

L. TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio bibliografico*, Pisa, ETS, «Nominatio», 2016, pp. 192.

Per celebrare degnamente i ventidue anni di «Onomastica & Letteratura», l'Associazione nata a Pisa nel 1994, Leonardo Terrusi, una delle voci più vivaci, raffinate e interessanti della riflessione teorica e della pratica d'analisi dell'onomastica letteraria in ambito italiano, ha pubblicato un censimento degli studi di onomastica letteraria prodotti in Italia o da autori italiani che hanno proposto analisi onomastiche di testi appartenenti a diverse letterature, generi, epoche e secondo diverse tipologie di indagine.

L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio bibliografico entra nel catalogo della collana di studi onomastici «Nominatio», fondata da Maria Giovanna Arcamone, che già aveva accolto il precedente e primo repertorio di onomastica, curato da Bruno Porcelli e dallo stesso Terrusi, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*, 2006. La nuova rassegna, a differenza della precedente, non presenta gli abstracts, ma prosegue, completa, integra la precedente e testimonia della crescita di questo settore di indagini nell'ultimo decennio. Il nuovo repertorio, inoltre, è corredato di statistiche e tabelle che, in apertura del volume e nelle introduzioni alle macro-sezioni, sintetizzano i dati relativi alle tendenze dei vari settori di studio.

Terrusi, nella sua introduzione generale, inserisce l'interesse per i nomi letterari nel più vasto panorama della situazione della critica letteraria italiana degli ultimi lustri, dove l'analisi del dato onomastico, dopo un'iniziale diffidenza, progressivamente, e segnatamente a partire dagli anni Ottanta, anche in seguito alla crisi dei grandi sistemi interpretativi e alla conseguente parcellizzazione della ricerca, ha acquisito un suo spazio riconosciuto e ormai consolidato come oggetto critico-interpretativo diffuso e accettato. L'analisi dell'onomastica letteraria, quando è pertinente con l'intento comunicativo dell'opera, quando si sposa con la concreta possibilità, da parte del lettore, di cogliere le significazioni onomastiche, quando è coerente con l'interpretazione del nome rispetto al suo contesto letterario e storico si rivela uno strumento d'analisi capace di aprire orizzonti interpretativi che, altrimenti, resterebbero sopiti, inattivi, inerti.

La pubblicazione del regesto degli ultimi dieci anni di studi italiani in ambito onomastico-letterario costituisce, come sottolinea opportunamente l'autore, oltre uno strumento per le ricerche in questo settore, anche un importante e confortante bilancio su un ambito di studi che si rivela molto vivace e produttivo. Il repertorio, infatti, accanto al catalogo dei titoli, propone un resoconto critico ragionato, contenuto nelle introduzioni alle diverse sezioni. Qui, l'autore espone le sue valutazioni su nodi metodologici e sulle tendenze della ricerca concernenti le funzioni onomastiche.

A dimostrazione tangibile dell'incremento dei contributi che, negli ultimi dieci anni, si sono volti a questo tipo di analisi, Terrusi parte dai meri dati quantitativi dai quali si evince un netto incremento degli studi in questo settore d'indagine ritenuto, fino a qualche tempo fa, un tema minore, ancillare, di nicchia, ma che ormai dilaga prepotentemente, giungendo fino a contare una media di oltre cento contributi in un anno. Rispetto al periodo antecedente, l'incremento più consistente si registra nell'ambito degli studi sulle letterature straniere moderne;

segue la letteratura italiana, che però, da sola, totalizza quasi la metà dei titoli dell'intero repertorio. Un progresso minore interessa, invece, le letterature medievali, mentre è poco rilevante l'incidenza della crescita, rispetto al passato, di quelle classiche. Un dato importante concerne, infine, l'aumento del numero delle monografie interamente dedicate a temi di onomastica letteraria, a riprova del valore non marginale del metodo di analisi onomastico nello studio dei testi letterari.

L'autore traccia i principali percorsi nei quali si è sviluppata l'analisi onomastico-letteraria e organizza il materiale repertoriato per macro-sezioni, seguendo gli ambiti cronologici e quelli linguistico-letterari: letterature classiche, medievali, straniere moderne e italiana. L'ultima sezione si sofferma sugli studi generali (di tipo teorico e metodologico, i nomi nelle traduzioni o in settori affini, come cinema, opera, fumetti, *fiction* TV, ecc., ma anche studi storici, folklorici o linguistici che si sono soffermati sull'analisi del nome proprio).

Ci si augura che la presenza e la diffusione di questo repertorio consentano di superare o, quanto meno, di arginare qualche scoglio che Terrusi, con grande cautela, non si sottrae dal segnalare, come, per esempio «la tendenza a tornare talora a una sorta di 'grado zero' della ricerca, ignorando cioè acquisizioni bibliografiche e metodologiche ormai consolidate, per non parlare di rilassatezze e impressionismi interpretativi» (p. 19). Allo stesso modo Terrusi non si mostra reticente nell'indicare la «magmaticità terminologica» che a volte alberga in questo ambito di studi o la difficoltà a delimitare i *corpora* di indagine.

La rassegna di studi raccolti in modo puntuale e dettagliato da Leonardo Terrusi rappresenta uno strumento di grande interesse per chiunque voglia iniziare una ricerca che si prefigga l'analisi dei nomi nei testi letterari, da indagare nei loro vari aspetti. Qui lo studioso può trovare le informazioni bibliografiche dalle quali poi partire per costruire il proprio percorso di studio.

GIORGIO SALE

Traduire l'«Aminta» en 1632. Les traductions de Rayssiguier et de Charles Vion d'Alibray, édition, notes et présentation par Daniela Dalla Valle, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016, pp. 280.

Intorno al 1630, nel mondo letterario francese si accese un dibattito serrato tra i fautori della tragicommedia e coloro che sostenevano l'aderenza al modello della tragedia classica. Tra i primi va senz'altro ricordato François Ogier che, nella sua prefazione a *Tyr et Sidon* di Jean de Schélandre (1628), criticò la regola aristotelica dell'unità di tempo e sottolineò la preferenza del pubblico per la rappresentazione degli avvenimenti in scena, rispetto alla loro narrazione. Opinioni molto simili furono espresse da André Mareschal nella prefazione alla seconda giornata della sua *Généreuse Allemande* (1631). Sul fronte opposto si schierarono invece autori quali Jean Chapelain e Jean Mairet: quest'ultimo, per esempio, prese posizione in favore della tragedia 'regolare' nella *Préface en forme de discours poétique* della *Silvanire*

(1631). La stessa contrapposizione è, entro certi limiti, quella che sussiste fra due traduzioni coeve dell'*Aminta* di Torquato Tasso, dovute a Rayssiguier e a Charles Vion d'Alibray, ripubblicate oggi per la prima volta nella «Biblioteca di Studi Francesi», la collana creata recentemente dall'omonima rivista torinese. La curatrice, Daniela Dalla Valle, è una delle più note studiose italiane del Seicento francese, soprattutto nell'ambito dei generi teatrali: tra le sue monografie, possiamo citare *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle* (Paris, Champion, 1995) e *Il mito cristianizzato: Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento* (Bern, Lang, 2006); vanno poi ricordate le sue edizioni critiche della *Silvanire* di Mairret (Roma, Bulzoni, 1976) e del *Don Quixote de la Manche* di Guérin de Bouscal (Paris, Champion, 1979).

L'*Aminta* (che, ricordiamo, andò in scena per la prima volta nel 1573 e fu pubblicata a partire dal 1580) ebbe, prima della fine del secolo, diverse traduzioni in lingua francese, alcune col testo originale a fronte, anche perché la «favola boschereccia» tassiana era spesso utilizzata per l'apprendimento dell'italiano. Ancora più importante è, però il suo influsso sul genere pastorale francese: i personaggi delle ninfe e del satiro, il contrasto fra la passione della caccia e la passione d'amore, il tentativo di suicidio dell'innamorato respinto e il pentimento dell'amata sono tutti motivi tratti direttamente dall'*Aminta*. In seguito, soprattutto nei primi decenni del XVII secolo, la diffusione della tragicommedia orientò l'interesse dei francesi *italianisants* verso un'opera più consona al gusto 'moderno' (oggi diremmo 'barocco'), il *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini. La pubblicazione, nel 1632, delle due traduzioni riproposte da D. Dalla Valle dimostra, però, che il Tasso restava un punto di riferimento per gli autori e i cultori del genere pastorale e che, malgrado il crescente influsso spagnolo, l'italianismo era ancora una tendenza artistica ed estetica di rilievo nella Francia della prima metà del Seicento.

Il *Sieur* di Rayssiguier, originario della Linguadoca, fu autore di varie opere teatrali, tra le quali alcune tragicommedie tratte dall'*Astrée* di Honoré d'Urfé. Più che una traduzione, la sua *Aminte* è un rifacimento ispirato alla poetica di Ogier e Mareschal, nella misura in cui trasforma in azione ciò che era narrazione nell'originale: in particolare la scena in cui Satire tenta di usare violenza a Silvie (III, 2) e quella in cui Silvie ritrova Aminte dopo il suo tentato suicidio (V, 6). Rayssiguier introduce, inoltre, una vicenda secondaria, l'amore del pastore Elpin per la venale Nerine; infine, elimina i cori (il celebre «O bella età dell'oro» è trasformato in una tirata di Elpin). Il sottotitolo «Tragi-comédie pastorale» tradisce l'intenzione di andare incontro ai gusti del pubblico: in effetti, l'*Aminte* di Rayssiguier ottenne un grande successo all'Hôtel de Bourgogne.

Charles Vion d'Alibray (ca. 1600 – ca. 1655) frequentò ambienti 'libertini' (nel significato ideologico che il termine aveva all'epoca) e tradusse testi teatrali italiani: oltre all'*Aminta* del Tasso, va ricordata la tragedia *Re Torrismondo*, dello stesso autore. Eccezion fatta per alcune omissioni, la traduzione di Vion d'Alibray è molto aderente all'originale e questa fedeltà è legittimata, anche sul piano teorico, in un lungo e articolato *Advertissement*. Per esempio, lo scrittore francese riconosce che la rappresentazione di un episodio ha un effetto maggiore rispetto a un *récit*, ma sottolinea come le *bienséances* consiglino la semplice narrazione degli episodi più scabrosi (quali la già citata aggressione di Satyre a Sylvie). Inoltre, Vion d'Alibray

imita lo stile del Tasso, che loda per la sua armonia e per la sua chiarezza, contrapponendolo ai bizzarri 'concetti' dei poeti barocchi: a questo proposito, cita il *Pyrame et Thisbé* di Théophile de Viau, con quel pugnale rosso di sangue e di vergogna, che sarà poi oggetto della feroce critica di Boileau. La prima edizione dell'*Aminte* di Vion d'Alibray era ornata dalle belle incisioni di Daniel Rabel (riprodotte nell'edizione presente), alcune delle quali si riferivano a episodi narrati; curiosamente – fa notare D. Dalla Valle – Vion «choisit d'illustrer son texte grâce à certaines images, qui 'montrent aux yeux' les événements que le texte de départ et sa traduction fidèle se bornent à raconter» (pp. XXXII-XXXIII). Il testo di entrambe le *pièces* è corredato da numerose note, molte delle quali sono dedicate a un puntuale confronto coi passi dell'originale.

VITTORIO FORTUNATI

M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. a cura di di Patrizia Botta, Modena, Mucchi, 2015, 2 voll.

Don Chisciotte è un divo e lo è sempre stato; lo ha dimostrato nei fasti con cui ha saputo farsi onorare nelle ricorrenze più e meno importanti che si sono succedute nell'ultimo decennio o poco più, dalle date della biografia di Cervantes a quelle della pubblicazione delle due parti del suo romanzo. L'ambito di diffusione delle celebrazioni è stato così ampio, ogni volta, da non poter essere contenuto ad oggi in un repertorio che abbia qualche pur minima pretesa di completezza; si tratterebbe di un catalogo impossibile perché le iniziative messe in campo sono state innumerevoli, dai congressi ai volumi, ai simposi, per restare in ambito accademico, dalle mostre alle ritraduzioni, alle letture collettive svolte persino nei teatri di provincia, a qualche adattamento per il cinema, per inoltrarci in ambito divulgativo.

Anche la traduzione che qui si recensisce è un omaggio, ma è speciale, oltre che molto impegnativo, perché nasce in ambito accademico e ha tutte le caratteristiche del prodotto scientifico, eppure è una traduzione, un 'genere' che di solito è rivolto alla divulgazione e che in tempi odierni nasce da esigenze proprie del mercato editoriale seppur quanto mai diversificate. È un'impresa ambiziosa e forse unica, perché supera i limiti della interpretazione e quelli della riscrittura ed è innanzitutto un'opera collettiva sostenuta da due diversi progetti testuali. Nasce dalla intenzione di ripercorrere la sequenza di due momenti fondamentali della vita del *Don Quijote*: la pubblicazione della prima parte, nel 1605, e quella della seconda, dieci anni dopo, pochi mesi prima che il suo autore morisse. In occasione del Quarto Centenario, la traduzione coordinata da Patrizia Botta è stata pubblicata rispettando quei dieci anni di distanza e, attraverso due volumi concepiti inizialmente svincolati l'uno dall'altro: il 2005, anno in cui fu pubblicata la Prima Parte a Pescara; e il 2015, in cui è apparsa la Seconda, insieme ad una ristampa della Prima, per Mucchi editore di Modena.

Si aggiunge alle dodici traduzioni integrali del romanzo di Cervantes in italiano, riscattandone più che positivamente la prima ricezione, che, fino alla seconda decade del Nove-

cento, era stata notoriamente scarsa di entusiasmi¹. Dalla traduzione di Alfredo Giannini in poi (1923-1927), ma soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, si sono succedute anche velocemente le altre, con una frequenza ora più ora meno fitta che ha consegnato tuttavia delle prove integrali tutte degne del grande testo fonte da cui derivano; sono inoltre i testimoni di una canonizzazione a tappeto che disegna una mappa dell'editoria italiana di cui sarebbe molto interessante tracciare norme e usi in diacronia relativi al trattamento del testo classico. Se agli anni Cinquanta del secolo scorso, e precisamente alle traduzioni di Gherardo Marone (1954) e Vittorio Bodini (1957), è possibile far risalire due tendenze di fondo nel trattamento dei classici tradotti, emanazioni la prima di una concezione classicheggiante ed eclettica della lingua letteraria, la seconda di una esigenza antiretorica e viva, altrettanto eloquentemente l'analisi delle traduzioni successive consegnerà dei dati che sarà interessante mettere a confronto con l'evoluzione stessa della lingua del romanzo italiano.

Sono convinta infatti che dall'analisi delle traduzioni del *Don Quijote* e del campo letterario in cui si inseriscono si possa tracciare il profilo di tendenze interpretative e linguistiche, oltre che culturali, proprie del dibattito critico nazionale, in cui la letteratura di lingua spagnola non compare se non eccezionalmente. Lo studio delle traduzioni del *Quijote* ad oggi in Italia, va detto, non è stato affrontato sistematicamente, ma è rimasto fermo al catalogo che più di qualche anno fa organizzò Donatella Pini tenendo presenti prime traduzioni, riduzioni, trasposizioni musicali². L'impulso che avrebbe potuto generare in un ambito traduttologico non fu raccolto se non sporadicamente e andò invece a germogliare in una serie di interventi che hanno costituito un ampio *caudal* nel solco tradizionalmente privilegiato dall'ispanistica italiana che tiene presente il testo originale spagnolo ed è più specifico della ricezione culturale e filologica.

L'altra linea di ricerca, in effetti, per quanto non sistematica e significativamente segnalata solo da Oreste Macrí, era in effetti stata già aperta nel 1948 da Giovanni Maria Bertini che, lamentando un latente disinteresse per le traduzioni del *Don Quijote*, affermava che per studiarne la fama sarebbe stato più che utile rintracciare l'influenza che dalla lingua delle sue traduzioni si fosse irradiata nelle moderne lingue romanze:

Sería tal vez provechoso estudiar las traducciones cervantinas en las lenguas románicas precisamente, para darse cuenta de si en ellas se trasluce algún vestigio de la lengua del gran prosista español. Queremos decir, si han pasado en las versiones frases, giros de palabras, modismos cervantinos por su cuño y brío. Si esto se probara, creemos que se nos revelaría un aspecto nuevo y útil de la fortuna cervantina en sentido propiamente más hondo³.

¹ Cf. A. RUFFINATTO, *Presencia y ausencia del Quijote en Italia*, in *L'insula del «Chisciotte»*, Palermo, Flaccovio, 2007, pp. 237-251.

² D. PINI – G. MORO, *Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)*, in *Don Chisciotte a Padova*, Padova, Programma, 1992, pp. 149-268.

³ G. M. BERTINI, *Influjo de la lengua de Cervantes en las traducciones de sus obras a las lenguas neolatinas*, «Revista de filología española», XXXII (1948), pp. 35-38 (p. 35).

In questo stralcio, che di fatto allude solo alla potenziale quanto idealistica specificità dell'ambito di ricerca, sembra interessante cogliere tuttavia lo spostamento dell'oggetto di studio dal testo fonte ai testi meta, non diversamente da quanto accade nella metodologia dei più attuali studi descrittivi che cercano di ricostruire la funzione culturale e ovviamente linguistica che le traduzioni svolgono nel campo letterario di arrivo. L'impresa coordinata da Patrizia Botta aggiunge un tassello importante a tale linea di ricerca perché riunisce un cospicuo numero di voci di specialisti che attraverso la propria restituzione del testo forniscono delle letture tutt'altro che ingenua del romanzo di Cervantes che sarà interessante mettere a confronto. È un'operazione senz'altro sperimentale da questo punto di vista ma è anche scientificamente importante perché i due volumi contengono anche materiali e repertori che saranno irrinunciabili strumenti per qualsiasi studio traduttologico che sul *Quijote* si voglia intraprendere.

Il progetto di questa traduzione corale è stato elaborato in due momenti diversi e con due diverse finalità, si diceva: la Prima Parte è il risultato di un'esperienza didattica molto proficua nata nell'ambito del corso di spagnolo del Master in Traduzione letteraria dell'Università di Roma La Sapienza; esperienza sulla cui suddivisione del lavoro furono prodotte cinque tesi di fine corso che sarebbero servite poi da base per il volume del 2005. La Seconda Parte coinvolge un numero decisamente elevato di traduttori, ben cinquantasei ispanisti operanti in Italia (tranne Aurelio González e Paolo Cherchi), quasi tutti con una bibliografia cervantina al proprio attivo, riuniti in quel che si potrebbe definire un omaggio degli omaggi alla ricorrenza del 2015. Oltre il contributo di interpretazione estrema che è a mio avviso quello della traduzione, degli studiosi collaboratori che partecipano alla Seconda Parte sono qui censiti i contributi dedicati a Cervantes, in un repertorio che costituisce attualmente l'apporto più completo e attuale di area italiana⁴.

In comune i due volumi hanno elementi molto importanti che ne determinano una essenziale unitarietà di impostazione a partire innanzitutto, non sembri scontato, dal testo fonte, vale a dire l'edizione critica di Florencio Sevilla Arroyo⁵; ma anche, appunto, la ricchezza e la completezza degli apparati che corredano la traduzione: oltre alla bibliografia italiana dei collaboratori appena menzionata, infatti, i due volumi presentano estesi aggiornamenti, al 2005 e al 2015, degli studi critici sul *Don Quijote*, sulle edizioni, cartacee e online, sui dizionari, sulle traduzioni italiane. Per la prima volta viene tradotto interamente il paratesto che riproduce le informazioni editoriali e commerciali dell'opera, impreziosita, inoltre, da ricche antologie di illustrazioni italiane allegate alle rispettive Parti, concesse dal *Banco de imágenes* diretto da José Manuel Lucía Megías (<www.qbi2005.com>)⁶.

Un terzo elemento di unitarietà riguarda già la traduzione; si sottolinea che la singolarità dell'opera risiede sia nell'impianto del metodo di lavoro, marcatamente filologico, che in ma-

⁴ *Don Chisciotte della Mancia*, II, pp. XXI-XL.

⁵ F. SEVILLA ARROYO (ed.), *Todo Cervantes en un volumen*, Madrid, Castalia, 1999.

⁶ Per le notizie storiche e tipografiche delle illustrazioni si veda E. VACCARO, «Introduzione», I, pp. XXXI-XXXVI.

niera diversa è alla base delle due Parti, sia nella differenziata pretesa di uniformità stilistica che ne sostiene il progetto. Ferreamente mantenuta nella Prima parte, che nasce, ripetiamo, da un'esperienza didattica e ne ha tutte le caratteristiche: il pubblico destinatario è infatti presumibilmente costituito, in questo caso, da studenti di traduzione e non da lettori comuni; da qui la dettagliatissima giustificazione dei comportamenti traduttivi e della puntuale analisi che nell'«Introduzione» consegna le difficoltà della lingua del romanzo di Cervantes, rinviando ai contributi più autorevoli in materia, con la pretesa di replicarne fin dove possibile le caratteristiche culturali⁷ e la comicità conferita dagli elementi linguistici. L'aspirazione più tenacemente perseguita, tuttavia, è la riproduzione della fitta densità variazionale contenuta nel testo di Cervantes, a partire dalla magniloquenza dell'idalgo mancego, di cui fissò la lingua italiana più antica il Franciosini, che torna qui indispensabile nella scelta delle varianti desuete di termini ricorrenti come 'beltà', 'periglio', 'acciocché', 'favellare' e tanti altri. La lingua di Sancho viene riprodotta mirando ad un livello colloquiale basso dell'italiano, che replichi però tutte le storpiature e i malintesi del testo fonte, compresi i nomi parlanti che spesso in altre traduzioni vengono tralasciati o riprodotti solo parzialmente. La tentazione dialettale viene invece rimandata solo alla lingua sconclusionata del biscaglino che parla qui in napoletano.

Relativamente all'omogeneità complessiva, molto più spigliato è invece il trattamento stilistico della Seconda Parte, dove, tranne i nomi di persona e pochissimi altri casi di unificazione lessicale, decisi in sede redazionale, emerge una discontinuità che si impone come caratteristica dominante e ricercata senz'altro sin dalla concezione del progetto traduttivo. Si avvertono sottili diversità regionali e soprattutto disomogeneità nel trattamento delle varianti di registro che confluiscono tuttavia in una generale condivisa tendenza all'innalzamento della lingua del romanzo. Se non sempre sono di facile percezione le suddette varianti regionali, accentuate solo in alcuni casi, ritroviamo invece tutto il divertimento più libero dello sperimentalismo tra i capitoli VIII e XI, dove Donatella Pini si inoltra in un delizioso mondo veneto di cui sono espressione linguistica differenziata Sancio, che parla in padovano corrente, e le contadine del Toboso, a cui è affidata invece un'antica e rustica pavana ruzantina. L'effetto che tutto questo genera è la sorpresa in un lettore che si presume essere non del tutto ingenuo, ma capace di apprezzare l'avvedutissima paternità traduttiva di simile libertà di trattamento dei diversi capitoli.

Di fatto entrano nelle scelte principali del primo come del secondo gruppo di traduttori, tutte le altre traduzioni italiane del *Quijote*, che costituiscono sin dall'inizio dell'impresa un sistema di lavoro tipico del metodo filologico: mostrare tutti i testi precedenti nella propria elaborazione traduttiva, giustificando le scelte in un ampio apparato di note di diverso tipo o in presentazione, rinviando ad altre lezioni, restituendo infine un testo originale fino ad altra

⁷ *Tradurre Cervantes*, ivi, pp. XIII-XVI, apparso ampliato in studio autonomo: P. BOTTA – A. GARRIBBA, *Escollas de traducción en el «Quijote» (I)*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas VI Congreso Internacional de Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006*, 2008, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 167-190.

nuova prova. In questo il lavoro filologico si rivela molto simile nella traduzione che qui si presenta ad ogni lavoro di edizione ma con qualche difficoltà in più, come ammette Patrizia Botta: «Es que el traductor ha de interpretar el texto dos veces [...], la primera para entender la lengua del original, y la segunda entenderla tanto que sea capaz de reproducirla en otro idioma»⁸.

Non potendo scegliere in questa sede elementi da analizzare approfonditamente, né volendo troppo parzialmente soffermarmi su questo o quel traduttore, in linea di massima amico o senz'altro collega, rilevo piuttosto un dato che emerge diffusamente come a rendere una grata giustizia al testo cervantino: la perizia con cui vengono trattati i versi, tanto quelli preliminari quanto quelli contenuti nella narrazione. Probabilmente proprio perché ad ognuno son toccati solo uno o due componimenti, quel che nelle traduzioni precedenti era stata l'ennesima impegnativa fatica, la traduzione dell'intera mole di quasi milleduecento versi, risolta spesso in retorica pomposità o in poco adeguata prosa, viene qui rivalutato e riabilitato quanto meno alla dignitosa e armonica funzione di «descansadero lírico», sia che si tratti di poesia colta che di *romances* o altre forme tradizionali.

NANCY DE BENEDETTO

J. GALBARRO GARCÍA, «*El Triunpho lusitano*» de Antonio Enríquez Gómez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 317.

Il volume presenta l'importante tesi di dottorato dell'autore, che ha avuto per oggetto una curiosa *relación de sucesos* in versi sull'ambasciata portoghese in Francia del 1641, il cui obiettivo era quello di perorare la causa portoghese mentre la Spagna considerava ancora aperte, anzi apertissime, le ostilità con i Bragança, il cui insediamento sul trono portoghese aveva appena posto fine alla monarchia duale (1580-1640).

Il lavoro, va detto subito in apertura, è di grande qualità, e mostra la convergenza inusuale di competenze diverse di documentalista, filologo, storico della lingua e della letteratura, tutte necessarie per comprendere un testo curioso, e sinora mal noto.

L'opera, in spagnolo, è una *silva* di quasi mille versi endecasillabi e settenari, e fu stampata nel 1641, prima a Parigi (quando l'ambasciata, o parte di essa, doveva ancora trovarsi in città), e poi a Lisbona. Della *princeps* l'autore individua, oltre al già noto esemplare della Nacional de Portugal, quello della Reale di Stoccolma, che, collazionato mostra quattordici varianti di stato, tutte migliorative rispetto alla lezione dell'altro testimone, e da tenere dunque presenti per fissare il testo. Anche la seconda edizione di Lisbona, più diffusa della *princeps* parigina (se ne conoscono una ventina di esemplari, per circa 2/3 collazionati dall'autore), mostra alcune

⁸ Ivi, p. 174.

(ma poco significative) varianti di stato, ed è di fatto un *descriptus* della *princeps*, inutile per la ricostruzione testuale, al pari della copia manoscritta conservata alla British Library, e discendente appunto dall'edizione lisboeta.

Naturalmente i due luoghi di stampa, corrispondenti alle due corti coinvolte, e l'uso dello spagnolo (necessario se si voleva che il testo avesse la diffusione europea necessaria alla causa) non sorprendono chi solo conosca un poco i testi di propaganda la cui circolazione Madrid e Lisbona promuovevano incessantemente; e il *Triunfo* lusitano non è l'unico *specimen* relativo all'ambasciata alla corte di Luigi XIII.

In termini metodologici, è essenziale la grande attenzione dedicata agli aspetti formali del testo edito: il *Triunfo* si inquadra infatti entro i confini di un genere editoriale quale le *relaciones de sucesos*, corrispondenti agli *avvisi* della produzione tipografica italiana. Testi scritti a tambur battente per informare su avvenimenti importanti un pubblico ampio, caratterizzato da una precisa estensione (le 40 pagine da non superare perché si possa parlare di *relación* sono appunto quelle del *Triunfo*) e dal formato in 4° caratteristico. L'opera ora studiata, però, presenta la singolare caratteristica di essere scritta in un metro prezioso quale la *silva* (e non in *romance*, la combinazione di ottonari assonanzati in sede pari, che erano usuali per le *relaciones* non in prosa) e in una lingua che, come Galbarro ci scopre in dettaglio, è quella gongorina (cultismi, latinismi sintattici, plurimembrazioni). Per altro, questi elementi sono dosati in modo diverso, e spiccano in particolare nelle parti di dedica e celebrative iniziali, piuttosto che in quelle narrative; anche l'incremento dei settenari in queste ultime (fino a un certo prosaismo nelle parti narrative), sembra rispondere alla volontà di rendere più agile il racconto, mentre l'endecasillabo (si pensi anche al teatro contemporaneo) ha un'immediata funzione nobilitante (tra le due ipotesi che formula l'autore preferisco questa alla seconda, della composizione in due tempi). D'altro canto, il confronto fra il *Triunfo* e la *Relação* in prosa sulla stessa ambasciata di João Franco Barreto, segretario di Francisco Manuel de Melo che seguì il grande diplomatico e scrittore (il più importante del barocco lusitano) nel corso della missione diplomatica, mostra quanto il genere metrico-stilistico, la *silva*, faccia indulgere alla descrizione e alla digressione, a danno dell'abbondanza dei dati concreti, propria delle *relaciones*. Una certa frettolosità (segno del tempo che stringeva, e anche di un calcolo troppo ottimistico dello spazio a disposizione) è evidente verso la fine, in cui non a caso si accentua considerevolmente anche la percentuale dei versi irrelati.

Poggiando su uno studio a tutto tondo di testo, contesto, trasmissione e ricezione, l'edizione critica del *Triunfo* che ci viene offerta in chiusura è molto affidabile, e assai ricco e pertinente il commento che lo accompagna. I suggerimenti da fare sono davvero pochi, e qui si avanzano solo in termini di cordiale collaborazione: le «damascenas flores» (v. 466), figuranti della folla «de príncipes, de damas, de señores» (v. 465) che accorre a vedere le carrozze dell'ambasciata portoghese, più che «cierto género de ciruelas» (*ex* Covarrubias), sono invece le profumatissime rose damasche, ancor oggi coltivate e utilizzate in profumeria¹; né vedo

¹ Difficili ma non impossibili da documentare prima del XIX secolo (CORDE e *Fichero General*)

come prugne o fiori possano essere «metonimia para referirse al calor» come vuole invece Galbarro; e al v. 199 il diamante non è figurante della lucentezza, ma metafora iperbolica della durezza delle vele finalmente gonfiate dal vento: «pero alterado con razón el viento, / e impedido el velamen de diamante, / exhalación corrió de pino errante». Ai vv. 604-605 («Sirviéndoles de llama plateada / la pólvora de nieve violentada»), nella descrizione di giochi d'acqua e automi si allude all'acqua che ha il potere di imprimere movimento come normalmente il fuoco, con la conseguente *agudeza* dei due elementi acqua-fuoco non più in contrasto fra loro: «nieve» non è dunque semplice metonimia dell'acqua (come vuole Galbarro), ma piuttosto l'idea della neve liquefatta che produce l'effetto della polvere da sparo; è allora rilevante che Góngora definisca l'acqua zampillante come polvere da sparo (lo ricorda Galbarro), mentre non lo sono (e non fanno gioco per l'attribuzione) i «desiertos de nieve» (per le distese spumeggianti di acqua marina) che leggiamo in Enríquez Gómez, e cui pure rimanda l'editore.

Dove mi sembra che il lavoro di Galbarro non segni un avanzamento rispetto a quanti l'hanno preceduto è sulla questione attributiva. Il *Triunfo* è sempre tràdito anonimo (cosa assai comune nelle relazioni in tutta Europa, anche quando siano di particolare rilievo, o persino di lusso²), e l'unica attribuzione a Antono Enríquez Gómez (c. 1600-1663), il più importante scrittore marrano della diaspora postolivariana, la dà la *Bibliotheca Lusitana* di Barbosa Machado (né vi sono attribuzioni concorrenti); ma il grande erudito settecentesco portoghese non la fonda su nessun riscontro, e in un altro luogo della sua opera attribuisce il *Triunfo* a Cristóvão Soares de Abreu. Come mette in chiaro la rassegna bibliografica che offre l'autore (pp. 79-83) non sono emersi successivamente prove o documenti a sostegno del nome (o di uno dei nomi) dello sfuggente Enríquez Gómez; e il fatto che João Franco Barreto, l'autore della più modesta relazione in prosa, critichi con il pretesto del *decorum* letterario le «palavras inchadas e arrogantes» del testo concorrente, che per di più ha preceduto inopinatamente il suo producendo il prevedibile travaso di bile, non ci dice nulla sull'attribuzione, anche se Galbarro non è dello stesso parere: «Se puede concluir por tanto que la autoría del *Triunfo lusitano* viene confirmada por este coetáneo, testigo, y participante de aquella embajada» (p. 83). Né ha molto senso elucubrare sulle ragioni per cui Enríquez Gómez avrebbe scelto l'anonimato, mettendolo in relazione con la sua vita complessa, rischiosa e a molte identità, visto che nelle *relaciones* l'omissione dell'autore è, appunto, assai comune.

Gli indizi che possono sostenere l'attribuzione non mancano: nel 1641 Enríquez Gómez è in Francia, è l'amico di un altro marrano illustre, Manuel Fernandes Vilareal (che molto fa, a Parigi, per preparare la strada all'ambasciata), e certo il testo corrisponde alle sue doti

della Real Academia) mentre sono più diffuse in letteratura le simili *rosas alejandrinas* (o de *Alejadria*). Una profluvie di *damascenas* (*ciruelas damascenas*) ci casca addosso invece da ogni portafrutta barocco. L'autore del *Triunfo* opera evidentemente nella ricercatezza.

² Si veda, passando al Milanese spagnolo, PAOLA LASKARIS, *Celebrazione dinastica: Maria Anna entra a Milano*, in *Da Cervantes a Caramuel. Libri illustrati barocchi della Biblioteca Universitaria di Pavia*, Como-Pavia, Ibis, 2009, pp. 39-44.

letterarie e al suo gusto (omologo, come sempre nei poeti marrani, a quello dei contemporanei cristiani). Ma, appunto, tale gusto è quello dominante condiviso, ormai ridotto (diremmo, se fossimo anche in estetica crociani) a maniera quasi scolastica³; e l'ambiente marrano (se ad esso dobbiamo restringere le nostre indagini: ma perché?) presenta varie altre figure di letterati di spicco, come gli studi degli ultimi anni hanno messo in luce. In conclusione, credo che in assenza di nuovi documenti sia opportuno considerare il *Triunfo* come opera d'autore ignoto od incerto, il che naturalmente nulla toglie al suo valore e all'interesse che ci suscita.

GIUSEPPE MAZZOCCHI

M. MARRONI, *Come leggere «Robinson Crusoe»*, Collana «Rasselas», Chieti, Solfa-nelli, 2016, pp. 180.

Un volume che nel 2016 si prefigga di riconsiderare la storia, il valore letterario e la fortuna critica di *Robinson Crusoe* affronta una sfida complessa sotto vari aspetti. Come offrire un contributo innovativo a una bibliografia critica plurisecolare, tanto sterminata quanto ermeneuticamente eterogenea, su un testo che è considerato cruciale per la nascita della tradizione letteraria europea dell'età moderna? E, per un libro dallo spiccato potenziale didattico come una guida alla lettura, come fornire strumenti e percorsi di lettura funzionali e insieme precisi senza appesantire con la cacofonia delle molte interpretazioni l'esperienza diretta e affascinante di un classico indiscusso della letteratura? In *Come leggere «Robinson Crusoe»*, Michela Marroni affronta queste questioni con la consapevolezza del considerevole potenziale interpretativo di molti degli interventi critici apparsi negli anni sul testo di Defoe. Tuttavia, fin dalla prefazione l'autrice osserva che «il mito di Robinson – come ogni mito – si sottrae alle gabbie delle letture storiche per entrare nell'immaginario collettivo come un valore metastorico» (p. 6). Nonostante le letture «sempre impegnate, se non ideologicamente tendenziose» (p. 93) suscitate da *Robinson Crusoe*, per l'autrice il romanzo non è in nessun caso ridicibile a un singolo paradigma interpretativo, non solo perché partecipa del valore universale proprio di tutti i capolavori, ma anche perché dà vita a un immaginario nell'insieme più complesso della somma dei suoi fattori narrativi, culturali e politici – un immaginario, in una parola, irriducibile alle definizioni circoscritte. Per Marroni, «*Robinson Crusoe* è *Robinson Crusoe*, si definisce cioè con la sua semplice nominazione» (p. 94). Lo sforzo di mantenere il giusto equilibrio tra i possibili approcci interpretativi al classico di Defoe è uno dei pregi di que-

³ Qui stanno anche parte delle ragioni della fragilità dell'attribuzione a Enríquez Gómez del poema su Giobbe pubblicato a nome di suo figlio: cf. J. GALBARRO GARCÍA, *Una nueva obra para Antonio Enríquez Gómez: el «Triunfo de la virtud y la paciencia de Job» (1649)*, «elHumanista», XXXV, 2017, pp. 127-147.

sto volume. *Come leggere «Robinson Crusoe»* riesce nell'impresa di dare conto della notevole complessità del testo a cui è dedicato senza però trascurare il confronto con le principali voci del dibattito critico che lo riguarda.

L'attenzione dell'autrice all'innovatività di Defoe rispetto alle dinamiche testuali tradizionali e la particolare valorizzazione delle sue strategie di destrutturazione formale sono tra i principali aspetti di originalità del volume. In particolare, dando peso alla formazione retorica dello scrittore e alla sua lucidità in fatto di scelte stilistiche, Marroni avvalorata la tesi di un Defoe più che cosciente di trovarsi di fronte a un nuovo genere letterario, e pienamente convinto delle infinite potenzialità linguistico-narrative da questo offerte. La struttura del volume, diviso in due corposi capitoli dedicati, oltre che a *Robinson Crusoe*, alla figura storica del suo autore, consente di supportare una tale lettura con dati storici puntuali e rigorosi riguardo all'esperienza culturale e alla filosofia narrativa di Defoe.

La scelta di aprire il macrocapitolo dedicato allo scrittore con una sezione sulla fortuna critica del suo romanzo è utile all'autrice non solo per ricapitolare i passaggi chiave attraverso cui si è consolidata la fama di *Robinson Crusoe*, ma anche per confrontarsi fin dall'inizio con la complessità e l'eterogeneità della sua vicenda critica. Non può essere ignorato, infatti, che da capolavoro pedagogico della nascente letteratura per ragazzi (secondo Jean-Jacques Rousseau) a geniale esperimento creativo (per Walter Scott), fino a pietra miliare del canone letterario vittoriano (tanto da suscitare il sarcasmo di Wilkie Collins in *The Moonstone*, 1868), *Robinson Crusoe* è stato interpretato nei secoli secondo gli approcci ermeneutici più disparati, non da ultimo quello dell'impeccabile parabola religiosa sulla solitudine umana o quello di paradigma socio-economico del valore (nel *Capitale* di Karl Marx).

L'analisi della collocazione sociale e dell'esperienza personale di Defoe nell'Inghilterra della Restaurazione, oggetto delle successive due sezioni del primo capitolo, dimostra come l'autore di un testo tanto cruciale per l'identità letteraria del Regno Unito provenisse da un ambiente marginale e in viso al potere politico-religioso dello stato, corrobora la tesi che l'epopea di Crusoe non possa essere considerata semplicemente una favola allegorica dello spirito missionario della nazione, ma contenga anche in sé i semi della critica sociale e della contestazione dello *status quo*. Nato in una famiglia dissenziente e contraria alla restaurazione del potere regale dopo l'esperienza repubblicana di Cromwell, Defoe ricevette infatti una formazione scolastica alternativa e visse direttamente l'esperienza traumatica dell'umiliazione pubblica, sotto forma dell'imprigionamento e della condanna alla gogna. Si tratta, per Marroni, di aspetti biografici tutt'altro che trascurabili e che contestualizzano tra le altre cose la modellizzazione finale di Crusoe come legislatore della sua isola per diritto acquisito, piuttosto che per diritto divino.

Un efficace raccordo con la seconda parte del libro è fornito dall'ultima sezione del capitolo dedicato alla figura di Defoe, che prende in esame i principi narrativi e le ispirazioni teoriche che emergono dalla sua pratica di scrittura. La tensione tra valenza didascalica e creatività narrativa, e la continua destabilizzazione delle modalità narrative tradizionali sono gli aspetti scritturali su cui Marroni si concentra maggiormente, riuscendo in tal modo ad evidenziare sia il radicamento dell'opera di Defoe nel contesto storico e religioso di provenienza, sia la sua capacità atemporale di avvincere e sorprendere i lettori di tutti i tempi. Nelle *Serious Reflec-*

tions pubblicate l'anno seguente alla comparsa di *Robinson Crusoe* (1720), l'autore metteva in chiaro che, nonostante la necessità di un valore didascalico della scrittura, le strategie narrative erano per lui altrettanto importanti del contenuto e anzi funzionali all'efficacia della morale. È questa premessa a spiegare la notevole complessità narrativa del suo romanzo, e in particolare l'alternanza tra tre diversi narratori (costituiti dallo stesso personaggio in diverse fasi d'età), diverse cornici di racconto e più registri linguistici. In questo senso, secondo Michela Marroni, «Defoe è questa continua deriva verso qualcun altro, verso un'altra ipotesi di personaggio, un'altra voce che in qualche modo non risulta coerente con la voce che appartiene al passato» (p. 49). La fluidità narrativa di *Robinson Crusoe* viene a più riprese evidenziata dalla studiosa come il segno cosciente di «una scrittura che riflette su se stessa, che s'interroga e che pone domande nuove» (p. 58).

È tuttavia nel secondo macrocapitolo che si rintraccia il lavoro critico più determinante dello studio di Marroni. Questa parte del libro fornisce un'analisi rigorosa delle strutture paratestuali, dei principali nuclei tematici, delle modalità narrative e della valenza simbolica e politica del romanzo di Defoe, sempre mantenendosi in un confronto vivace con la sterminata bibliografia critica. Del lunghissimo titolo con cui *Robinson Crusoe* fu dato originariamente alle stampe – *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who Lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates. Written by himself* –, Marroni osserva non solo la capacità dell'autore di sfruttare saggiamente l'effetto sorpresa, ma anche il suo sforzo per collocarsi in una condizione fluida che gli consenta di raggiungere il più vasto pubblico possibile senza suscitare la contrarietà del suo ambiente sociale di provenienza. Così la precisazione che la sua opera debba essere interpretata come un'autobiografia, seppure finzionale («*written by himself*»), viene identificata come una strategia per aggirare il tradizionale rifiuto della *fiction* pura da parte dei puritani, pur nel perseguimento delle più peculiari modalità affabulative.

Uno dei nuclei analitici più originali del volume è quello che riguarda la fluidità identitaria e sociale che per Marroni accomuna Defoe al protagonista del suo romanzo. Crusoe (originariamente Kreutznaer) è infatti posizionato dal suo nome «non già al centro della Englishness, ma piuttosto in una posizione intermedia tra due realtà geopolitiche – quella inglese e quella tedesca» (p. 66). La stessa scelta dell'avventura nell'ignoto piuttosto che di una tranquilla vita domestica segnala nel personaggio non solo il rifiuto della lezione paterna ma anche la volontà di cambiare continuamente orizzonte. La capacità trasformativa che caratterizza la scrittura di Defoe, e per riflesso la storia di Robinson è evidenziata inoltre dall'analisi che Marroni fa dei modelli letterari e del contesto morale di riferimento dell'opera, che è stata a lungo confrontata – forse troppo semplicisticamente – con l'allegoria religiosa inglese alla maniera di Bunyan. Distanziandosi dai critici che individuano nel *Robinson Crusoe* il culmine del modello iniziato dal *Pilgrim's Progress*, la studiosa fa notare come il romanzo di Defoe rappresenti non tanto l'esperienza media e dal valore universale tipica della tradizione religiosa alla Bunyan, quanto un percorso individuale eccezionale e sorprendente. Ne consegue una rivalutazione di *Robinson Crusoe* come autentico punto d'inizio del genere del *novel* moderno, con il suo caratteri-

stico focus sull'esperienza notevole di un individuo speciale e con le sue spiccate possibilità di sperimentazione narrativa.

Estremamente produttiva, inoltre è la sezione dedicata all'isola del romanzo, colta anch'essa in una sua sorta di mobilità cangiante. Lungi dall'essere «un testo in cui le parole sono scritte una volta per sempre» (p. 89), l'isola è per Marroni un panorama in espansione, dove ogni giorno il protagonista si trova di fronte a una nuova sfida. Al culmine della storia, essa diventa «un'isola-mondo», e perfino «un'entità politica in cui fervono molte attività e molte persone convivono secondo i regolamenti, le leggi e i principi dettati dallo stesso Robinson» (p. 91). La progressiva trasformazione dello spazio porta il protagonista a mostrarsi in vesti sempre diverse: dapprima come *homo oeconomicus* e *homo faber*, e poi come narratore. Il diario, ovvero l'espediente che gli consente di modellare un 'altro se stesso', fa emergere la tensione narrativa tra esperienza emotiva immediata e racconto riflettuto e razionale, rivelando dunque tra le righe l'impossibilità di un linguaggio oggettivo.

Il potere del linguaggio è infatti un altro degli aspetti maggiormente rilevanti dell'analisi di Marroni, sia dal punto di vista strettamente letterario che da quello politico. L'autrice si sofferma in particolare sul modo in cui l'alternanza nel romanzo di voci narrative (quella autobiografica e quella diaristica) si complichino in maniera sempre più ambigua con l'arrivo sulla scena di Friday, che, salvato dal protagonista, ne diventa immediatamente il servo e il docile discepolo. Oltre a rintracciare le ascendenze teoriche dell'innocenza del 'buon selvaggio' negli scritti di Montaigne, Marroni pone infatti attenzione sul principio di autorità politico-religiosa che emerge linguisticamente nel rapporto schiavo/padrone e discente/docente instaurato tra Friday e Robinson. Mentre mette in luce i limiti di alcuni interventi critici (in particolare quello di Leslie Stephen) che vedevano in Crusoe l'archetipo della Britishness imperialistica, Marroni non rinuncia a rilevare le implicazioni politiche dell'impresa linguistica e sociale del protagonista di Defoe. La pretesa di assegnare nuovi nomi agli oggetti e di convertire Friday all'Inglese prima ancora che alla religione cristiana disegna infatti un «discorso politico» che assume sempre più «i contorni di un'impresa coloniale» (p. 135). L'autorità, per illuminata che sia, appartiene esplicitamente a chi ha il potere di narrare.

Completa *Come leggere «Robinson Crusoe»* una conclusione che dà conto dello status mitico e delle molteplici risonanze culturali assunti dal personaggio di Defoe. Evocando la leggenda del naufrago come quella di chi, pur potendo scegliere strade più facili, accetta la sfida dell'ignoto, Michela Marroni ricorda la centralità e la fecondità dell'idea di una navigazione 'esistenziale' nel pensiero europeo, e in particolare in quello di Pascal. Soffermandosi sulla ricchezza polisemica dell'immaginario creato da Robinson, la conclusione del volume si ricollega in questo modo alla breve prefazione, in cui a rivendicare la statura mitica del libro di Defoe concorrevano le osservazioni di due protagonisti della letteratura europea del Novecento. Ricorda Marroni che per l'italiano Cesare Pavese, scrittore dell'inquietudine e dell'incomunicabilità, il mito di Robinson è soprattutto quello esistenziale della «solitudine di ciascuno». Da una prospettiva più storico-ontologica, James Joyce vi vide invece, oltre alla prefigurazione profetica dell'impero britannico, la messa in scena di quel paradossale 'animale ragionevole' che è l'uomo. È anche questa fitta rete di riferimenti critici, associata alla difesa della complessità del romanzo da ogni banalizzante lettura monologica, ad accrescere il merito del volume. La ricchezza interpretativa, la chiarezza

di linguaggio e l'accurata bibliografia finale fanno di *Come leggere «Robinson Crusoe»* un lavoro utile non solo agli studenti e agli specialisti di letteratura inglese, ma anche a chiunque voglia farsi un quadro dettagliato e al tempo stesso completo di un'opera che ha segnato la nascita di un mito culturale e l'inizio del romanzo europeo moderno per come lo conosciamo oggi.

MARA MATTOSIO

J. GRIMM, *Silva de romances viejos*, ed. de J. M. Pedrosa y V. Beltran [estudios preliminares] y J. Labrador Herraiz [ed. facsimilar de la ed. de Viena, Casa de Jacobo Mayer y comp., 1815], México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016, pp. 601.

Es mayúsculo el papel que ha desempeñado la filología alemana en relación con la recuperación de mucha de nuestra tradición literaria y lingüística en los dos últimos siglos y prueba de ello son los numerosos trabajos aportados por Friederich Diez, Ludwig Tieck, August Wilhelm Schlegel o Nicolás Böhl de Faber en los que, a grandes rasgos, se atiende tanto al origen del español como a la recuperación y el estudio de textos olvidados escritos en lengua castellana.

A este tenor, a comienzos del siglo XIX, Jacobo Grimm inicia la edición de una antología cuyo objetivo principal es la recopilación de aquellos romances por los que circuló durante siglos la historia de Carlo Magno, fundador de la patria alemana. Sin embargo, una vez realizada la compilación de los textos, Grimm declaró al lector de la *Silva* en el prólogo, escrito en español, que su intención era establecer una distinción entre los romances verdaderos, o viejos, y aquellos que surgieron como imitación de los anteriores. Con la voluntad de poner orden a la variedad temática romancística, y centrandolo su interés principalmente en los romances carolínges, la obra de Jacobo Grimm sale a la luz en 1815 en Viena.

Afirmó también Grimm que para la selección de poemas tomaría como fuente principal el *Cancionero de Romances de Anvers* (1555), en el ejemplar custodiado en la Biblioteca de Gotinga del que extrajo en su mayoría composiciones de verso largo, pues entre otros motivos, el editor pretendía recuperar aquella materia épica transmitida mediante los romances tradicionales. Tras la declaración de intenciones y la aclaración de fuentes que se recoge en el prólogo, el hispanista alemán incluyó, para facilitar la lectura al público extranjero, una *explicación de algunas voces*. La lista de vocabulario consistía en aportar sinónimos en castellano o la traducción directa al alemán de aquellos términos que pudieran dificultar la comprensión de los textos, que recogió en dos partes, una dedicada a los romances de los doce pares y otra en la que recogió romances de contenido diverso.

Dos siglos han transcurrido sin una edición contemporánea y comentada del acopio poético de Jacobo Grimm. Se recupera ahora en una nueva edición la *Silva de romances viejos* del alemán, abanderada por José Labrador y Ralph A. DiFranco junto al Frente de Afirmación Hispanista con la voluntad de ofrecer al público la *Silva* de Grimm en una detallada edición facsimilar, que ha procurado incluso respetar el tamaño del volumen original sin dejar de prestar atención a la comodidad del lector moderno.

Este proyecto cuenta con la participación de José Manuel Pedrosa, profesor de literatura en la Universidad de Alcalá y autor de numerosos estudios que ahondan en la reflexión acerca de las fronteras entre la literatura popular, el folclore y la oralidad, cuestiones también de interés para Jacobo Grimm cuyos trabajos revelan, en su contexto, el interés general y la fuerte recepción de nuestra literatura en tierras germanas.

Con la finalidad de esbozar un perfil preciso que nos acerque a la figura de Jacobo Grimm, José Manuel Pedrosa nos ofrece la biografía del alemán, subrayando el papel que jugó Wilhem Grimm en la vida de su hermano y el influjo que produjo esa relación fraternal en sus obras. Siguiendo esta línea, Pedrosa ofrece al lector un repaso de los principales acontecimientos vitales de Jacobo Grimm con especial atención a las relaciones personales que lo alejaron, junto a su hermano, de la carrera de Derecho para dar comienzo a una nueva trayectoria, motivada por el entusiasmo del estudio de la lengua y la literatura.

Paralelamente al desempeño de distintas actividades profesionales, en su mayoría relacionadas con el ámbito de las letras, Jacobo Grimm realizó numerosos estudios centrados en la recuperación y transmisión del folclore, como su famosa recopilación de *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812), que edita junto a su hermano Wilhem, su estudio *Sobre los maestros cantores de la antigua Alemania* (1811) o su trabajo sobre *Leyendas alemanas* (1816-1818). Las recopilaciones de textos, ora cuentos, ora leyendas o poemas, ponen de manifiesto el influjo del Romanticismo en la obra de Jacobo Grimm materializado en «lo ideal» de la cultura popular como fuente para la historia de los pueblos.

Participa también en el proyecto, Vicenç Beltran, catedrático de Lengua Española en la Universidad de Roma «La Sapienza» y presidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, quien recuerda al lector la importancia de la obra de Grimm subrayando que se trata de la primera edición moderna de una colección de romances viejos, desapercibida hasta ahora por la crítica.

En su estudio preliminar, Vicenç Beltran relata cuán distantes se encontraban las investigaciones filológicas españolas de la filología alemana moderna a comienzos del XIX y detalla la metodología empleada por el editor alemán en la elaboración de su colección poética. El análisis de la selección de poemas de Grimm y la contextualización de la temática elegida permiten desempolvar las intenciones del autor y valorar detalladamente una clasificación romancística que todavía resulta útil. Por otra parte, un interesante acercamiento a las posibles fuentes que manejó Grimm durante la recolección de su antología poética –para la cual, afirmaba, se había servido del ejemplar del *Cancionero de Amberes* (1555) existente en la Biblioteca de Gotinga– permite atender debidamente una parte de la transmisión de los romances viejos así como el acercamiento a la recepción de los textos.

Esta nueva edición de la *Silva de romances viejos* incorpora además, un práctico índice de primeros versos que facilita la localización de los textos y un listado con las noticias bibliográficas de aquellos manuscritos que incluyen los mismos romances escogidos por Grimm, materiales de gran utilidad para quienes se acerquen a la obra del alemán con fines investigadores. No obstante, quienes gusten de leer la historia que habita en nuestros romances encontrarán en la antología de Grimm un acopio poético de lectura amena y agradable.

VERÒNICA GUILLÉN ALBERT

Il Confronto Letterario - Recensioni

The Reception of George Eliot in Europe, a cura di E. Shaffer e C. Brown, London, Bloomsbury, 2016, pp. 453.

Questo nuovo titolo della serie *The Reception of British and Irish Authors in Europe*, curata da Elinor Shaffer per la casa editrice Bloomsbury e iniziata nel 2002 con Virginia Woolf, aggiunge il nome di George Eliot a quelli di altri classici della letteratura inglese – da Laurence Sterne a James Joyce, da Jane Austen a Henry James, da Jonathan Swift a Charles Dickens – per citare solo alcuni degli scrittori e delle scrittrici a cui lo European Critical Heritage Research Project ha dedicato un volume (finora ne sono stati pubblicati ventidue). Questi non soltanto forniscono preziose e inaspettate informazioni relative alla ricezione critica sul Continente di autori britannici e irlandesi (nonché scozzesi, come Walter Scott e Robert Burns), e bibliografie aggiornate ed esaustive, ma arricchiscono anche la conoscenza della loro opera con contributi critici spesso originali che sovente riguardano specifici aspetti della risonanza che uno scrittore ha avuto nella cultura di un determinato Paese o dell'Europa nel suo complesso. È questo il caso, ad esempio, del volume dedicato a H. G. Wells, che comprende saggi i cui titoli sono di per sé eloquenti, come *H. G. Wells and the Discourse of Censorship in Franco's Spain* di Alberto Lázaro, *'The Invisible Wells' in European Cinema and Television* di Nicoletta Vallorani e *H. G. Wells and the International Pan-European Union* di John S. Partington.

The Reception of George Eliot in Europe è strutturato ovviamente secondo il modello generale della serie: la cronologia della fortuna critica della scrittrice in Europa, che inizia nel 1859 con le prime traduzioni di *Adam Bede* in danese e russo, e con l'apprezzamento di questo romanzo e di *Scenes of Clerical Life* da parte di Tolstoj, e si conclude nel 2015 con la traduzione in bulgaro sempre di *Adam Bede*; l'Introduzione delle curatrici; i venti saggi distribuiti in tre sezioni: Europa del Nord, del Sud e dell'Est; la Bibliografia e l'Indice dei nomi. Un lavoro importante, frutto dell'insieme di competenze qui riunite.

Dalla *Timeline*, che registra sia le traduzioni delle opere di George Eliot nelle varie lingue europee sia i contributi critici, emerge, da un lato, l'eccezionale successo riscosso da *Adam Bede*, tradotto complessivamente trenta volte, di cui soltanto due in Italia, nel 1931 e nel 2011 (ma ne va segnalata anche una terza, nel 1984, per i tipi delle Edizioni Paoline che hanno pubblicato la versione integrale curata da Mario Sgarbossa), dall'altro, la particolare attenzione che a questo e ad altri romanzi hanno riservato, nel tempo, i Paesi del Nord e dell'Est Europa. A proposito della ricezione in Germania e in Russia, appaiono molto opportune le distinzioni proposte in base al momento storico e alla geografia politica. Così, per il primo dei due Paesi, Gerlinde Röder-Bolton si occupa dell'arco di tempo in cui era in vita l'autrice, mentre Annika Bautz tratta della sua fortuna critica nella Germania dell'Est, dell'Ovest e del dopo-riunificazione. Per quanto concerne la Russia, Boris M Proskurnin si concentra sul periodo compreso tra i tardi anni cinquanta dell'Ottocento e il 1917, mentre Natalia V. Gorbunova si riferisce all'epoca dell'Unione Sovietica e a quella post-sovietica. In linea con questo tipo di differenziazioni è anche quella tra *George Eliot in Spain* di María Jesús Lorenzo-Modia e *George Eliot in the Catalan Lands* di Jaqueline Hurtley e Marta Ortega Sáez, che riflette le divisioni culturali e politiche all'interno della penisola iberica.

La bibliografia del volume è organizzata in modo esemplare: gli studi critici citati nei singoli saggi sono preceduti dall'elenco delle traduzioni dei vari romanzi di George Eliot; da questi dati si possono ricavare le differenti predilezioni nei vari Paesi e ipotizzare i motivi storico-culturali ed estetici ad esse sottesi. Da un punto di vista meramente statistico risulta che i testi più tradotti in Russia sono *Middlemarch*, *The Mill on the Floss* e *Silas Marner*; in Francia, *Silas Marner* e *The Mill on the Floss*; mentre in Italia il primato spetta a *The Mill on the Floss* e a *The Lifted Veil*, seguiti da *Silas Marner*, anche se ci si aspetterebbe una preferenza per *Romola* (1863), ambientato, come è noto, nella Firenze del XV secolo. Si registrano, invece, soltanto quattro traduzioni, tra il 1868 e il 2009, ma la presenza di ben due saggi su questo romanzo inclusi nel nostro volume – *Romola in England and Italy (1868-1924)* di Francesca Bugliani e *Romola on Home Ground: Then and Now* di Franco Marucci – testimonia una speciale attenzione indubbiamente giustificata anche dal fatto non irrilevante che questa è stata la prima opera di George Eliot ad essere tradotta in italiano. Fin dalla sua pubblicazione a puntate sul «Cornhill Magazine» (1862-63), riscosse l'ammirazione di due studiosi e patrioti, esuli in Inghilterra, Carlo Arrivabene e il più noto Giuseppe Mazzini; entrambi amici di Eliot e Lewis, proposero la traduzione di *Romola*, ma fu l'avvocato torinese Cesare Olivetti che si assicurò il permesso ufficiale e affidò il compito a Gustavo Strafforello. Il libro uscì in edizione ridotta nel 1868, prima a puntate sul settimanale *Il romanziere contemporaneo illustrato*, poi (alla fine dell'anno) in volume con la stessa casa editrice Treves. Nel suo denso contributo Bugliani non soltanto ricostruisce le vicende relative alla fortuna critica di *Romola* durante la vita dell'autrice, ma sottolinea anche le motivazioni sottese alla sua composizione, vale a dire i vari interessi che George Eliot coltivava da molti anni: «evangelism, spiritual reform, the role of women, the place of the artist in society, the struggle for independence and what was at the time conceived as the development of the European mind» (p. 206). Osserva, inoltre, come fanno inevitabilmente anche Marucci e Bignami, che la prima vera svolta nella considerazione di questo testo (e dell'autrice più in generale) nel '900, da parte degli accademici italiani, è avvenuta con la rinascita d'interesse per la narrativa vittoriana grazie, innanzitutto, allo studio di Mario Praz *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952) e al libro di Maria Tosello sulle fonti italiane del romanzo (1956). Marucci nota giustamente che il primo dedica però pochissimo spazio a *Romola*, mentre loda il secondo che, a suo avviso, è forse il più importante tra i libri dedicati a Eliot in Italia, e conclude la sua disamina con l'apprezzamento del volume di Francesco Marroni (1980) nel quale *Romola* ottiene il giusto riconoscimento come «romanzo di transizione». Marucci fa anche alcune osservazioni interessanti a proposito del nome stesso della protagonista eponima: che era un nome di battesimo assai diffuso nell'area fiorentina fino a tempi recenti, nonché un toponimo, e che esistono dei dipinti dell'artista del Seicento Santi di Tito nelle ville situate nella strada che conduce al villaggio chiamato, appunto, Romola o La Romola. Da qui il critico avanza un'ipotesi: «Might then Eliot have visited in 1861 this area south of the city, and by a kind of sudden inspiration found and joined the two names?» (p. 183).

Una più complessiva riflessione sulla ricezione della scrittrice in Italia è offerta dal saggio di Marialusia Bignami, che dal 2007 si è occupata in varie occasioni della sua opera, e che qui segnala due importanti lacune: la mancanza di una traduzione di *Felix Holt* – dovuta forse al

fatto che questo romanzo è «too specifically English in its radicalism to appeal to even socially-conscious foreign critics» (p. 175) – e la scarsa attenzione rivolta nel nostro Paese ai saggi di critica letteraria e agli scritti filosofici di George Eliot, con l’eccezione, per quanto riguarda questi ultimi, del libro di Giorgio Lanaro *Il positivismo tra scienza e religione. Studi sulla fortuna di Comte in Gran Bretagna* (1990) e di un saggio della stessa Bignami, *Iris Murdoch and George Eliot: Two Women Writers of Ideas* (2011). La studiosa dedica ampio spazio alla prima monografia pubblicata in Italia dall’editore Treves di Milano, *George Eliot: la sua vita e i suoi romanzi* (1891), di Gaetano Negri, sottolineando l’ammirazione di quest’ultimo per la definizione che la scrittrice inglese aveva dato di «realismo», e per avere lei stessa prodotto «un’arte essenzialmente verista»; con riferimento, poi, all’uso del dialetto nei romanzi, Negri paragona George Eliot ai due celebri scrittori milanesi Carlo Porta e Alessandro Manzoni. Bignami evidenzia anche l’apprezzamento di Negri per *Daniel Deronda*, un romanzo dalla struttura complessa, da lui definito «una meraviglia d’ispirazione, d’originalità, di finezza, d’interesse per la profondità dell’osservazione, la genialità dell’esecuzione, la poesia del sentimento», seppure appesantito – a suo avviso – dall’elemento ideologico rappresentato dall’intreccio giudaico. Un aspetto, quest’ultimo, che era stato, invece, molto apprezzato dal già menzionato Cesare Olivetti, appartenente alla comunità ebraica e autore di una traduzione di *Daniel Deronda* (con introduzione) per lo Stabilimento Tipografico Italiano nel 1882. Procedendo con la fortuna critica di George Eliot nel ‘900, Bignami segnala una pubblicazione singolare apparsa tra le due guerre mondiali: una riscrittura di *The Mill on the Floss* (UTET 1935) ‘purgata’, perché destinata a un pubblico giovane considerato non adatto al consumo di episodi ‘scabrosi’ riguardanti Maggie Tulliver; «the result is the only case of an Eliot publication shortened for reasons of censorship» (p. 174). La studiosa infine deplora altre due lacune inspiegabili: la mancata inclusione di questa scrittrice in serie editoriali prestigiose che hanno ospitato altri ‘classici’ in traduzione – come *I Meridiani* di Mondadori, ma penso anche ai volumi dedicati da Mursia alle opere narrative di H. G. Wells – e l’assenza di riscritture o imitazioni o echi dei suoi romanzi in opere di autori italiani, come è avvenuto, invece, per Dickens. Bignami conclude il suo capitolo con un riferimento ai lavori più recenti su George Eliot, ad opera di Franco Marucci, Francesco Marroni, Luisa Villa e Miriam Sette, segnalandone gli aspetti più originali e problematizzandone altri, rendendo, perciò, il proprio contributo non una semplice catalogazione ma una riflessione critica significativa.

Per concludere con alcune considerazioni più generali su *The Reception of British and Irish Authors in Europe*, va notato che soltanto a tre scrittrici, Jane Austen, George Eliot e Virginia Woolf, sono stati finora dedicati volumi della serie; si spera che se ne possano aggiungere altri su Aphra Behn, le sorelle Brontë e Rebecca West (per fare qualche nome), senza dimenticare, ovviamente, scrittori che meritano di essere riconosciuti sul piano della ricezione critica in Europa, quali, ad esempio, Daniel Defoe e George Gissing. Per converso, se può stupire l’inclusione, accanto a letterati, di figure di scienziati come Newton e Darwin, e di filosofi come Bacon e Hume, è evidente che in questi casi a guidare la scelta sono stati la rilevanza e l’impatto epocale della loro opera a livello globale e non soltanto europeo. D’altra parte, come puntualizza la curatrice Elinor Shaffer, «[b]y ‘authors’ we intend writers in any field whose works have been recognized as making a contribution to the intellectual and cultural history

of our society» (p. ix). In tempi come quelli attuali nei quali l'appartenenza all'Unione Europea è sempre più contestata, una collana editoriale dalla vocazione europeista che si occupa della ricezione critica di autori britannici (e irlandesi) fuori dei confini nazionali va particolarmente apprezzata.

MARIA TERESA CHIALANT

S. SULLAM, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016, pp. 233.

La strategia di questo libro è chiara fin dal titolo: osservare i romanzi di Virginia Woolf attraverso il prisma della sua riflessione sui generi letterari. I risultati la mostrano vincente, perché illumina le scelte più significative della scrittrice: dal rapporto tra vita, letteratura e autorialità femminile; alla resa dell'esperienza della guerra e alle voci della modernità.

Sara Sullam affianca all'esame di ogni singolo romanzo la coeva produzione di saggi e recensioni, compiendo un'operazione nuova, almeno per la sua sistematicità ed estensione, che coprono tutta la produzione della scrittrice. Si rileva così, come viene detto nell'ultima pagina dell'introduzione, «l'andamento 'ruminante' del pensiero woolfiano sulla letteratura: un andamento che descrive un *continuum* dai primissimi anni di attività fino agli ultimi e in cui i generi letterari rappresentano una costante» (p. 14).

In questo libro emerge dunque il ruolo che la riflessione di Virginia Woolf sui generi letterari – compresi quelli che non praticava, quali la poesia e il teatro – ebbe sul rinnovamento della sua prosa. A partire da *The Voyage Out* e *Night and Day* fino a *Between the Acts*, romanzi e saggi coevi sono qui esaminati in parallelo, facendone emergere i legami e rischiarando così le ragioni della sperimentazione della scrittrice che, come è noto, partiva dalla convinzione, mai abbandonata, che la modalità espressiva dell'epoca moderna fosse la prosa, la quale però doveva essere trasformata per poter evocare l'esperienza del mondo contemporaneo.

I capitoli centrali del libro sono particolarmente intensi, partecipati e ricchi di proposte interpretative. Trattano del periodo da *Jacob's Room* a *Mrs Dalloway*, a *To the Lighthouse* e a *Orlando*. Se nell'*explicit* di *Night and Day* il discorso sui generi lasciava già intravedere un tentativo di abbandono del livello puramente tematico, è però in questi altri romanzi che esso matura in modo strutturale. In *Jacob's Room* Woolf comincia a confrontarsi con la guerra e con il linguaggio con cui esprimerla – e qui il rapporto tra prosa e poesia, pur risiedendo ancora molto sul piano tematico, tradisce già la spinta a spostarsi su quello espressivo. Nel 1925 escono contemporaneamente *Mrs Dalloway* e *The Common Reader: First Series*. Sullam, procedendo a un'analisi che collega questa raccolta ai romanzi mostra molto bene il senso dell'intera operazione woolfiana. Recensendo Owen e Sassoon, Woolf diveniva sempre più consapevole che l'autorialità forte dell'io lirico attraverso cui quei poeti si erano espressi era inadeguata a rendere l'universalità della tragedia bellica. L'egocentrismo di quell'io lo rendeva angusto, inadatto a trasmettere il sentimento universale di quell'immane catastrofe. Occorre-

va inventare un nuovo linguaggio, che desse coralità alle esperienze individuali; occorre una nuova forma in grado di rappresentarle nel loro insieme. Sullam cita a questo proposito un passo da *On not knowing Greek*, indicativo del pensiero di Woolf sull'io lirico: «Accustomed to look directly and largely, rather than minutely and aslant, it was safe for them to step into the thick of emotions which blind and bewilder an age like our own. In the vast catastrophe of the European war our emotions had to be broken up for us, and put at an angle from us [...] It was not possible for them [Owen e Sassoon] to be direct without being clumsy; or to speak simply of emotion without being sentimental» (p. 72). La guerra ha reso incongruo e inutile l'io forte romantico, e l'unica prospettiva in grado di comunicare l'immane tragedia come esperienza corale è quella obliqua, indiretta.

È ovviamente alla prosa che Woolf si rivolge, ma non nella sua configurazione del passato: la guerra ha rotto anche il filo della tradizione romanzesca. La prosa, per rendere l'universalità dell'impatto bellico, deve osservarlo attraverso quello sguardo obliquo che comporta un intervento radicale sul piano espressivo. Ecco dunque l'esigenza di una nuova forma che di per sé evochi la sensazione di quella spaventosa frattura. Da qui l'ibridazione della prosa con la poesia.

Sempre attraverso il dialogo che tiene aperto tra romanzi e saggi, Sullam a questo punto mostra come, nel configurare la nuova prosa, Woolf si ponga il problema di tener conto dei vincoli della fruizione narrativa. A differenza della poesia, la prosa suscita emozione in chi legge attraverso un meccanismo di accumulo, e necessita perciò di un filo temporale lungo, ricordato da connessioni. Ma come, allora, comunicare la tragedia e l'universalità della frattura attraverso la continuità e l'accumulo che sono necessari alla prosa?

Qui la messa a fuoco che *Tra i generi* fa della riflessione woolfiana nei saggi, riaccordata ai risultati letterari, diviene notevolmente pregnante. È il punto che evidenzia come Woolf crei quello sguardo obliquo, *aslant*, quella *indirectness* di espressione. Lo crea, mostra Sullam, attraverso uno sfruttamento senza precedenti delle risorse dello stile indiretto libero, riformandolo al suo interno e trasformando l'istanza narrante in modo da accogliere la coscienza di molti soggetti. Così la scrittrice trova le risorse per trasmettere ai lettori il trauma della guerra come esperienza collettiva e per abbracciare gruppi di persone con le relazioni che intercorrono tra loro, assicurando al tempo stesso le connessioni necessarie alla narrativa.

Il capitolo su *The Waves* estende il rapporto della prosa anche al genere drammatico. Tenendo sempre in parallelo saggi e romanzi, mette a fuoco l'intenzione di Virginia Woolf di esprimere una pluralità di voci individuali – di donne – che nel loro insieme diano il senso di una collettività, pur mantenendo la loro individualità. È il progetto delle ultime opere della scrittrice: voci individuali e collettive a un tempo, che non si fondono in una coralità indifferenziata. Qui c'era un riferimento d'obbligo da fare, ed era la somiglianza con l'operazione compiuta da Eliot in *The Waste Land*. Naturalmente Sullam non lo dimentica, e tuttavia un confronto più serrato, o, per dir meglio, più empaticamente vicino, avrebbe a mio avviso conferito un valore aggiunto a questa parte del libro, che pur rimane per altri versi illuminante. Il capitolo finale è dedicato a *The Years* e a *Between the Acts*, guidato dalla prospettiva indicata dalla domanda che Woolf si pone negli anni Trenta: «The art of a truly democratic age will be – what?», e dal desiderio della scrittrice di comprendere il presente attraverso il passato.

Il breve spazio di una recensione non permette di dar conto appieno di un libro il cui discorso si snoda, e giustamente, su diverse linee tematiche interconnesse. È stato dunque necessario sceglierne una sola, che Sullam porta avanti in modo serrato e convincente. Ma va almeno detto, in conclusione, che *Tra i generi* possiede una ricchezza interpretativa decisamente originale e raccorda anche al tempo stesso una bibliografia critica abbondante e molto aggiornata, che viene però sempre rifunzionalizzata alla tesi sostenuta.

ROSAMARIA LORETELLI

L'Insurrezione di Dublino, traduzione di Enrico Terrinoni, a cura di Riccardo Michelucci, Menthalia, Milano, Firenze, Napoli, 2015, pp. 150.

La Rivolta di Pasqua del 1916 è stata percepita sin da principio, nel panorama d'Irlanda e non solo, come un momento storico eccezionale. Avendo infatti dato l'avvio al crollo definitivo dell'Impero britannico e segnato l'atto di nascita della moderna repubblica d'Irlanda, diventa punto di riferimento essenziale per tutti i paesi che, sottomessi come l'Irlanda al dominio coloniale, seppero trovare la forza e la dignità di ribellarsi all'oppressore straniero. Per questo motivo rientra a buona ragione, nonostante la limitatezza del contesto geopolitico in cui accadde, nel novero dei grandi eventi della Storia del '900.

James Stephens di questo evento, che ha visto per sette giorni la sua città sotto assedio, è stato testimone diretto, non sempre imparziale, «cimentandosi in una primordiale forma di *citizens journalism* basata sul passaparola, talvolta soltanto sulle sensazioni»¹. Lasciando trapeolare la straordinarietà di un gesto eroico e titanico, non solo giusto ma doveroso, di profonda necessità tragica, Stephens raccoglie in prima persona e racconta le esperienze, le emozioni e le paure di chi, come lui, si era trovato a vivere una guerra inaspettata e memorabile, prontamente e brutalmente repressa secondo il più ortodosso e feroce protocollo coloniale.

Pubblicato per la prima volta poche settimane dopo la conclusione della rivolta, *The Insurrection in Dublin* (1916) è la cronaca immediata ed efficace delle testimonianze dirette della popolazione, delle reazioni dei passanti, della paura e dello smarrimento dei testimoni, della tensione e dell'attesa di una città che diventa suo malgrado teatro di un'insurrezione armata da tutti temuta e dai più non voluta. Come fa notare nell'introduzione al testo Riccardo Michelucci, giornalista e scrittore esperto della questione irlandese, Stephens comprende subito che i sentimenti della popolazione nei confronti dei ribelli stanno cambiando già a partire dal terzo giorno della rivolta, e riesce così a descrivere egregiamente l'attimo in cui si manifesta

¹ R. MICHELUCCI, *Introduzione a L'Insurrezione di Dublino*, Menthalia, Milano, Firenze, Napoli, 2015, p. XI.

quella «terribile bellezza» che poco tempo dopo W. B. Yeats avrebbe celebrato in *Easter 1916*, riportata in appendice con testo a fronte nella bella traduzione di Michelucci. Conclude il volumetto una suggestiva galleria fotografica dedicata a Dublino nei giorni della rivolta del 1916, seguita dalle immagini e dai profili biografici dei martiri di quella Rivoluzione, fucilati il 3 maggio 1916.

Scrivendo Michelucci: «quello che è indubbio, è che nei giorni in cui si svolgono i fatti raccontati in questo libro, nessuno ha informazioni certe su quanto stia accadendo e sull'effettiva consistenza numerica degli insorti. [...] I successivi e approfonditi studi storici avrebbero dimostrato che l'insurrezione di Dublino fu un capolavoro di disorganizzazione strategico-militare, un gesto quasi suicida»². Ma ciò che sembrava un gesto disperato e quasi folle di pochi ribelli, in realtà era stato un grandioso atto di coraggio e d'amore per la libertà, uno dei momenti più alti di resistenza contro il potere e di martirio per la libertà dell'epoca contemporanea.

In occasione del Centenario della *Easter Rising*, questa opera forse poco conosciuta di James Stephens, viene riproposta e tradotta, per la prima volta in italiano, da Enrico Terrinoni con il titolo *L'Insurrezione di Dublino*. Studioso e scrittore, Enrico Terrinoni si è già confrontato, come traduttore, con scrittori complessi come B.S. Johnson, Francis Bacon, Muriel Spark, James Joyce e la sua versione «azzardata e ai limiti dell'italiano» di *Ulisse* – come lui stesso la definisce – ha certamente contribuito a decifrare l'affascinante mistero dell'opera joyceana.

I libri del passato, che appartengono al passato, appartengono anche al presente e al futuro dell'immaginario del lettore moderno, se hanno qualcosa di importante da dire. *L'Insurrezione di Dublino* è un diario che descrive con minuzia di particolari eventi passati che parlano al lettore presente e che costituiscono un monito per quello futuro. Attraverso questo breve resoconto degli eventi, gli irlandesi potranno infatti riscoprire quei valori universali che hanno armato la guerriglia e che diventeranno una stella polare per il futuro di tutti.

Ma non solo gli irlandesi: il testo che diffonde le testimonianze raccolte da Stephens durante l'Insurrezione di Pasqua del 1916, promuove al contempo «un'insurrezione della lingua», ovvero, promuove, e questo accade anche nella traduzione, una fruibilità del testo di partenza che sia il più possibile democratica e, *lato sensu*, cattolica. La grande opportunità offerta da questa traduzione è quella di rispondere ad un profondo appello di democrazia e di celebrazione della memoria, attraverso la diffusione, di un testo, che è nato per raccontare una piccola pagina di storia di emancipazione dal giogo dell'oppressione politico-coloniale britannica, e che subito, per questo, è diventata frontespizio di un grande libro sulla resistenza contro il potere anche altrove.

Lo stile della versione italiana, immediato ed essenziale, è fedele all'originale: la corrispondenza semantica e stilistica del metatesto rispetto al prototesto, ovvero la correlazione tra i mezzi espressivi e la loro uniformità stilistica, è a pieno soddisfatta, e pertanto il concetto di funzionalità della traduzione è, come sempre in Terrinoni, ampiamente raggiunto e onorato.

MARIANNA PUGLIESE

²Ivi, p. XIV.

V. BODINI-O. MACRÍ, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario 1940-1970*, ed. di A Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 564.

Il libro era atteso, attesissimo, da anni; e si era creata intorno alla pubblicazione del folto epistolario di due grandi letterati ed ispanisti come Macrí e Bodini (590 pezzi, divisi fra il Vieusseux di Firenze e l'Archivio Bodini di Lecce) una grande aspettativa, certo non delusa ora che il volume è sul tavolo di tanti lettori. Pensiero gratissimo all'editrice, Anna Dolfi, che ci mette a disposizione un insieme documentario di eccezionale importanza, e lo fa con grande precisione (quasi inesistenti i refusi, e in un corpus così esteso), corredando ciascun documento con un'annotazione sintetica che nulla lascia di non spiegato¹. Da lodare è anche la scelta di pubblicare le lettere nella loro interezza, senza gli *omissis* che, a tutela dei sentimenti privati dei viventi o della memoria dei defunti, così spesso ricorrono nelle edizioni di epistolari; non si tratta di fare l'elogio della curiosità pettegola, ma di approvare il fatto che ci vengano messi a disposizione senza veli i giudizi di due grandi, tanto meglio se espressi nella forma scoppiettante e *tranchant* che esprime il loro carattere. Va anche detto che, pur nella varietà (dalla lettera distesa alla sintesi del biglietto o della cartolina illustrata), i documenti editi hanno spesso un rilevante interesse stilistico, in particolare nella linea dell'espressività colloquiale, di cui offrono un buon esempio sia la vicina coabitante postbellica descritta da Macrí («...una donna-scorpione, cinquantenne, puzzante di aglio e di belletto...», 117, 23. 6. 1946²) o certe intemperanze di Bodini quando si tratta di parlar male di ermetismo («Il tuo irrazionale è una gran puttana, oggi dà ragione a te perché ci vai a letto assieme, ma potrebbe darla a chiunque facesse altrettanto e sostenesse ragioni diverse dalle tue», 112, 17. 5. 1946). Non mancano, ma sempre pensati, non vezzo o peggio esibizione superficiale, i vocaboli in spagnolo: «ti confesso di non esser passato da casa tua perché in treno ho perduto la protesi dei denti incisivi inferiori, non so come...Quindi son rimasto per alcun tempo rincattucciato e vergognoso. Ora piglio più aire fumando sempre per nascondere quel macabro vuoto» (Macrí, 119, 1. 8. 1946)³; «e perché non dovrei concedermi i gamberi e il Manzanilla del condannato a morte?» (Bodini, 175, 5. 1950)⁴. Troviamo anche i giochi sul dialetto salentino condiviso (Bodi-

¹ Tre minime proposte, in spirito di collaborazione, che nasce dalla gratitudine. La collana in cui si pubblica nel 1933 e si ristampa nel 1942 la versione di Carlesi del *Chisciotte* è la «Biblioteca Romantica» diretta da Borgese (cf. Bodini, 52, 23. 4. 1943, nota 9). Il lavoro su Guillén da cui Macrí si dice assorbito («sono condannato al Guillén inesauribile», 548, 27. 2. 1959) l'antologia di *Aire nuestro* che avrebbe pubblicato Sansoni nel 1972. I «tumulti antiaquilani» a Pescara del giugno 1970 son quelli che portarono all'assalto alla Standa e anticipando le più gravi violenze del febbraio 1971 per difendere il ruolo di Pescara come capoluogo di regione.

² Nei rimandi alle lettere, al numero progressivo che ciascuna ha assegnato nell'edizione, segue la data.

³ Si osservi che «aire» poggia sull'ispanismo sintattico «alcun tempo».

⁴ L'associazione è anche nelle prose giornalistiche degli anni spagnoli, e nei versi della stessa epoca

ni, 241, 15. 4. 1955); e si arriva al neologismo: a Macrí che gli raccomanda di portare avanti lo studio sulla *Vida es sueño* («non perdere altro tempo e ricalderonati immediatamente», 521, 9. 1967), Bodini (523, 26. 8. 1967) risponde sullo stesso tono: «Sono decalderonizzato da Forte: bocce e ciclismo (e scopone) mi concedono le loro grazie senza speranza di salvezza» (523, 26. 8. 1967). Più di una lettera, del resto, meriterebbe un'analisi retorico-stilistica come campione d'eccezione del genere epistolare: un suggerimento da cui partire ciò che da Barcellona Macrí scrive a Bodini a Madrid il 14. 10. 1948 (138) per raccontargli la notte di *juerga* con Juan Ramón Jiménez, dove le folgorazioni ermetiche (il poeta è definito «quasi-milanese e gitano») si mescolano alle definizioni filosofiche («pensiero eracliteo di canti balli, manzanilla») e agli ellenismi puri per alludere all'antica venere («il tutto su sfondo vagamente παιδεραστικός»).

L'importanza dell'epistolario si impone su tre piani che si intersecano in continuazione: quello personale di un'amicizia che parte dalla giovinezza e arriva fino alla morte prematura di Bodini; quello della storia dell'ispanismo italiano, che proprio negli anni in cui i due amici conducono le loro esplorazioni iberiche acquista peso ed autonomia nel contesto accademico; e infine quello della letteratura e in particolare dell'espressione poetica, di cui Macrí fu critico militante e appassionato, tutto teso a leggere il Novecento italiano sulla scorta della categoria dell'ermetismo, mentre Bodini fu una voce di spicco, sempre orgogliosa della propria individualità e dell'irriducibilità agli schemi generazionali della propria poesia. Si aggiunga il bisogno del confronto ideologico fra i due amici, in un arco di tempo che fu determinante per la storia italiana.

Un *plateau* insomma ricchissimo, dove appunto diventa spesso impossibile districarsi tra queste dimensioni diverse. L'amicizia, infatti, è un'amicizia che cresce, si sviluppa e si cementa non solo a partire da coincidenze congiunturali (la condivisione del Salento), ma anche dalla scoperta vitale della Spagna, dalla esperienza ermetica comune, dallo sforzo (percepito come una missione) per divulgare in Italia le proprie scoperte critiche, grazie in particolare all'esercizio della traduzione, coltivato con passione e risultati splendidi nella Firenze degli anni Trenta e Quaranta. Macrí, più anziano, esercita, fino alla fine, la funzione del fratello maggiore verso un intellettuale più giovane di cui coglie tutta la genialità, ma che cerca di tutelare da se stesso: le raccomandazioni di moderare fumo e alcol, sono frequenti quando la salute di Bodini comincia a vacillare; ma non mancano le occhiate attenzioni per le vicende amorose, spagnole e non, dell'amico⁵, prima dell'approdo salvifico e rasserenante a Ninetta, la «brindisina» delle

(*Madrid, Poesie*, ed di O. Macrí, Milano, Mondadori, 1983, p. 132). Notevole anche «foglietto» per sp. *folleto* in Macrí (284, 15. 6. 1960).

⁵ «Abbandona quindi il complesso iberico, regala i quadri se proprio non c'è niente da fare. Penso che Fina ha una certa età, ormai per sempre tagliata dal marito (come mi ha bene spiegato Finita), è allo sbaraglio come te; si ripeterebbe la storia con Giulia, aggravata e intristita dalla "terribilità" del carattere, mirabile, ma sostenibile da altri più forte che tu non sia. Un progetto di nozze cattoliche con Finita (mi pare che questo sia anche il pensiero del padre, il quale stranamente credo che ti voglia bene) è del tutto

poesie; né viene taciuto, con la partecipazione alle gioie per la nascita di Valentina, il desiderio, per quanto espresso in forma ironica, che la bambina venga battezzata⁶.

E sul fronte della professione, non mancano i consigli (puntare a una cattedra di liceo, di passaggio prima dell'università, secondo un uso che dobbiamo rimpiangere sia per i licei sia per le università), fino alle cure paterne per cui Macrí segue ogni tappa della carriera accademica di Bodini, dalla libera docenza al «fattaccio» (479, 13. 5. 1965), il malaugurato primo concorso perduto, per colpa di Roncaglia, come don Oreste non mancava mai di ricordare anche negli ultimi suoi anni; e a quello giusto, che portò Bodini a una cattedra meritatissima ma combattuta. Nella ricostruzione dall'interno di queste vicende, già abbastanza note, emergono la purezza e il calore degli ideali sia del maestro sia dell'allievo: per Macrí non si tratta mai di portare a un concorso per dimostrare il proprio potere e creare una *camarilla*, ma di fare il possibile perché si riconosca il merito di una persona nel cui valore crede fermamente, e che sente affine alla propria linea di ricerca di un ispanismo rigoroso, ma che non spenga mai la passione nel filologismo. Del resto, è anche notevole vedere, giorno dopo giorno davvero, quanto i due corrispondenti cerchino l'uno nell'altro sostegno alle proprie ricerche e ai lavori che vanno man mano pubblicando: tra prima e dopo la guerra c'è anche lo scambio costante (quasi spasmodico, nella mancanza di biblioteche fornite e nella penuria di mezzi) di libri e materiali, fortunosamente recuperati; ma comunque le idee dell'uno sono sempre sottoposte al vaglio dell'altro, con una prevalenza anche qui evidente di Macrí, lettore scrupoloso, critico e partecipe di tutto quanto Bodini man mano scrive. Commuove come dal colloquio emerge il rafforzarsi progressivo di idee che sappiamo costitutive dei migliori lavori di Bodini. Così la sua interpretazione di Góngora, che emerge dai saggi pubblicati nel 1964, proposta alternativa (e che previene di decenni gli orientamenti della critica) alla lettura formale di Dámaso Alonso e dei ventisettrenni: Macrí approva, e insiste: «Mi auguro che tu approfondisca il tema generale della poesia gongorina, degli elementi sociali e storici ai quali alludi» (226, 6. 11. 1958); ma nello stesso tempo è preoccupato che la categoria di realismo non venga utilizzata in modo anacronistico e ideologico: «Ho letto con interesse l'articolo sul "Mondo"; non ho nulla *a priori* contro la formula del "realismo" nel barocco, ma occorrerebbe approfondirla per non cadere in equivoci. Realismo oggi è sociologismo marxista. La stilizzazione barocca esula, a mio parere, dal realismo cronologico (e tu stesso l'avverti); semmai avrà elementi esistenziali e intellettivi (matematici): bipolarità Marino-Galileo...» (330, 5. 1961). D'altro canto il carattere cosciente, mai automatico, ossia tradizionalmente metaforico, del surrealismo spagnolo (su cui Bodini non manca di intervenire nella celebre antologia einaudiana del 1963), è raccomandato da Macrí in una lettera del 1959: «Essenziale, a mio parere, è centrare lo spirito e la tematica del surrealismo francese e dei suoi manifesti, quale punto costante di riferimento e differenziazione» (259, 5. 9. 1959). Di particolare interesse, in quest'ambito, sono anche i

remoto dai tuoi interessi umani e letterari» (174, 27. 4. 1950).

⁶ «Un bacio a Valentina, cui penso sovente, esclusa dalla comunità orfico-cristiana. Scherzo, cioè non scherzo» (422, 15. 8. 1963).

progetti comuni, sempre generosamente discussi insieme, e poi realizzati, come la grande antologia della *Poesia spagnola del Novecento*, che Macrí pubblica con Guanda per la prima volta nel 1952, ed in origine, e per molti anni, è progetto comune. È anche fortissima in entrambi i corrispondenti la condivisione di una stessa poetica della traduzione, sempre fedelissima (lo scrupolo interpretativo, su cui i due amici spesso si consultano a vicenda, è quasi maniacale), ma nello stesso tempo rispettosa della lingua d'arrivo, e dei suoi valori estetici, quell'ideale insomma di traduzione «poetico-ritmica» cui fino ai suoi ultimi anni Macrí non mancò di insistere. I giudizi possono essere pesanti: «[...] le traduzioni italiane di Lope, fanno pena o ridere. Per rasserrenarti, anzi, guarda, leggi quelle del Marone per l'Utet, altro che Bertoldo» (Bodini, 55, 11. 5. 1943)⁷; «Nella sacra zona delle "traduzioni" non ci vedo bene il Sansonetto che scrive in una maniera orrenda e deve essere sordo come una campana», Macrí, 289, 27. 6. 1960); «Con Lerici abbiamo esaminato la sciagurata e immorale trad[uzione] di *Juegos de mano* del Bellini. Cose mostruose!» (Bodini, 326, 28. 3. 1961), cui Macrí di rimando: «Il Bellini è un pazzo; una tirata di orecchi bisognerebbe fargliela» (327, 30. 3. 1961); mentre Sciascia, alle prese con il *Llanto* lorchiano, dimostra di non sapere lo spagnolo (Macrí, 341 e 343, luglio 1961). Alla severità del giudizio si accompagna la fede nell'alto senso del lavoro del traduttore: «No, non mi sento di aderire al giudizio di Contini, che è fondato su constatazioni di pura superficie: è vero, ho cercato di fare cose eleganti e non noiose, ma che il *Don Chisciotte* non costituisca, per l'impostazione stessa della lingua e la prospettiva critica, un notevole contributo scientifico, questo non posso ammetterlo. E che lo sia di più di qualche monografia non necessariamente originale e che nessuno legge. Ho interpretato fra l'altro passi indecifrabili persino per i cervantisti spagnoli» (Bodini, 199, 25. 2. 1958); cui risponde Macrí: «Quel che giustamente hai detto della tua versione del *Chisciotte* gliel'avevo fatto presente a Contini (e anche a Meregalli), quasi con le tue stesse parole. Essi convengono sul valore scientifico dell'interpretazione, ma lamentano l'assenza di uno scritto critico-filologico veramente organico e scientificamente esatto. Anch'io nel mio concorso fui gravemente compromesso dalla mole delle traduzioni e articoli "militanti" e mi salvarono all'ultimo momento il Fray Luis de León e gli studi herreriani» (200, 27. 2. 1958). E a Bodini, che rimarcava nella lettera ora citata il carattere esistenziale del proprio ispanismo: «E poi Contini dovrebbe capire che la Letteratura spagnola è per me un destino, non una materia di esame, e continuerò a lavorarci per tutta la vita, libero docente o non libero docente», Macrí ribadisce nella risposta: «Il nostro ispanismo è una formula nuova, ma rischiosa. Io sono filtrato tra le maglie dell'invecchiato costume, perché ho cercato con buona volontà di aderire a una certa scienza richie-

⁷ Quanto sia delicato tradurre per il teatro emerge anche dalla riflessione intorno a un progetto loresco, da cui pare emergere, *in nuce*, quell'idea di lingua atemporale (che non cede mai né alla suburbana né alla pedanteria archeologica) di cui Bodini offrirà il più brillante esempio con il *Don Chisciotte* del 1957: «Ma sebbene io non approvi le traduzioni metafisiche alla Carrà condotte da Bo su un Gil Vicente ignaro, tuttavia per l'ipotetico miraggio di una rappresentazione non mi sento entusiasta della rinuncia da te consigliatami al discorso "casto e preciso". Quanto posso fare è semmai tenere 'un po' più conto' delle esigenze colloquiali» (Bodini, 52, 23. 4. 1943).

sta». I giudizi, anche spregiudicati, che sui concorrenti agli stessi concorsi cui si presenta Bodini vengono espressi, non nascono dunque mai da meschinità, ma da un bisogno profondo di affermare e vedere riconosciute la propria missione. È divertente, ad esempio, ripercorrere le riserve psicologiche che suscita Margherita Morreale, vincitrice di concorso nel 1963, che cerca collocazione in Italia dopo gli anni americani: «La Morreale incombe sul mio incarico di Lingue e credo che la spunterà» (Bodini, 336, 7. 7. 1961); e «Poiché mi dicono che la Morreale è ricca e d'altra parte pare che non voglia stare a Bari che un anno, io non so quali siano i tuoi rapporti con lei, se puoi dirle di non pestarmi i piedi a Magistero o se forse è meglio non metterle la pulce nell'orecchio» (Bodini, 337, 10. 7. 1961). Del lungo viaggio per la penisola fatto con l'ausilio di un biglietto chilometrico, come la Signorina mi raccontava ancora dopo qualche decennio (efficienza sparagnina e longanesiana della borghesia italiana di una volta), c'è traccia nella lettera di Macrí: «mi è pervenuta oggi una lettera della Morreale, che mi riferisce il risultato negativo del suo giro per le varie Università italiane in cerca di una cattedra»; il quale Macrí non manca di riconoscere il grande valore della collega, ma anche gli spigoli caratteriali («Ottima ispanista, ma eccessivamente suscettibile», 342, 7. 1961; «Apprendo della Morreale a Bari. Spero che tu abbia ad andare d'accordo con lei. È preparatissima, ma piuttosto estranea ai nostri interessi storiografici», 349, 24. 8. 1961; «la Morreale non scrive più a nessuno, neppure a Bertini. Deve essere infuriata con tutti, anche con noi che l'abbiamo difesa e approvata.», 359, 9. 1. 1962), fino alla raccomandazione, nel momento decisivo del concorso, a non urtare con comportamenti impropri i sentimenti più profondi della collega di sede: «Cerca, infine, di ridurti a estreme *austerità* in quel di Bari, mostrandoti anzi uno stinco di santo (San Giuseppe da Copertino?) agli occhi di qualche Morreale» (518, 5. 4. 1967).

Ma il rilievo dell'epistolario va ben oltre le grandi manovre concorsuali, per toccare invece questioni candenti, a partire dallo scontro ideologico e poetico intorno all'ermetismo: esperienza insuperata, comunque di riferimento attuale per la poesia italiana del Novecento secondo Macrí; esperienza superata e improponibile nella nuova Italia sorta dalla guerra per Bodini. Qui i toni (va detto, specialmente da parte di Bodini) si accendono, e si arriva alla lunghissima rottura di quattro anni (dal 1954 al 1958) della comunione fraterna e dei contatti, che sarebbero poi ripresi normalmente. Ci si stupisce anzi che lo scontro non si sia dato precedentemente, visto che già nel 1942 (33) Bodini raccomanda chiarezza al maestro-amico per un articolo che deve inviargli, mentre nell'agosto del 1945, da Roma (80), a pochi mesi dalla fine della guerra Bodini esprime senza dubbi la convinzione che «Fra le cose cadute vi è l'ermetismo», e chiede all'amico di decantarsi pubblicamente in tal senso: «Un tuo scritto, un articolo che potesse dare la sensazione che anche tu tendi a perpetuare una condizione e una società *nella quale ti trovavi bene o che non ti è facile sostituire*, ti condannerebbe. La malignità degli uomini e la terribile oltranza del tuo gioco ti hanno permesso fin troppo finora: non ti concederebbero di più». D'altro canto Macrí tiene con fermezza le posizioni: rivendica il senso della propria espressione critica (quella su cui generazioni di giovani ispanisti, sia detto per amor di verità, si sono spesso grattati la testa alla ricerca di un senso razionalmente esprimibile): «Desidererei [...] che qualcuno venisse al concreto e mi dicesse dove la mia oscurità è arbitrio e non implicazione e sintesi di giudizio critico, che è sempre cosa ardua e trascendente la stessa volontà esterna del testo studiato. D'altra parte dal tempo del mio saggio su Gatto

ho lavorato con tutte le mie forze per oggettivare i miei giudizi» (86, 24. 9. 1945: risposta alla lettera 85, 17. 9. 1945 in cui Bodini insisteva sul linguaggio critico). Ma soprattutto, nella stessa lettera, Macrí rifiuta il nuovo letterario che avanza («Povero Pratolini, con la sua processione di figurine e dialoghini, potrebbe levitare tutto, semplificare in allegria, in ritmo aereo, e invece sentenza sulle classi sociali, tragicizza con le sue amabili bolle di sapone»), ed afferma con orgoglio la propria posizione di coerente solitudine: «Che tutti si siano scaricati d'ogni responsabilità e ch'io sia stato solo nella opinione generale è certamente un segno grave per me: io accetto integralmente la mia condizione. Contro le macchine, i miti populistici, lo scientismo, il relativismo, i popoli giovani, la novella barbarie ecc., elaborerò da certosino le nozioni supreme della vetusta Europa, la Forma, la Pietà, l'Assenza, l'elezione dello spirito, la Qualità degli affetti, la reclusione della materia, l'attesa dell'inutile, il mistero familiare, la notte oscura, il senso orfico e parsefonico della terra, l'austerità e la serietà della condizione umana. Qui non si può scegliere: una parte investe il tutto: è una cultura dell'anima integrale, eroica». Ciò che Macrí rifiuta sempre con fermezza è l'associazione della poesia alla politica e all'ideologia; e dunque, in particolare, che l'ermetismo sia stato espressione di un'intellettualità (quella italiana) supina alla dittatura; è un'idea per lui fondamentale, che non manca di ribadire anche più avanti negli anni, quando i rapporti con Bodini sono ormai ripresi (si legga, ad esempio, la lettera 346 del 5. 7. 1961 contro il «garinismo»).

La gestazione degli attacchi che nel 1954 Bodini lancia contro Macrí dalla sua rivista «Esperienza poetica», cui Macrí non manca di controbattere, è insomma di anni (e l'epistolario mette finalmente in luce nel dettaglio la genesi degli snodi più interessanti della storia intellettuale del secondo Novecento italiano, cui Anna Dolfi aveva già dedicato pagine importanti). A produrla, indubbiamente, anche la distanza rispetto alla poesia che Bodini sta man mano scrivendo, e su cui Macrí mostra più d'una riserva (si veda la lettera – 114, 11. 6. 1946 – di Macrí, e la risposta – 116, 18. 6. 1946 – di Bodini; nonché la sua reazione – 165, 1. 2. 1950 – alla recensione di *Sud* pubblicata da Macrí⁸). Come si esce dall'*impasse*, beninteso in termini intellettuali? Direi, in primo luogo, proprio grazie all'attività poetica di Bodini, cui Macrí riconosce col tempo il dominio di una categoria (quella del surreale) che gli è ostica, ma in cui l'altro primeggia⁹; così come tiene per sé il controllo dell'ermetico latamente inteso. Nel

⁸ Ma Anna Dolfi coglie la delusione («inconscio risentimento») di Bodini per lo scarso interesse mostrato da Macrí per la sua poesia già in una lettera del 1941 (la 26 dell'edizione; e si legga con attenzione la diffusa nota 12 dell'editrice).

⁹ Quando si esprime su *Metamor* di Bodini (1967), Macrí arriva a un giudizio che sembra abbracciare tutta la poesia dell'amico, e presenta probabilmente la chiave che gli permetteva di non rifiutarne preconettualmente la poetica, e quindi di diventare, dopo la scomparsa di lui, il suo massimo esegeta: «Valore e esistenza sospesi a un filo gracile e tenacissimo: è l'incanto della raccolta. Voglio dire che anche il *negativo* (da te opinato) è immesso nel gioco imparziale. In tal guisa ti sei sottratto alla Venere dialettica-pragmatica dell'avanguardia, quando almeno come ipotesi trattabile l'orbe classico-occidentale riformato del barocco e del surreale» (548, 27. 2. 1969).

1945 Bodini comincia a parlargli del suo progetto di un'antologia di surrealisti spagnoli; Macrí osserva: «Il mio giudizio sul surreale è fondamentalmente negativo in sede pura formale», ma ne riconosce l'interesse per l'analisi psicologica (di tipo junghiano) che gli è cara: «Tu sai com'è fatto il mio discorso critico: le finalità sono classico-tradizionali; a taluno però possono più interessare le variazioni psicologiche e metafisiche di che mi viene d'intesserlo; e sai che il surreale è l'amasio della mia mente. Sì, sì, il lavoro è importantissimo! Fammi un piccolo elenco di quel che hai di spagnolo.» (81, 17. 8. 1945). C'è anche un altro aspetto, quello ideologico, a favorire il riavvicinamento tra i due amici: se negli ardori del primo dopoguerra le posizioni sembravano lontane, ad avvicinarle ben presto stanno la difficile collocazione (nel campo politico italiano, non in quello della coscienza) di un «azionista senza tessera» («Non mi scriverò per ora a nessun partito, la mia febbre politica è ormai smaltita; ma sono convinto della necessità che ognuno di noi assuma una posizione, adempia il suo dovere d'esser presente alla società del proprio tempo: senza tessera, io sono un azionista», Bodini, 79, 9. 8. 1945), e dell'«ultimo» dei cattolici e dei socialisti: «Ma io veramente mi sento l'ultimo dei socialisti, come l'ultimo di cattolici» (Macrí, 117, 23. 6. 1948). Il rigetto del clericalismo da un lato e del marxismo dall'altro («D'altra parte la D.C. mi ripugna: i metodi dei comunisti e del clero visibile sembrano gli stessi», Macrí, 107, 4. 4. 1946), contribuiscono di certo, anche sul piano dell'ideologia (e dunque della prospettiva in cui ripensare la storia recente), al riavvicinamento. Le perle sono molte: da Montale che, veniamo sapere, si informa cautamente se Macrí sia proprio cattolico («Qui c'è stato Montale che ha parlato di te con molto affetto. Ha detto che sei un fico d'India. [...] Mi ha chiesto se tu sei veramente cattolico; io gli ho detto di sì, salvo che (ho il sospetto) tu sostituisci nella Trinità allo Spirito Santo il Sentimento Poetico. È possibile?»), all'uso negativo della categoria di Illuminismo («Bo è un uomo che ha il coraggio di nominare alcuni nomi nell'aria mefitica, disfattista, illuminista e pseudopopulista del nostro tempo», Macrí, 86, 24. 9. 1945). E si arriva all'apice quando l'ideologia tracima sulla poetica: «Un Salinari in cattedra! che schifo! Del resto Sapegno non ha capito mai nulla di poesia novecentesca» (Macrí, 391, 11. 1962). E ancora: «Ho mandato a Trombadori una risposta a una certa Rosa Rossi che ignobilmente e in mala fede ha tentato di far scempio del mio Machado. [...] E chi è questa Rosa Rossi? A me puzza di pseudonimo» (Macrí, 297, 8. 8. 1960); cui pronto risponde Bodini: «Ma questa Rosa Rossi esiste, mi dicono che è una comunista osservante, e naturalmente petulante» (299, 12. 8. 1960); per poi precisare: «Non immaginavo che cosa potesse avere scritto, pensavo a un esame fatto coi paraocchi marxisti, ma non immaginavo che potesse essere così maldestra nella sua petulanza» (Bodini, 309, 25. 10. 1960).

Non mancano, però, le riflessioni profonde sulla tragedia che il paese ha vissuto. La lettera indimenticabile è la 117 (23. 6. 1946) in cui Macrí riflette e cerca di spiegare la sua posizione di relativo appartamento rispetto al conflitto, e ci lascia la descrizione da antologia di un episodio tragico cui ha assistito da sfollato:

Mi resterà eternamente impressa nella memoria la notte di San Giovanni del 1944. Un diciassettenne, tale Pontirolo Battisti, alla testa di un gruppo sparuto e poveramente armato di compagni partigiani, assalì una munita scuola-caserma di repubblicani fascisti. Per tre ore

di fila si batterono nell'alta notte a pochi metri da noi, essendo la nostra casa quasi attigua alla scuola. All'alba, un'alba canicolare, rannuvolata, ferrigna, tornò il silenzio. Mi affacciai con Albertina alla finestra retrostante che dava sulla piazzetta e vidi questo spettacolo: il giovinetto giaceva riverso a pochi metri dal sagrato con la faccia crivellata e un fazzoletto rosso legato intorno alla gola. Il pretino si affacciò a un tratto, timidamente e circospetto si avvicinò timidamente al cadavere e, dopo averlo segnato in fretta, rientrò e sparì. Mi sembrò davvero che esistessero gli uomini e che la morte li avesse vinti e persuasi. Io intanto continuavo un mio diario perduto e funesto, sentendo più greve la mia solitudine, i miei miseri rimorsi.

Nella forza del ricordo, nell'esame di coscienza che impone, nel valore che viene riconosciuto all'individuo e al suo sacrificio, è una pagina da accostare a quella in cui Giovanni Getto immortalò il partigiano che, morendo, scrive «Viva Cristo Re!» con il proprio sangue. Un Giovanni Getto, sia detto per inciso, che pensò concretamente di chiamare a Torino Bodini, evidentemente riconoscendo in lui un possibile alleato nel riesame radicale del barocco italiano nella cornice di quello europeo cui lavorava già con lena: «ho conosciuto Getto (ma si tratta di notizia segretissima) mi ha detto che sarebbe lieto di darmi la cattedra a Torino, a Lettere. *Lo ha detto di sua iniziativa, e perché entusiasta del mio saggio gongorino.* Accomunati dall'amore per il Seicento siamo stati due giorni assieme e fatto amicizia» (Bodini, 263, 16. 11. 1953). Bodini a Torino: da vedere. Come anche, beninteso, Bodini a Milano o a Pavia, per iniziativa (si direbbe un po' millantatoria) di uno dei soliti anglisti tuttofare: «Lombardo s'è offerto spontaneamente di darsi da fare a Milano, fra Milano e Pavia, per me. Com'è la situazione lassù, fra le varie Facoltà?» (Bodini, 261, 3. 10. 1959). Ma più che pensare a cosa sarebbe stato di collocazioni impossibili, e metodologicamente anche sconquassanti, resta naturalmente da chiedersi, come il recensore fa spesso fra sé e sé, come questi due grandi maestri affronterebbero oggi la situazione dell'università italiana, e quella dell'ispanistica in specie, e anche quanto Bodini avrebbe potuto influire sul profilo attuale di quest'ultima se la Natura non fosse stata avara di anni con lui.

GIUSEPPE MAZZOCCHI