

ANTONIO MACHADO, *PAESAGGI D'AMORE. POESIE PER LEONOR E ALTRE POESIE*, A CURA DI GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, FIRENZE, PASSIGLI, 2010

In continuità con una lunga traiettoria di traduttore di poeti ispani, nel volume dedicato al florilegio della poesia machadiana, Giovanni Battista De Cesare propone un testo godibilissimo per il vasto pubblico mentre rinnova la vocazione al magistero universitario, quella già esercitata dal curatore in tante anteriori occasioni sia con lo stesso editore (cinque selezioni tematiche delle odi nerudiane e una selezione della poesia d'amore di Rafael Alberti), sia con altre case editrici (nei decenni scorsi, per le edizioni Accademia-Sansoni varie selezioni di poesia impegnata delle Antille e dell'America meridionale nonché la prima edizione italiana con testo a fronte delle *Odas elementales* di Neruda; quindi, la versione del magnifico testo epico-lirico dell'italo-venezolano Vicente Gerbasi, *Mi padre el inmigrante*, presso Paguro di Salerno). Un *docere*, quello di De Cesare, che travalica la funzione esclusivamente strumentale del testo a fronte e si misura con una volontà esegetica costante alla ricerca di soluzioni capaci di veicolare nella lingua di arrivo un impianto compositivo presieduto dal disciplinato rispetto al dettato del poeta, esercitato però in uno spazio -limitato ma non angusto- definito dallo stesso critico-traduttore.

Nei testi di Machado, De Cesare si muove seguendo norme interpretative dichiarate¹, ma senza soffocare un vivo sentimento -tacito eppur evidentissimo- di appassionata adesione estetica all'opera del grandissimo sivigliano, un sentimento che ha una sua parte attiva nel momento delle scelte linguistiche, che rende libera l'interpretazione e che, in occasioni, produce esiti creativi notevoli.

Il titolo della scelta antologica di De Cesare definisce già la linea unitaria della raccolta e ha lo slancio della novità, che trova

¹ Per esempio, il mantenimento della quantità sillabica del verso ma non della rima, che produrrebbe appesantimenti e forzature innaturali.

poi nel corpo dell'*Introduzione* (*Il paesaggio, Leonor, il rimpianto, Guiomar*, pp. 17-38) un incisivo commento critico; in esso si dà ragione della selezione, giustificata dalla varietà dell' "ambito nel quale si esercita la tematica amorosa nella produzione poetica di Antonio Machado, per il quale vita, amore e poesia, esistenza e creatività, sono tutt'uno, interferiscono, sono solidali e consonanti" (17). E' da questa "unicità", da questa vitale continuità tra essere e creazione che prende forma l'interscambio dei soggetti-oggetti d'amore, sicché dall'avvicendamento germoglia la declinazione dell'universo amoroso: amore è quello per "il paesaggio soriano, che è parte del paesaggio castigliano", a sua volta metafora del paesaggio della Spagna (fisica e antropica) (17); è amore quello verso la madre "che gli sopravvisse nella disperazione dell'esilio due giorni -due giorni in più di amore materno che gli valsero l'estremo conforto agli occhi sfiniti"; è amore che esula dalla possibilità di essere definito, perché profondo, esistenziale, quello per la sposa Leonor -accorato e tenero nel rimpianto per la scomparsa di lei-; ed è amore, infine, quello "maturo, ma clandestino, intenso, anche se non sappiamo quanto vero e quanto profondo" per Guiomar, la poetessa Pilar de Valderrama. Ma, ancora, ed è ovvio, altre manifestazioni dell'amore "attengono ad esperienze letterarie o filosofiche" (18).

Materia dell'antologia è, dunque, accanto al distillato dell'esperienza che alimenta la stagione poetica della maturità del poeta, l'amore come metafora, come contenuto per "simbologie plastiche" (42) in *Campos de Castilla*, specialmente nelle edizioni posteriori alla *princeps* del 1912, quando la parabola vitale di Leonor è già conclusa. Quando, cioè, l'esperienza con lei viene progressivamente elaborata in forma di *rêverie* nelle splendide liriche datate negli anni trascorsi a Baeza, dopo la dolorosa "fuga" dalla cittadina di Soria che l'aveva reso felice con Leonor. Altro materiale offre poi l'amore in quanto sostanza per "elaborazioni teoriche incastonate in riflessioni filosofiche", quello che De Cesare riassume e commenta nelle pagine dedicate a Abel Martín (29-30).

Nei criteri che regolano la selezione (38-39) si segnala come edizione di riferimento quella critica di Oreste Macrí² "di cui si ser-

² Antonio Machado, *Poesía y prosa, I Poesías completas*. Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989.

bano anche la numerazione in caratteri romani seguita dall'eventuale titolo e/o dall'eventuale ulteriore numerazione del brano" (38).

Sebbene il filo conduttore del florilegio si attenga al criterio del titolo, la selezione del corpus poetico machadiano che opera De Cesare include componimenti delle varie epoche e "vuole essere rappresentativa, per quanto è possibile, delle diverse stagioni ed esperienze poetiche di Machado" (38). E' l'interpretazione lata del concetto di amore a consentire una paradigmaticità dell'antologia molto efficace per il lettore medio e molto utile per l'uso universitario.

La prima sezione include testi delle *Soledades* (VII, IX, X, XI, XIV, XV, XVII) con scelte nelle quali predominano i metri aurei: Silva-romance (VII, X, XV e XVI), silva "en consonancia"³ con ottosillabi e due *redondillas* (XIV), "redondillas con rimas cruzadas y abrazadas"⁴ (XI), "romance heroico" (XIV), alcune *sueltas*, (S. VII, XIV, XV, XVI e XXIII) e il sonetto XXIII.

Nella seconda sezione, dedicata a *Campos de Castilla*, sono comprese le liriche *Retrato* (XCVII), *A orillas del Duero* (XCVIII), *Por tierras de España* (IC), *El Dios ibero* (CI), *Orillas del Duero* (CII), *Amanecer de otoño* (CIX), *Noche de verano* (CXI), *Pascua de resurrección* (CXII), *Campos de Soria* (CXIII), *A un olmo seco* (CXV), *Recuerdos* (CXVI); a queste seguono, senza titolo, con tra parentesi il primo verso, le numerate CXIX (*Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería*), CXX (*Dice la esperanza un día*), CXXI (*Allá en las tierras altas*), CXXII (*Soñé que tú me llevabas*), CXXIII (*Una noche de verano*), CXXIV (*Al borrarse la nieve se alejaron*), CXXV (*En estos campos de la tierra mía*); quindi, la numero CXXVI dedicata a *José María Palacio* e la CXXVII (*Otro viaje*); chiude la sezione una sola *suelta*: *Adiós, campos de Soria* (XXVIII). E' dunque questa la sezione più ricca del libro, dal momento che accoglie una buona metà delle poesie dell'intera raccolta di *Campos de Castilla*. Qui il traduttore si misura con strofe moderniste come i "serventesios de alejandrinos" del *Retrato*, quelli di *Por tierras de España*, di *El Dios ibero*, di *Recuerdos*, della n. CXIX, o con i "pareados alejandrinos" di *A orillas del Duero*⁵, ma sono presenti anche metri di tradizione aurea, come la silva-romance delle liriche

³ Ivi, p. 848.

⁴ Ibidem.

⁵ Macrì, p. 877, e passim.

CXI, CXII, CXXI, CXXIV, e di quella dedicata *A José María Palacio* –dove si ripropone una strofa già apparsa nella prima sezione-, o il romance di quelle numerate CXXII, CXXIII⁶. Quasi tutte sono composizioni estese, e quindi obiettivamente poderoso è l’impegno del traduttore nei riguardi delle liriche di questa raccolta, forse quelle che più ama.

Ben più contenuta è la quantità di testi selezionati dalle *Nuevas canciones*, di cui De Cesare sceglie esclusivamente le liriche amorose in metri aurei, sia quelle di tradizione folklorica, come le *seguidillas* di *Canciones del alto Duero* (CLX), sia i sonetti di *Glosando a Ronsard y otras rimas* (CLXIV), come *El amor y la sierra* [III] e i tre di *Los sueños dialogados* [XV]: *Cómo en el alto llano tu figura* [XV, I], *¿Porqué, decíme, hacia los altos llanos* [XV, II] e *Oh, soledad, mi sola compañía* [XV, IV].

Anche nella successiva quarta sezione (*De un cancionero apócrifo*), il curatore seleziona essenzialmente liriche amorose di impianto classico, come i due sonetti contenuti nell’apocrifo *Abel Martín* (CLXVII), *Guerra de amor* [X] e *‘Nel mezzo del cammin’ pasóme el pecho* [XI]; ma esclude *Rosa de fuego* [IX]⁷ e *En sueños se veía* [XIII] che avrebbero aggiunto altre varianti a quei “due aspetti dell’amore machadiano” enucleati da De Cesare: “un rivelatore canto all’amore contorniato dei simboli floreali della malinconia e della solitudine e una richiesta ansiosa, quasi disperata, di corresponsione” (33).

Una *suelta* di questa raccolta, *Perdón, Madona del Pilar; si llego* (LX) fa da prologo al gruppo seguente, le *Canciones a Guiomar* (CLXXIII) e *Otras canciones a Guiomar* (CVXXIV). Qui il traduttore si misura con una ricchissima varietà strofica (“octosílabos de pie quebrado [...] sextillas [...] redondillas mistas [...] pareados [...] tres cuartetos-lira de rima alterna y una sexta rima” nelle *Canciones* e “soleares, pareados, terceto monorrímo, redondillas [...] endecasílabos y heptasílabos en serventesios [...] pareados [...] y sextetos” nelle *Otras canciones*⁸) risolvendo sempre con successo il problema della quantità sillabica e del ritmo.

⁶ Ivi.

⁷ La importanza di *Rosa de fuego* è comunque riconosciuta da De Cesare nel paragrafo dell’*Introduzione* dedicato al commento critico, dove si sofferma sul sistema metaforico di questa lirica (p. 30).

⁸ Macri, p. 977.

Amaro sussulto della memoria dell'amore per Pilar de Valderrama (*Guiomar*) rappresenta l'unico componimento proposto nell'ultima sezione, quella dedicata a *Poesías de la guerra*; sicché il sonetto V della *suelta* LXIII (*De mar a mar entre los dos la guerra*), appartenente a quelli di tipo modernista –un commiato struggente di quella passione travagliata che fu la relazione del poeta con Guiomar - è testimone ultimo di questa storia di amore “reale” - come lo aggettiva De Cesare (31) -, dominata nel poeta da un'autonomia del sentimento che a me sembra sovrana. Se è così, forse le prime osservazioni del critico sulla qualità del rapporto fra Antonio Machado e Pilar de Valderrama (24-27) hanno una punta di scetticismo, dal momento che il curatore insiste sulla “motivazione artistica del poeta” e sulla qualità “fondamentalmente letteraria” della figura di Guiomar (27). Un'opinione che sembra sminuire la forza di quel rapporto, anche se in qualche misura viene ammorbidita nelle successive pagine dove l'analisi dei componimenti dedicati a Guiomar porta ad evidenziare “esultanza lirico-visiva e fisica nella rappresentazione di un paesaggio spazio-temporale soffuso dal sentimento di pienezza del poeta rinato all'amore” (33).

Queste, a mio avviso, sono le pagine di maggiore spessore esegetico del commento critico prologale, e non a caso, se si tiene conto del fatto che le *Canciones a Guiomar* e *Otras canciones a Guiomar* costituiscono la poesia amorosa più viva e densa nell'insieme dell'opera machadiana. Infatti, se Jorge Guillén⁹ riconosce l'importanza del ruolo del nome poetico di Guiomar, sovrapposto alla persona fino a consentire a Macrì di coniare l'espressione “amada apócrifa”, quel “pleno lírico increíble”, quel “instante de gracia y como un tañido de victoria sobre la nada y la muerte” di cui parla subito dopo Macrì¹⁰ riferendosi alle liriche dedicate a Guiomar, costituiscono un *unicum* nell'opera del savigliano e danno ragione della centralità di questa stagione poetica¹¹ all'interno dell'antologia.

⁹ “Guiomar es el nombre poético de una mujer real transformada en una figura de creación, pero siempre con un respaldo histórico”: Citazione in Bernard Sesé, *Claves de Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 328.

¹⁰ Macrì, ed. cit., p. 217.

¹¹ Su alcune circostanze di essa, si veda il capitolo VI “El tema amoroso” del libro di Leopoldo De Luis, *Antonio Machado. Ejemplo y lección*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 89-107, che riporta frammenti di lettere di Machado a Valderrama e notizie utili per ricomporre il versante sensuale di quella relazione.

Come già si è detto, le versioni decesariane appaiono chiare e sempre aderenti all'originale. Soluzioni particolarmente felici si trovano con frequenza, come quando in *Al borrar se la nieve se alejaron* (CXXIV) il curatore traduce l'eptasilabo "la vida, que no pesa" (verso sesto della *silva-romance*) con "la vita, e appare bella", soluzione che rispetta l'estensione metrica e che aggiunge una gaia nota di morbida suggestione. Meno precisa mi sembra invece la scelta di tradurre "monjil" con "tunica talare" nell'ultimo verso della V canzone delle *Cançiones del alto Duero*, quando sarebbe stato possibile individuare un'altra accezione di quella voce, raccolta sia dall'Academia¹² sia da María Moliner¹³: se "saya" è ben reso con "abito", "monjil" deve essere una parte complementare di tale vestito, e questo non solo per motivi di ordine estetico, ma anche simbolico.

Encarnación Sánchez García

¹² "Mongil. Se llama por semejanza el traje de lana que usa la muger que trahe luto: y la que no es viuda trahe pendientes de la espalda del jubón unas mangas perdidas, que por la parte superior están formadas con muchos pliegues, y por la inferior (que está cortada en un medio arco) se unen una con otra por sus puntas. A estas mangas perdidas llaman comúnmente Mongiles": Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Madrid, Gredos, 1990, D-Ñ, p. 597.

¹³ "Monjil [...] 4. Manga perdida de ese traje [de luto] o de otro": María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2002, I-Z, p. 280.

MADAME DE DURAS, *OURIKA*, A CURA DI BENEDETTA CRAVERI, MILANO, ADELPHI, «PICCOLA BIBLIOTECA», 2009, pp. 169.

Scrittrice per caso: tale appare Madame de Duras nel *portrait* che Sainte-Beuve le dedica nella *Revue des Deux Mondes* del 15 giugno 1834.

Il racconto che la duchessa aveva offerto agli *habitués* del suo celebre salotto del faubourg Saint-Germain¹ intorno alla vicenda di una giovane negra riportata dal Senegal nel 1786 dal cavaliere de Boufflers e allevata dalla marescialla de Beauvau finita poi tragicamente, aveva suscitato così grande e immediato interesse che ella era stata spinta a conferirgli forma letteraria: «Le lendemain dans la matinée, la moitié de la nouvelle était écrite²».

In quel momento, verso la fine del 1821, nella piena maturità della sua esistenza Claire de Duras, a 44 anni, scopre all'improvviso il piacere della scrittura. E, nel giro di un'intensa quanto breve stagione creativa, realizza un'opera niente affatto trascurabile nella quale metterà in luce, in grande anticipo sui tempi, i tormenti di un io dimidiato, e offrirà una «élucidation des réalités psychiques [...] et en particulier une interprétation sans complaisance du mal du siècle, dénonciation des forces d'auto-destruction qui font de la vie une défaite³».

La novella, *Ourika*, è pubblicata in forma anonima a Parigi presso l'editore Ladvocat il 15 marzo 1824, preceduta da una tiratura limitatissima e fuori commercio fatta eseguire dall'autrice unica-

¹ Così Stendhal, nel suo articolo del *New Monthly Magazine* del 20 aprile 1828, ricorda la rilevanza di Madame de Duras e del suo salotto: «[elle] était un trait d'union entre les idées libérales qui se développent de jour en jour et les préjugés qui ont cours dans les hautes classes de la société. Les gens de condition affectent souvent de croire que tous les nouveaux ouvrages de quelque mérite sont teintés de jacobinisme. Dans le salon de Mme de Duras toutes les opinions, quelques nouvelles qu'elles fussent, étaient sûres de trouver bon accueil ; et recevant là le sceau de l'approbation, elles se répandaient dans tous les salons du faubourg Saint-Germain».

² Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, éd. par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1998, p. 112.

³ Madame de Duras, *Olivier ou le secret*, éd. par Denise Virieux, Paris, Corti, 1971, p. 12 (*Introduction*).

mente per gli amici per i tipi dell'Imprimerie Royale nel dicembre del 1823. La duchessa così confida all'amica Rosalie de Constant la sua decisione: «Se ne fanno cento commedie una più ridicola dell'altra, e quelli che non conoscono l'opera avrebbero potuto credere che fossi io l'autore di tutto questo. Volevo essere responsabile solo dei miei errori; ma tutta questa pubblicità mi è stata sgradevole [...]. Non sono abbastanza autore per apprezzare questo tipo di gloria» (pp. 140-141).

Va riconosciuto il merito alle edizioni Adelphi di offrire ora al lettore italiano non solo l'opportunità di poter leggere *Ourika* nella traduzione accurata ed elegante di Graziella Cillario, ma anche di scoprire l'itinerario umano e letterario di Madame de Duras nella lunga, documentatissima e appassionante postfazione di Benedetta Craveri: *La duchessa di Duras o l'armonia infranta*.

La studiosa prende le mosse dall'analisi della copiosa corrispondenza di Madame de Duras con alcuni dei suoi interlocutori più assidui, come Rosalie de Constant, Madame de Staël, Sophie Swetchine o Chateaubriand, e ne enuclea i centri di interesse, restituendo così una personalità femminile dalle molteplici sfaccettature che si impone alla ribalta mondana solo con «il passar del tempo [il che] l'aiutava a sopportare le delusioni della vita privata e le offriva una straordinaria occasione di rivalsa» (p. 109).

Moglie frustrata affettivamente e poi trascurata dal marito, primo gentiluomo della Camera di Luigi XVIII; madre delusa dagli atteggiamenti della figlia primogenita Félicie; amante tradita dall'autore dei *Mémoires d'outre-tombe* per Juliette Récamier; da quello Chateaubriand che sembra spesso servirsi di lei per i propri successi politici, persegue pervicacemente il prestigio mondano quasi a mascherare in un certo qual senso la propria melanconia⁴, il proprio *mal de vivre*, che era stato anche quello di Delphine e di René.

⁴ Per Sainte-Beuve gli eventi della storia, che fanno da sfondo alla sua produzione, sono troppo recenti e certamente connotano la scrittura della duchessa: «Les romans de Mme de Duras, sont bien de la Restauration, écho d'une lutte non encore terminée, avec le sentiment de grandes catastrophes en arrière. Une de ses pensées habituelles était que, pour ceux qui ont subi jeunes la Terreur, le bel âge a été flétri, qu'il n'y a pas de jeunesse, et qu'ils porteront jusqu'au tombeau cette mélancolie première», *Portraits de femmes*, cit., p. 116.

Benedetta Craveri estrapola dagli scritti di Madame de Duras quei frammenti significativi atti a penetrarne i pensieri più segreti e che si riverberano poi nella sua produzione letteraria, adombrando pure schegge autobiografiche, in modo illuminante. Così ricorda come, ferita dal suo egoismo e dalla sua ingratitudine, Madame de Duras scrivesse all'*Enchanteur*: «Quando sento quanta sincerità, quanta dedizione ho per voi, quando penso che da più di quindici anni preferisco ciò che è vostro a ciò che è mio, che i vostri interessi e le questioni che vi riguardano passano mille volte avanti ai miei, [...] e quando penso che voi non fareste il minimo sacrificio per me, mi indigno contro me stessa per la mia follia» (p. 121).

Come per *Edouard* e per *Olivier* – quest'ultimo apparso nella sua forma definitiva solo di recente⁵ – anche in *Ourika* il nodo del racconto è costituito da un ostacolo insormontabile: là l'inferiorità sociale e la difformità sessuale, qui la differenza del colore della pelle dell'eroina senegalese condannata a uno spazio indeterminato e sterile dove le comuni passioni umane non possono albergare.

Già un po' meno di un secolo prima l'Abbé Prévost, facendo dell'enigmatico personaggio di Théophrastus l'eroina della sua *Histoire d'une Grecque moderne*, aveva stigmatizzato il progetto di trapiantare a Parigi la giovane schiava liberata dal serraglio di Costantinopoli, per offrirle lo statuto di donna occidentale. In entrambe le situazioni, pur molto diverse, tal sorta di metamorfosi sociologica conduce allo scioglimento drammatico di un proposito tanto filantropicamente valido, quanto utopistico nella realtà dell'Antico Regime.

La giovanissima *Ourika* appare dapprima apparentemente integrata nella civiltà mondana in cui la sua benefattrice, la Marescialla de B., l'introduce, offrendole ogni opportunità per lo sviluppo dei suoi talenti e un'educazione perfetta. Ella sa cantare, ballare, dipingere, parla l'inglese e l'italiano, legge con avido interesse. Ma quando scopre il significato del colore della sua pelle, intuisce che esso costituisce un impedimento invincibile per l'attuazione di un progetto

⁵ Madame de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, préface de Marc Fumaroli, édition intégrale et en partie inédite par Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, «Folio classique», 2007.

di vita comune con Charles, il nipote di Madame de B., insieme al quale è stata allevata e di cui è segretamente innamorata. Tutto quel mondo lentamente si sgretola e vacilla: «mi accusavo – confida Ourika – di ingratitudine o di follia; non so se avrei osato confessare sino a quale punto il male senza rimedio del mio colore mi rendeva infelice» (pp. 40-41). La società, che l'ha accolta con slancio umanitario e in cui da bambina Ourika si sentiva perfettamente a suo agio, l'ha resa però solo un grazioso *jouet* che non può resistere al volger del tempo: nel fare sprezzante della Marchesa d., ella intravede così un avvenire di interdetti e di esclusione: «ben presto – rivela Ourika – sarei stata respinta da un mondo in cui non potevo per mia natura essere ammessa» (p. 23). Natura e cultura che, come insegna Rousseau, difficilmente possono collimare; e opportunamente chiosa Benedetta Craveri: «Perfetto prodotto della civiltà mondana a cui è stata iniziata da bambina, Ourika ne ha così profondamente interiorizzato il modello da condividere le ragioni dell'esclusione di cui è oggetto, percependosi attraverso lo sguardo degli altri e diventando estranea a se stessa» (p.161).

Il racconto di tale esistenza estraniata, vittima del conformismo sociale e dei limiti imposti alla condizione femminile, viene fatto in prima persona da Ourika al medico intervenuto per tentare di alleviare le sue sofferenze fisiche in un'unica, lunghissima analessi. Il convento delle orsoline del faubourg Saint-Jacques in cui ella è ora rinchiusa non si configura però come un luogo disforico, è invece l'unico dove ella prova finalmente «gioia e serenità» ritrovando «per famiglia l'umanità intera». Come Ourika, anche Madame de Duras alla fine della sua vita giudica alla luce della fede religiosa quanto vani siano stati gli affanni terreni e scrive nelle sue *Réflexions et prières*: «Quasi tutte quelle sofferenze morali, quegli strazi del cuore che sconvolgono la nostra vita avrebbero potuto essere evitati se fossimo stati vigili; non dovevamo aprire la nostra anima a quelle passioni che tutte, anche le più legittime, sono la morte del corpo e dell'anima» (p. 85).

La scrittura di Madame de Duras, di un grande rigore stilistico, essenziale nell'espressione che potremmo definire quasi minimalista – per altro molto ben resa nella traduzione –, lascia tuttavia intravedere, seppur larvamente, una critica ai pregiudizi razziali e nobiliari di quella società aristocratica della Restaurazione cui ella ap-

partiene e che è destinataria dei suoi scritti. Ben sottolinea a tal proposito Benedetta Craveri che Madame de Charrière e Claire de Duras erano in modo consentaneo «unite dalla stessa libertà di giudizio e dalla stessa delicata pietà per le vittime delle convenzioni sociali» (p. 83), senza che mai intervenga la scrittrice con opinioni personali o dichiarazioni di principio, poiché «dando prova, fin dal suo debutto letterario, di una notevole sapienza narrativa, la duchessa lascia al lettore la libertà di scegliere la chiave d'interpretazione a lui più congeniale» (p. 159).

Va detto infine che il disincanto di Ourika, la sua frustrazione e alterità appartengono anche in proprio a quella che era stata la regina del salotto di rue de Varenne; così Madame de Duras scrive a Rosalie de Constant il 6 febbraio 1824: «Je ne sais pourquoi j'étais née, mais ce n'est pas pour la vie que je mène. Je ne prends du monde que ce qui n'est pas lui, et quand je reviens sur moi-même, je ne conçois pas ce que je fais là, tant je m'y sens étrangère⁶». Straniamento e distanziamento dal 'mondo' che fanno di questo personaggio un prototipo emblematico della condizione femminile nella modernità.

Valeria De Gregorio Cirillo

⁶ Gabriel Pailhès, *La Duchesse de Duras et Chateaubriand d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1910, pp. 282-283.

VALERIA DE GREGORIO CIRILLO (A CURA DI), JULIE-MARIE CAVAIGNAC, *LE MEMORIE DI UNA SCONOSCIUTA*, ATRIPALDA, MEPHITE, 2009, pp. 135.

Le *Memorie* di madame Cavaignac, per la prima volta parzialmente tradotte da Valeria De Gregorio Cirillo e finalmente pubblicate in Italia, in un elegante ed agevole edizione, hanno il pregio di proporre, da un punto di vista femminile, nuove testimonianze sulla vicende napoletane del decennio francese.

Oltre alle informazioni fornite dal De Nicola nel suo *Diario* (1798-1825) di Gioacchino Murat avevamo già il ritratto tracciato nel 1819 da Luigi Blanch, un ufficiale napoletano che aveva militato con i francesi, prima in Russia, poi nella campagna del 1815, e che volle fornire un giudizio serio ed imparziale sull'uomo e sulle imprese da lui compiute, molto fidando su sé e su circostanze apparentemente ritenute favorevoli (*Colpo d'occhio sulla campagna di Napoli del 1815*, in *Scritti storici*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, vol.I, 1945).

Ai suoi occhi il cognato di Napoleone appariva “fornito di una certa perspicacia”, ma dotato di “un cuore burrascoso e poca politica di affari”. Si era infatti educato nella rivoluzione e nella corte del Bonaparte, ma, non esperto di uomini, tendeva ad impegnarsi in “disegni straordinari e ineseguibili”, suggeritigli più dalla sua grande immaginazione che dalla conoscenza delle necessità storiche. Pertanto gli errori da lui commessi erano giudicati con spregiudicatezza dallo storico che sembrava reputare inevitabile la finale sconfitta dell'ambizioso sovrano desideroso, nel suo governo, “di contentare gl'individui nel particolare, ma neglignendo il generale”.

A quegli anni ed a quelle burrascose vicende ci riportano dunque gli studi della francesista Valeria De Gregorio Cirillo che, da tempo, attraverso originali testimonianze letterarie, cerca di ricostruire il volto della Napoli francesizzante e francesizzata del decennio napoleonico, governata da Giuseppe Bonaparte prima e da Gioacchino Murat poi.

Già in un suo volume *I “comédiens Français ordinaires du roi”*, edito da Liguori nel 2007, la De Gregorio Cirillo si era occupata della politica culturale, introdotta in Napoli da Giuseppe Bonaparte e proseguita dal suo successore, analizzando con cura i

repertori teatrali e gli spettacoli messi in scena a Napoli presso il Teatro del "Fondo". Una vera innovazione significò infatti la copiosa messe di commedie e tragedie di autori francesi che vennero allora rappresentate (in lingua originale) sugli scenari cittadini. Fu questa una mirata strategia culturale che avvicinò le due capitali e in molti casi portò ad una trasformazione dei gusti del pubblico napoletano, da allora sempre più aperto e disponibile al confronto con quanto provenisse da Parigi.

La studiosa torna ora a fornire altre tessere utili alla ricognizione del medesimo periodo storico e rilegge per noi un volume anonimo, edito da Plon, nel 1894, *Les Mémoires d'une inconnue, publiés sur le manuscrit original 1780-1816*. Si tratta di un testo spesso utilizzato dagli storiografi francesi, ma non sempre adeguatamente menzionato nella bibliografia critica. Andando incontro alla curiosità dei lettori italiani, la De Gregorio ritiene opportuno tradurne e pubblicarne solo quella parte che riguarda il soggiorno della sua misteriosa autrice nella capitale del Regno, tra il 1808 e il 1812, cioè nel periodo in cui ella lasciò Parigi per raggiungere Napoli e vivere accanto al marito Jean Baptiste Cavaignac, un importante e fedelissimo funzionario di Gioacchino Murat, nonché fratello di un suo generale, il più noto Jacques-Marie Cavaignac.

Ma Julie-Marie, per quanto destinata all'anonimato dalle complesse vicende editoriali delle sue memorie, pubblicate postume, a 45 anni dalla sua morte (1849), ed ostacolate nella loro diffusione (dal veto di un nipote che si riteneva danneggiato, nei suoi diritti di erede, dai legittimi possessori del manoscritto) non era donna abituata a vivere di luce riflessa, all'ombra di un marito autorevole e autoritario. Ella ci appare infatti una intellettuale esigente e consapevole di sé, decisa a difendere la propria autonomia di giudizio nei confronti di un mondo che, già a Napoli, alla corte di Murat, le appariva lontano dai valori a lei più cari, quelli cioè legati ad una sorta di *pietas* religiosa nei confronti e della vita e delle persone amate, spesso rintracciabili nel suo nucleo familiare. Utili pertanto risultano le informazioni biografiche sulla Cavaignac di cui abbondano e l'introduzione e le note inserite nel volume.

Figlia di Olivier de Corancez, un orologiaio appassionato di letteratura, Julie-Marie era nata a Parigi nel 1780 ed aveva ricevuto in famiglia una educazione abbastanza accurata che, oltre a saper

leggere, scrivere e ricamare, l'aveva messa in grado di coltivare da sola i propri interessi (lo studio del latino, dell'italiano e della musica) e di trarre profitto dalle relazioni dei genitori con gli intellettuali che ne frequentavano il salotto. Intimo di Rousseau e, nel 1771 (insieme a Jean de Romilly, Louis d'Ussieux e Cadet de Vaux), fondatore del "Journal de Paris", Olivier de Corancez infatti aveva accolto con entusiasmo la rivoluzione, aprendo la sua casa ai personaggi più noti della cultura del tempo (Lalande, Chenier, Florian, Bernardin de Saint-Pierre...). Analoga accoglienza era stata data ai commediografi parigini, molto apprezzati da sua moglie che era una spettatrice assidua del *Théâtre – Français*. Quanto basta perché la futura *madame* Cavignac, frequentando da vicino autorevoli celebrità del momento, imparasse a conoscere il lato nascosto del loro carattere e si abituasse a scoprirne egoismi e piccinerie; diffidando delle apparenze nell'elaborare i suoi giudizi, spesso divertiti e poco conformisti. Anche per lei però, come per i suoi familiari, la rivoluzione costituisce una causa giusta e da accesa repubblicana, nel 1797, accetta il matrimonio con un brillante uomo politico, originario del Quercy, un montagnardo che aveva votato la morte di Luigi XVI. Grazie a tali nozze entrerà in contatto con i nuovi astri della politica, frequentando la società del Direttorio e poi lo stesso Murat, antico amico e corregionale del marito.

Del generale Bonaparte ella disapproverà la svolta dittatoriale impressa alla politica successiva ma gradualmente ne accetterà il ruolo, riconoscendo il suo amore per la Francia cui il futuro imperatore sembra assicurare grandezza e prosperità. Eppure al suo sguardo di donna, abituata alla conversazione brillante del bel mondo, ma divenuta moglie e madre rispettosa del proprio ruolo all'interno della famiglia, non sfuggono le diffuse vanità ambiziose e soprattutto le ambigue logiche del potere. Sa riconoscere l'arroganza degli uomini cui Napoleone ha dato fiducia ed incarichi di prestigio. Primo fra tutti quel Pierre-Louis Roederer che, all'indomani del colpo di stato di brumaio, ha sottratto a suo padre la proprietà del "Journal de Paris" e che successivamente ottiene il dicastero delle finanze a Napoli, già promesso dal re Giuseppe a suo marito Jean Baptiste il quale è comunque costretto dalle circostanze ad allontanarsi dalla Francia e ad accettare un ruolo subalterno a quello sperato (egli sarà infatti a Napoli Direttore generale dell'Amministrazione della registratura e de' demanj).

Comunque sia, con l'insediamento di Murat a Napoli, Cavaignac spera in maggiori fortune (diventerà infatti consigliere di Stato), Marie-Julie finalmente lo raggiunge in Italia, dopo un lungo periodo di ansie e malanni fisici, superati col sostegno della fede religiosa. Quando parte da Parigi la donna sa bene di lasciarsi alle spalle gli affetti più cari: i genitori, le amiche, il suo padre spirituale e sa anche che tali addii potrebbero essere definitivi e segnare una più radicale trasformazione nel suo carattere di persona, finora protetta dalla indulgenza dei suoi. Ottiene però dal marito rispetto e comprensione, ella ha tale ascendente su di lui da ottenere che le loro nozze siano finalmente celebrate con rito religioso ed ancora è da lui contentata nella scelta di vivere lontano e dalla corte e dai coinvolgimenti che ne deriverebbero se ella accettasse il ruolo di dama di palazzo propostole da Maria Carolina.

La regina infatti le appare troppo fiera di essere una Bonaparte per limitarsi nei modi e nelle ambizioni, aspira lei stessa al comando e non teme di mettersi in competizione col marito, tormentandolo con i suoi intrighi e ricattandolo con il peso delle personali parentele. Mentre guarda a Gioacchino con simpatia, la Cavaignac è durissima nei confronti di Maria Carolina. Ne rammenta le brighe; le velleità; gli amori adulterini; gli scandalosi comportamenti, dettati da cinismo o da smania di protagonismo. Ne comprende l'influenza sulla corte e soprattutto su Murat che finisce per disprezzare quanti incontrano le simpatie della moglie. Al fine di evitare immotivati sospetti tra i due coniugi e rivalse pericolose per la sua stessa casa, Marie-Julie ritiene opportuno interrompere le frequentazioni con la famiglia reale e si trasferisce in campagna, adducendo motivi di salute: "Il Re era molto attaccato a mio marito, cosa di cui bisogna riconoscergli il merito se si tiene conto dei loro trascorsi, e aveva in lui una fiducia assoluta. Le visite, allora assai frequenti che rendevo alla Regina, mio figlio che giocava con i suoi, tutto ciò riuscì sgradito a Murat facendolo indispettire. Monsieur Baudus, al quale glielo aveva riferito la Regina, mi avvertì che il Re le aveva detto 'Che significa questa affezione per Madame...? Volete rovinarmi anche il consorte, come tanti altri?'. Raccontai tutto ciò a mio marito che mi esortò a recarmi in campagna e a restare in disparte"(p.60).

Nel ritiro della sua bella villa del vomero madame Cavaignac vive dunque i suoi anni napoletani, li definirà anni "molto infelici"

per la nostalgia di un figlio primogenito lasciato in patria e per l'isolamento cui ella stessa si costringe, eppure l'esperienza della bellezza della natura e del paesaggio meridionale le consente momenti di vera, profonda gioia. La lettrice di Rousseau riscopre in sé una sensibilità pre-romantica che le fa gustare il piacere di affacciarsi su un incantevole mare, di contemplare ampi orizzonti, di stupirsi del silenzio notturno. Di fatto per le sue scelte e per la sua sensibilità la donna sembra in anticipo rispetto ai tempi. Si muove in scenari che non le appartengono, ma ha in sé la sicurezza di chi è saldamente vincolato ad un'etica personale e può fare riferimento ad un mondo di affetti che, sempre più nella ormai vicina cultura borghese, toccherà alle donne custodire e trasmettere a marito e figli. Le memorie ne rivelano la serietà morale e l'orgoglio dei convincimenti. Non a caso Marie-Julie mostra di avvertire profonda distanza da quanti, francesi come lei, in Italia, si muovono a proprio agio o assecondando gli umori del sovrano e di sua moglie, o mirando ad un personale tornaconto. Confesserà spesso di condurre a Napoli una vita contraria al suo socievole temperamento e, nella sua ansia di autenticità, quando vorrà descrivere i suoi incontri mondani, esprimerà il fastidio provato per una diversa educazione, nei confronti delle napoletane esuberanti e chiassose, e talvolta il suo disprezzo, quando ne registrerà il diffuso gusto per vuote avventure galanti o per giochi di finzione. Nei casi peggiori sono finalizzati ad opportunisticamente smentire un passato di compromessi: "vicenda ancor più esecranda, è che questa duchessa di Cassano, al ritorno della Regina, ricomparve a corte ad occupare la posizione che le spettava e a baciare la mano che aveva condannato a morte il figlio. Dieci anni dopo l'ho ritrovata tra le dame d'onore della regina Murat, era proprio una sua vocazione! Non riuscivo a guardarla, mi faceva orrore".(p.80)

Non è che un esempio di come, dalla sua posizione di testimone privilegiata, la Cavaignac, nel leggere la realtà contemporanea, riuscisse a mescolare privato e pubblico, pervenendo a giudizi liberi e coraggiosi che rivelano oggi ai lettori l'autenticità delle sue emozioni e l'acutezza della sua intelligenza.

Caterina De Caprio

MARIANO JOSÉ DE LARRA, *UN CONDANNATO A MORTE. I TAGLIEGGIATORI*, A CURA DI AUGUSTO GUARINO, PREFERENZA DI PASQUALE CIRIELLO, NOTA DI VITTORIO DINI, NAPOLI, COLONNESE EDITORE, 2009.

I fremiti anglo-germanici del Romanticismo di epoca napoleonica stentaronο a penetrare in Spagna, salvo rare eccezioni come quella barcellonese dell'“Europeo”. Non più fortunati e disponibili furono gli anni post-congressuali, visto che quel Fernando VII che sulle prime s'era meritato il titolo di *deseado*, blindò per la Spagna i venti d'Europa per un tempo che sembrò infinito e che terminò soltanto alla sua morte, nel 1833. È solo allora che gli oltre mille letterati esuli poterono rimpatriare ed alimentare sospiri, furori e modernità ideologica assecondando istanze nuove, colorando fiori e frutti che finalmente schiudevano i germogli settecenteschi dell'Illuminismo, o della *Ilustración*, con cui la cultura occidentale aveva dato l'ultima spallata alla civiltà medievale. Mariano José de Larra visse i suoi brevi anni di vita e maturò le sue idee e il suo pensiero nel crogiolo di questi fermenti, proiettando verso il futuro i contenuti moderni della critica dei costumi e delle vigenze sociali arcaiche, ingessate in un tempo che apparteneva a un passato remoto.

Assai meritevole appare dunque il recupero operato da Augusto Guarino in ambito di storia delle idee in Spagna riferita alla prima metà dell'Ottocento. E ben collocato appare il volumetto nei tipi di Colonnese, dove è il quarto della collana “Civiltà”¹, che con questo testo conferma la sua vocazione pacifista, etica e sociale. Guarino seleziona e traduce due articoli di Larra, *Un reo de muerte* e *Los barateros, o el desafío y la pena de muerte*, apparsi rispettivamente su “La Revista Mensajero” nel 1835 e su “El Español. Diario de las doctrinas y de los intereses sociales” nel 1836. Larra è un grande protagonista della letteratura spagnola romantica; un protagonista che in Spagna, dopo il plateale suicidio wertheriano all'età di ventotto anni, diviene un importante punto di riferimento per le generazioni

¹ Nell'ambito della medesima collana sono stati pubblicati altri tre testi: *Le guerre e la pace. Studi sull'arbitrato internazionale* di Charles Richet (2000), *Nazione guerriera. Il militarismo nella cultura degli Stati Uniti* di Gordon Poole (2002) e *Le Riflessioni sulla schiavitù dei negri* di Jean-Antoine Condorcet (2003).

successive. Certo, oltre la drammaticità della sua morte, si apprezzavano, nel corso dell'Ottocento, le grandi qualità dello scrittore, le motivazioni profonde e moderne dei suoi articoli. Eppure in Italia non è noto al grande pubblico; con questo libro si vuole avvicinare il lettore italiano ad un autore originale e acuto, anche grazie alla bella traduzione di Guarino che ne riproduce efficacemente lo stile limpido, che a tratti può apparire artificioso, ma che è sempre caustico e incisivo.

La letteratura, quando raggiunge le più alte vette, trascende il momento storico che la vede nascere per gettare un ponte verso le generazioni future; e questi due testi di Larra sono ancora tristemente attuali, inserendosi in un dibattito che ancora oggi richiama l'attenzione dell'opinione pubblica. La pena capitale è una questione di grande impatto che non poteva lasciare indifferente Larra, scrittore dotato di fine sensibilità e della giusta formazione intellettuale² per poter cogliere le contraddizioni della società spagnola. Il suo sguardo critico si posa su vari aspetti della vita spagnola del XIX secolo, sempre sorretto dall'amore per la patria e da una finalità etica che scorge nell'espressione letteraria e nell'attività di pubblicista uno strumento posto al servizio della riforma dei costumi e del progresso sociale. La pena di morte si configura come uno dei problemi più urgenti e angosciosi, ma anche controversi giacché coinvolge il "rapporto che i soggetti intrattengono con le istituzioni, chiamando in causa la natura stessa dell'appartenenza e della partecipazione al corpo sociale", come convenientemente osserva Guarino nell'introduzione³. Si profila una linea critica complessa in cui la denuncia della barbarie dell'esecuzione si sovrappone alla riflessione sulla legittimità di tale odiosa pratica. Larra si interroga sul diritto che la società si arroga di condannare e giustiziare un uomo, soprattutto se il crimine da lui commesso è conseguenza dell'abbandono della società stessa; sottraendosi al suo dovere di protezione nei confronti di tutti i suoi membri, la società non può più esercitare il suo diritto a difendersi o a vendicarsi. In un'immaginaria conversazione tra un taglieggiatore e la società, quest'ultima afferma:

² Era figlio di esiliati *afrancesados* tornati poi in patria nel 1818 a seguito dell'amnistia concessa da Fernando VII.

³ Cfr. p. 15.

Le mie leggi [...] possono rinunciare a proteggere, ma non a vendicare; ciò che in esse c'è di buono per me non lo è per te, perché io ho giudici per te, ma tu non ne hai per me; io ho sbirri per te, ma tu non ne hai per me. Per questo io posso castigare il tuo omicidio e tu non puoi castigare la mia negligenza, la mia mancanza di protezione, che ne furono l'origine.⁴

Tra la società tirannica e l'uomo oppresso, sebbene si tratti di un criminale, vi è dunque un rapporto sperequato in cui vige la legge del più forte. Ed ancor più iniqua si rivela la giustizia quando non esercita il proprio diritto in egual misura sul nobile e sul popolano. Nonostante il ruolo attivo assunto dal popolo spagnolo durante l'insurrezione antinapoleonica del 2 maggio del 1808, emerge dalle pagine di Larra la convinzione che esso sia ancora lontano dal raggiungere una piena consapevolezza di sé:

Mio popolano, l'uguaglianza di fronte alla legge esisterà quando tu e i tuoi simili la conquisterete; quando sarò una vera società e l'elemento popolare entrerà a far parte della mia composizione.⁵

Al contrario, il popolo accorre numeroso intorno al patibolo per assistere alla rappresentazione della morte; spinto da una morbosa curiosità, si accalca “per divorare con la vista l'ultimo dolore dell'uomo”⁶, offrendo il fianco a chi, attraverso quella tragica spettacolarizzazione, intende intimidirlo, soggiogarlo.

La straordinaria modernità del pensiero di Larra è sottolineata non solo dal curatore del volume, ma anche dal costituzionalista Pasquale Ciriello, che al volume offre la prefazione, nonché dal direttore della collana Vittorio Dini, che lo conclude con una densa nota a mo' di postfazione. La voce di Larra è una delle tante che nel corso dei secoli si sono sollevate a favore dell'abolizione della pena capitale, è un punto in un *continuum* che arriva fino ai nostri giorni; giorni in cui anacronisticamente le macabre esecuzioni continuano ad essere eseguite. Nonostante i successi ottenuti recente-

⁴ *I taglieggiatori, ovvero i duelli e la pena di morte*, p. 51.

⁵ *Ivi*, p. 53.

⁶ *Un condannato a morte*, p. 39.

mente dal fronte abolizionista⁷, sono ancora numerosi, infatti, i paesi il cui ordinamento giuridico prevede l'uso e la pratica della pena di morte.

Se è vero che le battaglie sociali si combattono —e si vincono— attraverso l'uso di strumenti politici, è altrettanto vero che i cambiamenti culturali che ne sono alla base riescono ad acclimatarsi più facilmente in una data società quando vi è una feconda letteratura a sostenerli. Il potere della pagina scritta è forte; forte è la sua capacità di scuotere le coscienze. Prova ne è il gran numero di scrittori che ancora oggi subiscono persecuzioni a causa dei loro testi; e come non avvertire il vigore delle parole di Larra quando scrive: “E di cosa ti lamenti? Non stai rinunciando ai tuoi diritti non reclamandoli? Non stai autorizzando qualsiasi cosa sopportando tutto?”⁸

Germana Volpe

⁷ È del 2007 l'approvazione dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite della moratoria universale sulla pena di morte.

⁸ *I taglieggiatori...*, p. 53.

JUAN ANDRÉS, *LETTERE FAMILIARI, CORRISPONDENZA DI VIAGGIO DALL'ITALIA DEL SETTECENTO*, I e II VOLUME, INTRODUZIONE, TRADUZIONE E NOTE A CURA DI MAURIZIO FABBRI, RIMINI, PANOZZO EDITORE, 2008.

La collana *Testi inediti e rari*, diretta da Maurizio Fabbri, ha come campo specifico di interesse la letteratura spagnola del XVIII secolo, periodo spesso negletto dalla critica ma non privo di personaggi e testi grandemente meritevoli di attenzione. È il caso, ad esempio, di Juan Andrés, gesuita e intellettuale di prestigio, famoso per la sua opera in sette volumi *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, pubblicata a Parma tra il 1782 ed il 1799. Un'opera vastissima che risponde all'ambizioso progetto di redigere una storia della letteratura universale dalle origini fino all'epoca a lui contemporanea.

I volumi che qui recensisco contengono parte delle sue *Lettere familiari*¹, la cui genesi è strettamente intrecciata con lo scritto sopra menzionato: si tratta, infatti, di epistole che Juan Andrés invia al fratello Carlos tra il 1785 ed il 1791, anni che egli trascorre in Italia dedicandosi alla preparazione della sua monumentale storia letteraria. Inizialmente concepite per soddisfare la vivace curiosità del fratello, e di un gruppetto di parenti ed amici, nei confronti del nostro paese, le lettere vedono poi aumentare il loro pubblico proprio grazie ad un'intuizione di Carlos, il quale ritiene che possano attrarre un numero di lettori molto più elevato. Durante il suo lungo soggiorno in Italia, Juan Andrés conosce a fondo varie città (tra cui Mantova, Ferrara, Bologna, Firenze, Roma e Napoli) con i loro ricchi patrimoni artistici e culturali: di ognuna descrive e racconta con dovizia di particolari lo stato dei monumenti, delle biblioteche, delle università, degli archivi, dei musei, delle pinacoteche. Riferisce dei numerosi intellettuali italiani che ha avuto l'occasione di conoscere, ma anche dei tanti studiosi e scienziati spagnoli che, come

¹ L'*editio princeps* delle *Cartas familiares a su hermano* di Juan Andrés si deve al famoso Antonio de Sancha; lo stampatore madrileno le pubblica in cinque volumi tra il 1786 ed il 1793. L'edizione recensita consta di due volumi, di cui il primo riguarda gli anni trascorsi da Andrés a Mantova, Ferrara, Bologna, Firenze, Pisa, Siena e Roma, mentre nel secondo si continua il racconto delle esperienze vissute a Roma, cui si aggiunge quello del soggiorno a Napoli.

lui, si trovano esiliati in Italia a seguito dell'espulsione (voluta da Carlo III di Borbone nel 1767) dal territorio spagnolo di tutti i componenti della Compagnia di Gesù.

Emerge in modo evidente il desiderio dell'autore di "mostrare quanto la Spagna avesse contribuito all'avanzamento della cultura" e di difendere "la superiorità dell'umanesimo cristiano sul pensiero illuministico", come opportunamente rileva Maurizio Fabbri nell'introduzione (p. 13). È ben noto lo zelo con cui Carlo III s'impegna sul fronte della modernizzazione della società e della cultura spagnole, intento che egli persegue anche attraverso il drastico ridimensionamento del potere del clero e degli ordini religiosi che controllano il sapere accademico. Si determina così una sorta di "diaspora" degli intellettuali gesuiti o, volendo utilizzare un'espressione più propria dei nostri giorni, una "fuga di cervelli" che continuino nondimeno a mantenere un forte legame affettivo nei confronti della madrepatria. Ne sono testimonianza i molteplici rapporti di amicizia che Juan Andrés continua a coltivare con i suoi conterranei anche sul suolo italico che, come sempre accade in situazioni analoghe, tendono a recuperare e a conservare il vincolo con la patria perduta, ambiscono a ricreare un'altra Spagna fuori dalla Spagna. E non si tratta solo di letterati, ma di intellettuali in senso ampio: matematici, fisici, medici, giuristi. Uomini che si sono affermati in vari campi dello scibile, dando lustro alla terra d'origine con il loro lavoro e la loro fama. Il proposito di Juan Andrés è, pertanto, quello di dimostrare quanto il paese abbia perduto a seguito dell'espulsione dei gesuiti. Se da un lato, infatti, la spinta della Spagna illuminista verso la laicità e l'ammodernamento ha determinato un cammino di progresso, dall'altro si intende che ogni mutilazione sociale costituisce una perdita e una sconfitta, come d'altronde era già avvenuto nella penisola iberica tre secoli prima con la definitiva espulsione degli ebrei nel 1492. Le accorate lettere di Juan Andrés ci ricordano che l'esilio non interrompe mai il dialogo con la madrepatria, poiché la distanza fisica e la privazione non fanno che accrescere i sentimenti profondi della nostalgia e dell'amore, così come l'intensità delle relazioni.

Il pubblico italiano troverà nella lettura delle *Lettere familiari* ampie motivazioni storiche, artistiche e socio-culturali: in primo luogo il piacere della prosa di Andrés, agile ed accurata al tempo stesso,

ottimamente resa dalla traduzione di Maurizio Fabbri; inoltre, la descrizione delle bellezze naturali, architettoniche ed artistiche dell'Italia del tempo, un affresco della società italiana, del fervore degli ambienti culturali delle principali città. Di particolare interesse, infine, è anche la quantità di notizie utili alla ricostruzione dei rapporti italo-spagnoli nel Settecento, alle quali è connessa la ricchezza del dialogo tra due culture tradizionalmente considerate affini, ma che spesso divergono e talvolta rivaleggiano.

Germana Volpe

MANUEL ALEGRE, *CANE COME NOI*. PREFERENZA, TRADUZIONE E CURA DI MARIA LUISA CUSATI, ROMA, IL FILO, 2008, pp. 114.

A novela *Cão Como Nós* de Manuel Alegre, publicada em Lisboa (Dom Quixote) em 2002, foi agora traduzida para italiano pela mesma estudiosa a quem se devem outras traduções do mesmo autor.

A obra quer ser uma homenagem ao cão Kurica, um *épagneul-breton*, que acompanhou a família do autor/narrador, como cão de caça, mas sobretudo de companhia, durante vários anos, até falecer em 2002.

Na novela alternam-se textos escritos para um destinatário bem identificado, o próprio Kurica, logo após a sua morte, com outros, em geral um pouco mais longos, que não têm um narratário bem definido. De facto, o narrador homodiegético inicia a novela dirigindo-se-lhe abertamente, utilizando mesmo a 2ª pessoa: «Sei que andas por aí, oiço os teus passos [...], os cães também regressam», informando assim o leitor de que tem a certeza de sentir claramente que o cão continua a estar presente na sua vida e na da família, embora como sombra. Estes breves textos em que fala com o cão distinguem-se também graficamente – estão colocados entre parêntesis curvos e na tradução são escritos em itálico – dos outros, em que o narrador autodiegético relata as relações dele e dos membros da sua família com Kurica que é apresentado como um cão que, não só «está convencido de que não é cão» (p. 14), mas que também «tinha apanhado os tiques de certas pessoas da família» (p. 11) chegando a confundir-se com essa mesma família na maneira de ser: «um cão rebelde, teimoso, de certo modo subversivo. Às vezes insuportável. – Como nós, diriam depois os meus filhos» (p. 22).

É precisamente nos textos colocados entre parêntesis curvos que vem à tona a sensibilidade, a cumplicidade e o amor pelo cão que o narrador tentara sempre esconder, racionalizando-o, no que se distinguia dos outros membros da família, mais sentimentais e com menor pudor em demonstrar o amor pelo cão. Precisamente por isso torna-se ainda mais relevante que assuma conscientemente a função de contribuir, com a sensação de que presente o cão, para que ele não desapareça completamente: (*Sim, cão, ... mas é por isso que te*

pressinto e sei que estás aí, se não fosse como sou já tinhas morrido completamente) (p. 83). E é esta certeza que dá alento ao poeta para nunca se abandonar ao pessimismo, mesmo sabendo que «*o mundo, tal como está, pode matar*»: (... *É sempre possível ir aos robalos, dar uns tiros. Ou então pegar na caneta e vir para aqui falar contigo. Um cão nunca abandona o dono. Mesmo que não te veja, sei que estás aí: é quanto me chega. As minhas armas e eu. O meu cão e eu*) (p. 101).

E ao terminar a novela como a iniciara, isto é, dirigindo-se ao cão e até escrevendo um poema a ele dedicado, o narrador demonstra que na relação dono-cão, por mais que tenha querido afirmar a supremacia do dono não cedendo à vontade do *bicho* «de ser mais do que cão», foi afinal este que ganhou a partida essencialmente com o amor que demonstrou e que lhe foi retribuído por toda a família (respeitando a sua personalidade de cão um pouco irritante) e, no final da sua vida, pelo componente da família que menos se queria deixar comprometer numa relação sentimental dono-cão. Era porém mais uma atitude fictícia de luta pelo poder de duas personalidades que pretendiam impor a própria autonomia, como o demonstra a própria redacção de uma novela cujo protagonista é o cão que se dava ares de não ser cão mas pessoa. E é o narrador, que nunca aceitou essa situação, aquele que a evidencia: «Dei por mim a conversar com o cão, sempre que estávamos sós. Digo bem: conversar. Porque se ele nunca chegava, como pretendia, à enunciação, não tenho dúvida de que compreendia a humana fala. Pelo menos a nossa» (p. 103). O dono a prestar homenagem ao cão!... , no rasto do epitáfio que Lord Byron escreveu para o seu.

Um texto tão permeado de poesia e de amor por um cão, que o retribuída platealmente querendo ser um dos membros da família, requeria uma tradução que não fizesse perder as suas principais características rítmicas para que a sua musicalidade se mantivesse. O ritmo e a musicalidade, aos quais também Kurica é sensível, são evocados várias vezes ao longo do texto e é essencialmente essa que considero a aposta ganha pela tradutora, que procurou manter a cadência e o ritmo da prosa poética de Manuel Alegre. Além desta dificuldade, a tradução apresentava uma outra, a de um léxico pertencente à gíria coloquial e familiar que foi igualmente resolvida com mestria. Parece-me, portanto, absolutamente ininfluyente para a

qualidade da tradução que no texto da p. 47 a trela seja traduzida por *museruola* ou que tenha havido o deslize da falta de uniformidade no tratamento dos nomes próprios das personagens: traduzidos para italiano os dos filhos, Alfonso e Francesco, e não o da filha, que permaneceu Joana.

Encontramo-nos, portanto, perante uma obra que, mesmo lida em tradução, não perde o seu traço essencial de ser uma saudosa homenagem poética a um cão muito amado que assim obtém de direito a sua passagem a membro da família por que sempre ansiou.

Teresa Gil Mendes

MANUEL ALEGRE, *JORNADA DE ÁFRICA. ROMANZO D'AMORE E MORTE DEL SOTTOTENENTE SEBASTIÃO*. TRADUZIONE E CURA DI IAIA DE MARCO. PREFERAZIONE E REVISIONE DI MARIA LUISA CUSATI, ROMA, ALBATROS/ IL FILO, 2010, pp. 200.

O romance *Jornada de África* de Manuel Alegre (Dom Quixote, 1989) faz parte daquelas obras publicadas em Portugal depois do fim da ditadura sobre o tema proibido por excelência – a guerra colonial que Portugal combateu nas colónias africanas contra os movimentos de libertação. Muitos dos autores destas obras eram ex-combatentes que agora podiam exprimir a angústia provocada por uma guerra injusta imposta a uma geração de portugueses e de africanos. Vários desses romances apresentam características na organização da estrutura narrativa que fazem deles muito mais do que um romance de acção.

No caso específico da obra de que agora foi finalmente publicada a tradução para italiano, há a assinalar essencialmente a intertextualidade que permeia todo o texto e que com maior evidência torna o autor participante da mesma cultura do leitor, chamando a atenção deste para o facto de não poder abstrair-se daquela guerra combatida por outros que fazem parte de uma mesma nação, de uma mesma cultura, obrigando-o assim a não poder ignorar aquela guerra mesmo que não tenha participado nela pessoalmente. Era, de resto,

o pensamento de muitos dos combatentes contrários ao regime salazarista – sentir a obrigação moral de participar numa guerra que comprometia a sua geração.

Aquela guerra era lida por muitos como a conclusão da política de expansão iniciada com a dinastia de Avis, que deu origem à descoberta e conquista de África na qual se inclui a derrota de Alcácer-Quibir, entendida aqui como um desastre que se perpetuou nos séculos, sendo esta guerra para manter as colónias africanas o último acto desse desastre. De facto, o narrador, para tornar mais evidente essa continuação, utiliza a técnica de colocar o grupo de amigos do protagonista como uma verdadeira reprodução da situação da batalha vivida em 1578 em vários momentos da narração: os mesmos nomes dos protagonistas da *Jornada de África* de Jerónimo de Mendonça, os mesmos ferimentos ou a mesma morte das personagens, até à cena final que vê o desaparecimento de Sebastião sem que se saiba se foi ou não ferido/morto no recontro com os guerrilheiros. Talvez seja simbolicamente a maneira de acabar finalmente com o sebastianismo que se quer faça parte da alma portuguesa e que sempre foi rejeitado por Manuel Alegre desde os seus primeiros poemas.

No romance estão presentes, embora fugazmente, também os combatentes da guerrilha personificados em Domingos da Luta, que sente a grande responsabilidade de ser o único representante do MPLA naqueles lugares onde se desenrola a acção e tenta por várias vezes atingir o oficial Sebastião que acaba por o matar a ele na confusão do ataque final e do desaparecimento do alferes (porque tem o mesmo nome do rei do qual não se encontrou o corpo em 1578? porque o guerrilheiro, embora já moribundo, conseguiu atingilo? porque se perdeu nas impérvias picadas da floresta?).

A presença dominante no romance é a do espírito de resistência à política do regime no ano de 1962 que aparece em vários contextos – os estudantes universitários, os militares milicianos nos Açores e em Angola, os líderes dos movimentos de libertação africanos –, mas que actua sempre sob o oprimente controlo da PIDE. O autor presta assim homenagem a todos os combatentes que a vários níveis se opuseram à ditadura e torna o leitor consciente de que essa luta não foi só o momento triunfante do 25 de Abril, mas teve muitos protagonistas e vítimas que poderiam afirmar, como faz Sebastião

desesperado com a brutalidade da guerra, “– Meu Comandante, eu não me rendo”.

Apesar de, ou precisamente por as personagens se encontrarem numa difícil situação de guerra em que o dia de amanhã nunca é certo, o amor impõe-se-lhes criando estreitas ligações mesmo que se encontrem em dois campos diversos e até opostos, como Sebastião e Bárbara, demonstrando simbolicamente que o conflito é entre duas ideologias que se digladiam e que passa por cima da vontade de cada um.

Como em outras obras em prosa do autor, também neste romance o ritmo da escrita é essencial e revela como o protagonista sente o ritmo com que a história é contada e vivida, desde as cargas de cavalaria de Alcácer aos decassílabos camonianos e ao rolar dos jeeps e dos unimogues em Angola.

A edição italiana abre com breve mas essencial prefácio de Maria Luisa Cusati, estudiosa que segue muito atentamente a produção de Manuel Alegre, e termina com um posfácio, indispensável para leitores italianos, em que a tradutora dá conta de todas as valências do romance, assim como das dificuldades encontradas na transposição de alguns lexemas. Para a resolução de tais dificuldades optou por desistir algumas vezes da tradução, deixando-os em português, em itálico, mas fazendo um glossário no final da obra. A questão teve que ser enfrentada logo na escolha do título do romance, que preferiu deixar em português, até porque era a única maneira de não o falsear pois que assim respeitava também o título da crónica que serve de pano de fundo a toda a trama. Outro problema encontrou-o na identificação da palavra que traduzisse *alferes*, correspondente à patente de *sottotenente*. Se no sub-título não cria problemas, porém, no texto italiano revela-se pouco dúctil e às vezes é substituído por *tenente* ou por *alfieri*. Superadas estas dificuldades iniciais, estamos perante um cuidadoso trabalho de tradução que consegue manter o ritmo e o registo linguístico usado pelo autor ao longo de todo o texto. Parece, portanto, uma distração de somenos ter feito corresponder o *penedo da meditação a pineta Meditação*, assim como a falta na p. 126 do texto italiano de “a uma velocidade supersónica” e as duas ou três gralhas tipográficas que escaparam à correcção das provas.

A publicação deste romance servirá certamente para que o público italiano possa conhecer melhor a realidade portuguesa fora dos esteriótipos, sobretudo porque, como afirma Iaia de Marco, “*Jornada de África* è un romanzo storico e storicista ... che lascia spazio ai punti di vista delle varie parti in gioco” e coloca o leitor num momento de grande importância histórica para os destinos de Portugal.

Teresa Gil Mendes

MANUEL ALEGRE, *IL QUADRATO {E ALTRI RACCONTI}*. REVISIONE E PREFAZIONE DI MARIA LUISA CUSATI. TRADUZIONE DI SILVANA URZINI E CARLOS MARTINS, ROMA, ALBATROS/ IL FILO, 2009, pp. 61.

Nesta obra estão recolhidos onze textos, o último dos quais dá o nome à colectânea. Tais textos, embora classificados como contos, parecem, na realidade, simples esboços de ficções que não chegam a desenvolver-se, a ganhar consistência e a exprimir todas as suas potencialidades. Todos eles têm uma marca de mistério, um quê de onírico, de aventuroso ou de simbólico. Apontam para histórias a desenvolver que sejam histórias de resistência, de busca, de sonho, temáticas que Manuel Alegre sempre cultivou, que são a conotação da sua obra e que o levam a persistir e a não se render nunca, em nenhuma circunstância, como o soldado do último conto que se acha sozinho a defender o seu quadrado, tendo consciência da sua solidão, mas que, apesar disso, afirma: «... enquanto me bater, a guerra não está perdida» (p. 75) e que emblematicamente foi o escolhido para dar o título à recolha de contos.

Persistente é também, no poeta que se encontra no âmago do narrador, a consciência de ser portador de um recado que pode mesmo não ser mais do que «pegar na caneta e escrever, uma palavra, outra palavra, a cadência, o ritmo» (p. 19), recado e ritmo aos quais Manuel Alegre se mantém fiel desde os primeiros poemas e que o definem como homem, como poeta e como combatente.

Temos, assim, contos que podem ser avisos, que podem ser sinais, que dão voz a sentimentos de perda, à ânsia de liberdade contra todas as proibições e torturas, que pode exprimir-se numa navegação, ainda que onírica, para o sul ou para uma sensação de paz finalmente alcançada, desde que o narrador seja portador da contra-senha necessária para avançar n' *Os Lusíadas*, e seja sempre orientado pela frase, «frase que guia o autor», o qual prossegue «ouvindo a música da frase», a cadência, o ritmo, de tal modo que se pode concluir que «passou a vida, ficou a frase» e que faz com que a estudiosa Maria Luisa Cusati afirme no prefácio: «Poeta raffinatissimo ci propone qui una elegantissima prosa poetica».

A recolha de contos foi publicada em Lisboa (Dom Quixote) em 2005 e a tradução foi realizada por uma tradutora italiana e um português, situação ideal para se evitarem desentendimentos ou incompreensões em qualquer das línguas. De facto, estamos em presença da confirmação dos bons resultados que se podem obter com um trabalho de equipa deste tipo. Por esta razão e porque a tradução permite que também o leitor italiano possa desfrutar plenamente da prosa poética que Manuel Alegre nos oferece, considero pouco relevante que seja pouco convincente a tradução encontrada para pequenas expressões de gíria de uso quotidiano, como «porque raio...» ou «porque carga d'água...». Esta observação, porém, não pode não levar-me a pensar que seria necessária uma reflexão sobre as correspondências de expressões de gíria familiar e quotidiana nas duas línguas, formas essas que ainda aguardam a compilação de um dicionário que possa ajudar o trabalho do tradutor.

Teresa Gil Mendes

FRANCISCO ESTÉVEZ, *POETAS POR SÍ MISMOS*, PRÓLOGO DE CESARE SEGRE, MADRID, BIBLIOTECA NUEVA, 2007, pp. 229.

El siglo XXI de la poesía española se caracteriza por una efervescencia editorial que brinda al público culto y al general antologías muy variadas, donde poesías diferentes entre sí están reunidas bajo un denominador común: la consideración de la poesía como clave de lectura de la actualidad.

El título que Francisco Estevez¹ elige para su libro, *Poetas por sí mismos*, y el barroquizante diseño de cubierta del mismo², donde el juego de perspectivas, a través del elemento del espejo, remite a una metáfora muy explotada por el arte en los siglos, introducen desde el principio al lector en un mundo de reflejos y el análisis de las poesías recogidas se produce a través de unas gafas poliédricas que son las propias del poeta-autor-intelectual. Característica fundamental de esta nueva manera de concebir una antología poética es el diálogo entre dos tipologías de hombres de letras, es decir el poeta y el crítico. El prólogo firmado por el maestro Cesare Segre presenta la figura del autor-crítico que, respecto a la habitual pareja “autor y crítico”, expresa una autoexégesis que se alimenta de una mutua colaboración entre el que escribe y el que ilustra el producto de la creación. Y propiamente bajo la «autoexégesis» se construye el libro que, según afirma con alabanzas el mismo Segre, se ofrece como un volumen de amable lectura y, personalmente añadiría, de provechosa utilidad didáctica.

La serie de preguntas con las que Estévez empieza su introducción, y a través de las que el profesor invita a considerar detenidamente las dinámicas de la gestación poética y del análisis textual, abre paso a un camino de reflexión sobre el valor de la exégesis, eje central de la antología y tema éste abarcado en la historia de la crítica por nombres ilustres como el de Gerardo Diego y de Jorge Guillén. «Cada autor elegiría un poema representativo de su obra y lo comentaría como si se tratara de un texto ajeno» declara el

¹ Profesor de literatura en la Universidad de Turín y ex-profesor titular en la Universidad de Roma “La Sapienza”.

² Por Lola Algarrada.

editor de la antología aclarando desde el principio su propósito editorial³, al mismo tiempo que subraya la intención de conciliar los elementos básicos de la comunicación, es decir el emisor, el texto y el receptor. Si, desde el paratexto, el libro define bien el papel del lector en este juego comunicativo, el volumen aclara seguidamente los actores del discurso, o sea los poetas que han aceptado formar parte de una antología así concebida.

Los nombres que aparecen, y que se ordenan en el diseño compositivo de la obra según el orden alfabético, representan las voces más llamativas de la “novísima” poesía española. De hecho, se encuentran a los nombres de Guillermo Carnero, Jacobo Cortines, Luis Alberto de Cuenca, Luis Izquierdo, Jon Juaristi, Joaquín Marco, Miguel Martín, César Antonio Molina, Eugenio de Nora, Fanny Rubio, Jaume Pont, Andrés Sánchez Robayna, Jaime Siles, Jenaro Talens, Jorge Urrutia y, finalmente, Jordi Virallonga. Dieciséis poetas, dieciséis autores, dieciséis lectores y dieciséis críticos de otros tantos poemas, elegidos libremente por ellos mismos y por las razones más variadas.

Cada sección poética se abre con una breve nota biobibliográfica que pretende ofrecer una síntesis de las noticias más destacadas del autor que se presenta en la sección textual que se le dedica. Después, se procede o con la lectura de la poesía o con la inmersión en el comentario y la presentación de la lírica elegida. Estos escritos o ensayos se ofrecen como unas perlas críticas ya que regalan al lector una interpretación del poema a veces inesperada y le permiten entrar en la “oficina poética” propiamente dicha. A este propósito, es muy interesante el título que el poeta Jenaro Talens dedica a su reflexión sobre la poesía y que dice: «(AUTO)LECTURAS, O ¿QUIÉN SOY YO PARA CONTRADECIR AL LECTOR?⁴», con una dedicatoria al mismo Francisco Estévez por haberle brindado la idea de una autolectura de un poema suyo⁵. Se trata de una fugaz pero significativa reflexión, que el poeta lleva a cabo a lo largo de todo el ensayo⁶,

³ Cfr., Introducción, p. 22.

⁴ *Poetas por si mismos*, p. 200.

⁵ *Ibidem*: “A Francisco Estévez, que se empeñó en hacerme jugar a un juego cuyas reglas ignoro”.

⁶ Las páginas escritas por Talens proceden según un orden inverso ya que el poema está incluido en el interior del ensayo y forma, con éste, un único texto.

sobre el valor personal que él da a la escritura (ya que afirma: “nunca escribo de lo que sé, sino de lo que ignoro”), considerada una *aventura* del conocimiento. Si por un lado, a través de ese título simbólico, el andaluz parafrasea el sutil hilo que une el poeta al poema, el poema al lector y el lector al poeta⁷, por otro lado éste presenta los elementos que se hallan en la base de todo tipo de poética simbolizados de forma esperpéntica en la portada de la antología.

El juego de puntos de vista y la posibilidad de un contacto directo con el propio poeta ahondan al lector en el muelle de la poesía recogida y le permiten ir más allá de los versos para llegar a descubrir el valor íntimo de la creación literaria. Para los que se acercan al estudio de una de las personalidades que forman parte de este proyecto editorial, puede resultar muy provechosa la lectura de la presente obra. Estos escritos ofrecen la oportunidad de asomarnos a una ventana muchas veces imaginada y difícilmente entendida, es decir la que se abre al mundo de la artesanía inventiva, artística y propiamente poética. Quizás el propósito de Estévez no haya sido más correctamente la intención de dar a conocer y explicar el significado de las citas que abren el libro, como la de Arthur Rimbaud que dice: «Me reconocí poeta»⁸ y la de Paul Valéry: «Raramente me pierdo de vista a mí mismo»⁹. Las dos frases permiten al editor de la antología la posibilidad de juntar trozos de significados, “poeta” y “sí mismo” para dar título a una idea nueva y original en el panorama poético actual. Además, la búsqueda de identidad artística o personal implícita en las dos citas sintetiza, en *Poetas por sí mismos*, los dos ejes de la escritura, el escritor y el lector; a éstos se acompaña la figura del inventor de inusuales *sillogi* poéticas que en Francisco Estévez han encontrado a un inteligente y agudo pionero en la crítica editorial de nuestros días.

Annarita Ricco

⁷ Sobre ese tema, véase también Fernando Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

⁸ *Poetas por sí mismos*, p. 37.

⁹ *Ibidem*.

JOSÉ SARAMAGO, *A VIAGEM DO ELEFANTE*, LISBOA, CAMINHO, 2008, pp. 258.

Qualche anno fa, Lidia De Federicis in un saggio intitolato *Il rapporto fra vita e letteratura nella nuova narrativa italiana*, rilevando la presenza di un atteggiamento agnostico nel romanzo contemporaneo, ne affermava l'utilità sociale, quale «elemento di salute». Il riferimento è a una posizione filosofica e morale orientata a un laicismo e a una razionalità innanzitutto consapevoli del limite, ovvero della dolorosa finitezza umana. Sul piano letterario, notava ancora, questa posizione è tanto più evidente in quelle narrative che si confrontano con «l'attrattiva delle cose ultime», contrastando quella che sembra essere la tendenza – tutta di superficie – della società moderna a rimuovere la morte, allontanandola dalla vista e esorcizzandola con pratiche, talvolta patetiche, di *fitness* e *lifting*.

Si può aggiungere che nel mettere a tema la morte, quale nucleo narrativo propulsore, il romanzo si carica di un *surplus* di responsabilità etiche e filosofiche.

Queste osservazioni mi sono state richiamate alla mente dalla lettura de *A viagem do Elefante* di José Saramago, pubblicato dalla Caminho (Lisboa) nell'ottobre del 2008 e da aprile disponibile nella traduzione italiana di Rita Desti (Einaudi, pp.202).

L'intenzione morale dello scrittore portoghese è nota al punto da essere considerata cifra poetica. Come prova definitiva possiamo, dunque, considerare proprio quella presenza costante e ineludibile della morte in tutti i suoi romanzi; una presenza di rilievo specifico, in quanto posta a misura di tutte le cose.

A viagem do Elefante, una lunga, faticosa, a volte insensata marcia irta di ostacoli e adolcita da momenti di tenerezza e cura, è una limpida metafora del cammino che conduce ciascuno di noi nel luogo che sempre ci aspetta: la morte. L'idea è ripresa e sostenuta lungo tutta la narrazione, anche in forma di *mise en abîme*, come nel folgorante racconto della vacca galiziana che resistette all'assalto dei lupi per dodici giorni e dodici notti salvando se stessa e il suo vitellino, per finire poi uccisa dagli uomini che l'avevano ritrovata, perché: «...aprendera a defender-se, porque ninguém podia já dominá-la ou sequer aproximar-se dela, a vaca foi morta, mataram-na não os lobos, [...] talvez o próprio dono, incapaz de compreender que, tendo

aprendido a lutar, aquele antes conformado e pacífico animal não poderia parar nunca mais» (p.117).

Si ritrova, dunque, la consueta filosofia, la *weltanschauung* saramaghiana; ma questo libro ha qualcosa in più, perché incrocia un'esperienza personale che è arrivata vicinissima a quel luogo, fin quasi a sfiorarlo. È stato scritto da un Saramago in condizione di debilitazione fisica estrema, della quale risuona un'eco nettissima nella dedica alla moglie che si legge sulla prima pagina: «A Pilar, que não deixou que eu morresse».

Potrebbe, a questo punto, venire in mente il rimando al “genere” narrativo, di cui i più prolifici esponenti sono i francesi, di traduzione in scrittura dell'*atto del morire*, quel tentativo estremo di trasformazione della fine in un atto estetico, tutto concentrato sulla cronaca in presa diretta del sé morente.

Niente di più distante.

Come sempre, Saramago non prende la scorciatoia del riferimento a sentimenti “universali” attivi nell'extratesto. Egli racconta, inventa situazioni, storie, personaggi in grado di creare realtà (non solo testimoniare, né di renderla), e li organizza in forma di parabola che può - o deve - essere letta per ciò che dice e per ciò che non dice, ed essere credibile su entrambi i piani.

Così, *Viagem* si pone piuttosto come – provvisorio – emendamento alla morte e sorprende per l'allegria e l'umorismo trabordanti, per la lezione di amicizia che impartisce, per il vigore tutto saramaghiano che anima la critica sociale, politica e religiosa che innerva la narrazione. E per quella sottile vibrazione di affetto, quasi un sorriso tenero, verso l'umanità, che appare in lieve incremento rispetto al solito.

Il Caso, non nell'accezione rassegnata di Fato, bensì in quella razionalistica di probabilità e circostanza, viene qui convocato già nell'avantesto, dove l'autore spiega come gli sia venuta l'idea: in un ristorante di Salisburgo, chiamato «L'elefante», egli nota una piccola scultura in legno della Torre di Belém seguita da altre rappresentazioni di monumenti europei che, evidentemente, simboleggiano l'itinerario, come gli viene subito spiegato, percorso da un elefante nel XVI secolo, regalato dal re portoghese D. João III all'arciduca Massimiliano d'Austria.

Prima ancora di addentrarsi nella breve relazione, però, Saramago istruisce la formulazione tipica della modalità generativa

del Caso, così cara alla sua concezione della vita e alla sua poetica, ricostruendo le circostanze fortuite senza le quali: «este livro não existiria». Come a dire, e come ha scritto – ad esempio in *Levantado do Chão* – che la Storia e le storie possono sempre essere narrate in altro modo, o non essere narrate affatto, o, per quelle fin qui taciute, finalmente narrate.

Restando nell'avantesto, troviamo subito un altro elemento-cifra, quello della geometria architettonica del suo impianto narrativo che, come si può notare, travalica i confini del testo, raggiungendo l'epigrafe: «Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam. O LIVRO DOS ITINERÁRIOS».

Il *Livro dos Itinerários* fa parte, com'è noto, di quella immaginaria biblioteca sapienziale da cui lo scrittore, in un gioco borgesiano, attinge le massime che egli stesso inventa.

Il racconto inizia nella camera da letto di re João III, sovrano del Portogallo e dell'Algarve, e di sua moglie Caterina d'Austria. Insoddisfatti del regalo di matrimonio offerto quattro anni prima al cugino Massimiliano d'Austria, decidono di inviargli, ora che questi si trova a Valladolid in qualità di reggente di Spagna, un elefante di nome Salomão, giunto due anni prima dall'India. Il regalo viene accettato e si organizza, quindi, la spedizione che dovrà accompagnare Salomão – già ribattezzato Solimão nella lettera di accettazione – e il suo cornaca indiano Subhro – nome che l'arciduca muterà subito nel più familiare Fritz – da Lisbona al confine con la Spagna e da lì a Valladolid, poi Barcellona, dove sarà imbarcato su una nave per Genova, di qui proseguirà verso il nord est in una lunga marcia che si fa tormentosa nell'attraversamento del Brennero, e che si concluderà a Vienna. Qui, l'elefante, a due anni dal suo arrivo, contro le previsioni del suo cornaca e contro ogni statistica, troverà la morte e le sue zampe subiranno l'oltraggio postumo di essere trasformate in portaombrelli.

In un'intervista rilasciata in occasione della presentazione a Madrid, riportata da "Il Mattino" del 17 dicembre 2008, José Saramago dice: «Non è un libro storico, perché al 95 per cento è frutto dell'immaginazione – precisa –. Un episodio però è certo: quando il pachiderma entra a Vienna, una bambina di quattro anni si stacca dalla madre per corrergli incontro, rischiando di restare schiacciata. L'elefante invece la solleva con la proboscide e la porta quasi in trionfo. È così inverosimile che se non fosse vero non avrei mai osato inventarlo».

Il lettore italiano sarà colpito dalla simmetria dell'immagine con quella, dagli esiti tragicamente opposti, del romanzo di Curzio Malaparte, *La pelle*, nel quale una bimba, accesa da entusiasmo simile, non viene risparmiata dai cingoli dell'elefantiaco, ferocemente ottuso, carrarmato alleato. Questa similitudine mi consente di rilevare la presenza di un altro dei motivi propri dello scrittore portoghese, quello degli animali e, più in generale della natura, che egli affronta sempre con particolare sensibilità; più che con sentimento creaturale, con il riguardo laico del riconoscimento del loro pieno statuto di viventi: «Creio que na cabeça de salomão o não querer e o não saber se confundem numa grande interrogação sobre o mundo em que o puseram a viver, aliás, penso que nessa interrogação nos encontramos todos, nós e os elefantes» (p. 120).

Riprendendo lo spunto offerto dall'intervista citata, vorrei ora notare una discontinuità nella lingua. Contrariamente agli altri romanzi di ambientazione storica, in *A Viagem* sono presenti diversi arcaismi, sia a livello lessicale che sintattico. È singolare come lo scrittore parli di questo fenomeno mettendolo in relazione alla propria malattia, esperienza che: «è stata come un terremoto che ha riportato in superficie sedimenti linguistici antichi, parole arcaiche d'altri tempi, latenti magari dall'infanzia o dalla giovinezza, ma emerse come nuove solo perché finora non le avevo utilizzate».

Altra considerevole differenza riguarda il tempo narrativo che in questo romanzo sfugge all'irregolarità cui l'autore ci ha abituati. Non che manchino le contaminazioni tra passato e presente, ma sono circoscritte all'area concettuale e inserite nella dialettica del narratore, come in questo passaggio: «Tivesse aníbal ousado avançar por eles e provavelmente não teríamos tido que esperar pela batalha de zama para assistir, no cinema do bairro, à última e definitiva derrota do exército cartaginês por cipião, o africano, longa metragem de romanos produzida pelo filho mais velho de benito, vittorio mussolini.» (p. 222). Non ci sono, invece, quegli slittamenti inquietanti tra passato e presente grammaticale che hanno costituito fin qui uno stilema riconoscibile. Per conseguenza si assiste a un'insolita estensione della gamma dei passati verbali che rende più ricca la lingua e più disteso il discorso, senza peraltro che ciò stemperi l'idea forte, sempre sottesa, di imprescindibile connessione di senso tra i diversi piani storici.

La continuità tematica, invece, è assicurata dai bersagli su cui

lo scrittore esercita il suo spirito critico, primi tra tutti il Potere e la Chiesa che, in questo romanzo, è quella guardinga e cinica della Controriforma che, per riconquistare i fedeli, non disdegna il ricorso alla *fabbrica dei miracoli*. Salomão sarà protagonista di uno di questi, inginocchiandosi, convinto dal bastone persuasivo del cornaca, sul sagrato della basilica di Sant'Antonio in Padova.

Ma è un altro il bersaglio favorito e più costantemente preso di mira: il luogo comune, attaccato da Saramago in tutte le sue declinazioni, dai proverbi alle presunte certezze storiografiche, e qui, segnatamente, nella sua forma di stereotipo antropologico, con esiti esilaranti:

«Com austríacos nunca se sabe, rematou o comandante, sem se deter a pensar que, em matéria de austríacos, estes iriam ser os primeiros e provavelmente os únicos na sua vida» (p.129). il discorso viene ripetutamente ripreso a proposito degli spagnoli, dei galleghi, dell'origine di Sant'Antonio contesa tra Lisbona e Padova, della disaffezione linguistica, rispettivamente all'italiano e al portoghese, dell'Alto Adige e dell'Algarve.

Non si può non mettere in relazione questo insistere così dozzinoso sull'elemento etnico con il nostro momento storico, segnato da tristi regressioni a localismi e a pratiche di esclusione sociale sulla base di improbabili e miopi logiche identitarie. Nel letargo della ragione, l'ironia di Saramago irradia bagliori di assennatezza, restituendo alla dimensione del ridicolo ingiustificabili atteggiamenti di superiorità, pregiudizi e diffidenze.

Concludo segnalando un ultimo elemento di discontinuità.

José Saramago ci ha abituati alla presenza di una figura femminile forte, portatrice di energia positiva e di lucida capacità di decifrazione della realtà; in definitiva, una donna depositaria ultima della speranza. Sorprende, quindi, l'assenza in questo romanzo di un personaggio femminile chiave in grado di riscattare il senso della storia. Il peccato di insensatezza sembra qui condannato a restare senza possibilità di remissione.

Sarà che l'affanno del vivere, guardato dalla prospettiva della morte, non può, evidentemente, che risultare inutile.

Rosaria de Marco

JEAN-LUC LAGARCE, *TEATRO I*, MILANO, UBULIBRI, 2009, pp. 193.

Questa raccolta ha certamente il pregio di aver divulgato anche da noi la figura di uno dei maggiori drammaturghi europei della fine del secolo scorso.

Escludendo la superlativa operazione della compianta Barbara Nativi, che per prima aveva proposto, nel suo Intercity Festival alla Limonaia di Sesto Fiorentino, alcune *mise en espace* di lavori di Lagarce, l'Italia, confermando una triste e pluriennale vocazione ad essere il fanalino di coda della cultura teatrale internazionale, era pressoché a digiuno di conoscenze in riferimento all'opera di colui il quale, morto nel 1995 a soli trentotto anni, può vantare il titolo di secondo autore più rappresentato in Francia dopo Molière.

Successivamente alla pubblicazione di *Le regole del saper vivere nella società moderna* (a cura di Angela Antonini e Renato Palminiello), *Ero in casa e aspettavo la pioggia* (a cura di Barbara Nativi) e *Il paese lontano* (a cura di Federico Moccagatta), tutti editi dalla Nativi, erano apparsi solo un breve frammento de *Il viaggio di Madame Knipper verso la Prussia Orientale* (tradotto da Evelyn Lyotard e pubblicato ne *L'Almanacco 2005*, L'Aquila, Portofranco editore, 2005), e un'altra traduzione, stavolta ad opera di Beno Mazzone, di *Le regole del saper vivere nella società moderna* (inserita nell'antologia curata da Luca Scarlini, *I contemporanei*, Milano, Il Giornale, 2005). Per il resto, chi voleva accostarsi alle *pièce* lagarciane doveva procurarsi i quattro volumi del *Théâtre complet*, pubblicati dalla casa editrice, cofondata a Besançon dallo stesso Lagarce, Les Solitaires Intempestifs, tra il 1999 ed il 2002.

Alle poche traduzioni avevano fatto seguito pochissime realizzazioni sceniche, sia *mise en scène* che *mise en espace*, le quali potevano contarsi sulle dita di una mano: *Le regole del sapere vivere moderno*, rappresentata una prima volta a Sesto Fiorentino, per la regia di Barbara Nativi (22 settembre 1998) e una seconda volta a Palermo, per la regia di Beno Mazzone (2 giugno 2005) ed *Ero in casa e aspettavo la pioggia* realizzata dalla Nativi (19 ottobre 1998). Più recentemente, a Napoli si è visto un allestimento di *Music Hall* (9 giugno 2009), realizzato dallo spagnolo Teatro del Astirello.

Naturalmente, ancor più desolante il panorama di articoli e

saggi sull'autore, a parte un nostro studio pubblicato su questa Rivista (cfr. *Jean-Luc Lagarce: l'impotenza della lingua*, luglio 2007), soltanto due brevi note di Luca Scarlini e di Evelyn Lyotard, apparse come introduzioni alle traduzioni sopra richiamate, fornivano qualche cenno bio-biblio-teatrografico, soffermandosi in particolare sulle *pièces* oggetto delle traduzioni.

Intanto, nel 2007, ricorrendo il cinquantesimo anniversario della nascita del drammaturgo, una serie di iniziative in patria ne ha ulteriormente favorito la diffusione e il successo, peraltro già considerevolmente ampi. Convegni, dibattiti, tavole rotonde, messinscena: il nome di Lagarce si è definitivamente imposto come uno dei principali autori contemporanei. Non a caso, sull'onda emotiva e sulla scorta degli approfondimenti esegetici e critici dell'"Année Lagarce", oltre alla pubblicazione di alcuni inediti, a lui sono stati dedicati alcuni saggi di indubbio valore (particolarmente curato è un volume di Jean-Pierre Thibaudat, *Jean-Luc Lagarce*, Culturefrance, 2007), e la sua *pièce* più significativa, *Juste la fin du monde*, è stata accolta nel repertorio della Comédie-Française.

Essendo queste le premesse, *Teatro I* (che fin dal titolo si annuncia come il primo di una serie, che probabilmente finirà per abbracciare l'*opera omnia* di Lagarce), poteva finalmente offrire al lettore italiano un quadro completo, sia dal punto di vista strettamente drammaturgico, sia dal punto di vista di un'esaustiva introduzione all'opera dell'autore francese. La silloge contiene quattro *pièces*, appartenenti a momenti diversi della carriera di Lagarce: *Ultimi rimorsi prima dell'oblio* (1987), *Giusto la fine del mondo* (1990), *I Pretendenti* (1989) e *Noi, gli eroi* (1993). I testi sono preceduti da una breve introduzione, affidata al maggior conoscitore dell'opera lagarciana, Jean-Pierre Thibaudat.

Nell'introduzione, *Incontri di solitudini nel mondo delle parole*, purtroppo però non viene fatto alcun cenno biografico o alla carriera (Lagarce è stato uomo di teatro in tutti i sensi, dal momento che oltre a scrivere testi di fascino e spessore, ha operato come *metteur en scène* e attore), né tanto meno si spiega al lettore italiano perché siano state scelte proprio quelle quattro *pièces* e non altre, né, ancora, si dice nulla riguardo alla collocazione che esse hanno all'interno dell'*opus* di Lagarce.

Sono invece tracciati dei brevi riassunti delle opere tradotte,

anche se la drammaturgia lagarciana trova il suo fascino non tanto nel *plot* – talora esile e quasi pretestuoso, tant'è che le “storie” stesse non hanno alcun tipo di evoluzione – quanto nella ricchezza verbale – talora talmente densa da rasentare un complessità inestricabile –, preceduti da una breve considerazione di carattere generale, nella quale si sostiene, giustamente, che il teatro di Lagarce è un teatro di solitudini e di incontri.

Forse sarebbe stato utile fornire un quadro d'insieme rapido, ma esaustivo, del suo teatro, evidenziandone le costanti estetiche e poetiche, spiegando perché tra tutte le sue opere la scelta (almeno per questo primo tomo di traduzioni) era caduta proprio su queste quattro. Pensiamo che per un paio di esse, la selezione sia avvenuta probabilmente sulla scia di alcune messinscena che eminenti teatri pubblici italiani hanno affidato a Luca Ronconi, che ha allestito *Giusto la fine del mondo* al Piccolo di Milano, il 27 marzo 2009, e al suo discepolo Carmelo Rifici, che precedentemente ha realizzato *I Pretendenti* nel medesimo teatro, il 28 gennaio 2009.

Il drammaturgo francese nella sua carriera ha scritto una trentina tra *pièces*, *récits* e altre opere. Prescindendo dai primi lavori (*Erreur de construction*, 1977; *Carthage, encore*, 1978; *La place de l'autre*, 1979), che per più aspetti si apparentano agli stilemi del teatro dell'assurdo, tre sono i nuclei tematici portanti. In primo luogo un certo numero di lavori indaga sui modi della metateatralità e del racconto a teatro (*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, 1980; *Hollywood*, 1983; *De Saxe, roman*, 1985; *Music-hall*, 1988; *Nous, les héros*, 1993). Un altro gruppo è incentrato sul tema della famiglia, intendendo per essa sia quella naturale e biologica, sia quella di elezione, in cui Lagarce presenta gruppi eterogenei di individui, uniti socialmente da vincoli di solidarietà umana, professionale o di interessi e di potere: *Noce* (1982), *Retour à la citadelle* (1984), *Derniers remords avant l'oubli* (1987) e *Les prétendants* (1989).

Infine, vi è un gruppo di *pièces* fortemente incentrate sul tema della malattia e della morte, per lo più scritte dopo essere venuto a conoscenza della sua sieropositività: *Juste la fin du monde* (1990), il *récit Voyage à la Haye* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) e *Le pays lointain* (1995). Ma, a ben vedere, la malattia era al centro anche di altri lavori precedenti, come ad esempio in *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, 1982.

Naturalmente, non vi alcuna rigidità compartimentale tra i nuclei tematici, ben potendo un lavoro come *Le pays lointain* affrontare sia il discorso sulla malattia e la morte (vi appaiono anche dei fantasmi), sia quello sui legami familiari (con il protagonista morente circondato da amici, parenti e amanti). E, altrettanto avviene ne *Le voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, incentrato su un gruppo di attori che girovaga per l'Europa, raccontandosi e raccontandoci, con soverchio gusto metanarrativo, la storia dell'attrice Madame Knipper.

A rendere il *corpus* di Lagarce molto coeso è il suo inconfondibile stile. Avvicinarsi alla parola di Lagarce significa inoltrarsi in una scrittura apparentemente semplice, quasi banale, a tratti addirittura monotona, ma che in realtà rivela una struttura estremamente complessa. Tutti i testi si edificano su una parola che si ripete, si ripropone, rendendo frammentario e indecifrabile il senso, e dando l'idea di storie volutamente incomplete, delle quali le parole non sono capaci di svelare l'intero svolgimento.

Il più delle volte i dialoghi si sovrappongono, si interrompono bruscamente, oppure si complicano in una lunga serie di incidentali, si arricchiscono di continue ripetizioni, evidenziando un'unità di fondo molto particolare.

Le opere di Lagarce non affrontano grandi temi politici o di attualità, anzi sembra quasi che se ne tengano volutamente distanti, ma si concentrano sugli individui, sulle loro fragili identità, sulle loro vicende personali e sui loro drammi esistenziali. Si mostrano i tentativi dei personaggi di ricostruire il proprio passato e la propria memoria, ma i loro sforzi vengono complicati dal contorcersi delle parole, che non permettono altro che una visione (e un'espressione) parziale di queste vite.

Quindi, i testi lagarciani si sostanziano di un profluvio di parole, le quali, pur nella loro assordante e frastornante quantità, tradiscono una generale impotenza a manifestare pienamente le psicologie dei personaggi che le esprimono. Si racconta, in queste "commedie" agrodolci, di ritorni in famiglia, di assenze lungamente sofferte, di girovaghi e di attori, di malattie e di morte, di brama di potere e dell'impossibilità di amare sinceramente, ma c'è sempre qualcosa che manca, una parola conclusiva che faccia definitivamente luce. Una parola tesa alla perfezione, ma che dispiega a ogni frase la sua impotenza avvolgendosi su se stessa, per celare al lettore/spettatore una visione completa, e of-

frire solo frammenti di vite, brandelli di storie, brani di racconti. Nella dolente ed elegiaca poesia delle ultime opere la parola si carica di maggiore peso: essa esprime i rimpianti di una vita, le speranze ormai perdute, e l'avviarsi verso il definitivo silenzio della morte.

La scelta di Franco Quadri di pubblicare proprio questi lavori – spiace che non ci sia nemmeno un cenno all'importanza capitale di *Giusto la fine del mondo*, vero capolavoro di Lagarce – sembra fondarsi, come del resto scrive anche Thibaudat, sul tema dell'incontro: vecchi amici e amanti si ritrovano in *Ultimi rimorsi prima dell'oblio* per la vendita di una proprietà comune, che alla fine della commedia non si concretizzerà; il Louis di *Giusto la fine del mondo* torna alla casa materna per incontrare i suoi familiari dopo anni di assenza e per dir loro che sta morendo, ma alla fine non dirà nulla; l'eterogeneo gruppo di attori di *Noi, gli eroi* si incontra in una festa di fidanzamento, alla fine della quale nessuno dei discorsi iniziati viene concluso, ma si intuisce che l'indomani ciascun membro della compagnia prenderà la sua strada; e ne *I Pretendenti*, l'incontro tra i personaggi avviene sullo sfondo di una feroce satira del potere, e la sensazione finale è che pur cambiando i vertici, tutto resterà desolatamente inalterato.

A noi sembra che nel teatro di Lagarce l'incontrarsi sia giustificato non tanto dal tentativo dell'uomo di porre rimedio alla sua solitudine, quanto piuttosto dallo sforzo di rendere la sua solitudine ancora più impermeabile e impenetrabile al resto della "famiglia". Tant'è che lo svolgimento linguistico – si potrebbe argomentare che la parola di Lagarce tenda ad assolutizzarsi attraverso una continua tensione a una perfezione fine a se stessa – molto simile ai salti rapsodici dei discorsi di tutti i giorni tra amici e conoscenti, voglia proprio significare l'ulteriore isolamento dei personaggi. Caso emblematico, *Noi, gli eroi*, in cui, in una festa di fidanzamento, un gruppo di attori parla di tante cose, senza portare a compimento neanche uno dei tanti discorsi iniziati.

Un'ultima parola sulle traduzioni. Le due curate dallo stesso Quadri sono di buon livello, le altre due di Gioia Costa e di Margherita Laera sono passabili, anche se purtroppo si perde in questo passaggio il ritmo quotidiano della particolare parlata lagarciana.

Vincenzo Ruggiero Perrino

GIORGIO MIRANDOLA, *LEZIONI DI BIBLIOGRAFIA: LIBRO E ILLUSTRAZIONE NELL'OTTOCENTO, PARTE SECONDA: LE TECNICHE FOTOGRAFICHE*, BERGAMO, C.E.L.S.B, UNIVERSITÀ DI BERGAMO, 2006, pp 374.

Le Lezioni di bibliografia: Libro e illustrazione nell'Ottocento rappresentano un ampio progetto di Giorgio Mirandola sulla storia del libro ottocentesco dal 1790 al 1914, dove la problematica dell'illustrazione è al centro del discorso. Tre libri compongono per ora queste *Lezioni di bibliografia*. Tuttavia, l'ordine di pubblicazione non rispetta l'ordine concettuale e cronologico dell'opera. E' stata pubblicata per prima la *Parte seconda: le tecniche fotografiche* nel 2006, incentrata sull'utilizzo della fotografia nell'ambito della stampa, poi la *Parte prima: le tecniche manuali. Volume primo: i procedimenti* nel 2008 e dovrebbe uscire a breve il secondo volume della prima parte sulle opere realizzate nell'Ottocento. Giorgio Mirandola sta inoltre preparando una terza parte sul libro e la stampa in generale. L'insieme, che comporterà quindi quattro volumi, costituisce uno sguardo sulla materialità del libro, sull'importanza dell'oggetto libro in stretta relazione con la rivoluzione industriale e i progressi scientifici e tecnici che la sopportano.

Il volume su *Le tecniche fotografiche* verte sul legame tra la scoperta e la diffusione della fotografia e la sua applicazione nell'ambito della stampa.

I pionieri della fotografia erano spinti soprattutto dal desiderio di trovare il modo di riprodurre meccanicamente la realtà per liberarsi dal disegno e di conseguenza la fotografia non nasce come un mezzo di espressione estetica, ma come una tecnica di riproduzione (basta pensare al celebre pamphlet di Baudelaire *Le public moderne et la photographie* del 1859). Fin dall'inizio s'intravedono le enormi possibilità di una tale scoperta per l'illustrazione del libro e della stampa; ma mentre per noi contemporanei degli esordi del secolo XXI, riprendere, riprodurre, stampare immagini, inserirle in un testo è un affare di qualche "clic", la complessità di questi procedimenti e l'ampiezza dei problemi che sono stati risolti per arrivare alla semplicità di utilizzo di mezzi meccanici, e oggi prevalentemente informatici, non va ignorata e questa ampia e dettagliata ricerca di Giorgio Mirandola ci permette di immergerci nel vastissi-

mo mondo delle ricerche scientifiche e tecnologiche che hanno animato l'Ottocento fino a giungere alla semplicità d'uso attuale.

Come dichiara l'autore nell'*Introduzione*, il libro si presenta come una narrazione del «lungo cammino che portò alla scoperta delle tecnologie necessarie alla stampa fotomeccanica e alla loro industrializzazione» (p. 9). Si tratta quindi di una vera e propria narrazione tecnica che porta il lettore ad un'appassionante scoperta di problemi teorici e materiali insospettabili grazie al rigore, alla precisione e alla limpidezza dell'esposizione, corredata da schemi e immagini a supporto del testo. Questo libro si compone di dieci capitoli, inugualmente suddivisi in base all'argomento trattato, e potrebbe essere diviso in tre parti: la prima (i primi quattro capitoli) tratta delle tecniche fotografiche, la seconda (dal capitolo 5 al capitolo 8) dell'applicazione della fotografia all'illustrazione e delle tecniche di stampa fotomeccaniche, e la terza (gli ultimi due) dedicata alla fotografia e alla stampa fotomeccanica a colori. I capitoli, tematici, attingono ciascuno ad uno specifico problema tecnico, ripercorrendone cronologicamente la risoluzione. Il libro procede quindi in modo progressivo, perché inizia con la risoluzione dei problemi della fotografia per arrivare a quelli della trasformazione delle fotografie in forme utilizzabili per la stampa, finendo con i colori. Questa presentazione tematica ha un grande valore didattico, giacché è dialogica e non si approda ad un argomento senza averne prima esposto i presupposti necessari alla sua comprensione. Infine, il libro è corredata da una proficua bibliografia divisa tra le fonti autentiche dell'800 e i vari studi posteriori che l'autore ha esaminato.

Nell'esposizione della storia tecnica della fotografia, colpisce di quest'opera il trattamento tematico che chiarisce bene le basi scientifiche necessarie alla scoperta della fotografia e ne mette in luce aspetti poco noti. Per potere «scrivere con la luce» occorre il connubio di due scienze: l'ottica (la camera oscura) e la chimica (la fotosensibilità dei sali d'argento), due ambiti scientifici da cui la fotografia ottocentesca trae il suo lessico. La descrizione è accurata, precisa e non trascura nessuna tecnica attinente alla fotografia, nessuna tappa delle scoperte e porta delle risposte chiare ai seguenti problemi tecnici della fotografia: come fissare l'immagine ottenuta? Su quale supporto? Vetro, carta? Come aumentare la sensibilità alla luce delle preparazioni, vale a dire come ridurre il tempo di

posa? Dal dagherrotipo alla calotipia, dalle lastre di vetro al rullino di gelatine, dalla ripresa in positivo alla ripresa in negativo, dalle soluzioni di fissaggio agli ingranditori, dalla macchina fotografica agli obiettivi, in un centinaio di pagine, l'autore ci offre un panorama completo, denso ed approfondito della fotografia ottocentesca. Inoltre, la presentazione di Mirandola presenta due originalità rispetto alle consuete storie della fotografia che sono la storia degli obiettivi fotografici¹ e un *excursus* sulla luce artificiale². Dopo venticinque anni dalla sua nascita, la fotografia è capace di offrire un'alta qualità della definizione dell'immagine con una scala tonale estesa e precisa (resa dei dettagli, delle luci morbide, delle ombre), la garanzia di durata del prodotto e in fine l'economicità e praticità del materiale (la macchina Kodak di Eastman e il suo famosissimo slogan, "You press the button, we do the rest", sono del 1888). Come afferma Mirandola, «i tentativi incerti e spesso casuali dei pionieri lasciarono rapidamente il posto ad una tecnica sicura, dai risultati esattamente prevedibili, che conquistava uno spazio ogni giorno crescente per importanza e qualità nella vita economica, sociale, culturale del mondo intero» (p.119).

Eppure, gli uomini dell'800 non hanno aspettato gli ultimi progressi della fotografia per tentare di trarne vantaggi per la stampa, sebbene le difficoltà dell'incontro tra libro e fotografia fossero assai numerose in quanto bisognava adattare le fotografie (in negativo o in positivo) alle forme di stampa. Bisognava trovare un procedimento in grado di riprodurre meccanicamente, senza l'intervento di un artista-artigiano, la fotografia originale su un supporto adatto alla stampa, di riprodurne la qualità e le mezze tinte e di garantire economicità ed alte tirature. I primi tentativi erano dell'ordine del "bricolage"; infatti, si aggiravano le difficoltà tecniche incollando le fotografie su pagine fuori testo, ma ciò rendeva il "libro fotografico" molto costoso e poco adeguato all'industrializzazione e alla diffusione di massa, anche se, pur con queste imperfezioni, i primi

¹ In effetti gli obiettivi sono indispensabili per la nitidezza e la luminosità delle immagini, indispensabili per la realizzazione dei ritratti, ad esempio, perché più l'obiettivo è luminoso, minore è il tempo di posa per il soggetto.

² Ricerche sulle luce più attiniche, cioè più in grado di impressionare le lastre fotografiche.

“libri fotografici” ottennero una buona diffusione. Occorreva quindi riflettere in base alle tecniche di stampa disponibili che, nell’800, erano la litografia, l’incavografia (o incisione) e la rilievografia (il più antico dei metodi) – metodi trattati nella prima parte di questa vasta opera³. Furono la fotolitografia e la fotorilievografia i veri primi procedimenti di stampa fotomeccanica. Per quanto riguarda la litografia, le scoperte di Poitevin resero possibile impressionare la pietra per poi incidere ottenendo così una litografia da una fotografia capace di rendere discretamente le mezze tinte. Queste scoperte condurranno poi all’*offset*, tecnica di stampa molto diffusa per tutto il ‘900, che ricava dalla pietra litografica impressionata un foglio di caucciù, consentendo così maggiori tirature nonché possibilità di stampare anche su supporti diversi dalla carta. Il passo decisivo fu realizzato nel campo della rilievografia, con l’uso e il miglioramento del retino. L’idea di scomporre l’immagine in linea e punti per rendere l’illusione del tono continuo delle fotografie dal vero era già presente nei lavori di Talbot, l’inventore del negativo fotografico, ma solo intorno al 1860 viene applicata concretamente alla stampa. Grazie a questo procedimento, è stato finalmente possibile impaginare un foglio con testo e immagini, risultato di fondamentale importanza per l’illustrazione esplicativa e soprattutto per i giornali.

Quanto le attività umane siano legate tra loro inestricabilmente, ce lo ricorda questo appassionante libro. Attraverso la storia della tecnica, attingiamo non solo ad una storia culturale del clima intellettuale e scientifico dell’800 ma anche a storie individuali, attraverso lo scorcio datoci ad esempio sulla vita di un nobile appassionato che dissipa il suo patrimonio per la scienza, come Joseph Nicéphore Niepce, l’inventore della fotografia, o su quella dell’avventuriero opportunista che si butta nell’impresa fotografica, come il famoso francese Disdéri o il meno noto britannico Walter Woodbury, inventore appunto della *woodburytipia*. L’attenzione scrupolosa e precisa con la quale l’autore ripercorre i progressi degli scienziati inventori contraddistingue il metodo di analisi di Giorgio Mirandola che, si intuisce, tra le pagine di questa eccellente ricerca, nutre una gran-

³ *Libro e illustrazione nell’Ottocento. Parte prima: le tecniche manuali.*

de ammirazione per quei pionieri, «tipografi, scienziati e tecnici che spesero tempo ed energie infinite per risolvere» le difficoltà intrinseche alla realizzazione del progetto fotografico, oggi alla base della nostra società grande consumatrice d'immagini. Dopo la presentazione di Arago della fotografia (del dagherrotipo, per essere precisi) del 1839 davanti all'Académie des Sciences di Parigi, ci fu una vera corsa ai brevetti, una competizione severa tra gli inventori, scienziati o avventurieri di tutto il mondo, competizione in atto soprattutto tra la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti d'America. Chi si ricorda di Karl Klietsch o di Alphonse Louis Poitevin? O ancora di Désiré Charney che organizzò una "esplorazione fotografica" del Messico lottando contro il calore, l'umidità, le difficoltà amministrative per portare al mondo immagini stupefacenti delle rovine delle civiltà precolombiane?

Oltre alla storia intellettuale e scientifica legata all'universo fotografico, tramite la storia d'amore tra libro e fotografia, scopriamo un importante campo della storia culturale. A tale proposito è da considerare con particolare attenzione il quinto capitolo, consacrato a "Le prime applicazioni della fotografia all'illustrazione" in cui scopriamo che il primo campo del "libro fotografico" è stato quello del libro di viaggio, e inevitabilmente, quello del viaggio in Oriente. Molto interessante ci appare l'idea della necessaria "educazione estetica" allo sguardo fotografico, che a noi risulta invece quasi naturale, fin troppo scontato, pur non essendolo affatto. In effetti, il pubblico era abituato alle vedute pittoresche, al colore (che contraddistingueva l'Oriente nell'immaginario ottocentesco), mentre la fotografia, allora esclusivamente monocromatica, offriva solo mezze tinte di grigio ed era vincolata alla realtà per la composizione delle immagini. L'illustrazione fotografica fu inoltre utilizzata ben presto per le riproduzioni di opere d'arte nonché nell'impresa di "cartografia visuale" del patrimonio⁴ francese del 2° impero, o ancora per illustrare i libri di medicina ad esempio – fatto che ci mostra quanto la fotografia sia stata inventata per disporre di una tecnica capace di liberare dal disegno e di "registrare la realtà", e non come mezzo

⁴ Il concetto di "patrimonio" da conservare e da catalogare nasce proprio nella seconda metà dell'Ottocento.

artistico, benché il suo impatto sull'estetica e l'arte si avverta già attraverso le prime esperienze del "libro fotografico".

Il *Libro e illustrazione nell'Ottocento. Le tecniche fotografiche* è quindi un'opera accattivante per la dovizia di spiegazioni tecniche esposte con uno stile semplice, limpido, preciso e, benché si rimpianga l'assenza di un indice finale, il testo è inoltre arricchito da un lessico specializzato di ampissimo raggio, dal lessico dell'ottica quello della chimica, da quello della fotografia a quello della stampa. Ma oltre ad essere un libro di storia della tecnica, il saggio di Giorgio Mirandola porta alla luce, celebrandoli, il libro e i suoi creatori, e ci avvicina, come un viaggio nel tempo, a questi uomini, inventori, avventurieri dell'Ottocento la cui perseveranza e fede nel progresso ha tanto da insegnarci.

Sarah Pinto

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, *COMEDIA SOLDADESCA/ COMMEDIA SOLDATESCA*, INTROD., TRAD. CON TESTO A FRONTE E NOTE A C. DI TERESA CIRILLO SIRRI, FIRENZE, ALINEA EDITRICE, 2009, pp. 150.

Arrivato a Roma tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, Bartolomé de Torres Naharro, un sacerdote proveniente dall'Estremadura, trovò impiego nella corte di Leone X, al servizio, con scarsi emolumenti, di due cardinali, Giuliano de' Medici e Bernardino de Caravajal. La vita romana del tempo gli fornì ispirazione per le sue opere poetiche e teatrali che furono rappresentate, anche alla presenza del Papa, durante le feste, le giostre e i banchetti. Emigrato a Napoli, sotto la protezione di Fernando D'Avalos, marchese di Pescara, ebbe modo nel 1517 di stampare, in spagnolo, col titolo dal sapore classico di *Propalladia*, la sua poesia e la produzione drammatica che comprende un *Diálogo del Nacimiento*, che forse risale al 1505, e sei commedie posteriori. Altre due commedie, la *Calamita* e la *Aquilana*, che non compaiono nella *princeps* napoletana, forse vennero composte successivamente.

Poco si conosce della vita di questo drammaturgo che mostra una cultura di stampo umanistico e che dà inizio alla sua produzione

con un testo, il *Diálogo del Nacimiento*, che ricorda il teatro *pastoril* di Juan del Uncina ben conosciuto nell'ambiente culturale romano dell'epoca. Successivamente, la produzione drammatica di Torres Naharro s'incanala in due filoni. Tralasciando il teatro imperniato su rustici personaggi, da una parte l'autore tende a trarre ispirazione dalla commedia della tradizione latina e della fiorentina commedia umanistica italiana, dall'altra si volge alla rappresentazione della realtà quotidiana che lo circonda e che osserva con amaro sarcasmo mentre vive nelle "famiglie" cardinalizie. In questa duplice ottica, il drammaturgo porta sulla scena romana una galleria di personaggi che non parlano italiano o latino ma il castigliano modulato sui ritmi del tradizionale ottosillabo rimato.

L'esperienza drammatica induce Torres Naharro a formulare una precettistica che illustra nel *Proemio* alla *Propalladia*. Rifacendosi alle regole oraziane e premettendo che la commedia è un «ingegnoso artificio» che mette in scena una serie di avvenimenti degni d'interesse e a lieto fine, il commediografo ritiene conveniente che il testo teatrale conservi il dovuto "decoro", con l'atmosfera adatta alle circostanze divertenti o drammatiche e prescrive che il comportamento e la lingua dei personaggi siano consoni al loro stato sociale. A queste regole, le prime elaborate da un autore spagnolo, si aggiungono il criterio della moderazione nel numero dei personaggi in scena, la proposta della partizione della commedia in cinque atti o *jornadas* e la distinzione, a seconda dei contenuti, tra le commedie di fantasia, proprie di un teatro che ricorre a trame romanzesche e a intrecci all'italiana, come avviene nella *Himenea* che sembra anche anticipare le commedie dell'onore, e le commedie a *noticia* che portano sul palcoscenico persone e fatti della vita quotidiana. Le rappresentazioni degli avvenimenti in scena sono sempre precedute da un Introito affidato al malizioso monologo di uno scanzonato villano che, usando lo spagnolo o il saïghese *pastoril*, una parlata rustica convenzionale e irriverente, intrattiene piacevolmente il pubblico con scherzi e lazzi e anticipando la trama della commedia.

Due sono le commedie a *noticia* che restano di Torres Naharro: la *Tinellaria*, un colorito affresco ambientato nel tinello di un palazzo cardinalizio romano in cui si muove una folla di servi e di scudieri, astuti, profittatori e rissosi, di varie nazionalità, che si esprimono ognuno nella propria lingua, e la *Soldadesca*, che mette in scena,

sullo sfondo della città papale e della campagna romana, un drappello di soldati spagnoli, vanagloriosi, litigiosi e squattrinati, personaggi spesso presenti anche nel teatro italiano del tempo e ripresi nella Commedia dell'Arte. Nella *Soldadesca* viene presentato uno spacco di vita militare, con i vari personaggi ben caratterizzati, dai soldati di carriera, tronfi e navigati, alle reclute spaesate che arrivano in Italia bisognosi di cibo e di denaro e per questo vennero denominati *bisoños*. La parola appare per la prima volta proprio nei versi della *Soldadesca*, con la spiegazione del soprannome: «porque si quieren pedir/ de comer a una persona/, no sabrán sino decir:/ “Daca el bisoño, madona».

Esemplare commedia a *noticia*, la *Soldadesca* bilancia la fragilità dell'intrigo col gioco delle lingue che s'intrecciano sulla scena. Lo sfondo è appena abbozzato, con scarse allusioni a luoghi della città papale e col riferimento a personaggi della realtà contemporanea, Alessandro VI, Cesare Borgia, il Gran Capitán e alcuni alti prelati della corte romana che Torres Naharro osservava come oscuro testimone. L'azione della commedia gira molto realisticamente intorno agli espedienti, le prepotenze e le astuzie del mestiere del mercenario; al contrario degli eroi dei romanzi cavallereschi, i soldati di ventura ostentano falsa nobiltà di stirpe, coraggio e lealtà che nascondono un comportamento cinico e meschino da spregiudicati professionisti della guerra che rapiscono ragazze o progettano d'impadronirsi delle paghe. La scarsità di movimento e di originalità di invenzione viene riscattata dal dinamismo comico che si sviluppa attraverso il divertito recupero del bilinguismo italiano/spagnolo che fa acquistare icasticità e carattere alle scene in cui si confrontano dei contadini romani che cercano di far fronte alle pretese di *bisoños* affamati che provano a esprimersi in italiano per avere cibo e alloggio, ma che incorrono negli equivoci semantici che formano un collaudato repertorio. Espressioni come «Madono, hazme un pracer,/ que mates un buen formaje» o «Si tienes una caldera/ ponla con agua a rostir» sono sicuri incentivi per suscitare l'ilarità degli spettatori. Altre formule per rafforzare comicamente la rappresentazione, vengono dalle esasperate reazioni dei contadini che maledicono e minacciano di prendere a bastonate i soldati, ospiti invadenti e indesiderati. Come testimoniano anche diverse poesie scritte in italiano, in queste parti della commedia, quando fa parlare i villani infuriati,

Torres Naharro mostra un piglio disinvolto nell'uso della lingua appresa durante il suo soggiorno a Roma: «Sono certi spagnolacci/ che no valgon tre denari,/ manigoldi, furfantacci,/ naturali montanari»; «Non vi curate, marrani./ Ancora, se Dio vorrà,/ vi darò tanti malanni,/ che so vi rinrescerà./ Mò, assassini,/ farò chiamar di vicini,/ puttana di Santa Nula». Il monologo del contadino romano che pretende di insegnare a un amico la lingua castigliana che suppone di aver imparato vivendo a contatto con gli spagnoli a Ferrara, riproduce, esasperandolo, il linguaggio ibrido, malamente orecchiato, che correva nei rapporti tra italiani e spagnoli: «...sono stato tempo assai/ con loro presso Ferrara:/ “Juras Dios, signor, tumai/ cuschilladas por las cara./ Majadieros./ Io tengo muchos dineros/ en las Cúrdubas, Sibillas;/ míos patres cabalieros/ señores de las Castillas [...] Secondo quel ch'io ho veduto,/ las cole vuol dir cavolata,/ tuncinos vuol dir presutto,/ las oglias vuol dire pignata». La lingua spagnola storpiata, registrata in presa diretta era, come è noto, un espediente usato frequentemente anche dai commediografi italiani per caratterizzare la figura del capitano fanfarone spagnolo.

Juan de Valdés ha scritto che Torres Naharro ha raggiunto i risultati migliori non tanto nei lavori di intreccio romanzesco, ma in quelli in cui coglie e riproduce la parlata spontanea della gente plebea. L'autore, ben integrato nell'ambiente romano, riesce nella *Soldatesca*, come nell'altra commedia a notizia, la *Tinellaria*, a trasferire nella scrittura modi, tratti e linguaggi caratteristici di un gruppo di personaggi emblematici della realtà del suo tempo.

La traduzione italiana della *Soldatesca* – commedia che, come si è detto, punta soprattutto alla suggestione del linguaggio – ha cercato di rispettare la cadenza e la sonorità dei tradizionali ottonari rimati spagnoli e di mantenere la vivacità, l'espressionismo e il colore di un gioco di battute che rimbalzano e si sovrappongono nella trascrizione per la scena di annotazioni dal vivo, messe insieme da un osservatore di fatti e di personaggi visti come è detto nel *Proemio* della *Propalladia*, «en realidad de verdad».

Claudio Bagnati