusión artística del cine se refiere. Considerada generalmente como arte menor, la música es ahora elemento esencial sin el que la configuración completa del nuevo arte se hace incomprensible. Pasa a representar así una forma artística primitiva que cubriendo, ya desde sus orígenes, la necesidad espiritual en el hombre de fijar y retener el ritmo efímero de la vida, introduce la métrica como elemento inherente y central para el desarrollo expresivo del cine. Esta consideración supone, en último término, una substancialidad del componente temporal, que prepara la valoración del ritmo como base y eje del movimiento de la imagen y tema recurrente en el desarrollo del cine de vanguardia. En definitiva, una relación indisoluble entre música e imagen que, en tanto que elementos de naturaleza ontológica, abogan por su fusión para la valoración del hecho fílmico como forma artística autónoma. Aplicando en este sentido conceptos desarrollados por C. Colón, F. Infante y M. Lombardo, es posible hablar del modelo que, con carácter deductivo, describe la aportación musical al filme en tanto que hecho pre-cinematográfico. Se trata de una relación descrita en términos de:

"una inherencia básica (*consustancialidad*), un proceso de reacción química (*alquimia*), una influencia mutua y una simbiosis (*reciprocidad*), y una acotación del film como objeto por parte de la música (*demarcación*)" Perales et alii, 1997: 207).

Una idea que implica, no sólo la necesidad del elemento musical, al mismo nivel de otros como la luz o el ritmo sino, y fundamentalmente, un giro valorativo hacia la consideración del movimiento como auténtica esencia del cinematógrafo, inmanente al hecho fílmico, y ulterior equiparación del elemento sonoro al visual.

De equiparable trascendencia sería por último, la atención prestada al elemento de tecnificación propio del cine. Tan polémico en el debate teórico, e interpretado mayoritariamente como rasgo de imposibilidad y contradicción artística, es asumido por Canudo como componente más de fusión. Una asociación representada ahora por la síntesis perfecta y definitiva entre máquina y sentimiento, técnica y arte, reflejo de la revolución industrial y puente directo con debates posteriores, como el protagonizado por Walter Benjamín (1973) a partir del problema de la reproducibilidad técnica.

VELOCIDAD, DISTANCIA, DISCONTINUIDAD Y MOVIMIENTO: APORTACIÓN FUTURISTA

"…esa alegría delirante de la velocidad que aventaja el infinito de los sueños". (Marinetti)

La aportación italiana al periodo de la Vanguardia Histórica, en terreno teórico, no se limita sin embargo al trabajo de Ricciotto Canudo. En paralelo a él, el Futurismo, presentado como estética inaugural para algunos de los más importantes rasgos distintivos de la modernidad, representa uno de los primeros intentos sistemáticos de experimentación práctica en torno al nuevo medio cinematográfico. Partiendo de la ya conocida defensa a ultranza del progreso técnico y la velocidad, encontró, precisamente en el cine, el instrumento ideal y más avanzado para la materialización de una unión perfecta entre tiempo, movimiento, imagen, luz y sonido como conjunto dinámico, libre e ilimitado (en correspondencia básica con el propio paradigma futurista). En la línea abierta por Canudo, la sistematización teórica del Futurismo a propósito del alcance concreto de la música en el establecimiento del nuevo lenguaje cinematográfico, contribuirá de un modo determinante a la inauguración del examen en torno a la importancia del movimiento y su representación en las artes plásticas.

Así, el *Manifiesto del Futurismo* (publicado ya en 1909), en tanto que texto precursor, original y pionero, y partiendo de la fascinación futurista por la máquina, extiende una iconografía de lo mecánico como nuevo símbolo del mundo moderno en sus rasgos dinámicos y artificiales. El cine, técnica y máquina en si mismo, es interpretado y asumido como máxima expresión de esta presencia técnica y símbolo de una ruptura necesaria con el modo tradicional de entender el arte en relación con el mundo. En conjunción con esta idea, el dinamismo, vendrá a determinar una de las líneas esenciales y características para el desarrollo teórico del futurismo en su relación particular con el medio fílmico. Informaban ya: *"Sabed que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad"*.

Sin embargo, no será hasta la aparición del manifiesto *La Cinematografía Futurista* (Marinetti,1916; Romanguera, 1998: 20) que se profundice de un modo definitivo sobre la búsqueda de una iconografía propia al medio fílmico, según principios artísticos específicos del futurismo. Ideas como el dinamismo, la velocidad, la innovación o el progreso, son retomadas aquí y aplicadas al cine para convertirlo en el único medio que: "nacido hace pocos años (…), desprovisto de pasado y libre de tradiciones", es capaz de renovar y remplazar el campo artístico tradicional. Será precisamente esta idea, de renovación y cambio, en la base de cualquier preocupación estética, que justifique el interés futurista hacia la desintegración de la forma como base

para un nuevo arte "contemporáneo". Preconizador del cine de la no-representación, anunciaba así la importancia de la expresión abstracta como búsqueda esencial hacia el desarrollo de nuevos modos de manifestación artística.

Retomando para terminar, y en la línea abierta por Canudo, las nociones de fusión y síntesis global de las artes, en tanto que formas de expresión estética necesarias para una renovación substancial de las artes, introducen en este sentido el término *sinfonía poliexpresiva*. Aplicada como ruptura de los límites estéticos y expresivos, en una concepción dinámica de interacción entre las artes, resume algunos de los más importantes valores e intereses de la época en general y del arte de vanguardia en particular. Sobre el cine afirman:

"Estamos convencidos de que, sólo a través de él, podremos alcanzar aquella poliexpresividad hacia la cual tienden todas las investigaciones artísticas más modernas" (Ibid., p.21).

DE LA ATMÓSFERA CROMÁTICA MUSICAL A LA SINESTESIA. SUCESIONES POR ESCALAS:

"La luz, la oscuridad, representan en el cine la función que
representan el ritmo y la cadencia en la música".
(Paul Wegener, 1974: 16)

Siguiendo la línea de una necesaria síntesis de las artes para la configuración del nuevo campo creativo, se introduce, también desde Italia, en su papel de pionera, la reflexión teórica en torno a la aportación expresiva del color en el nuevo arte de vanguardia. Un camino cuyas raíces son perceptibles también hoy.

Divididos entre el campo teórico y el práctico, Bruno Corra y Arnaldo Ginna, *i fratelli* Ginanni Corradini, en su artículo "Musica Cromática" (Bertetto, 1983:221) reformulación de un texto anterior ("Arte dell'avvenire"), y a partir de la recuperación de planteamientos teóricos establecidos, ya en ámbito extracinematográfico, por artistas como Wassili Kandinsky o Franz Marc, relacionaban, de un modo sistemático, pintura, música y cine, con la intención de localizar una ley común entre ellas (como ya probara Canudo). Un texto, cuya novedad mayor se encontraba, precisamente, en el establecimiento de una nueva correspondencia entre pintura y música, relacionados, esta vez, a través del concepto de acorde. Entendido éste como forma de armonización tonal, aplicable a los sonidos de la misma forma que a los colores, suponía una concomitancia estructural que posibilitaba la formulación del denominado "acorde cromático" como nuevo modelo de desarrollo estético.

Encontramos de nuevo aquí, una consideración básica del factor temporal, a partir del modelo musical y como aplicación cinematográfica, como nuevo intento de avance teórico y creativo. En este caso, la superación del factor estrictamente espacial, vivido por los artistas de vanguardia como limitación, propia de la expresión pictórica y, en definitiva, encorsetamiento formal, quedaba superada a través del movimiento en tanto que fusión audiovisual (de imagen y sonido).

La organización del color según una escala cromática que, igual que la musical, funciona por octavas perceptibles para el ojo en forma de distancias graduales, por

otra parte, fue llevada a la práctica, por los hermanos Corradini, a través del "órgano de color". En él, la sucesión de los siete tonos del espectro solar producía mezclas y combinaciones equivalentes a las tonalidades musicales. Sin embargo, muy pronto descubrieron el cine como formato de traslado para este modelo pictórico, en busca de la definitiva representación de aquella ansiada sinfonía cromática. No obstante la desaparición total de sus producciones fílmicas, realizadas entre 1910 y 1912, y consideradas por numerosos autores como las primeras películas abstractas, es posible reconstruir, a través de sus textos, la aportación esencial de su trabajo práctico. Precisamente el empleo de la técnica del coloreado directo sobre la película, según descripciones escritas, permite establecer un claro paralelismo entre lo que debieron ser estas películas y trabajos sucesivos de Len Lye o Norman McLaren mientras, en lo que a empleo de formas abstractas en movimiento se refiere, es también posible determinar esa relación con los filmes de Richter o Ruttmann.

La mayor repercusión de este tipo de relaciones es, precisamente, la aplicación, en la teoría cinematográfica, del concepto de sinestesia, a partir del cual se desarrollará desde entonces todo un amplio campo teórico para la música de cine. Entendida como fundamento de la visión fílmica, la sinestesia, así establecida, justifica precisamente la característica "estereoperceptiva" del cine. Se trata así, una vez más, del reconocimiento de una convergencia significativa, en un código común unitario, como definitiva esencia del lenguaje fílmico en tanto que conjunción de imagen, música y palabra. Una capacidad de percepción sinestésica que permite además el desarrollo de potencialidades expresivas, simbólico-psicológicas, basadas precisamente en la vinculación entre impresiones que van de lo visual a lo táctil, pasando por lo térmico, olfativo, espacial o cinético, y donde la música ocupa un papel protagonista, como ámbito inconmensurable para la expresión sensitiva en conexión directa con el espectador y su capacidad perceptiva.

"In definitiva il contenuto audiovisuale ci appare come un contenuto biforcante, che apre orizzonti di differenziazione tra strutture filmiche e musicali e ad un tempo di intensa e insospettata vicinanza. É proprio a questo livello del contenuto audiovisuale che si situa la realizzazione di effetti di congruenza sinestesica" (Bertetto, op. cit., p. 11).

EN CONCLUSIÓN

Este rápido vistazo a algunas de las ideas generales surgidas en Italia durante el periodo de las Vanguardias Históricas, a propósito de la relación audiovisual propia del medio cinematográfico, ilustra de un modo particular algunos de los más interesantes e importantes rasgos de desarrollo teórico para el establecimiento de un lenguaje del cine propio y específico. Se trata, en esencia, y como ha podido verse, de la inauguración y apertura de nuevas líneas interpretativas y prácticas diversas, a propósito de esa relación sonido-imagen, que mantienen aún hoy una actualidad inusual.

La importancia capital del sonido (de la música en particular, de la palabra más tarde) en esa búsqueda de un lenguaje propio para el cinematógrafo, permite además el establecimiento definitivo de una fusión permanente entre óptica y acústica, tradicionalmente diferenciados entre pintura y música y resuelta a partir de principios fisiológicos de percepción espacial. El establecimiento de la sinestesia justifica, en

definitiva, esa calidad múltiple del medio cinematográfico como combinación de las artes, percibidas a través de él como conjunto y explicitado ya por Canudo en su célebre axioma: "séptimo arte". Apreciaciones de este tipo acreditan, en definitiva, una ruptura esencial de fronteras para el ámbito artístico (no sin producir todo un debate teórico complejo y pleno de ambigüedades) dentro del cual, la asunción del cine como arte de síntesis fundamenta un giro extensivo de gran calado. La proliferación actual de líneas de investigación en torno a la enunciación visual en relación con la temporalidad, el movimiento o el ritmo, suponen, para terminar, el reflejo fundamental de un desarrollo teórico-práctico que tuvo su punto de arranque, precisamente, en la Vanguardia Histórica en general y en la italiana en particular. De este modo, aportaciones teóricas como las de Bettetini G. o Vittadini N., siempre en ámbito italiano, parten ahora de una especial consideración de "l'audiovisivo" como eje central para el estudio de la cultura contemporánea. Definido éste como "prodotto significante, finalizzato a scambi comunicativi, che é normalmente definido dai sensi dell'uomo implicati directamente nella sua fruizione (l'udito e la vista), anziché dalle sue caratteristiche segniche e dagli elemento che lo costituiscono" (Betettini, 1996:11) y entroncado con los actuales N*ew Media*, *Mass Media*, nuevas tecnologías de la comunicación, o como se les quiera llamar, se hace evidente una sugestiva influencia y coherencia de base con la Vanguardia Histórica en lo que a relaciones imagen y sonido (música, palabra, silencio y ruidos) se refiere.

La *época de la reproductibilidad técnica* anunciada por Benjamín a su vez, hace volar en mil pedazos la idea tradicional de "aura", requerida como garantía de calidad y sustituida ahora por una nueva representación fragmentada de la realidad, invadida por la técnica y la industria, donde el cine ocupa un lugar esencial. Una diversificación de puntos de vista en la imagen, según principios que ya se habían desarrollado a través de técnicas como el *collage* pictórico o el fotomontaje, que sigue protagonizando, quizá ahora más que nunca, el lenguaje visual. En este sentido, y para la Vanguardia Histórica, la máquina cinematográfica posibilitó nuevos puntos de vista que aumentaron de un modo radical nuestra experiencia de lo real en "un ámbito de acción insospechado, enorme", polimórfico, que rompía definitivamente la tradición artística al tiempo que permitía una liberación y ruptura estética esenciales para la historia general del audiovisual. El interés hacia conceptos rítmicos y dinámicos, en concreto, y en relación con el modelo musical, introdujo por su parte una evolución fundamental del medio fílmico hacia la calidad no narrativa de la imagen, hacia la posibilidad de expresión abstracta del mismo que supuso, entre otras, el rescate valorativo del instante como estímulo en si mismo, por encima de cualquier discurrir temático.

La vanguardia introduce así, en definitiva, y gracias a la reflexión desarrollada en torno al cine, la posibilidad de un nuevo régimen visual sobre el que aún hoy es posible percibir esfuerzos evolutivos (que es posible relacionar además con teorías actuales sobre lo que algunos han dado en llamar "post-cinema", en relación con una idea perceptiva "post-moderna", contemporánea y centro de buena parte del debate teórico-cultural).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, WALTER: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.

BETTETINI, GIANFRANCO: *L'Audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Studi Bompiani, Milano, 1996.
COLÓN PERALES, CARLOS, INFANTE DEL ROSAL, FERNANDO y LOMBARDO ORTEGA, MANUEL, *Historia y teoría de la música en el cine, presencias afectivas*, Alfar, Sevilla, 1997.
CORRA, BRUNO: "Música cromática", en BERTETTO, PAOLO: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venecia, Marsilio, 1983.
FILIPPO TOMASSO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA y REMO CHITI: "La cinematografía futurista" en la revista *L'Italia Futurista*, Nº 9, 1916.
ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM y ALSINA THEVENET, HOMERO [Eds.]: *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, Madrid, 1998.
WEGENER, PAUL: "Las posibilidades artísticas del cine" (1916) en MITRY, JEAN: *Storia del cinema sperimentale,* Gabriela Mazzotta Editore, Milano, 1971. (Trad. Esp.: *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974).

LUIGI E STEFANO PIRANDELLO NEL TEMPO DELLA LONTANANZA

Sarah Zappulla Muscarà
Università di Catania

Un legame affettivo e un sodalizio culturale, quello di Stefano (Cfr. Pirandello, 2004, 3: 1500) con il padre Luigi, che ha i caratteri dell'eccezionalità. Una singolare simbiosi parentale e letteraria, avvolta da una coltre di silenzio, ora sollevata per essere illuminata dal fitto dialogo, necessario e ineludibile, restituitoci dal carteggio fra loro intercorso nel tempo della lontananza. Quello che copre gli anni dolorosi della guerra 1915-1918, gli anni della dura prigionia a Mauthausen e poi a Plan e poi di nuovo a Mauthausen, ha visto la luce, in un volume dal titolo *Il figlio prigioniero*, a cura del figlio primogenito di Stefano, Andrea Pirandello, per i tipi di Mondadori. Quello che copre il restante arco temporale, quasi un ventennio, dal 15 aprile 1919 al 30 settembre 1936, vale a dire dalla prima stagione teatrale di Luigi e dal ritorno a casa di Stefano alla scomparsa, avvenuta a Roma il 10 dicembre 1936, del celebre scrittore, è in corso di stampa a mia cura.

Archivio di emozioni, esperienze, accadimenti, le lettere costituiscono, con Wolfgang Goethe, "il ricordo più importante che l'uomo possa lasciare di sé", consentendo di tracciare un profilo psicologico e culturale nitido e famigliare per quel tanto di umanamente fragile che traspare dalla scrittura privata in presa diretta sul vissuto, diversamente percorsa dagli entusiasmi e dai crucci quotidiani. "Nell'intimità della lettera, nel calore della convivenza, quando l'idea del pubblico, dell'effetto, della posa è più lontana, il mondo dell'indole, i tratti del carattere d'uno scrittore si rivelano nella loro integrità, tutto il vario, e mutabile, e misterioso dietroscena della vita è messo a nudo, senza finzione, com'è; e l'umile cronaca appresta i materiale alla storia maestosa; il motto e l'aneddoto dipingono un uomo ed un'epoca", annota Federico De Roberto, appassionato studioso di epistolari ed egli stesso epistolografo di eccezionale intensità. Eppure, quando si tratta di scrittori dello spessore di Luigi e di Stefano, anche le lettere famigliari, come la scrittura creativa, esibiscono quasi naturalmente iterate strategie retoriche esprimendo in vero una realtà costruita. È pressoché impossibile pertanto tracciare una linea di demarcazione netta tra funzione referenziale, conativa, emotiva del messaggio epistolare e funzione poetica. I due ambiti tematici dell'amoroso duello padre-figlio s'alternano e s'intrecciano senza posa: l'intensa, ininterrotta attività letteraria, il mestiere, l'avventura dello scrivere ed insieme la quotidianità ingrata, in primo luogo gli assillanti problemi economici. E se il giovane subisce, com'è inevitabile, il sortilegio d'una presenza affettiva e culturale invasiva, alla quale non può non soggiacere, non mancano gli scatti di ribellione dell'invaso fortemente teso alla rivendicazione e alla conquista di uno spazio e di una luce propri. Per non restare "un figlio, sempre figlio…". "Figlio da sempre, io" liricamente si definì Stefano. Un caso di vampirismo intellettuale naturale l'abbeverarsi tenace del figlio nel sangue del padre, più sconcertante ma non

meno vero il contrario. Sicché il loro *corpus* di lettere merita d'esser attraversato come una *histoire extraordinaire* che contiene i verbali d'uno stregamento ma pure quelli della conquista della propria identità d'uno scrittore raffinato, schivo, fortemente segnato dall'orma paterna eppure fin dagli esordi autonomo ed originale, tra i più significativi della letteratura del suo tempo, ingiustamente obliato. Una miniera preziosa cui attingere che ha il fascino di un genere letterario, 'le carte messaggiere', ormai definitivamente in via d'estinzione, contrattosi e dissoltosi in rapidi biglietti, messaggini telefonici, *e-mail*.

Per il padre Stefano ricopre i ruoli insieme diversi e complementari di testimone, segretario, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni personali ed epistolari con giornalisti, critici, agenti, editori, impresari. Dal carteggio affiorano molteplici informazioni, fra l'altro, sul "Teatro d'Arte", sul "Teatro dei Giovani", sulla nomina di Luigi ad Accademico d'Italia, sull'assegnazione del premio Nobel. E su progetti non realizzati quali un "Teatro di Stato" o una rivista letteraria. Il loro stretto rapporto è destinato ad intensificarsi sempre più via via che il ritmo dell'esistenza di Luigi diverrà frenetico, l'attività scrittoria febbrile, convulsa, con lunghi periodi lontano dall'Italia, le contrattazioni economiche affannose. Ma è negli anni in cui Luigi è coinvolto nell'avventura cinematografica che prezioso diverrà Stefano, intermediario fra case cinematografiche, produttori, registi, in un'epoca in cui il cinema, affamato di soggetti, ha un atteggiamento ancillare, di stretta dipendenza nei riguardi della letteratura (Cfr. Zappulla Muscarà, 2003: 167-189). Scrittore ormai di statura internazionale, Luigi non può non essere fra gli autori più ambiti dal cinema, nei cui confronti ha nutrito un'iniziale diffidenza, ma di cui ha pure intuito le straordinarie possibilità espressive ed artistiche. Insistente pertanto la richiesta di soggetti originali o di trasposizioni di opere sue. Nessuna meraviglia quindi che sia Stefano a sostituirsi al padre in un'attività che ha il carattere della provvisorietà, quella della stesura di soggetti o scenari, vale a dire testi non del tutto compiuti, definitivi, ma di servizio, semplici schemi, tracce, appunti, pre-testi destinati alla transcodificazione filmica. Anche per consentirgli di lavorare con quell'"energia tranquilla e inesorabile" che era "il più vivo desiderio" di Stefano, come scrive a Corrado Alvaro il 22 agosto 1932. E soprattutto per favorirne il ritorno alla narrativa, a quelle opere di vasto respiro che Luigi definiva "conclusive", le *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra* e il romanzo "tra mitico e umoristico" *Adamo ed Eva.* Alla realizzazione di questo "lavoro enorme", concepito da quasi un ventennio, il figlio lo sollecitava amorevolmente, invitandolo ad uscire dal "vicolo cieco", ad abbandonare l'inevitabile dispersione dell'attività teatrale ed ancor più di quella cinematografica.

"Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo", scrive Valentino Bompiani che gli fu amico, oltre che editore. È perciò che il loro sodalizio, per complessità e ricchezza, non può essere raggelato in formule, meglio in quelle "forme" di cui Luigi ha deprecato la spaventevole "fissità". Piuttosto paragonato, nella sua fluidità, ad uno zampillante ruscello che ora si svela ora si nega attingendo insieme dall'uno e dall'altro.

Avvertendo a torto la propria inadeguatezza, sin dall'esordio Stefano accoglie la sfida lanciatagli dal padre. Sa di esserne il primo lettore, il confidente, l'amico ma non il delfino destinato a succedergli. Sceglie pertanto di essere Stefano Landi. Tuttavia lo

pseudonimo, segno linguistico fra i più motivati, con cui il giovane scrittore intende prendere le distanze dal padre, finisce col rafforzarne il legame, non già sul piano biologico quanto su quello dell'affinità elettiva. "Si firma Stefano Landi per non mettere nella letteratura il guajo di un altro Pirandello. Ma ha un suo modo parti[co]lare di vedere e di rappresentare la vita, che non ha niente da vedere col mio" scrive Luigi a Ugo Ojetti il 10 ottobre 1921 (Pirandello, 1980: 82). Ma perché Landi? Illuminante il viaggio semantico cui il nome invita. Landi scaturisce, più che dalla memoria dell'omonimo musicista romano secentesco autore de *La morte di Orfeo*, o da quella del pittore piacentino neoclassico Gaspare Landi o, come suggerisce Alberto Savinio, da quella dell'ultimo boia del granduca di Toscana, dalla suggestione di Lando Laurentano de *I vecchi e i giovani*, intellettuale principe-socialista. Non può, quindi, né sa sfuggire Stefano allo strabiliante "giogo letterario che si chiama Pirandello", all'implicito *jeu subtil* d'identità, e nello stesso tempo sentirsi "persona viva". Autore di due romanzi (*Il muro di casa, Timor sacro*), un volume di poesie (*Le Forme*), diciannove testi teatrali, Stefano è uno dei drammaturghi italiani più interessanti del Novecento. Le sue commedie furono messe in scena da autorevoli compagnie: Dario Niccodemi, Sergio Tofano, Memo Benassi-Laura Carli, Renato Simoni, Teatro Eliseo, Piccolo Teatro di Milano; da registi della statura di Anton Giulio Bragaglia, Ottavio Spadaro, Giorgio Strehler; da attori famosi: Salvo Randone, Bella Starace-Sainati, Giulia Masina, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Eva Magni, Rina Morelli, Evi Maltagliati, Gino Cervi, Paola Borboni, Lina Volonghi, Renato De Carmine, Duilio Del Prete, Ennio Balbo, Tino Carraro, Giancarlo Sbragia, Luigi Almirante, Elisa Albani, Tino Buazzelli, Romolo Valli, Ferruccio De Ceresa, Albero Lupo.

L'epistolario si apre con una lettera di Luigi, da Torino, datata 15 aprile 1919, indirizzata ai "Miei cari figli". Di non ampio respiro, vi si coglie tanto suo universo: le faticose prove della messa in scena de *L'uomo, la bestia, e la virtù,* le accorte note di regia, il severo giudizio critico sugli autori contemporanei – *La fiaba dei tre maghi* di Luigi Antonelli, "d'un gusto così sguajato che fa cadere il fiato e le braccia", è scoperto plagio di *Così è (se vi pare*) –, sulla stampa chiassosa e impostora, i problemi economici, la speranza di ottenere dal regista Augusto Genina il compenso di £ 4.000 per il film *Lo scaldino*, tratto dalla novella omonima, il vizio del fumo. Gesto d'amore in funzione vicaria, la lettera è insostituibile *medium* d'affettività: "Vi bacio, figli miei, con tutto tutto il cuore. Vi raccomando vostra Madre. E pensate a papà vostro che soffre tanto a star lontano da voi". Richiesta d'attenzione, ma, soprattutto, dichiarazione d'esistenza: *Scrivo dunque sono*. Non molto diversa nei moduli narrativi la prima lettera di Stefano inviata da Macerata ai famigliari il 17 settembre 1919. Minuti ed eloquenti frammenti d'autobiografia, aristocratica consapevolezza di sé e del proprio valore, insofferenza per lavori inutili e miserandi di manovalanza, disistima per chi è "povero di spirito" e "scialacquatore delle energie altrui" e, nella forzosa solitudine ("Non c'è un cane con cui scambiare una parola"), le disparate letture, ancora il vizio del fumo, comune ad entrambi. Quindi il congedo rapido, scherzoso e la perentoria richiesta: "Scrivetemi". Il legame tra i corrispondenti fondandosi sulla condivisione del privilegio della scrittura. Sul godimento che scaturisce dall'atto rituale dello scrivere o ricevere lettere, già sulla soglia del testo pregne di significanza in virtù del profumo, del colore, dello spessore, della tramatura della carta.

Ne *L'impero dei segni* Roland Barthes celebra quel cerimoniale del regalo di ben

poca cosa, privo di pregio, "imballato con altrettanta sontuosità di un gioiello", che si scambiano i giapponesi. Solo una scatola, un involucro "rigorosamente disegnato" che può anche non racchiudere nulla, la cui funzione non è "tanto quella di proteggere nello spazio quanto di rimandare nel tempo". Ampliando lo sguardo della mente, qualcosa di ben diverso da un oggetto, qualcosa di profondamente 'animato', grazie a quella scrupolosa cura, a quell'"arte estrema" con cui si avvolge "il vuoto". Così per la lettera, che si chiude, si affranca, s'imbuca perché inizi il suo laborioso percorso d'avvicinamento all'altro. Loquace dono in sé, a prescindere dal contenuto. Tante le lettere nell'itinerario esistenziale privato e letterario di Luigi e Stefano. Per avviare o confermare un rapporto amicale, scambiare affettività, fare chiarezza, rettificare un giudizio, consigliare, esigere, rimproverare, lamentarsi. Un moto irrinunciabile nonostante l'avvento del telefono. Per chi è malato di letteratura è più facile scrivere che parlare. Eppure: "Vi scrivo a tempesta, perché ho un tumulto di cose dentro; sapete che non so scrivere lettere". Così, il 24 dicembre 1923, Luigi da New York ai figli. E appena due anni prima, il 10 ottobre 1921, a Ojetti: "La vita o si vive o si scrive. Io non l'ho vissuta, se non scrivendola". (Pirandello, 1980: 82)

Nell'insistito aforisma, di matrice capuaniana (prelevato di peso da quel romanzo *Rassegnazione* dall'agrigentino non generosamente recensito), l'ulteriore conferma dell'impossibilità di esprimere a parole il pieno della vita che nella scrittura vige solo in virtù d'inestricabili nodi di realtà e fantasia. "Non so scrivere lettere" e tuttavia nessun'altra forma di scrittura è stata ed ancora potrebbe essere più illuminante. Quasi un esercizio etico, un riordino della sintassi emotiva. Vi è inoltre un piacere fisico della scrittura che si esprime nella distensione grafica. Corrado Alvaro ricorda che Luigi "lavorava con la sua calligrafia onesta, precisa, ottocentesca, di cui amava certe maiuscole belle ed ariose come la P del suo cognome" e Orio Vergani che «continuava a scrivere rapido, senza sosta, senza pentimento […] con la mano leggera che stendeva un carattere sottile come un capello biondo». Minuta, ordinata, la grafia di Luigi s'increspa leggermente nei momenti di maggiore tensione; indocile, vibrante, quella di Stefano lievita per poi ricomporsi. Con gli anni l'una sembra ritrovare una giovanile baldanza, l'altra guadagna ordine e razionalità nell'uso dello spazio epistolare. Spesso la lettera funziona come terapia delle lacerazioni, mettendo all'aria i sentimenti come vestiti smessi da sottrarre al tanfo d'una chiusa miseria. Sono anni cruciali per entrambi i corrispondenti, scanditi tanto da tappe dolorose quanto da esaltanti conquiste. Tutto il carteggio n'è disseminato. La chiusura in manicomio di Antonietta, afflitta da irredimibile follia, avvenuta con lo straziato consenso di Stefano, al quale la madre chiede insistentemente di condurla con sé: "Vedemmo quel giorno avvicinarsi come il condannato a morte vede il giorno dell'esecuzione, restammo, dopo il 'tradimento' con cui si poté condurla e lasciarla in quella prigione, come una famiglia devastata dal lutto e dalla colpa". Le trepidanti prove narrative e drammaturgiche d'esordio – "Avrai saputo del mio primo successo teatrale con *I bambini* – tra poco si darà anche *La casa a due piani*" (alla madre, da Roma, il 23 maggio 1921) –, l'impervio itinerario verso il successo, i lusinghieri consensi, il premio "Viareggio" per il romanzo *Il muro di casa*, edito da Bompiani nel 1935, il forte sodalizio col padre. In preda ad indomabile inquietudine, in continuo peregrinare da una città all'altra in cerca di radicamento, "esacerbato" l'animo e "senza pace, gonfio di disperatissima vita" Luigi. Orlando e Cartesio insieme, natura d'accesa passionalità e lucida ragione.

Nel tempo sempre più pressante l'assillo finanziario. Insistito il resoconto di debiti e di crediti nel difficile bilancio famigliare di "una casa senza avvenire", come dirà Stefano nella commedia *Un padre ci vuole*, su cui grava "il peso vivo" degli assegni da Luigi a tutti generosamente elargiti. Calcoli risicati del dare e dell'avere che affliggono l'animo. Alla minuzia informativa, quasi di stampo notarile, Stefano associa una perfetta regia d'effetti emotivi, un gusto musicale della pausa e della variazione, reinventando, di volta in volta, il formulario dei saluti: "Basta, caro Papà, spero di ricevere un tuo cenno, un saluto, che mi accenda il desiderio di scriverti subito a lungo di nuovo"; "Caro Papà mio, Olinda e i nostri ben tre figlioli si fanno avanti in ordine per salutarti e abbracciarti affettuosamente"; "Ecco per oggi: Il lavoro mi incalza, e debbo sempre scappare. Ti abbracci[am]o forte forte tutti e cinque (mi pare di avere rifatto casa nostra, come avrebbe potuto essere!), io ti bacio e ti voglio bene". Talora lo spirito ludico investe il lessico famigliare. Tenere memorie domestiche si alternano a fastidiose incombenze quotidiane. Al fine di placare le irascibili, immotivate ansie del padre, Stefano rinnova attestati di stima, ammirazione, riconoscenza. E non si tratta di *captatio benevolentiae* per ottenerne necessari e meritati aiuti economici. Piuttosto disinteressata disponibilità e filiale abnegazione.

A proposito delle nomine alla Società degli Autori, ritenute scandalose, "un gioco di bussolotti", e della decisione di Paolo Giordani di sciogliere Luigi dal contratto, infiammato Stefano propone soluzioni estreme – tra l'altro dimissioni collettive e ritiro del repertorio degli scrittori aderenti –, dichiarandosi pronto a giocare la sua vita a fianco del padre: "Caro papà, io sono con te, disposto a tutto fare, a seguirti con ogni sacrificio su ogni via" (Roma, 18 dicembre 1925). Vulcanico immaginatore, Luigi affolla il suo pensare di progetti, programmi, percorsi originali, inconsueti, quale l'idea della *cinemelografia,* l'arte che associando alle immagini non parole, come nel film parlante, ma musiche, precorre il capolavoro disneyano *Fantasia*. E ne parla con entusiasmo al figlio, di cui lamenta talora i "sordi" silenzi, ma al quale non lesina affetto né appoggio ("Non credere, mio caro Stefano che non abbia cercato di farti entrare al *Corriere della Sera*", Torino, 6 maggio 1926). Esultante per "la notizia, pur prevista, del primo premio Viareggio" assegnato a Stefano che non meritava però di essere messo accanto "a pari merito con quel cicalone sperduto del Massa"; orgoglioso per i successi professionali di Fausto ("Ho goduto mio caro Fausto leggere il tuo nome tra quelli degli artisti alla Biennale veneziana"); inasprito per la difficoltosa vendita del villino, "mausoleo", "tomba" di tutti i suoi risparmi destinati ai figli e "resi vani dalla pazzia" di Lietta, dal cui ricavato spera ottenere quanto basta a por fine alle vicissitudini finanziarie, non ultima quella di onorare la promessa dotale alla figlia.

Non mancano certo da parte di entrambi divergenze d'opinioni, richiami, irritazioni, scatti polemici, risentimenti psicologici ed esistenziali che presto si spengono in virtù del tenace, saldo legame. Se dure sono state le parole si avverte nei corrispondenti una sorta di rincrescimento, quasi un rimpianto, o un sospetto: forse sarebbe stato meglio non infierire. Allora all'asprezza d'esordio segue una ritrovata gentilezza nel congedo. Giacché grande è sempre l'affetto reciproco anche se talora affiora una certa "contrarietà d'animo" di Luigi nei confronti di Stefano, specie durante la convivenza dopo le nozze con Olinda, avvenute nel 1922, o in seguito, negli anni Trenta, quando si ripropone la coabitazione. Risentimenti paterni, per altro momentanei e sporadici, che il figlio giudica

"pura manifestazione della *sua* vita segreta e incontrollata", un fatto "inaccettabile", una volta entrato nella sfera della coscienza.

Costante l'affettuosità per i nipotini, la nuora, i famigliari, gli amici. Costante l'attenzione per le date anniversarie di ciascuno. Costante il pensiero della moglie, "l'unica donna che lo abbia 'preso', tanto da divenire fonte di una delle componenti del suo spirito 'responsabile'". Tra i genitori, dichiara Stefano, confermando il motivo autobiografico ispiratore della commedia *La casa a due piani,* "fu passione, ardore, abnegazione eroica, fino al sacrificio. Vedevamo quasi sgomenti che *nullità* diventassimo noi, di punto in bianco, per quei furenti amanti, quei due evasi in un loro cielo, dove un poeta non finiva più di trovare modi inauditi di glorificare la sua Dea". Accorato l'appello di Luigi ai figli perché vadano a trovare Antonietta, in quanto egli non può per non turbarne il precario equilibrio. "Già forse da un pezzo ti sarà arrivata agli orecchi la notizia delle mie *immeritamente* sciagurate condizioni familiari. Non è vero? Ho la moglie, caro Ugo, da cinque anni pazza. E la pazzia di mia moglie sono io – il che ti dimostra senz'altro che è una vera pazzia – io, io che ho sempre vissuto per la mia famiglia, esclusivamente, e per il mio lavoro, esiliato del tutto dal consorzio umano, per non dare a lei, alla sua pazzia, il minimo pretesto d'adombrarsi", scrive ad Ojetti da Roma il 10 aprile 1914 con dolorosa consapevolezza. (Pirandello, 1980: 78)

Toni rassicuranti, sincera sollecitudine, profonda nostalgia in Stefano: "Se sapessi quanto mi manca il poter parlare con te! come vorrei che tornassero un po' i tempi che la sera si dava l'aire alle considerazioni massime, e aria alla mente, aria ai polmoni e pietose comodità al corpo! Io credo sempre che torneranno. Adesso abbiamo preso l'abitudine di confortarci così io e Fausto, quasi tutte le sere. Ma tu manchi troppo, benché di te – del tuo spirito – si parli continuamente" (Roma, 10 giugno 1926). E Luigi: "Tu hai, Stenù mio, il gran conforto della tua bella famigliuola, con codesta gioia di Ninnì e l'amore dei due maschietti e la compagnia sicura, la divina 'due-tudine', come dice il poeta Dehmel, con la tua Olinda. Se le cose del teatro ti vanno ancora male, ti puoi in qualche modo consolare. Verrà certo il tuo momento, perché scrivi belle cose, e *Un gradino più giù* è cosa bellissima. Ma che puoi sperare dalle compagnie italiane, come sono ridotte? Un lavoro come il tuo è fatto per un pubblico speciale preparato ed educato in un teatro adatto. Il pubblico dei soliti teatri non credo che possa sopportare tale spasimo d'umanità". (Berlino, 24 marzo 1930)

Dall'epistolario affiorano minute notizie sulle vicende letterarie, teatrali e culturali dell'epoca. Insistite le richieste dei testi verghiani per redigere il discorso celebrativo sullo scrittore, pronunciato al "Teatro Bellini" di Catania il 2 settembre 1920, in occasione dell'ottantesimo compleanno: "Mi bisognerebbero i libri del Verga, specialmente i *Malavoglia, Vita dei Campi, Novelle rusticane* per finire la preparazione per il discorso di Catania, non che il Saggio del Croce sul Verga, che si trova nel I° volume dei suoi *Studi sulla Letteratura contemporanea della seconda metà del sec. XIX*" (Francavilla al Mare, 26 luglio 1920); e ancora: "Non mi restano che una ventina di giorni per preparare il discorso per Verga. Ma non so come fare, perché mi mancano tutti i libri! Da domani mi metterò a improvvisare. Già il *pupo* del discorso ce l'ho in mente. (Sarà quel che sarà)" (Francavilla al Mare, 7 agosto 1920); "Non ricevo ancora i libri del Verga, e son disperato. Il tempo stringe e non mi son messo ancora a preparare il discorso" (Francavilla al Mare, 8 agosto 1920); "I libri di Verga che mi bisognavano non mi sono arrivati, e ho

dovuto farne senza. Sto per finire il discorso" (Francavilla al Mare, 12 agosto 1920); "il discorso per Verga (finalmente!) è quasi finito, ma non ho un momento da perdere. […]. Torno alle ultime battute del discorso per Verga" (Francavilla al Mare, 26 agosto 1920). E undici anni dopo, in occasione della "commemorazione solenne" dell'Accademia d'Italia per il cinquantenario de *I Malavoglia*: "Mi preme annunziarvi che ho ricevuto dal Presidente Marconi il seguente telegramma: 'Accademia ha deciso commemorazione solenne Giovanni Verga entro corrente anno. Classe lettere unanime designa vostra eccellenza oratore celebrazione grande Siciliano cui per vostra parola anche governo nazionale gradirebbe tributare degne onoranze entro quindici dicembre. Prego vostra eccellenza accettare designazione e indicarmi telegraficamente data da lei prescelta. Con particolare Osservanza. Marconi'. Tegola sul capo. Mi son sentito obbligato a rispondere così: 'Accetto, ringrazia[n]do Vostra Eccellenza e colleghi classe lettere designazione. Occupatissimo prove due mie commedie Parigi prego Vostra Eccellenza fissare data subito dopo adunanza elezioni novembre. Con particolare ossequio. Pirandello'. Questo, per non fare due volte il viaggio. Le commedie che ho in prova a Parigi sono: *L'uomo, la bestia e la virtù* al teatro Saint-Georges, e *Come tu mi vuoi* al teatro Montparnasse. È per me veramente un enorme sacrificio muovermi in questo momento e attendere ad altro lavoro. Non avrei potuto accettare, se a trattare di Giovanni Verga non fossi già preparato. Ma tu dovresti farmi il piacere, Stenù mio, di rintracciare tra le mie carte una copia d'una vecchia rivista *L'Eloquenza*, dove fu riprodotta l'orazione da me letta a Catania al Teatro Massimo nell'occasione dell'ottantesimo compleanno del Verga. Mi par d'avere inteso che questa mia orazione fu poi ripub[b]licata negli *Studi verghiani* pubblicati da una donna studiosa del Verga, di cui non ricordo più il nome. Tu mi dovresti insomma, Stenù mio, far riavere a tutti i costi questa mia orazione, senza la quale sarei ora perduto e non potre[i] assolvere al compito che mi sono assunto. Dovresti anche rintracciarmi una copia delle vecchie "Cronache d'attualità" del Bragaglia, dove apparve un mi[o] scritto intitolato *Dialettalità*, nel quale parlavo del Verga. Mi raccomando a te, Stenù mio" (Parigi, 16 ottobre 1931). Preziose inoltre le informazioni sull'infaticabile attività di Luigi in giro per il mondo con la Compagnia del "Teatro d'Arte" ("Io lavoro, a 61 anni, dalla mattina alla sera, senza darmi un momento di tregua") che, se determinata in parte, come per Luigi Capuana, da motivi economici, non per questo perde di vista le finalità etiche ed estetiche da cui scaturisce. Non meno impegnativa e dura l'attività di Stefano ("Io lavoro dalla mattina alla sera come sotto le frustate").

Il carteggio apre inoltre, come accennato, ampi e significativi squarci sul mondo del cinema in fermento. Richiesto dalle case cinematografiche internazionali della trasposizione filmica dei suoi capolavori o della creazione di soggetti originali, Luigi intravede nel nuovo mezzo espressivo grandi possibilità di guadagno e di notorietà. Ma pressato da innumerevoli impegni, spesso all'estero, si avvale della collaborazione di Stefano per la stesura delle sceneggiature, non ancora testi autonomi, costituendo soltanto il canovaccio di un film da realizzare. Chiamato a sbrogliare intricate vicende contrattuali e al fine di evitare inutile lavoro, Stefano aveva provato ad inviare ai produttori per una prima visione l'opera narrativa o teatrale da cui ricavare il film. Senza fortuna. La Goldwin Mayer "desidera vivamente esaminare *altri* soggetti singoli. È evidente, perciò, che quelli già mandati in esame sono stati scartati. E allora, che fare? S'è visto che, a mandare i volumi, essi non sono capaci di 'vederci' il film. Non c'è altro che rimettersi

a fare i soggetti: ma allora è una cosa che va per le lunghe" (Roma, 18 dicembre 1934). Scritta appositamente per il cinema ed unica pubblicata, a firma Luigi Pirandello, è la sceneggiatura *Giuoca, Pietro!* (da cui *Acciaio*, il film diretto da Walter Ruttman), di pugno di Stefano, come documenta il *Memoriale* da lui redatto nel 1937, in occasione della controversia legale con Giulio Manenti circa la paternità del "soggetto originale" *Il figlio dell'uomo cattivo*. È Stefano l'autorevole cronista della prima di *Acciaio*: "Applausi con qualche contrasto, pubblico inverosimilmente affollato, impressione diffusa d'una bella cosa mancata, si sentiva dire 'peccato che…' Tutto sommato, un mezzo successo, che però veniva dopo un'attesa enorme – e anche di questo bisogna tener conto". La progressiva massificazione del cinema incute però nei produttori il terrore delle "superiori qualità dell'arte di Pirandello, assolutamente inadatte" ad un pubblico eterogeneo e di media cultura. Lunghe e complesse le trattative per la realizzazione, sempre auspicata ma mai concretata, del film da *I sei personaggi*. Acre il sapore della disillusione di Luigi: "Non vedere un affare nel film dei *Sei personaggi*, non vedere un affare nelle mie 'cinemelografie' come le ho definite ed esposte in un bellissimo memoriale dato al Wreede, è proprio da stupidi". Di fertile immaginazione e di sincero entusiasmo, Stefano prospetta al padre, su idea di Umberto Mauri, il disegno di produrre egli stesso i propri film col sostegno di validi finanziatori. I guadagni potrebbero divenire consistenti e regolari senza bisogno del grosso colpo americano, "fino al giorno che, coi nostri mezzi, qui in Italia, potessimo permetterci il lusso di buttar fuori il film dei *Sei personaggi*", scrive da Castiglioncello il 23 ottobre 1933.

Lo spettro d'una tragica solitudine, d'un oscuro male di vivere aleggia talora nelle lettere di Luigi, sempre chiamato a misurarsi con l'arte sua: "L'idea di chiudermi in una vita sedentaria mi fa orrore. E terrore la compagnia di me stesso. Sono pieno di nausea e d'amarezza"; "Il mio animo è agitatissimo; sono pieno di sdegno, nauseato di tutto"; "Sono, figlioli miei, in tali condizioni di spirito, che la vita non mi è più quasi sopportabile"; "La verità è che ci vendichiamo scrivendo d'esser nati". E Stefano? Spirito ottimista, non dell'ottimismo sciocco e miope che ignora il male, fatalmente ineludibile, ma di quello pieno d'equilibrio e di misura, che scaturisce dalla salda fede nei valori di libertà, verità e giustizia e dall'indomita certezza in una sempre possibile rigenerazione morale, Stefano invita il padre a togliersi "il gusto dell'amaro", il "senso atroce" della vita: "Perché devi avere, Papà mio, questo senso atroce della tua vita e di noi che ne siamo le creature? Io vedo che sei sempre arrivato ad approfittarti di ogni sciagura, di ogni contrarietà, per la tua arte – sei sempre riuscito ad astrarle dalle determinazioni dei tuoi casi e a poterci lavorar sopra. Tu hai sempre dominato te stesso e la tua sorte. Se tu avessi avuto una sorte più facile a che ti sarebbe servito possedere tanta energia? Forse non l'avresti avuta. Saresti stato più piccolo e più povero, ma non credere più felice e meno disgraziato!" E ancora: " Essere infelice come tu sei, Papà mio, val bene *la pena* di esserlo!" (Roma, 10 giugno 1926).

In una nobile, toccante pagina autobiografica del romanzo *Timor sacro* (nel carteggio citato con il titolo provvisorio *Livia Luppia, città spettacolo di cose possibili ma inverosimili*), comparando l'angoscia per la partenza dei propri figli Andrea e Giorgio per il fronte con quella simile provata dal padre per la sua di molti anni prima – si era arruolato volontario durante il primo conflitto mondiale –, Stefano scrive: «Sapeva ora che quell'umiltà e passione con cui il padre lo supplicava di restargli vivo, così commovente

e ingenua, così tutta di cuore, di povero padre tutto padre, era soltanto il modo di non aver orrore del suo sentimento vero, vitale, dov'egli certo era oscuramente consapevole che, dopo aver dato e quasi imposto al figlio quella fiducia ch'egli potesse aver vita solo nell'ambito della loro comunione, se lui gli fosse morto, non soltanto la sua grande forza l'avrebbe lasciato vivo, da solo, ma si sarebbe perfino rinutrito prodigiosamente di questa sventura come una pianta di una potatura, amandola come egli non poteva far a meno d'amare tutte le sue prove, le più crudeli, tutte utili, tutte necessarie alla faticosa e gloriosa liberazione del suo spirito. Dalla morte del figlio sarebbe forse nata la sua opera più bella: "E pover uomo non voleva".

A distanza di quasi un decennio, in una lunga e intensa lettera di risposta al padre visibilmente affranto, Stefano addita, quale rimedio migliore al suo persistente male di vivere, il rientro in Italia dal volontario esilio, il ritorno all'arte che conta: "Tu hai bisogno della tua Patria (come la tua Patria ha bisogno di te), hai bisogno dei tuoi figli, come essi di te, e dei tuoi nipoti, come essi di te: e sopratutto della tua arte: l'arte tua di prima, quella a cui davi tutto disinteressatamente, quella *che non rende* (e che poi t'ha reso milioni), il lavoro fatto solo per la soddisfazione di farlo: e a uno spirito così ormai dilatato, così disperso, smanioso, enorme, libero, onnipotente come il tuo solo il lavoro enorme che può impegnarlo davvero, solo il romanzo di Adamo ed Eva; perché tutto il resto è diventato press'a poco giuoco per te, e tu, *per te*, non ne ricavi nulla di sostanzioso. E allora abbandonalo! *Pensa a te solo*. Pensa cioè a *darti tutto.* Dà un calcio a tutte le vanità che ti levano l'aria ai polmoni e la terra sotto i piedi: non pensare ai guadagni […] Guaj per te a ingannarti: con la strapotenza del tuo spirito a ogni impuntatura deve seguire un ingorgo spaventoso. La vita è stata anche troppo longanime a non stringerti prima nel cerchio in cui cominci a soffocare. *Tu non puoi fare niente di inutile*, o il tuo spirito si vendica su te stesso. E tutto è inutile se non ciò che te lo può impegnare interamente per una lotta grande e degna. Tu non puoi più stare ai mezzi termini. O tu coroni la tua vita con la vittoria più grande, e lasci il *grande libro*, che stia contro il *don Chisciotte*, contro *Guerra e Pace*, o tutta Italia, più o meno coscientemente, te ne vorrà: perché t'ha amato e s'è gloriata di te (naturalmente, per ora, nei suoi spiriti migliori soltanto) presentendo le vette a cui tu avresti fatto arrivare la nostra arte, e ora aspetta, ma comincia a guardare l'orologio: il teatro che tu le hai dato è già per i posteri" (Roma, 24 febbraio 1932).

Ritorni in Italia, dunque, da cui sdegnato Luigi era partito: "Fuori, fuori di questo porco paese che non sa dare altro che amarezze e in cui un uomo del mio stile non può essere considerato altrimenti che un nemico", scriveva da Venezia l'11 novembre 1926. Tra quelle amarezze certamente si annoverano le maldicenze, i pettegolezzi, le chiacchiere intorno al ambiguo legame con Marta Abba. di cui subiva il sortilegio. Comprensibile il disappunto di Stefano che riferisce con molto tatto al padre del vespaio suscitato dal cartellone della compagnia con "a grandissimi caratteri" il nome dell'attrice, "in piccolo" il titolo *La donna del mare*, sotto, "in caratteri invisibili", quello dell'autore. E ciò, prosegue, "significa la negazione dei criterii per cui tu hai fondato il Teatro d'Arte, cioè, via gli attori dal palcoscenico che è dei personaggi, e l'annullamento degli attori in essi" (Roma, 28 ottobre 1926). Luigi, di rimando: "Il pettegolezzo del nome di Marta Abba in grande, è uno dei soliti, messo in giro dalla solita masnada (leggi sig.na Aillaud e compagnia). Si trattava della *serata d'onore*, invece di usare quest'espressione volgare, si pensò di mettere semplicemente: M.A. nella *Donna del mare* di Enrico Ibsen, per

esprimere il particolare impegno che avrebbe messo l'attrice nell'interpretare quella parte. E questo è tutto. Ma ormai tanto io quanto questa povera figliuola siamo in mezzo alla vita teatrale italiana come il famoso asino al mercato. Il mio sdegno è arrivato al colmo" (Venezia, 3 novembre 1926). Luigi, che si segnala per il signorile riserbo sulla natura del loro rapporto, per la castità di linguaggio, per il pudore delle parole ("la Signorina Marta Abba"), non cela al figlio, che sembra prestare ascolto ad accuse giudicate infamanti, malevoli, la propria amarezza: "Parliamoci chiaro, Stenù. A che vuoi alludere? Vuoi alludere alla mia relazione con la Signorina Marta Abba? Io ti dissi una volta di che natura è questa relazione; e tu, non ostanti tutte le infamie con cui s'è voluto insudiciarla, mostrasti di comprenderla e di credere a quanto io ti dissi. Dimmi ora francamente: non lo credi più? Hai torto, Stenù. Io sento per la signorina Abba un affetto purissimo e vivissimo, per le cure filiali che ha avuto per me, per il conforto che m'ha dato della sua compagnia in tre anni di vita raminga, per l'amore fervidissimo e l'intelligenza che ha dimostrato sempre d'avere per la mia arte, la difesa che n'ha sempre fatta, le lotte al mio fianco combattute, per la superiorità vera di spirito e l'abnegazione con cui, sfidando il vilipendio, m'è durata accanto, paga soltanto della sua coscienza pura e onesta" (Berlino, 19 marzo 1929).

Già alcuni anni prima, nel novembre 1925, a proposito della "fucina di pettegolezzi", qual era l'ambiente teatrale, Guido Salvini a Stefano scriveva: "Da che cosa sia nata quella strana forma di *amitié amoureuse* che si sviluppò violentissima nelle forme esteriori, io non lo so. Certo i sensi non hanno parlato, né con sentimentalismo romantico né con bisogno di affetto. Fu una furia improvvisa che però si manifestava solo nelle attenzioni esteriori ch'egli le usava, e che non erano e non furono mai insozzate dal benché minimo sprazzo di sensualità. […] Tuo Padre non si convincerà mai di avere avuto un giorno una passione per questa donna che gli è stata affidata (e che egli guarda dai possibili… ronzoni con occhi siciliani), è stato un po' il paladino di questa giovine attrice che è una creatura sua, che studia seriamente, che recita con devozione e dedizione assoluta e che gli prepara le uova all'ostrica come una buona figliuola. Che egli abbia esagerato in queste attenzioni è giustissimo, ma tu sai come è tuo Padre: è schiavo delle abitudini e gli sembra che se non dovesse aiutare la sig.na Abba a mettersi la pelliccia o se non si precipitasse ad aprirle la porta quando entra ed esce da una stanza, ella dovrebbe morire di freddo o restar chiusa tutta la vita nella stanza medesima. Concludendo, per un osservatore esterno, la passione c'è stata e l'*amitié amoureuse* persiste ed è logico che siano sorti i pettegolezzi, ma non c'è alcun pericolo vero e proprio, poiché tuo Padre oltre ad essere l'uomo che è, ha la testa così solidamente piantata sulle spalle che in confronto tutti noi facciamo ridere. E l'Abba? In principio questo fenomeno, che non ha capito, la ha interessata, quasi inorgoglita. Poi deve averne intuito la gravità e ne è stata forse spaventata, in ultimo ha pensato che a lei non poteva che giovare. Ma ella stessa, che ha intuito, ma che manca di profondità, non deve avere percepito la verità delle sensazioni. Ed è un po' sperduta. Ecco quanto dovevo dirti. Come vedi si tratta di *cose pulite* ed il ricamo del pubblico, se è logico per la massa, è grottesco per le persone che dicono di conoscere tuo Padre". Dal 28 marzo 1933 in poi nelle lettere di Stefano Marta sarà sempre presente nel formulario finale dei saluti.

Tra i disinganni che spinsero Luigi in volontario esilio (dura protesta contro l'ambiente culturale e teatrale italiano che ostacolava i suoi progetti e le sue iniziative),

in Germania prima, e in Francia poi, dal 1928 al 1933, il non congruo caldeggiato appoggio del regime alla Compagnia del "Teatro d'Arte", costituitasi a Roma il 6 ottobre 1924, venti giorni dopo la sua adesione al fascismo, che in verità aveva mostrato benevolenza nei confronti del progetto al suo nascere con l'elargizione di una cospicua somma (nell'impresa erano intervenuti inoltre il ministero della pubblica istruzione, il comune e la provincia di Roma e in misura minore alcuni privati) ma che poi era venuto meno nel sostenere la Compagnia, soprattutto quando si trovava in gravi difficoltà economiche in Argentina alle prese con gli attacchi dell'antifascismo. Insistenti le richieste d'aiuto per il tramite di Stefano: "Raccomanda a Telesio Interlandi che si dia da fare per l'assegnazione del premio alla Compagnia da parte del Ministro Belluzzi" (Buenos Aires, 17 giugno 1927); "Bisogna insistere e star dietro per avere il premio: è necessario, più che necessario, imprescindibile, o saranno guai grossi e serii" (Milano, 12 aprile 1928) e appena quattro giorni dopo: "Inutile ogni recriminazione. Bisognano [le banconote], e dunque si debbono prendere, frenando la voglia di buttarle in faccia con tutto lo sdegno che provocano". Ma Stefano informa il padre che "il premio è di sole trentamila, purtroppo: e mi mandano da Erode a Pilato per la riscossione" (Roma, 10 maggio 1928).

Altro motivo di acredine nei confronti del regime, il non intervento di Mussolini a sostegno della candidatura al Nobel (Zappulla Muscarà e Zappulla, 2002: 257-316) cui Luigi già aspirava: "Non è proprio possibile che Interlandi parli a M.[ussolini] circa al premio Nobel?" (Pesaro, 17 ottobre 1926); "né si riesce per l'assoluta noncuranza del Governo a farmi almeno entrare in candidatura per il premio Nobel" (Padova, 25 ottobre 1926). E Stefano: "Interlandi ha già parlato col Duce per il premio Nobel, avendo assicurazione che avrebbe agito. Appena Mussolini torna in Romagna, gliene riparlerà, cercando di fargli concretare i passi verso il rappresentante svedese" (Roma, 28 ottobre 1926). Luigi insistendo: "Hai visto sull'ultimo numero della *Fiera Letteraria* un telegramma da Berlino, che dice attendibilissima la voce che il premio Nobel di quest'anno sarà assegnato a me? Ne informerò l'Interlandi che mi ha scritto" (Venezia, 3 novembre 1926); "Torno a ripeterti che bisognerebbe seguitare a battere per il conferimento a me del premio Nobel, prima che ci arrivi altri" (Venezia, 9 novembre 1926). Il premio Nobel per la letteratura nel 1926 verrà assegnato a Grazia Deledda. Dovranno trascorrere ancora otto anni perché la Reale Accademia di Svezia consegni, il 10 dicembre 1934, esattamente due anni prima della scomparsa, l'ambito riconoscimento a Luigi Pirandello.

Mentre si prepara "per la lunghissima partenza, che forse sarà […] senza ritorno", pur confermando la propria stima nei confronti di Mussolini, al quale rimarrà sempre legato da un contraddittorio rapporto, Luigi manifesta agrume per taluni esponenti del regime: "Ciò che si vuole è che nessuno predomini, nessuno alzi la testa. Attorno a Lui, un livello di teste che gli arrivino appena appena al ginocchio e non un dito più su. Tutto, così, resta in basso, per forza, e confuso; e non c'è altro veramente che bassezza e confusione" (a Marta Abba, 22 settembre 1928) (Pirandello, 1995: 49-50). E alcuni anni prima, a proposito della prima di *Diana e la Tuda* in programma per il 19 novembre 1926 a Zurigo, a Stefano scrive: "Bisognerebbe prevenire un po' la stampa per l'imminente andata in iscena di *Diana e la Tuda* e su ciò che importa e significa ch'essa sarà prima rappresentata e pubblicata all'estero, anziché in Italia. Possibile che Mussolini seguiti a occuparsi di tutto, tranne che del teatro e della letteratura e lasci fare ancora man bassa di

tutto ai farabutti e ai ciarlatani? Io ne sono più che mai sdegnato" (Venezia, 9 novembre 1926). Maturata l'idea della creazione dell'Accademia d'Italia, sollecita notizie intorno ad una sua eventuale nomina: "Se a marzo si farà l'Accademia e io vi sarò compreso, avrò almeno un piccolo sostegno fisso. Ne sa qualcosa Interlandi? Domandaglielo" (Berlino, 20 gennaio 1929); "Sai nulla dell'Accademia? Ojetti mi ha scritto, e in fine della sua lettera c'era questa domanda: 'Quando ritornerai in Italia? Per l'Accademia?'. Mi è parso segno che sapesse ch'io sono tra i compresi. Ma forse se lo immagina. Tutto ormai è possibile, anche che io ne resti escluso. Non mi aspetto più nulla da nessuno" (Berlino, 3 marzo 1929).

Dopo l'agognata nomina ad Accademico, esultante per il successo, a proposito dei nemici che gli hanno fatto la guerra, a Marta Abba può scrivere: "Non vederli una volta prevalere, rivedermi in piedi e vivo, fatto segno d'un attestato di simpatia e di considerazione da parte del Duce, ha valso a far subito abbassar la cresta ai nemici, e rifiatare i tanti e tanti, che, credendomi in disgrazia e finito, non osavano più dir nulla in mio favore" (Berlino, 26 marzo 1929) (Pirandello, 1995: 91). Ricevuta tramite ambasciata la comunicazione diretta da Mussolini, Luigi fa seguire il telegramma "Soprattutto orgoglioso Suo alto riconoscimento, ringrazio Eccellenza Vostra onore e torno a esprimerle mia intera profonda devozione". Ma ne svilisce tosto il valore: "Non voglio affatto negare che la mia nomina sia importantissima, ma solo per ciò che tu dici, per ciò che significa *politicamente*, contro i miei nemici; non già come attestato di considerazione e distinzione, ché l'esser considerato pari a Beltramelli, a Marinetti e mescolato con Trombetti e Formichi e Romagnoli, è segno evidente di disistima letteraria; con questo di più, che l'esclusione di tanti più meritevoli, che non può non saltare agli occhi di tutti, e segnatamente l'inclusione di quei primi due, abbassa fin dalla fondazione il livello artistico e morale dell'Accademia, le toglie prestigio e autorità, fino al punto che, essendoci quei due, il non esserci diventa quasi segno di distinzione. E ti par poco il ridicolo che rovescia su tutto l'elenco dei nomi la nomina di Marinetti che per tutta la vita ha sparato le sue fragorose e innocue cannonate contro tutte le accademie e le biblioteche e i musei e le scuole? Forse perché un'accademia fondata dal Fascismo dev'esser diversa da tutte le altre? Ma grazie tante, diversa così? Una diversità come quella che potrà imprimerle Marinetti, non potendo esser presa da nessuno sul serio, le toglie per forza serietà e la rende ridicola. Sono sicuro che la penseranno come me tanto il Di Giacomo quanto il Panzini" (Berlino, 28 marzo 1929). Mai soddisfatto, né contento, né grato. Pirandello ha "brutto carattere" sostiene il Duce. E Pirandello indignato, il 6 febbraio 1932, a Marta Abba da Parigi scrive: "'brutto' perché, chiamato a onorare Giovanni Verga, ha il coraggio di denunziare pubblicamente la persona e la ragione che per tanto tempo impedirono che Giovanni Verga fosse onorato, come meritava, dagli Italiani. Pirandello ha 'un brutto carattere' perché trattato come è stato dal suo paese, ha avuto resi, come egli dice, 'tutti gli onori' (io vorrei sapere quali, forse l'Accademia insieme con Marinetti, Formichi, Angiolo Silvio Novaro e compagnia bella?); ma poi escluso da ogni rappresentanza attiva, escluso dal teatro, escluso dalla Società degli Autori, bersaglio d'una lotta accanita d'un malfattore che ha distrutto il teatro italiano, ha dovuto riparare all'estero per guadagnarsi da vivere. 'Brutto carattere' veramente questo Pirandello, che seguita intanto a dir bene di Lui, a esaltarlo come salvatore del suo paese, come un genio costruttore a cui l'Italia deve tutto mentre l'Italia a Pirandello taglia i viveri, e lo vessa di

tasse, e rischia di farlo morir di fame. – Lasciamo andare! Io ho per me bisogno di levare in alto il suo mito; anche se lui mi dice che ho 'un brutto carattere'" (Pirandello, 1995: 921-922). Un mito alimentato dalla fiducia (alla quale contribuiva di certo l'ancor vivo sentimento patriottico di stampo risorgimentale) nella capacità del Duce a realizzare la grandezza del paese. Ma pure dalla mai sopita speranza di riforma del teatro italiano.

Nel 1935 l'Italia è pronta per l'avventura coloniale in Etiopia. Cresce la tensione con l'Inghilterra. Pirandello si reca da luglio ad ottobre a New York, "impigliato fino a soffocarne in una rete di trattative" teatrali e cinematografiche "di cui non si vede ancora la fine". Preoccupato per "i richiami di milizia" nell'imminenza del conflitto, il 15 agosto a Stefano scrive: "Avrai saputo del mio contegno di fronte alla stampa americana al mio arrivo. Ora gli umori sono un po' cambiati in meglio; ma in Italia non si suppone quale idea qui si abbia generalmente del nostro Paese, l'ignoranza incredibile delle cose nostre; e non supporlo è un gran guaio, toglie ogni efficacia alla pro[pa]ganda che si vuol fare. Sto arricchendo di tante esperienze le *Informazioni del mio involontario soggiorno sulla Terra*. Gli inglesi sono impagabili. Sarebbe tempo che facessero la fine di Golia. Ho visto una recente fotografia del Duce nell'atto di parlare a Eboli: m'è parso il Davide del Bernini". Quale differenza, dunque, tra il gigante Golia da abbattere e la perfida Albione? Forse nessuna se, come sostiene Stefano, "Pirandello non faceva il *vate,* questa parte la lasciava al Carducci e al d'Annunzio: ma negli incisi, specie nei *Vecchi e i giovani,* ma anche in tanti e tanti altri luoghi, i suoi risentimenti politici trovano espressione".

Nella viva immediatezza dello sfogo epistolare – ogni scritto, annota ancora Goethe, è una confessione –, tra esaltazione e sconforto, si esprime in termini liberatori lo straordinario percorso esistenziale di Luigi e Stefano: Dedalo e Icaro, Antigone e Ismene, Eurialo e Niso, Amleto e Fortebraccio. Amici-nemici solidali e irriducibili, che s'incontrano e si scontrano, con ciò che di ludico e di drammatico vi è talora nella sfida, in quell'appassionato arengo di idee che l'arte richiede e l'amoroso, tenace legame comporta. E si anima, attraverso il tracciato sicuro della dialettica epistolare, un'affascinante storia, mentre sfilano, con i componenti della difficile e tormentata famiglia Pirandello, personaggi tra i più autorevoli della storia del Novecento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

PIRANDELLO, L., *Carteggi inediti (con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis- De Filippo)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 82.

PIRANDELLO, L., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 49-50.

PIRANDELLO, S., *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2004, voll. 3, pp. 1.500.

ZAPPULLA MUSCARÀ, S. e ZAPPULLA, E., *Luigi Pirandello: Il premio Nobel o della solitudine*, in ESPMARK, K., *Il premio Nobel per la letteratura. Cento anni con l'incarico di Nobel*, Catania, la Cantinella, 2002, pp. 257-316.

ZAPPULLA MUSCARÀ, S., *Luigi e Stefano Pirandello e il cinema. Dalla parte di Stefano…*, in AA.VV., *Il cinema e Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2003, pp. 167-189.

IL TEATRO SICILIANO IN SPAGNA

Enzo Zappulla
Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano di Catania

Figlio di don Angelo Grasso e di donna Ciccia Tudisco, Giovanni Grasso nasce il 19 dicembre 1873 a Catania, in via dell'Ogninella, angolo piazza degli Studi, nell'abitazione annessa al "Teatro Machiavelli", fondato nel 1868 da don Angelo, il quale aveva ereditato il mestiere di *puparo* dal padre don Giovanni. Al "Teatro Machiavelli" l'originario repertorio dell'*Opera dei pupi* - che comprendeva le avventure di Orlando e dei Paladini di Francia -, ben presto vide l'introduzione di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, gradita dal pubblico perché i protagonisti, seppur pupi di "pezza", cioè borghesi e non guerrieri, si battevano con il coltello, arma molto simile alla spada. In seguito don Angelo "volle sostituire i personaggi viventi ai burattini di legno; ed egli fu il primo a darne l'esempio rappresentando da Carlomagno. Erano attori, giovani barbieri, marinai, braccianti d'ogni genere" (Pitré, 1889/1978).[1]

Don Angelo muore il 26 maggio 1888. Una grave perdita per gli appassionati frequentatori del teatro di piazza degli Studi che, per un certo tempo, rimane chiuso: tacciono gli altisonanti discorsi dei paladini, cessano i cruenti combattimenti di Orlando e Rinaldo. La necessità di procurarsi i mezzi di sussistenza (il teatro è l'unica fonte di reddito lasciatale dal marito) costringe donna Ciccia a riaprire i battenti del "Teatro Machiavelli". L'*Opera dei pupi* deve far luogo al *varietà*, genere divenuto alla moda grazie a belle e giovani canzonettiste che richiamano gran folla di spettatori "impalati ad ammirare ed ascoltare la *sciantosa* col vestito luccicante di *lustrini*" (Fazio, 1929), e a piccole compagnie della provincia che rappresentano drammi a tinte forti. Ma, un po' per la naturale tendenza degli artisti al nomadismo, un po' per l'insofferenza alla fatica della doppia rappresentazione giornaliera, le compagnie sospendono anzitempo le messe in scena, costringendo donna Ciccia all'allestimento di spettacoli di ripiego, con attori d'occasione, per evitare che una lunga inattività disperda il pubblico. La ricerca di attori improvvisati non è facile e bisogna ricorrere a giovani operai. Poiché l'esiguità dei compensi non consente loro di abbandonare il proprio mestiere e il rilevante analfabetismo di distribuire parti scritte, è necessario abolire le prove e recitare a soggetto.

Nel corso degli anni intere famiglie d'arte - gli Aguglia, gli Anselmi, i Bragaglia, i Balistrieri, i Colombo, i Libassi, i Campagna, gli Spadaro - affluiscono, via via, al "Teatro Machiavelli" che diviene così la prima officina di una magnifica schiera d'attori che per oltre un quarantennio darà vita a quella che giustamente è stata definita "la stagione eroica del teatro siciliano". (Resta, 1990)

Agli improvvisati attori adunati sul palcoscenico si racconta il fattaccio di sangue letto al mattino sul *Corriere di Catania*, si assegnano le parti, si accenna alla sceneggiatura dei punti salienti della vicenda, si suggeriscono spunti e battute. Si concerta in tal modo il canovaccio, in una rinnovata atmosfera da commedia dell'arte, avendo cura di condurre

l'azione in maniera che la giustizia trionfi, l'innocenza sia riconosciuta, l'onestà premiata, la malvagità punita.

Se è stato possibile, sia pure con difficoltà, reperire gli attori, l'impresa appare disperata, in questa prima fase, per quanto riguarda le attrici. Poiché radicati pregiudizi non consentono alle donne siciliane di calcare le scene, alcune vengono reclutate tra le canzonettiste, altre tra le componenti il Coro o il Corpo di ballo del "Teatro Bellini". Non sono tuttavia sufficienti a soddisfare le richieste; è pertanto necessario ricorrere a uomini truccati da donne.

Appassionato di pupi come don Angelo, il giovane Giovanni Grasso, rispolvera al "Teatro Machiavelli" i vecchi eroi di legno ai quali presta la sua voce rivelando un esuberante temperamento d'artista e divenendo il più acclamato puparo della città.

Rinverdendo le glorie degli avi, le vicende dei paladini da lui narrate ritornano a suscitare negli spettatori, di volta in volta, sentimenti di amore, odio, vendetta, commozione.

Già affermato poeta dialettale, fondatore e direttore del giornale umoristico *D'Artagnan*, affascinato dal giovane marionettista e dalle reazioni degli spettatori, Nino Martoglio prende a frequentare il teatrino di via dell'Ogninella e scrive al poeta romano Cesare Pascarella una lettera, pubblicata sui giornali della capitale, che, magnificando il teatro di Grasso, lo rivela fuori dall'ambiente catanese. Al "Teatro Machiavelli" Martoglio conduce, con la nobiltà catanese, gli amici intellettuali che transitano per la città etnea, quali il direttore della *Comédie française* Jules Clarétie, venuto a Catania in occasione di un convegno della Stampa e, nell'aprile del 1894, l'attore Ernesto Rossi che sarebbe stato determinante nella definitiva scelta teatrale di Grasso:

> L'illustre tragico riposava, quella sera, ed eravamo nel suo appartamento dell'Hotel Orientale. C'era Maria Nencione, allora un fiore di bellezza, e c'era pure la simpatica Mimì Casilini, sposa del collega Sciuto. Due povere morte, purtroppo! Di lì a un momento sopraggiunse la Cesira Borelli, con quell'amore di bimba che era allora la sua Alda, oggi signora De Sanctis. Si fecero delle chiacchiere, si giocò a carte, poscia mi fecero dire dei versi, e dissi pure una collana di sonetti[2] sul teatrino delle marionette di don Giovanni, figlio di don Angelo. Piacquero, e parlai molto e con entusiasmo del teatrino, e del puparo Grasso. Le donne proposero di recarsi alla seconda rappresentazione del *Machiavelli*, Ernesto Rossi aderì. Per l'occasione Giovanni Grasso recita dapprima le perigliose gesta del *Guerin Meschino* e quindi, in onore del grande attore, *Cavalleria rusticana* e una farsa, *La fanatica per ambizione*. Finita la rappresentazione, Rossi si congratula con il giovane puparo invitandolo a lasciare i pupi per fare l'attore. Grasso, che in cuor suo ha sempre sognato, come del resto i pupari che lo hanno preceduto, di fare spettacoli in *personaggi*, confortato dall'autorevole sollecitazione, decide di abbandonare definitivamente i pupi e con attori improvvisati mette in scena i soliti drammi concertati su un recente fatto di cronaca. (Martoglio, 1903)

Agli occasionali attori si sostituiscono progressivamente artisti di varietà, in prevalenza giovani donne belle ed eleganti, capaci di richiamare un pubblico socialmente più elevato ed esigente; si provvede a ripulire la sala, si ricorre ad un diverso repertorio, utilizzando non soltanto drammi tratti da episodi della cronaca nera ma anche testi

appositamente scritti per il teatro che, tuttavia, Grasso e i suoi attori trattano con la medesima disinvoltura con la quale trattavano le vicende da loro stessi elaborate; gli attori, a poco a poco, memorizzano la parte e la recitano con il sostegno del suggeritore, personaggio che, sapendo leggere e scrivere, assume un ruolo sempre più importante, quasi depositario di cultura. Il favore del pubblico è costante:

Che diremo del valente Giovanni Grasso? Diremo che egli è sempre l'artista nato, per il quale è superflua qualunque lode. E nel suo teatro le rappresentazioni si succedono alle rappresentazioni con grande soddisfazione del numeroso pubblico che vi assiste. (Ricciardetto, 1901)

Il vecchio e glorioso "Teatro Machiavelli" è ormai troppo angusto per le potenzialità artistiche che racchiude: attori e attrici in possesso di qualità interpretative nuove rispetto ai tradizionali canoni recitativi imperanti, anche se non disciplinati; un repertorio tutto in dialetto siciliano, quantitativamente modesto ma qualitativamente di buon livello, come *I Mafiusi di la Vicaria di Palermo* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli, *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, nella traduzione di Nino Martoglio.

Nel 1901 il successo spinge Giovanni Grasso a formare, con Carmelina Tria primattrice e Angelo Musco brillante, la "Compagnia Città di Catania" che in giugno tiene una serie di rappresentazioni al "Teatro Varietà" di Acireale. Così il cronista commenta:

Grasso si immedesima nelle parti che rappresenta con tale arte che trascina e che ti fa applaudire o fremere a seconda delle circostanze. Francamente, nel Grasso abbiamo ammirato l'anima *vera* dell'artista che sente ancor lui le gioie e i dolori delle produzioni di cui è grande e sincero interprete. (Ricciardetto, 1901)

Quindi, per iniziativa di un vecchio capocomico di compagnie di operetta, Mimì de Cesare, la nuova formazione tenta una sortita oltre lo stretto debuttando il 2 luglio 1901 al «Politeama» di Salerno con *La zolfara*:

L'esecuzione fu ottima sotto ogni riguardo. Tutti gli artisti gareggiarono di zelo e di buona volontà per ottenere una fusione esemplare. E la fusione ci fu da non desiderarsi migliore. [...] posso affermare che i componenti questa compagnia dialettale siciliana sono tutti accurati e di valore. Dovendo citare dei nomi dirò che oltre il direttore signor Grasso, ottimo sotto tutti i rapporti, mostrarono buone doti e furono applauditissimi i signori Domenico Quartarone, Angelo Musco, Giuseppe Bianchi, Fortunato Tria, Pezzino Salvatore e le signore Carmelina Tria e Argia Zacconi. (Niccolaini, 1901)

La permanenza della compagnia siciliana, giudicata "l'unica forse che, per l'affiatamento e per l'abilità personale di ciascun componente, possa darsi il lusso di uscire dal suo pubblico abituale, ed esporsi alle critiche serene dei pubblici continentali" (Niccolaini, 1901), si protrae per oltre quindici giorni. La *tournée* prosegue ad Avellino per poi concludersi al "Teatro Rossini" di Napoli. Presto l'eco dei lusinghieri giudizi raccolti - Roberto Bracco aveva definito Grasso "il più grande attore tragico del mondo" - giunge

a Catania; l'attore ed i suoi compagni, contesi dai maggiori teatri cittadini, escono dagli spazi popolari ove fino ad ora sono stati confinati.

Coinvolti dai comitati di soccorso sorti per i senzatetto dell'alluvione di Modica del 26 settembre 1902, gli attori del "Teatro Machiavelli" allestiscono delle recite di beneficenza al "Teatro Argentina" di Roma, ove debuttano il 30 novembre con *Cavalleria rusticana* e *I Mafiusi di la Vicaria di Palermo*. La Compagnia è composta, oltre che da Giovanni Grasso e Marinella Bragaglia, da Angelo Musco, Rosalia e Rocco Spadaro, Pietro Sapuppo, Giovannina Carrara, Domenico Quartarone. Pochi gli spettatori e i critici della capitale che

> avevano sdegnato di recarsi ad udire gli ignoti comici, ed avevano preferito di assistere al "Valle" alla inutile resurrezione dei *Faux Bonshommes* di Barrière. Ma dopo la misteriosa recita dell'"Argentina", una voce di donna intelligente si propagò ovunque, tingendosi di tutti i colori dell'entusiasmo. (Manca, 1903/1912)

Gli elogi della cronista romana coinvolgeranno, il giorno successivo, un folto pubblico. Tra questi, Stanis Manca, autorevole critico teatrale de *La Tribuna*, il quale, colpito dal temperamento drammatico di Grasso, "che si affida unicamente alla natura", ne scrive con accenti stupiti ed ammirati - "Chi sono? da dove sono venuti? Come si sono rivelati artisti tanto vigorosi ed originali?" (Manca, 1902) - e chiede più dettagliate notizie a Nino Martoglio che il 10 dicembre gli risponde:

> Questo ragazzo si è coltivato da sé - tutto quello che sa non gli è stato insegnato da alcun maestro. Oggi, benché tuttavia poco colto, parla discretamente e scrive senza infamia...: Io stesso, che pure gli sono amico e consigliere - ve lo garantisco - non ho contribuito affatto alla sua educazione e mai gli ho fatto un appunto, gli ho dato un ammonimento per la recitazione. Né d'altro canto si può dire ch'egli abbia inteso e visti soverchiamente i più grandi attori delle nostre scene di prosa, perché - povero ragazzo - qui lavora come un cane, con due recite serali, per dar da mangiare ad una famiglia numerosissima e non ha tempo - né l'ha mai avuto - d'andare a sentire i grandi, nei teatri maggiori. Il suo specchio è la natura. Ecco spiegato il fenomeno. Egli studia, analizza e assimila meravigliosamente; ha una grande potenza d'intuito e uno spirito d'imitazione straordinario. Recitando i miei sonetti sulla *maffia* egli ha saputo trovarvi accenti che io non credevo di aver creati, e nelle controscene è talvolta sorprendente a tale segno da impaurire me stesso che ho creati i piccoli truci quadri. Abbandonate le marionette sì è dato alla *rappresentazione in personaggi* e ha fatto di tutto: il mamo, il Pasquino, il *maffioso*, il primo attor giovane, il caratterista, il generico e il primo attore assoluto. Quando lo intesi, per la prima volta, in una produzione sua, *La festa di Paternò*, un dramma popolare alquanto sconnesso ma ove erano tuttavia delle scene potenti e vibranti di passione, ne restai impressionatissimo, e da allora lo incoraggiai, parlandogli, scrivendone sui giornali di qui, segnalandolo all'attenzione degli intelligenti, a proseguire in quest'arte che era per lui così promettente. Pur non di meno, per le condizioni speciali della sua famiglia e per il gusto poco fine del pubblico che suol frequentare il suo teatro (pubblico grosso, grossissimo) e che gli dà vita, è tuttavia costretto a recitare dei drammoni di brigantaggio senza impronta d'arte, a far ridere spesso con lazzi osceni, indossando la coda di rondine

e il treppizzi di Pasquino e ballando talvolta la tarantella di chiusura di tutti gli spettacoli, annunziati sempre, sui cartelloni, con la chiusa sacramentale: *indi farsa e ballo.* Questo è Giovanni Grasso, che oggi, costassù, tanto si eleva nel concetto degli intelligenti, e del quale io ho voluto e voglio fortemente, e a tutti i costi, fare vibrare la bell'anima d'artista in ambiente più adatto e più rispondente alle sue eccezionali attitudini. (Zappulla Muscarà e Zappulla, 1982/1985)

E Catulle Mendès anni dopo avrebbe annotato che gli attori siciliani erano sì gesticolanti, eccessivi, pieni di foga, superbi, ma non per istinto bensì in virtù di un'arte volontaria, non casuale, dove nulla era lasciato all'improvvisazione, tutto era regolato fin al più piccolo particolare così nel gesto, nel gioco degli occhi, nei capelli arruffati, nelle dita contratte (Mendès, 1908). La naturalezza e la veridicità della loro interpretazione insieme all'intensità della mimica consentivano di anticipare con la prossemica le battute. L'affiatamento di tutti gli attori, la viva attenzione alla concatenazione e al significato delle parole e dei gesti, il movimento scenico prodigioso, l'omogeneità dell'insieme catturavano a tal punto l'interesse da oscurare gli scarni, poveri e oleografici fondali.

Il successo del puparo-attore a Roma sorprende anche Luigi Capuana che, inizialmente ostile al teatro dialettale, ritenuto forma d'arte inferiore ed elemento di separatismo culturale, offre subito a Giovanni Grasso il testo in siciliano di *Malia*, che aveva avuto esito deludente nella versione in lingua.

Da tempo sostenitore e ammiratore dell'attore, Nino Martoglio convince Grasso a costituire insieme la "Compagnia Drammatica Dialettale Siciliana" di cui fanno parte, inoltre, Angelo Musco, Marinella Bragaglia, Salvatore Lo Turco, Totò Majorana. Insieme ai testi di repertorio, vengono inseriti *Malia* di Capuana, *Nica*, *I civitoti in pretura* di Martoglio, *Caccia al lupo* di Verga. Dopo alcune rappresentazioni a Catania, la Compagnia intraprende una *tournée* al Nord. Il debutto avviene il 16 aprile 1903 al "Teatro Manzoni" di Milano:

Quello che vivamente ha sorpreso e ha incatenata e soggiogata ieri sera l'attenzione dell'uditorio è stata la forza, il calore e la sincerità dell'interpretazione data al dramma da alcuni artisti della Compagnia. Giovanni Grasso specialmente, nella parte del protagonista, si rivelò attore così fine e penetrante, così spontaneo e sincero, così vibrante ed efficace da comunicare al pubblico la commozione più intensa. [...] Nella parola, nel gesto, nella mobilissima espressione degli occhi e del viso e in tutti gli atteggiamenti plastici di questo attore è una coscienza vera e grande di artista, uno studio paziente e sapiente di ogni più riposta sensazione, d'ogni più fuggevole atteggiamento dello spirito umano. Esso ricorda in qualche modo lo spagnuolo Mendoza che applaudimmo due anni or sono al Filodrammatici, ma lo supera forse per efficacia e spontaneità. (Bon, 1903)

Da Milano la Compagnia si sposta a Firenze, poi a Roma, quindi a Napoli. Rientrata infine in Sicilia, prosegue la *tournée* a Palermo e Messina. In agosto, di ritorno a Catania, i contrasti tra Grasso e Musco e la cattiva gestione finanziaria di Martoglio impongono lo scioglimento della Compagnia che si ricostituirà l'anno successivo con primattrice Mimì Aguglia (nata a Palermo, in una famiglia d'attori, il 21 dicembre 1884). "Scovata" da Martoglio a Roma, al "Teatro Jovinelli" di piazza Guglielmo Pepe dove si esibisce come

canzonettista in un baraccone adattato a *caffè-concerto*, l'Aguglia debutta il 2 aprile 1904 al "Teatro Biondo" di Palermo, con *Malia* di Capuana. La nuova Compagnia prosegue, quindi, in molti altri teatri siciliani prima di approdare nuovamente in 'continente', rinnovando il successo della precedente esperienza. Il repertorio si arricchisce del *Juan José* del catalano Joaquín Dicenta, nella riduzione di Carmelo Gangi, e de *'A figghia di Iorìu* di Gabriele d'Annunzio, il quale aveva scritto di getto la tragedia pastorale, sotto la suggestione di Giovanni Grasso, "strumento d'arte meraviglioso", dopo aver assistito a *La zolfara*, invitando poi Giuseppe Antonio Borgese a tradurla in siciliano. (Zappulla Muscarà e Zappulla, 1998)

Nei due anni successivi Grasso percorre l'Italia in lungo e largo, recitando in piccoli e grandi centri e ampliando il repertorio con *Lu cavaleri Pidagna* di Capuana - il quale riduce in dialetto per la Compagnia anche *Morte civile* di Giacometti -, *'A vilanza*, scritta a quattro mani da Pirandello e Martoglio, e *La Lupa* di Verga.

Prima tappa della *tournée* internazionale della Compagnia Siciliana è Barcellona dove debutta al "Teatro Novedades" l'8 gennaio 1907 con *Malia*. La stampa sottolinea la novità dell'interpretazione di Grasso, attore dal temperamento ardente ed appassionato a cui il pubblico tributa un'"ovazione delirante":

> No hay que buscar en Grasso los detalles psicológicos de Zacconi, ni el estudio de Novelli, ni los atildamientos de Garavaglia, sino la fuerza espontánea del sentimiento sincero que surge por todos los poros, en palabras, en gestos, en movimientos, en exclamaciones y en miradas. Es el actor más real que hemos apludido, que conquista al público por la simplicidad de los procedimientos y le arrebata y encadena sin que el espectador pueda librarse de su influencia durante el curso de la representación. (Periquin, 1907)

Durante il soggiorno a Barcellona, che si conclude il 28 gennaio, la Compagnia di Grasso mette in scena un nutrito numero di lavori, alcuni dei quali non più riproposti nelle *tournées* successive, secondo il seguente calendario: 8 gennaio *Malia* di Capuana seguita da *E mia moglie!*; 9 gennaio *Feudalesimo* di Guimerá seguito da *Duello a morte*; 10 gennaio *Maruzza* di Broggi e *Cavalleria rusticana* di Verga seguite da *Per una lettera*; 11 gennaio *La zolfara* di Giusti Sinopoli; 12 gennaio *Juan José* di Dicenta seguito da *Una casa in comune*; 13 gennaio *Maruzza* di Broggi e *Cavalleria rusticana* di Verga seguite da *Per una lettera* (pomeridiana); *Feudalesimo* di Guimerá seguito da *Duello a morte* (serale); 14 gennaio *Rusidda* di Fejani e *La Lupa* di Verga seguite da *La carrozza n° 22*; 15 gennaio *Malia* di Capuana seguita da *E mia moglie!*; 16 gennaio *Morte civile* di Giacometti seguita da *Voglio morire*; 17 gennaio *Nica* di Martoglio; 18 gennaio *La figlia di Iorio* di d'Annunzio; 19 gennaio *Il diritto di vivere* di Bracco seguito da *Un carissimo equivoco*; 20 gennaio *Malia* di Capuana seguita da *Un regalo* (pomeridiana); *Juan José* di Dicenta seguito da *Voglio morire* (serale); 21 gennaio *Pietra fra pietre* di Sudermann; 22 gennaio *Il garofano* di Ojetti e *Bona genti* di Capuana seguite da *I due Nicolini*; 23 gennaio *Ultimi Barbari* di Oriani e *Rusidda* di Fejani seguite da *Lettera perduta*; 24 gennaio *I Mafiusi di la Vicaria di Palermo* di Mosca e Rizzotto; 25 gennaio *La figlia di Iorio* di d'Annunzio; 26 gennaio *Il palio* di Martoglio; 27 gennaio *La figlia di Iorio* di d'Annunzio (pomeridiana); *Pietra fra pietre* di Sudermann (serale); 28 gennaio *Morte civile* di Giacometti (serata d'onore di Grasso).

Il pubblico muove severe critiche a taluni testi del repertorio di Grasso, come *La zolfara* e *Ultimi barbari*:

Divorciado el autor por completo de la realidad, rebelde á toda disciplina artistica, extravíado en absoluto por un sistema falso y á todas luces pernicioso y condenable, ha dado á su obra el nombre de "drama", siendo así que no es otra cosa que un horrible melodrama de la calidad de los de tumba y hachero, donde nada surge que sea verdaderamente humano. (Juñer, 1907a)

La tragedia en dos actos de Oriani, así titulada, que se representó anoche en el teatro de Novedades, es una de esas produciones escénicas que reflejan en el ánimo del espectador una honda impresión de desconsuelo. ¡Qué horrible es eso! ¡Que poco laudable resulta que un país tan hermosamente fecundo en el desenvolvimiento de la literatura dramática contemporánea, como Italia, produzca tales aberraciones! (Juñer, 1907b)

Ma è soprattutto la traduzione siciliana ad opera di Angelo Campagna di *Terra Baixa* del catalano Guimerá a irritare la critica che la giudica eccessivamente libera e fuorviante, fin dal titolo, *Feudalesimo*:

Todo lo que es poesia en la obra del señor Guimerá, pasa por una parte á ser brutalidad, por la otra resignada y excesiva sumisión. Hay alli como una sombra de lo exterior del original; pero no un espiritu. (M.R.C., 1907)

El Sr. Campagna, escritor ciertamente poco escrupoloso, se permitió hacer de *Terra baixa* un drama horriblemente malo, con vistas á la pendiente melodramática que convierte el teatro en immundo burdel. ¡Qué horrible es eso! (Juñer, 1907c)

Sempre incondizionato invece l'apprezzamento dell'esecuzione di tutti i componenti della Compagnia, in particolare di Grasso e dell'Aguglia (che recita in castigliano il monologo *Marinera* appositamente scritto per la sua serata d'onore da Joaquín Dicenta):

Pocas veces habrá tenido ocasión el público de Barcelona de aplaudir á un actor tan original y tan espontáneo [...]. Tiene de los hechos humanos una sensación original, suya, personalísma, que llega al alma del espectad or con todo el fulgor y la pureza que hace sentir la verdad experim ental. (Juñer, 1907d)

Es imposible que nunca se haya visto mejor interpretada aquella concepción maravillosa. [...]. Giovanni Grasso hizo un Alfio soberbio. Vivió en el rudo personaje con tal intensidad, exteriorizó el sentimiento de aquel tosco y á la vez altivo y digno carrettero con tal fuerza de expresión, que su labor, al igual que la de su compañera Aguglia, constituía otro drama que se alzaba majestuosamente junto al de Verga. ¡Có embellechan la escena á su paso esos artistas geniales! (Juñer, 1907e)

Es grand actor en Grasso, com ho va demostrar en el paper del promés, fentlo y dientlo ab natur alitat encisadora, passant de le situacions tendres a les trágiques en un prodigi de ductilitat. (M. y G., 1907a)

La obra magistral de nuestro querido compañero Joaquín Dicenta no pudo tener mejores intépretes. Tanto Grasso, como la Ferraù, los dos meritisimos artistas que actúan en Novedades, así como sus compañeros Majorana, Viscuso y las Sras. Viscuso y Spadaro, rayaron á sublima altura. (M. y G., 1907b)

La Sra, Ferraù y el señor Grasso son dos artistas eminentes, de los más eminentes en la gloriosa estirpe de los Talma y los Booth. [...]. En todas las obras representadas demuestran, no sólo su concienzudo estudio, sino la posesión de ese difícil arte de dirigir la escena y hacer que concurran todas las partes de la compañía, hasta las más secundarias, á formar un conjunto armónico, donde palpita ese matiz vibrante que tiene la vida. (H. C., 1907)

La representación resultó perfecta: aquello no era ficción, era la vida... algo más bello que la vida con ser la vida misma, y que flotaba ante nostros como espejisimo fascinante. [...]. Grasso, con un gesto, con un ademán, con un grito, que son siempre rápidos en él y justos, como centelles de los estados de ánimo, se impone y absorbe todo el interés del drama: es la figura del monumento literario. (Durand y Bernard, 1907a)

Grasso sostuvo el personaje "Aligi" como un coloso, sin desmayar ni un momento. (Durand y Bernard, 1907b)

Aguglia y Grasso, esos dos actores eminentes cuyos nombres en los anales del arte escénico barceloneses quedarán grabados como immortales, interpretaron los personajes Lucia y Pietro de modo magistral. (Durand y Bernard, 1907c)

[Grasso] pasa de lo sencillo á lo sublime con una facilidad pasmosa: nos causa el efecto de un arpa bohemia, inundando de armonias el espacio, cuando interpreta un tipo rudo, y da este grande y peligroso salto. (Durnand y Bernard, 1907d)

Grasso si congeda dal pubblico di Barcellona con *Morte civile* di Giacometti:

Pocas veces, á través del tempo y de la istoria del arte escénico, se habrá interpretado un personaje con tanta grandeza como interpretó anoche Giovanni Grasso el Conrado de la tragedia italiana. (Juñer, 1907f)

La Compagnia si trasferisce quindi a Madrid dove, al «Teatro Princesa», mette in scena lo stesso repertorio di Barcellona arricchito dei seguenti testi: *Scarparu mastru sinnacu* di Giusti Sinopoli, *Mararosa* di Guimerá, *Tresa* di Broggi, *Nibio* di Basso, *Dal tuo al mio* di Verga, *Lu cavaleri Pidagna* di Capuana.

La critica, come a Barcellona, esprime riserve su alcuni testi:

Malia drama que si no consiguió emocionarnos, en cambio nos puso los nervios de punta [...] la ejecución fué excelente; algunas escenas fueron la verdad misma, y los aplausos, muy nutridos al final de todos actos. (Zeda, 1907)

Maruzza es un drama que no puede salvarse, aunque le interpreten artistas tan eminentes como los que ahora actúan en el teatro de la Princesa. (Alsina, 1907a)

No gustó *Pietra fra pietre*. Gustó si, el arte de que hicie ronalarde los dos grandes artistas sicilianos. El drama de Sudermann, que es de una notoria inferioridad artística, sin unos intérpretes de talento, es obra al foso. (Guerra, 1907a)

Lo stesso entusiasmo suscitato a Barcellona si registra per l'interpretazione fortemente realistica degli attori siciliani, definiti "i migliori" fra quanti hanno recitato a

Madrid, "indimenticabili", "di straordinario talento", le stesse lodi per l'affiatamento della Compagnia, lo stesso rituale delle serate d'onore riservate ai due protagonisti.

Ma non sempre l'affluenza del pubblico è quale il livello degli spettacoli richiederebbe, anche se gli stessi Reali non mancano l'appuntamento con i teatranti siciliani assistendo, fra l'altro, il 5 febbraio, alla messa in scena di *Maruzza* e di *Cavalleria rusticana*:

El primer actor, señor Grasso, a nuestro juicio, es de lo mejor que se estila por Europa, al menos de lo que por aquí hemos visto. (F.L., 1907)

Y cuánto podrían aprender de esos artistas sicilianos, los enfatuados actores de los teatros aludidos! (Alsina, 1907b)

Mas á pesar de las excepcionales condiciones de las obras y de los actores, nuestro público no asiste á la Princesa. ¿Por qué causa? Muy expicable. ¿Qué van á ver las señoras? Trajecillos de percal las comediantas, y trajes de corte rural los actores. (Guerra, 1907b)

En los dos dramas que han vivido en la escena los illustres artistas sicilianos Mimì Aguglia Ferraù, gran trágica que no admite par con ninguna actriz española, y que sólo es comparable á Sada Yacco, y el actor de condiciones extraordinarias Grasso, á quien solo iguala entre nosotros Borrás, nos han dejado una impresión artística imborrable. (Guerra, 1907b)

Grasso interpretó admirablemente su papel. No se pueda pedir mayor entusiasmo y mayor cariño en la interpretación del personaje que representaba. (Armenta, 1907)

La vida de aquel país, pasional y trágica, la reflejan muy bien en la escena y con arte admirable sus dramaturgos. Cuenta, por añadidura, con la interpretación insuperable que le da la Compañía, al frente de la que figuran Mimì Aguglia Ferraù y Grasso. (Guerra, 1907c)

Grasso interpretó admirablemente el papel del protagonista. [...] Fué un triunfo, al que contribuyeron mucho los dos demás intérpretes del drama. (Movis, 1907)

El éxito culminante de la representación correspondió al Sr. Grasso, que en toda la obra, y especialmente en la relacion del crimen, en el acto tercero, y en la escena última del mismo, estuvo colosal, poniendo al servicio del arte, sus grandes y poderosos aliento trágicos, todo el brio y fogosidad de su alma siciliana. El público lo aclamó entusiásticamente, como pocas veces hemos visto con ningún actor extranjero. (Floridor, 1907)

Fué la obra elegida para su beneficio *La morte civile*, y en ella rayó á gran altura el caballero Grasso, que estuvo inspiradisimo en su papel. (Un abonado, 1907)

Dopo una breve sosta a Valencia, ritornata a Barcellona, sempre al "Teatro Novedades", per una serie di dodici rappresentazioni, la Compagnia Siciliana ripropone, ancora una volta con successo, il già noto repertorio a cui aggiunge la tragedia *Mar y cel* di Guimerá, il monologo *Paura* di D. Victor Rahola, tradotto in italiano da D. Francisco Xavier Godó, e il dramma *Alfiu facci 'i sceccu* di Amilcare Caterini.

Quindi rientra a Valencia da dove, dopo un breve ciclo di cinque spettacoli al "Teatro Principal", Grasso e i suoi compagni, che si erano esibiti anche in Portogallo, s'imbarcano per l'America del Sud:

La maravellosa forca trágica de Mimì Aguglia Ferraù y de Giovanni Grasso s'imposen soberanamente, impresiona al público de tal modo, que plé de entusiasme per la veritat y la vida exuberant del seu treball, romp en llargu es y delirants ovacións. (Drac-Al At, 1907)

Molti anni dopo, Bohigas Tarragó così ricorderà l'importante novità a cui il pubblico di Barcellona aveva assistito nel 1907:

El ano empezó con otra importante novedad: la presentación de la Compañía siciliana de Giovanni Grasso, en la que figuraba, como primera actriz, Mimì Aguglia Ferraù. Fué realmente algo excepcional en la tónica a que nos tenían acostumbrados las Compañías italianas. Éstas, y más especialmente que la dramática de moda exigía, y la elevación de tono en la tragedia o el drama apasionado no pasaba nunca de los límites debidos. Grasso, en cambio, haciendo honor al genio de la región italiana que adjetivaba su Compañía, se había provisto de un repertorio en el que dominaban las grandes pasiones y hasta las más truculentas violencias, que el fogoso actor reproducía, o tal vez aumentaba sobre la escena, con el eficaz auxilio de su temperamento verdaderamente siciliano. Y lo notable del caso es que, a pesar de ello, el trabajo de Grasso y de todos los actores de la Compañía nunca pudo tacharse de inferior ni estuvo jamás faltado de verdaderos valores artisticos. (Bohigas Tarragó, 1946)

Secondo il programma già fissato, la Compagnia debutta al "Teatro Odéon" di Buenos Aires iniziando una fortunata *tournée* nel corso della quale incontra Lugné-Poe, direttore del "Théâtre de l'Œuvre" di Parigi, da lui fondato nel 1893, manager di Eleonora Duse, che scrittura la Compagnia per condurla a Parigi. Il 3 gennaio 1908 Grasso e i suoi partono per la Francia dove la stampa ne annuncia con entusiasmo l'arrivo. La lingua, come dimostra il successo ottenuto in Spagna e a Buenos Aires, non sarà un ostacolo giacché, scrive Jean Dornis, la passione è un linguaggio comune e Édouard Rod, traduttore di Verga, loda il repertorio, in cui figurano, fra l'altro, *Cavalleria rusticana* e *La Lupa*.

Da Parigi la Compagnia si sposta a Londra dove si è propagata l'eco del clamore suscitato nella capitale francese.

Rientrati a Catania, nel marzo 1908, per un periodo di riposo, al termine della lunga *tournée* internazionale, Mimì Aguglia interrompe il sodalizio con Giovanni Grasso che durava dal 1904 e forma una propria Compagnia con primo attore Totò Majorana.

Dopo una serie di recite in Sicilia e in Italia, la nuova Compagnia intraprende una *tournée* europea che la porta ad incrociare l'itinerario di quella di Grasso che, nel frattempo, sostituita l'Aguglia con Marinella Bragaglia, ha ripreso a ripercorrere l'Europa con una serie di recite a Berlino, Budapest, Odessa, Leningrado, San Pietroburgo. Avvenimento certo assai singolare ma oltremodo significativo dell'interesse che in Europa riscuote il teatro siciliano, nell'ottobre 1908 a Berlino, le due compagnie si esibiscono contemporaneamente, quella di Grasso al "Gastspiel-Theater" e quella dell'Aguglia al "Neus-Theater".

Nell'ottobre 1909, dopo una *tournée* nell'America del Nord, la Compagnia dell'Aguglia approda in Spagna, al "Teatro Novedades" di Barcellona ove debutta

il 16 ottobre con *Malia,* il forte dramma di Capuana che ha fornito all'ex *subrette* del "Teatro Varietà" la possibilità di estrinsecare le sue straordinarie qualità interpretative nel ruolo dell'isterica Jana, riscuotendo l'ammirazione del pubblico e della critica di mezza Europa.

La stampa spagnola è ancora una volta unanime nell'incondizionato elogio:

Mimì Aguglia, la celebrada primiera actriz de la compañía que actuó hace algun tiempo en esta corte logrando éxitos extraordinarios y que con el mismo resultado halagüeño ha recorrido las principales capitales europeas, encuétrase en Barcelona donde ha representado recientemente el drama de costumbres sicilianas *Malia,* original de Luis Capuana. Los revisteros bercelonés, al dar cuenta de la función, manifiéstanse unánimos en elogio á la exceptional artista. Hubo en los aplausos del auditorio cada vez más calor. Al final de la rapresentación el tributó á la artista italiana una manifestación entusiasta, la cual compartió con el Sr. Majorana, que ya era conocido de nuestro público. (Bohigas Tarragó, 1909a)

La genial actriu Mimì Aguglia continúa en la plena possessió del seu art. El bon recort que d'ella 'n guardavam feu que 'l teatre 'a vejés animadíssim el día de l'inauguració; y no 'n vulguin d'aplausos y ovacións á la creadora del difícil personatge de *Malia*, la magistral concepció di Capuana. (Bohigas Tarragó, 1909b)

La stagione prevede dieci recite. Nel repertorio, che fondamentalmente è quello della Compagnia Grasso, (*Malia* di Capuana, *Cavalleria rusticana* e *La Lupa* di Verga*, La figlia di Iorio* di d'Annunzio*, Scongiuro* di Di Giovanni*, I Carbunara* di Oriani, *Santarellina* nella traduzione della Nitouche, e ancora *Zazà* di Berton e *La signora delle camelie* di Dumas jr.)*,* l'Aguglia ha inserito il dramma catalano la *Pecadora* di Angel Guimerá, omaggio agli autori catalani, che va in scena il 23 ottobre e in cui "la signora Aguglia ottenne uno dei suoi grandi trionfi". (Bohigas Tarragó, 1910-11)

Scrive il critico dell'*Illustració Catalana*:

[Mimì Aguglia] ha mostrat les matexes rellevantes dots que quan va venir ab en Grasso. Y potser aumentades y tot pel mayor gran d'experencia. Y si aquest cop non ham pogut apreciare l'art espres d'aquell autor genial, hem tingut al sen lloch en Majorana, que prou se ne fer estimare quan va venir de segon ab ell. (Bohigas Tarragó, 1909c)

Non manca tuttavia qualche riserva:

Y en moments, si en actitut eleganta se dressa la seva figura, sembla, extrany efecte, venir del trajo elegantíssim, naixer o suscitarse en ell, no més en ell, la bella posa - qui te a voltes regust de imitació d'altres actrius - mentres en el cos cenyit, violentat, uns nervis revoltats anguleigen y's denuncien per la descomposició en gestes inelegants, per la emisió gens musicalment modulada, d'una veu aspra y, cal dirho, ingrata. A voltes, fugitiva, rara, una harmonía de linies dins lo nou d'una actitut, ilumina en nosaltres la esperança d'un art futur en aquesta actriu, personal, propi - devinguda amb el temps curvilinia l'angulositat dels seus nervis, allunyada per temps d'aquesta dramaturgia de clinica y de *fait divers* - un art en que, la repercusió de les emocions trágiques en un temperament hiperestéssic, s'embellix en la expressió plástica, per tota una gamma originalíssima de

serpentines contorsions, dressant devant l'espectador artista la bellesa d'uns armoniosos arabescos humans. (Complexus, 1909a)

Né viene taciuta la goffaggine con cui si muove l'Aguglia negli ampi vestiti di Margherita Gautier:

La preocupació del vestit, de que parlavem en el passat numero, es tan visibile que acaba per fernos penós efecte. Continuament la vegeu en poses inoriginals, devegades franques imitacions d'altres artistes. A voltes la falta d'agilitat dins le robes llargues y cenyidores - habitut perniciosa de les robes curtes del teatre siciliá - l'obliga a fer gestos verament disgraciosos. (Complexus, 1909b)

Apprezzata in particolare l'interpretazione di *Zazà*:

L'ànima de Zazà, *gamine,* adorable bestiola, plena d'inconsciencia y d'apassionat vibrar*,* s'encarnà perfectament en el cos da l'admirable actriu. L'Aguglia s'hi llensa tota y ab totes les seves forces: serveixi de exemple aquell plor sostingut, intensíssim, del quart acte, may per cap més actriu igualat, y aquell riure foll, *trepignant*, del segon. Després de veure a la Aguglia en aquest paper, vàrem adonarnos de que fins aleshores no havíem coneguda la veritable *Zazà.* Quina vida, quina vibració!... En els actes tercer y quint, que requereixen ja certs matiços, monotonía, pérdua d'intensitat... (Complexus, 1909b)

Al veure representar *Zazà* á una gran artista sembla que vinguin obligadas las comparacións. Nosaltres en som enemichs, y per xó deixarém de banda el grat recort de la Mariani, de la Rejane, de la Tina y de la Etc. La portentosa actriu Aguglia fa, realment, una gran figura de *Zazà*, pero, en nostre concepte, presenta el tipo desfigurat del original, desproporcionat dintre la mateixa creació originalíssima. Al nostre entendre, ahont está veritablement genial l'eminent artista es en el quart acte, qu' es hont se desborda més intensament la passió; lo demés, las *causeries* de dona de món, el *flirt* del primer acte, las escenas del segon y tercer, tot aixó ho traballa molt afiligranat, ho fa molt bé, peró no arriba al tipo. Y que 'ns perdonin la franquesa 'ls catedrátichs. Diumenge, á la nit, va fernos la gracia de deixarnos assaborir altre cop las bellesas de *La figlia di Iorio*, de 'n d'Annunzio. Ella, l'Aguglia, va estarhi, com de costum, admirable d'expressió fisionómica y de dicció. Ah,... Hi varem trobar á faltar en Grasso. (Complexus, 1909c)

La stampa barcellonese nel dare il benvenuto all'attrice si rammarica della scissione con Grasso perché

eran dos artistas que se completaban, y los cánones del arte habíen hecho indisoluble una union que ellos quebrantaron. Todos hacen lo mismo y así anda el arte. (J. B. y J., 1909)

e sottolinea che

Mimì Aguglia es muy querida en Barcelona, y ella quiere á Cataluña. (J. B. y J., 1909)

Biogas Tarragó, nel ricordato volume *Las Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, annota che l'Aguglia, separatasi da Grasso con cui nel 1907 era stata a Barcellona, Madrid e Valencia, non solo vi fece ritorno nel 1909 con una propria Compagnia che aveva come primo attore Totò Majorana, ma

> inició su adaptación a España, y andando el tempo verificóse ésta de tal modo, que llegó a ingresar definitivamente en la escena española. Muchos años más tarde de la fecha que fija el límite de este trabajo, la vimos actuar en una temporada de teatro español, que tuvo lugar en el Goya, de Barcelona. No olvidamos la impresión estupenda que entonces nos causó en el drama *La cabeza del Bautista*, con el que Valle Inclán hizo una especie de trasplantación de *Salomé*... El repertorio pertenecía, en general, al mismo género que había cultivado Grasso, e incluso, para seguir su ejemplo, incluyó en él una obra de Guimerá, *La pecadora*, que fué en la función del dia 23. En la de despedida recitó, en español, un monologo de Dicenta, titulado *Marinera.* (Bohigas Tarragó, 1946)

A conclusione della breve serie di rappresentazioni, la stampa barcellonese ribadisce l'apprezzamento per il repertorio e per le prestazioni artistiche dell'Aguglia e dei suoi compagni:

> Anoche se despidió del público barcelonese la compañía italiana de Mimì Aguglia. En el corto número de representación dadas en el Teatro de Novedades, la eximia actriz ha manifestado posser un repertorio mas complejo que cuando se presentó por primera vez en compañía de Grasso; lo que le ha servido para poner de relieve la variedad de sus aptitudes y la ductilidad de su talento, que le permiten triunfar no solo en el drama, sino en el género cómico y aún en el bufo, como lo dejó demostrado en la representación de la insubstancialísima *Santarellina.* La señora Aguglia declamó á la continuación, en castellano, el monólogo de Dicenta *Marinera*, venciendo hábilmente las dificultades que le ofrecia un lenguaje que no le es familiar y dando al pérsonaje que rapresentaba una interpretación admirable, sobre todo en el agudo proceso del trágico desenlace. Mimì Aguglia fué largamente ovacionada. (Bohigas Tarragó, 1909d)

Singolare l'attitudine per le lingue dell'attrice palermitana. Durante la permanenza a Barcellona un impresario nordamericano le offre un ricco contratto per cinque anni (due milioni di franchi) a condizione che reciti in inglese. L'Aguglia accetta e, finita la stagione spagnola, rientra a Catania per completare lo studio della lingua.

Trasferitasi, quindi, oltre oceano, dopo una serie di *tournées* in Argentina, Brasile, Messico, si stabilisce in America, a Los Angeles, ove intraprende un'apprezzata carriera cinematografica (è *partner* dei più importanti attori hollywoodiani dell'epoca) e teatrale (memorabile l'interpretazione di *Salomè* di Oscar Wilde) recitando in inglese (come pure in francese, in portoghese, in spagnolo).

Si spegnerà a Los Angeles, ove era vissuta per oltre un trentennio, il 30 luglio 1970.

Grasso, dal canto suo, continua a mietere successi in Europa. Nel 1910 ritorna a Londra dove è ancora vivissima la suggestione delle sue straordinarie interpretazioni. La novità di maggior rilievo è costituita dalla messa in scena dell'*Otello* di Shakespeare. La

scelta di Grasso, che poteva suonare temeraria e rischiosa, si rivela ancora una volta vincente. A detta della critica inglese il suo "Moro di Venezia" oscurò molte celebri interpretazioni precedenti. E Laurence Sidney Irving, il maggior attore shakesperiano del momento, gli donò il suo costume d'Otello affermando che non avrebbe più interpretato quel ruolo. Non è stato, naturalmente, così ma l'episodio, riportato dalla stampa, è significativo.

Trionfatore sui maggiori palcoscenici italiani ed esteri, Grasso approda il 4 settembre 1921 a New York dove, a lungo atteso e osannato, tiene una lunga serie di spettacoli. Sempre caldissime le accoglienze e unanimi i consensi della critica, ma la tonante voce dell'attore, anche per le estenuanti fatiche a cui la sottopone, comincia a velarsi e a divenire roca.

Anche il cinema, in un'epoca in cui muove i primi ancora incerti passi non può non ambire a coinvolgere un attore della forza espressiva e della fama di Grasso. Fra i tanti film tre titoli di rilievo: *Capitan Blanco*, dal dramma di Martoglio, *Sperduti nel buio*, dal dramma di Bracco, antesignano del neorealismo (in posizione antitetica e polemica al contemporaneo genere storico-spettacolare-kolossal o decadentista-dannunziano-simbolista o alle sperimentazioni d'avanguardia), e *Teresa Raquin* dal romanzo di Zola. (Cfr. Zappulla Muscarà e Zappulla, 1995a)

Tormentato negli ultimi anni da una grave infezione alle corde vocali che gli provoca una quasi completa afasia, il grande tragico acrobata, l'"atleta del cuore", come lo definì Antonin Artaud, che aveva dato vita al ritmo prodigioso in cui attori e spettatori si uniscono realizzando quel "tempo incantato" di cui parla Vsevolod Meyerhold, è costretto a ridurre progressivamente le sue apparizioni. Il 14 ottobre 1930 è colpito da un colpo apoplettico. Si spegne così, secondo la lirica immagine di Gabriele d'Annunzio, il suono dello "strumento più bello dell'orchestra dell'arte". (Zappulla Muscarà e Zappulla, 1995b)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALSINA J., "Teatro de la Princesa. 'Maruzza'", *El País*, Madrid, 6 de Febrero de 1907a.
ALSINA J., "Teatro de la Princesa. 'La zolfara'", *El País*, Madrid, 2 de Febrero de 1907b.
ARMENTA A., "Los estrenos. Princesa", *El Correo*, Madrid, 9 de Febrero de 1907.
BOHIGAS TARRAGÓ, P., *El Teatro*, Madrid, 24 de Octubre de 1909a, n. 2, año I.
BOHIGAS TARRAGÓ, P., "Novetats", *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 22 de Octubre de 1909b, p. 690.
BOHIGAS TARRAGÓ, P., "La Mimì Aguglia a Novetats", *Illustració Catalana*, Barcelona, 17 de Octubre de 1909c.
BIHOGAS TARRAGÓ, P., *Diario de Barcelona*, Barcelona, 27 de Octubre de 1909d, ed. de la tarde.
BOHIGAS TARRAGÓ, P., *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1911* - Barcelona, 1910.
BOHIGAS TARRAGÓ, P., "Las Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona", *Investigaciones*, Barcelona, Noviembre 1946.
BON, "Teatri e Concerti. La Compagnia dialettale siciliana al Manzoni", *La Perseveranza*, Milano, 17 aprile 1903.
CAPUANA, L., "La dinastia dei Grasso", *L'Ora*, Palermo, 3 aprile 1907.
COMPLEXUS, "Companyía siciliana", *Teatralia*, Barcelona, 23 de Octubre de 1909a.
COMPLEXUS, "Mimì Aguglia. Impresions", *Teatralia*, Barcelona, 23 de Octubre de 1909b.

COMPLEXUS, *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 22 de Octubre de 1909c.
DRAC-AL AT, "En el Teatre Principal", *Valencia Nova*, Valencia, 26 de Febrero de 1907.
DURAND y BERNARD, "Crónica de arte. La compañía siciliana", *Las Noticias*, Barcelona, 15 de Enero de 1907a.
DURAND y BERNARD, "Crónica de arte. 'La figlia di Iorio'", *Las Noticias*, Barcelona, 24 de Enero de 1907b.
DURAND y BERNARD, "Crónica de arte. 'Pietra fra pietre'", *Las Noticias*, Barcelona, 26 de Enero de 1907c.
DURAND y BERNARD, "Crónica de arte. Giovanni Grasso", *Las Noticias*, Barcelona, 31 de Enero de 1907d.
F. L., "De Teatro Princesa", *El Universo*, Madrid, 1 de Febrero de 1907.
FAZIO, P., "Ricordi di teatro", *Corriere di Catania*, Catania, 23 maggio 1929.
FLORIDOR, "Los estrenos", *ABC*, Madrid, 14 de Febrero de 1907.
GUERRA A., "Los teatros. Princesa. 'Pietra fra pietre', drama en cuarto actos, de Sudermann", *El Globo*, Madrid, 15 de Febrero 1907a.
GUERRA A., "Los teatros. Princesa. Compañía siciliana", *El Globo*, Madrid, 3 de Febrero de 1907b.
GUERRA A., "Los Teatros. Princesa. 'Rusidda' drama en un acto, de Fejani. 'La Lupa', drama en dos actos, de Verga", *El Globo*, Madrid, 13 de Febrero de 1907c.
H. C., "Teatro estranjero. La Compañía Siciliana", *El Arte del Teatro*, Madrid, 15 de Enero de 1907.
J.B. y J., «Diario de Barcelona», Barcelona, 19 de Octubre de 1909.
JUÑER, "Los teatros, 'La zolfara'. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 12 de Enero de 1907a.
JUÑER, "Los teatros, 'Ultimi barbari'. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 24 de Enero de 1907b.
JUÑER, "Los teatros, 'Feudalesimo'. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 11 de Enero de 1907c.
JUÑER, "Los teatros, Debut de la compañia Giovanni Grasso. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 10 de Enero de 1907d.
JUÑER, "Los teatros, 'Maruzza' - 'Cavalleria rusticana'. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 11 de Enero de 1907e.
JUÑER, "Los teatros. Beneficio Giovanni Grasso. Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 29 de Enero de 1907f.
M. y G., "Teatres", *Illustració Catalana*, Barcelona, 13 de Enero de 1907a.
M. y G., "Juan José, Novedades", *El Liberal*, Barcelona, 14 de Enero de 1907b.
MANCA, S., "All'Argentina", *La Tribuna*, Roma, 3 dicembre 1902.
MANCA, S., "La scoperta d'una compagnia dialettale", *La Rassegna internazionale*, Roma, gennaio 1903 (poi in *Dietro il sipario*, Firenze, Quattrini, 1912).
MARTOGLIO, N., "Cronache teatrali", *Iuvenilia*, Catania, 10 aprile 1899.
MARTOGLIO, N., "Un marionettista... grande attore", *Natura ed Arte*, Milano, 15 maggio, 1903.
MARTOGLIO, N., *Centona*, Catania, Giannotta, 1907.
MENDÈS, C., "Giovanni Grasso", *Journal*, Paris, 15 janvier 1908.
MIOVIS A., "Los estrenos. En la Princesa. 'Rusidda' e 'La Lupa'", *El Diario Universal*, Madrid, 13 de Febrero de 1907.
M.R.C., "Teatro de Novedades. Compañia siciliana Grasso-Aguglia", *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de Enero de 1907.
NICCOLAINI, E., "Cronaca d'arte", *L'Irno*, Salerno, 3 luglio 1901.
PERIQUIN, "Morcilleo teatral. Novedades: Debut de la compañía siciliana de Giovanni Grasso", *La Tribuna*, Barcelona, 9 de Enero de 1907.
PITRÈ, G., *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889;

ora a cura di Aurelio Rigoli, prefazione di Diego Carpitella, Palermo, Il Vespro, 1978.
RESTA, G., "La stagione eroica del teatro siciliano", in AA.VV., *Angelo Musco e il teatro del suo tempo*, a cura di Enzo Zappulla, Catania, Maimone, 1990.
RICCIARDETTO, "Theatralia", *Vita Nuova*, Acireale, 9 giugno 1901.
UN ABONADO, "Cosas de teatros. Princesa: Beneficio del Sr. Grasso. Apolo: Mademoiselle Margueritte, domadora de leones", *La Época*, Madrid, 16 de Febrero de 1907.
ZAPPULLA MUSCARÀ, S., e ZAPPULLA, e., *Sicilia: Dialetto e teatro*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1982, 2ª ed. aggiornata, 1985.
ZAPPULLA MUSCARÀ, S., e ZAPPULLA, E., *Martoglio cineasta*, Roma, Editalia, 1995a.
ZAPPULLA MUSCARÀ, S., e ZAPPULLA, E., *Giovanni Grasso. Il più grande attore tragico del mondo*, Catania, la Cantinella, 1995b.
ZAPPULLA MUSCARÀ, S. (a cura di), *Tutto il teatro e tutte le poesie siciliane*, Roma, Newton & Compton, 1996.
ZAPPULLA MUSCARÀ, S., e ZAPPULLA, e., *Gabriele d'Annunzio. 'La figlia di Iorio' tra lingua e dialetti*, Catania, la Cantinella, 1998.
ZEDA, "Veladas teatrales", *La Época*, Madrid, 1 de Febrero de 1907.

Notas

[1]A tal proposito, anche Luigi Capuana ricorda: "Quando don Angelo fece la grande innovazione di metter da banda i suoi giganteschi burattini e sostituirli con attori racimolati tra i giovani barbieri e i lustrascarpe immancabili frequentatori delle rapppresentazioni di *opera di pupi a filo*, il suo repertorio rimase quello marionettista. Tutta la materia della storia di *Guerino il Meschino* e dei poemi cavallereschi si svolgeva, per mesi e mesi, in meravigliose gesta; e i cavalieri della Tavola Rotonda e i re e i cavalieri mori, e Carlo Magno, e Gano di Maganza, e Angelica, e Rinaldo, si affollavano sul minuscolo palcoscenico, urlando le *parti* in italiano-siculo di cui si ricordano ancora gli strani equivoci, che provocavano risate fin tra il rozzo pubblico di barcaiuoli, di lustrascarpe, di tagliaborse e di mafiosi in erba" (CAPUANA, Luigi, "La dinastia dei Grasso", *L'Ora*, Palermo, 3 aprile 1907).

[2] *Upiranti* (contiene i sonetti *Vigilia ammucciata*, *'U 'mmulnirabuli*, *A la nisciùta di l'òpira*, *'A cavalleria rusticana*, *Strurusia palermitana*), in MARTOGLIO, 1907 (1996).