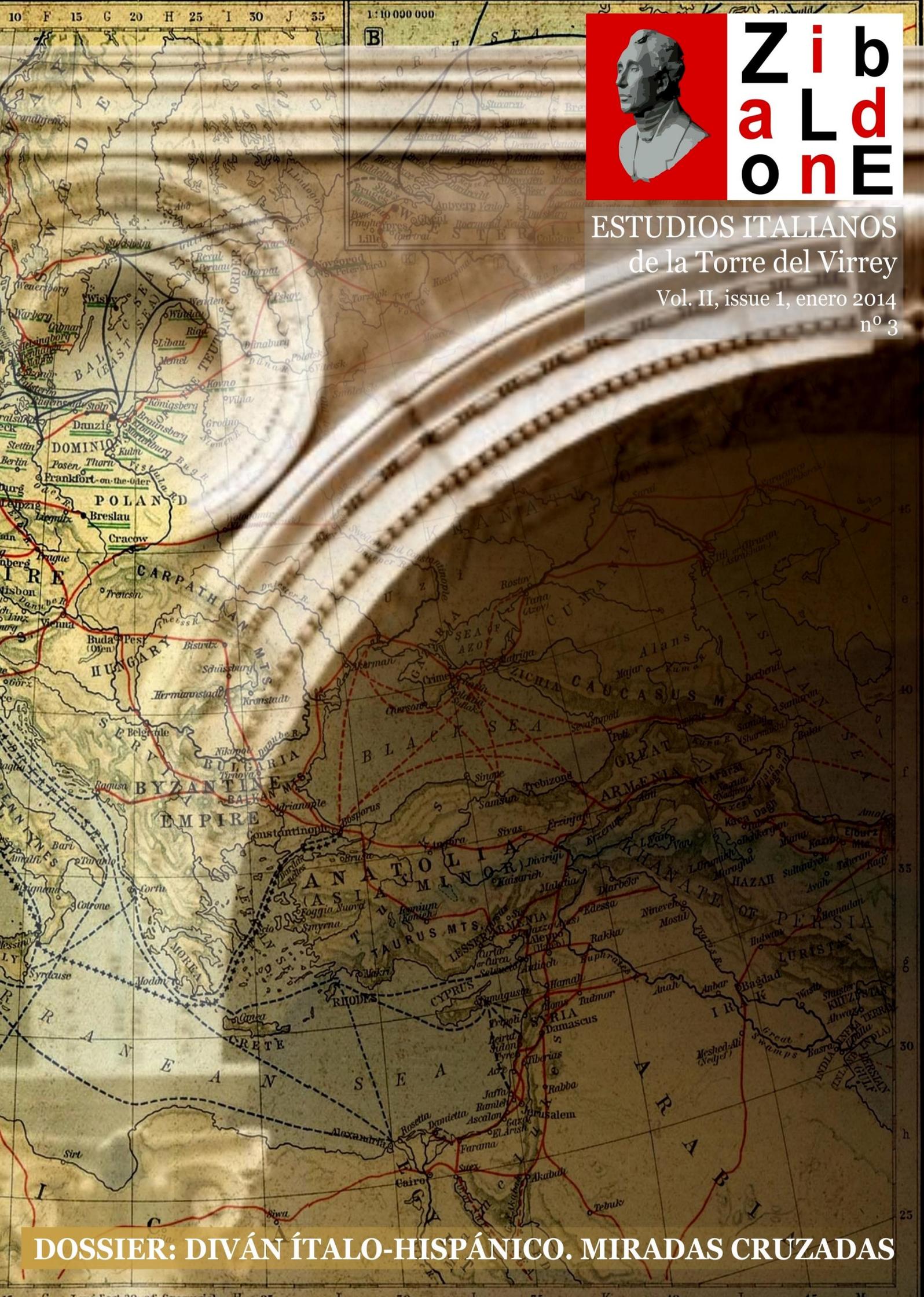




**Z i b
a L d
o n e**

ESTUDIOS ITALIANOS
de la Torre del Virrey
Vol. II, issue 1, enero 2014
nº 3



DOSSIER: DIVÁN ÍTALO-HISPÁNICO. MIRADAS CRUZADAS

Publicación semestral**Dirección postal**

C/Santa Bárbara, 5
46111 – Rocafort, Valencia

Edita

Ajuntament de L'Eliana
Apartado de Correos 255
4618 L'Eliana, Valencia
(España)

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es
www.latorredelvirrey.eu

Envío de originales:

info@zibaldone.es
jperez@latorredelvirrey.es



Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS de La Torre del Virrey

DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés. Lic. Filología Anglogermánica e Italiana. Valencia, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi. Lic. Cine y en Filología Italiana. Nápoles, Italia

SECRETARIA DE REDACCIÓN / MANAGING EDITOR

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Pere Calonge Domènech. Licenciado en Filología Catalana. Valencia, España
Miguel Ángel Herrero Rebollar. Licenciado en Filología Inglesa. Valencia, España
Giorgia Marangon Bacciolo. Dept. Ciencias del Lenguaje, Univ. Córdoba, España
Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia
Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia
Juan José Tejero Ramírez. Licenciado en Filología Clásica. Sevilla, España
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bolonia, Italia
Massimiliano Vellini. Doctor en Ciencias Políticas. Pavía, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

María Carreras i Goicoechea, Dept. Traducción e Interpretación, Univ. Bolonia, Italia
Michele Cometa, Universidad de Palermo, Italia
Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina
Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España
Belén Hernández González, Dept. Filología, Universidad de Murcia, España
Claudia Pelossi, Universidad del Salvador, Argentina
Gaetano Rametta, Universidad de Padua, Italia
Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España
Salvo Vaccaro, Universidad de Palermo, Italia

TRADUCTORES / TRANSLATORS

Sara Garrote Gutiérrez
Berta González Saavedra
María Natalia Trujillo Rodríguez

ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS
de La Torre del Virrey
Número 3, 2014/1**

Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura.

Thoughts of various philosophy and nice literature

[GIUSEPPE BELLINI: A propósito del hispanismo italiano](#), págs. 4-7

[ANTONIO GARGANO: Arturo Farinelli y los orígenes del hispanismo italiano](#), págs. 8-16

Dossier: Diván ítalo-hispánico. Miradas cruzadas

[MATTEO TOMASONI: Italia en la periferia del Mediterráneo. Las relaciones ítalo-españolas entre los siglos XIX y XX: política, economía y sociedad](#), págs. 17-29

[ADELE RICCIOTTI: María Zambrano e Cristina Campo: amicizia e destino](#), págs. 30-48

[GIANFRANCO SPADA: Arquitectos italianos en España, relaciones y contexto](#), págs. 49-65

[JUAN PÉREZ ANDRÉS: El Tomé de Burguillos de Lope de Vega, un peculiar lector de Petrarca](#), págs. 66-82

[IDOIA ARBILLAGA: Juan Andrés y el libro de 'Viaje a Italia': las *Cartas familiares*](#), págs.83-97

[PAOLINO NAPPI: Il mito delle origini spagnole della camorra, tra letteratura e storia](#), págs. 98-117

Piccolo zibaldone. Little zibaldone

[IVANA MARGARESE: La danza fotográfica de Nino Migliori o Eyes Wide Shut](#), págs. 118-123

Il mestiere di tradurre

[Entrevista a PEPA LINARES, sobre su reciente traducción de Scipio Slataper y Beppe Fenoglio](#), págs. 124-127

[Entrevista al traductor CARLOS GUMPERT](#), págs. 128-133

GIUSEPPE BELLINI
A propósito de hispanismo italiano*

El amigo Marco Cipolloni, ahora catedrático en la Universidad de Módena-Reggio Emilia, ha publicado en el número 28, 2005, de la revista *Spagna contemporanea*, de cuyo consejo de redacción forma parte, un sustancioso e interesante ensayo con el título "Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica"; texto por él leído y comentado en una sesión dedicada a los estudios italianos sobre la historia de España durante el congreso de la SSPHS celebrado en Madrid en 2003.

El tema tratado es, sin duda, de notable importancia y, aprovecho la ocasión, *en passant*, para agradecer al autor el haberme tratado bien, junto a Segala y a Tavani, cada uno en sus respectivos ámbitos.

Dicho esto, creo oportuno aclarar el recorrido de la vicisitud del hispanismo y del hispanoamericanismo italiano, en los que el autor de dicho ensayo lamenta la ausencia de una adecuada atención a la historia en el contexto de la respectiva área literaria; mientras aprecia los cambios recientes que han llevado a la institución de cátedras de lengua española y de historia y civilizaciones del mundo hispánico.

La verdadera historia del hispanismo en nuestra Universidad es bastante limitada. El auge actual no debe engañar: es fruto de una lenta y esforzada conquista, como bien saben los catedráticos más antiguos. En tiempos más cercanos las cosas fueron más favorables ya que, con anterioridad, se había roto la barrera hasta alcanzar la independencia de comisiones en las que dominaban otras disciplinas portadoras, con frecuencia, de intereses diferentes. Fue una conquista lenta, al igual que lo fue la conquista de la independencia, en los años sucesivos, del hispanoamericanismo de la enseñanza de la literatura de España.

El primer catedrático de literatura española fue Giovanni Maria Bertini por oposición en 1938. Otro de los vencedores, Camillo Guerrieri Crocetti, ocupó la cátedra de Filología Romance en Génova, mientras que Bertini tuvo la cátedra de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Lenguas y literaturas extranjeras de la Universidad veneciana Ca' Foscari, disciplina que luego desarrolló en la Facultad de Magisterio de Turín, adonde se trasladó definitivamente muchos años después.

No es que en las mayores Facultades de Letras y Filosofía faltase la enseñanza de la disciplina específica: la impartía un profesor encargado, a menudo, el mismo catedrático de Filología romance o un discípulo suyo. Era, por tanto, un puesto precario, cuando no "reservado", como se ha dicho, encomendado a cualquier funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores, con permanencia en España o América Latina.

Hay que decir que no siempre quien se ocupaba de literatura española conocía bien el idioma. Bertini era una excepción: crecido en Barcelona, dominaba no solo el español sino también el catalán. Tenía una visión abierta del hispanismo y por eso, para difundirla, para ampliar los horizontes, fundó en 1946, en los primeros años de la posguerra, la revista *Quaderni Ibero Americani*, publicación que sostuvo económicamente y que aún hoy en día continúa, tras haber alcanzado cien números. Fue la primera muestra específica del hispanismo y del iberismo italianos. Bertini la dirigió hasta casi su desaparición y sólo en los años menos felices de su existencia me entregó la dirección, ahora compartida con Giuliano Soria.

Mucho más tarde se fundaron otras revistas de hispanística, entre ellas *Studi Ispanici*, de Pisa, por voluntad de Guido Mancini, catedrático allí de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras; los *Studi di letteratura*

* El texto es la traducción, revisada por el autor, de 'A proposito di ispanismo italiano', *Rassegna Iberistica*, núm.85, (2007), pp. 79-82.

Ispano-Americana, por mí iniciados en la Universidad Bocconi y después continuados en Venecia y más tarde en la Universidad Estatal de Milán, y *la Rassegna Iberistica*, que fundamos Meregalli y yo en Venecia.

Mancini consiguió el primer puesto en el concurso para ocupar la cátedra de hispánicas convocado dieciocho años después del de Bertini, en 1956. Además de Mancini, quien había promovido el concurso, la terna la formaron Franco Meregalli, que ocupó la cátedra libre que dejó Bertini en Venecia, y Oreste Macrí, llamado a ocupar la cátedra de la Facultad de Magisterio de la Universidad de Florencia.

Puesto en el tercer puesto (el llamamiento a cátedra debía seguir el orden), Macrí, hasta entonces profesor de escuela media en Parma, pero cuyo nombre ya se había impuesto entre los intelectuales italianos bien por su activa participación en el cenáculo literario florentino de las "Giubbe Rosse", bien por la difusión que hizo de la poesía de García Lorca a través de las ediciones de Ugo Guanda, no quedó satisfecho con la posición que el comité le había asignado; lo que supuso alguna que otra consecuencia, en el tiempo, para algunos discípulos de los otros dos catedráticos.

Tras este concurso hubo otros, espaciados en el tiempo, de los que salieron vencedores estudiosos como Rinaldo Frolidi, Lore Terracini, Carmelo Samonà, Mario di Pinto, a los que siguieron después muchos otros, primero italianos y más tarde, en tiempos más recientes, también extranjeros, en concreto españoles o hispanoamericanos llegados a nuestras universidades en calidad de lectores, luego pasados a interinos, más tarde en cátedras como agregados, asociados y finalmente catedráticos.

Un error injustificado se cometió constantemente con un gran hispanista como Cesco Vian, tal vez por enseñar en la Universidad Católica (los tiempos eran muy duros políticamente), quien, infravalorado, acabó por no volver a participar en ningún concurso y se contentó con su puesto de encargado, y después de asociado, bien en la Facultad de Magisterio de *La Católica*, bien en la de Parma cuando yo renuncié para ir a enseñar Literatura Hispanoamericana en Venecia.

Naturalmente, durante décadas la enseñanza de la literatura española no contempló nociones de literatura hispanoamericana y, a decir verdad, tampoco los docentes de dicha disciplina tenían muchos conocimientos acerca de ella. Meregalli era, como Mancini y Macrí, una excepción: él compartía con Bertini el interés por un hispanismo de más amplias dimensiones que no podía ignorar a América, tanto que, como he tenido modo de ilustrar en el ensaño conmemorativo aparecido en la *Rassegna Iberistica* con motivo de la desaparición de mi "Maestro"¹, ya durante algunos años en la Bocconi ofreció cursos sobre temas hispanoamericanos, dedicados a los "Iniciadores del Modernismo", Silva y Darío. A continuación me encargó a mí, su asistente, dicho sector, y yo desarrollé una especie de curso de ampliación, siempre en el ámbito de la enseñanza de Lengua y Literatura Españolas. Pero de vuelta en Italia y de nuevo en Venecia como catedrático, Meregalli retomó directamente el asunto dando cursos sobre la novela mejicana del siglo XIX y sobre el tema gauchesco, para más tarde, como decano de la Facultad, instituir una verdadera cátedra de literatura hispanoamericana, que más tarde sacó a oposición, llamándome a mí para impartirla y abriéndola a la especialización tras un primer bienio general de Lengua y Literatura Españolas.

Meregalli por entonces, antes de ganar su cátedra, hacía ya algunos años había dejado la universidad para enseñar Lengua y Literatura en la Universidad de Madrid y después para dirigir el Instituto de Cultura italiana en Alemania, y yo, mientras tanto, había seguido en la Bocconi, en el área del departamento de Lengua y Literatura Españolas que se me había asignado, interesándome también por Hispanoamérica y dando cursos

¹ Cfr. G. Bellini, 'Meregalli ispanista alla Bocconi. Una evocazione autobiografica', *Rassegna Iberistica*, 82, 2005.

adicionales de su literatura, hasta que en el año académico 1959-1960 la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras instituyó la enseñanza oficial de Literatura Hispanoamericana, la primera en una universidad italiana, independiente de la de enseñanza de Lengua y Literatura Españolas.

Esta es, en resumen, la prehistoria de las disciplinas hispanas en Italia, pero merece tener presente que, como ocurrió absurdamente también en España, la introducción de la enseñanza de la literatura hispanoamericana, ahora llamada Lengua y Literatura Hispanoamericanas (no se sabe qué genio la sugirió), se favoreció solamente, en una época, donde hubo hispanistas "iluminados", no ligados a conveniencias exclusivas de su propia disciplina.

En cuanto al área portuguesa o brasileña, el recorrido fue en parte similar: en Italia, la literatura portuguesa no confluyó nunca en el área hispana o íbera y la consolidación de la enseñanza universitaria se verificó dentro del ámbito de la Filología Romance.

Durante mucho tiempo el único catedrático de dicha literatura fue Giuseppe Carlo Rossi, primero encargado en la Universidad de Roma, después catedrático en la Universidad Oriental de Nápoles, donde enseñaba también literatura española. Con él ocurrió lo mismo que con Bertini: durante años fue el único titular de la disciplina, que extendió al ámbito brasileño. Le siguieron en la cátedra Giuseppe Tavani, Luciana Stegagno Picchio, Giuliano Macchi, y luego Giulia Lanciani y un posterior grupo de estudiosos, hasta dar consistencia definitiva a la enseñanza en nuestra universidad y a la justificada ampliación, al fin, de los estudios dedicados a la literatura brasileña.

No es el caso aquí de seguir con la narración del devenir de nuestro hispanismo, pero ciertamente la época aquí ilustrada fue de verdad pionera y de ella se beneficiaron las sucesivas generaciones. Los concursos fueron siempre *justos y en parte injustos*, pero de las oposiciones a cátedra salieron, a menudo, estudiosos de valor. Durante mucho tiempo, en la selección, se procedió a través de concursos nacionales y casi siempre con el resultado de tres vencedores, regularmente llamados a cubrir una cátedra. Más tarde, se instituyó la categoría de profesores agregados, los cuales se convirtieron poco después en catedráticos *ope legis*. Muchas veces, a continuación, se modificaron los mecanismos del concurso y de los comités en la vana búsqueda de una absoluta imparcialidad, hasta que se llegó a concursos convocados para cada cátedra individual, después a los en que las cátedras se reunían; posteriormente, a concursos directamente convocados por las Universidades, quienes previamente definían el perfil del eventual ganador, casi siempre su propio candidato, pero con la posibilidad de otros dos vencedores, o sea tres en conjunto, pero luego se estableció que fueran sólo dos, con currículos científicos diferentes respecto al solicitado (las leyes siempre son misteriosas, y responden a no menos misteriosos motivos). Más tarde vino el momento de llamar a profesores extranjeros "de reconocida fama", ley (ya) fascista, pero al menos hecha en su tiempo para llamar a Marconi. Y después... un largo estancamiento, el actual, a la espera de los éxitos de una última reforma de las oposiciones que consagre la llegada de la verdadera justicia, haciendo posiblemente olvidar que -como recordaba Quevedo-, Astra, una vez visto el mundo, ascendió definitivamente al cielo.

En este último clima se asentaron nuevas disciplinas hispanas: cátedras de Instituciones, cátedras específicas de lengua, y los ganadores fueron estudiosos de valor; aunque por *lengua*, acabó por entenderse sobre todo la didáctica de la enseñanza.

Cipolloni celebra justificadamente la ampliación del hispanismo en tiempos más recientes y no hay duda de que la historia merece importancia en las cátedras de las Instituciones; menos en aquellas de literatura, aunque tampoco en ellas se olvida del todo. De hecho, Meregalli siempre la contempló en sus programas, como yo también hice siempre, convencido de que no hay acto creativo independiente del contexto histórico-social.

En el ámbito del Seminario de iberismo de la Universidad Ca' Foscari, Meregalli inauguró una política cultural de gran aperturismo, instaurando múltiples enseñanzas: además de Lengua y Literatura Españolas y Literatura Hispanoamericana, Historia de las Lenguas Ibéricas, Literaturas Comparadas, Lengua y Literatura Catalana, Lengua y Literatura Portuguesas, Literatura Brasileña; y mantenía estrecho contacto con un validísimo estudioso de Historia Ibérica, Giovanni Stiffoni, al que se pensaba llamar una vez hubiese ganado el concurso.

El espectro del iberismo habría sido, así, completo y eficiente. Pero Stiffoni, por desgracia, no ganó el concurso; siempre recibió valoraciones lisonjeras, llegó a la asociación, pero para los historiadores italianos, evidentemente, aquellos no eran tiempos en los que se pudiera ir, para una cátedra, más allá de la historia nacional. Lo hicieron Rosario Romero y otros antes, pero Stiffoni era joven. Se perdió así un gran estudioso que había dado ya numerosas contribuciones relevantes al sector de su interés, ligadas también a la historia véneto-hispana.

Cuanto se ha dicho arriba añade motivos al lamento de Cipolloni sobre el papel de la historia en nuestro iberismo, el cual, a fin de cuentas, como bien él observa, no obstante los muchos experimentos por los que ha pasado la crítica hispánica que han puesto en un rincón a la historia, "han acabado por multiplicar los ángulos en los que es posible encontrarla y ver cómo se defiende de los perversos mecanismos de un plurisecular *olvido sin pacto*"². Esto ocurría justamente cuando mayor atención prestaba el público, universitario y no, al ámbito íbero; atención, dicho claramente, debida más a acontecimientos políticos hispanoamericanos, al sucederse de revoluciones y a la llegada de dictaduras militares sanguinarias como la argentina o la chilena, que han llamado la atención sobre el mundo de América, que al conocido *boom* de la narrativa, aunque el éxito de escritores como Borges, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y muchos otros y a poetas como Neruda hayan sido parte relevante, hay que decirlo, de dicha atención.

Mucho más habría que decir sobre el tema y quizá en otra ocasión vuelva sobre él.

Traducido por Sara Garrote Gutiérrez

² M. Cipolloni, 'Storia di una storia con poca storia. L'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e lingüística', *Spagna contemporanea*, a. XV, n. 28, 2005, p. 167.

ANTONIO GARGANO
Arturo Farinelli y los orígenes del hispanismo italiano*

DEL “DEMONIO DE LA MELANCOLÍA” AL “SENTIDO DE UN OBRAR”. En un congreso que los organizadores han dedicado debidamente a la memoria de un maestro cuya sola presencia daba sentido a nuestra labor -a mi parecer, la menos precisa y más visceral definición de maestro-, permítaseme comenzar en nombre de dos estudiosos cuya obra ha marcado en su mayoría los estudios literarios del siglo, a punto éste también de concluir. Gianfranco Contini, aludiendo a la auto confesada desesperación o *angoscia* del joven Croce, y pensando en los inicios eruditos de sus estudios, ha escrito que “la prima calma che il Croce consegue in questa vita umile e frugale di frequentatore di archivi è nella coincidenza con fatti precisi, nel senso d’un operare”. Pero ya que los frutos de esa *labor* “non diedero al Croce la pace dell’autosufficienza”, entonces “l’inquietudine si traduce nell’istanza d’una giustificazione, nella necessità di aggiungere al fatto la coscienza del fatto. Di qui la prima, e decisiva, domanda speculativa del Croce, alla quale germinalmente va ricondotta la sua intera attività: che cos’è quest’attività storiografica che esercito? Perché studio storia”¹. La respuesta a tales preguntas llegaría con el comienzo exacto de nuestro siglo, entre 1900, año en que Croce publica *Tesi fondamentali di un’Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, y 1902, año de la primera edición de *Estetica*. En todo caso, en el último decenio del siglo precedente, en el centro de los estudios eruditos no faltaron conatos de respuesta, como la constituida por *Critica letteraria*, de 1984, donde el mismo Croce ilustra la génesis en los siguientes términos:

E solamente per un’altra di quelle spinte improvvisi e irresistibili, di quelle accensioni involontarie, quasi a dar forma più ampia e precisa a una discussione che avevo avuta durante la villeggiatura con un amico professore di filologia, scrissi sul finire del ’94, rápidamente, in un paio di settimane, un libricciolo polémico sul método della Critica letteraria o sulle condizioni di essa in Italia, che mise a rumore quel piccolo mondo e mi cacciò in molte brighe, le quali durarono parecchi mesi².

No hay duda alguna de que en el “amigo professore di filologia” debemos reconocer a Arturo Farinelli, quien en una carta redactada a finales del verano de 1894 dirigida a Menéndez Pelayo escribe con indisimulada satisfacción:

Il Croce dico, che dispone di un’infinità di milioni, ha voluto villeggiare a Innsbruck per essere con me ed avere un po’ migliore contezza della letteratura spagnola, che conosce assai superficialmente³.

A varios centenares de kilómetros de Nápoles, en la montañosa y solitaria Innsbruck, un italiano, apenas un año más joven que Croce (había nacido, de hecho, en Intra, en la provincia de Novara en 1867) mitigaba su melancolía con la música alemana mientras confesaba que “il demonio della melanconia stende le ali sue nere e tetre anche su di me. Vivo in continue lotte invocando talora che questo mio povero cuore mi venisse

* El texto es la traducción, revisada por el autor, de ‘Arturo Farinelli e le origini dell’ispanismo italiano’, en *Atti del congresso L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà* (Nápoles, 30 y 31 de enero, 1 de febrero de 1992), Instituto Cervantes, Roma, 1993, pp. 55-70.

¹ G. Contini, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Einaudi, Turín, 1989, pp. 8-9.

² B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso* (1915), ed. G. Galasso, Adelphi, Milán, 1989, p. 32.

³ ‘Epistolario de Farinelli y Menéndez Pelayo’ (ed. E. Sánchez Reyes), en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIV, 1948, pp. 115-272; cita en p. 145.

strappato”⁴. Así escribía Arturo Farinelli, a punto de cumplir treinta años, al “illustre e caro amico” español, Marcelino Menéndez Pelayo, con quien había comenzado una densa correspondencia epistolar cinco años antes, en concreto al día siguiente de obtener la licenciatura en la Universidad de Zúrich. No es demasiado azaroso suponer que el joven emigrante encontrase una saludable distracción del poderoso demonio en la asidua visita a los archivos y bibliotecas, donde con notable provecho conseguía el rico material para sus estudios eruditos. Pero tal y como le sucedía a Croce, al mismo Farinelli le era difícil alcanzar la “calma”, o si se prefiere, la “pace della autosufficienza” en los estudios eruditos. Testimonios elocuentes de ello son los desahogos epistolares como el citado y otros aún más significativos que vinculan las vivencias personales a las profesionales. En la carta del 27 de julio de 1898, Farinelli informa a Menéndez Pelayo de la enfermedad de su mujer, y de haber “messo a riposo” a *Humboldt*, es decir, el trabajo sobre *Guillaume de Humboldt et l’Espagne* publicado en París en marzo de ese mismo año, después añade:

Sto scrivendo sulla poesia del dolore, che è la poesia mia propria [...]. Ella non può figurarsi quanto sia travagliato il mio cuore e di quanto ormai s’accosti la filosofia mia alla disperazione⁵.

Que el problema tiene que ver no solo con el objeto de estudio, sino que, de algún modo, revierte en el propio método de trabajo, es posible demostrarlo cuando Farinelli escribe al santanderino dos meses antes, en abril de 1898, de nuevo en torno al volumen sobre Humboldt, donde sostiene que “aspira assai più ad essere lavoro artistico che lavoro erudito”⁶. Los términos de la oposición (trabajo artístico y trabajo erudito) anuncian hasta ahora “la parábola dell’attività scientifica del nostro studioso”, en la cual, como ha sostenido con agudeza Franco Simone, es posible encontrar “chiaramente segnate, tanto nei risultati raggiunti come nei progetti intrapresi, le vicende più importanti di quella lotta tra il método Storico-erudito e il método artistico-estetico che rappresentano il fruttuoso contrasto da cui la nuova cultura italiana ha tratto non poco della sua sperienza e tutta la sua più originale maturità”⁷.

Es de gran interés, a este propósito, el testimonio de Luigi Foscolo Benedetto quien, después de haber constatado que Farinelli se oponía al método histórico-erudito “in nome della personalità” y que de tal oposición se podría deducir que “anche nella roccaforte del método [ossia, nell’Università di Torino] era penetrata la crisi”, sostiene contra esos mismos argumentos que

Quella opposizione aveva-nessuno ne ha mai dubitato-delle radici profonde nel suo spirito, uno spirito che vibrava al suono di certe parole: libertà, interiorità, creazione, lirismo. Ma ne annullava egli stesso la portata effettiva colla sua prassi di studioso. Mentre fallivano i suoi sforzi per affermarsi egli stesso come grande critico-artista, come creatore, restava imponente, di un’imponenza potrebbe dirsi titánica, la sua attività di erudito. Cercava, sì, di liricizzare formalmente la sua erudizione. S’illudeva in quella maniera di nasconderla un poco, di armonizzarla in qualche modo col nuovo clima culturale e col tipo di maestro a cui aspirava. Ma non riusciva a rinunciarvi, a trascenderla. Intuiva forse egli stesso ch’era lì solamente la sua forza. I seguaci aperti del metodo storico, i colleghi che lo avevano chiamato presso di loro a Torino, sapevano bene à quoi s’en tenir sui suoi atteggiamenti di ribelle. Versasse pure, se credeva, a parole, su tutto ciò che per il metodo era più sacro il disprezzo.

⁴ Carta del 18-II-97, en *Epistolario*, op. cit., p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ Carta del 26-IV-98, *ibid.*, p. 185.

⁷ F. Simone, ‘Arturo Farinelli studioso europeo’ (1953), en *Letteratura italiana. I critici*, Marzorati, Milán, 1969, vol. II, p. 1247.

L'importante era che il metodo aveva in lui, praticamente, a dispetto di tutti, uno dei suoi arteri più formidabili⁸.

Quizás sea difícil elegir entre la imagen del erudito, ofrecida a su pesar por Luigi Foscolo Benedetto, y la del estudioso que se debate entre la fidelidad a la escuela histórica y la aspiración a la crítica estética, propuesta por Franco Simone. Quizás ambas contengan algo de verdad. El hecho es que Farinelli no llegó nunca a proponer aquella “prima e decisiva, domanda speculativa” que Contini ha conjeturado como base de la completa actividad de Croce: “che cos'è quest'attività storiografica che esercito? Perché studio storia?”. A las fallidas respuestas a una pregunta nunca formulada se debe, en mi opinión, que la obra de Farinelli oscile, en poco más de medio siglo de intensa actividad, entre la desbordante construcción erudita que nace por acumulación de “notizie sconnesse e inanimate”, como el mismo Croce definió su propia investigación erudita⁹, y aquellas vastas obras de literatura comparada de su edad madura a las que la falta de una segura concepción estética¹⁰ que fue también, y sobre todo, falta de una sólida concepción histórica, impidió en todo caso la posibilidad de aspirar al rango de historia cultural. A ambas soluciones propone a menudo un atajo al proponer un “artístico intendimento”¹¹, el cual se traducía en la búsqueda de una forma artística a propósito de la cual el propio Benedetto Croce no perdió la ocasión de ejercitar una dura ironía al afirmar que “la forma artistica di un catalogo è il catalogo, la forma artistica di una bibliografia la bibliografia”¹².

FARINELLI HISPANISTA Y LAS RELACIONES LITERARIAS ENTRE ESPAÑA E ITALIA. En lo que respecta al hispanismo de Farinelli, en el ámbito quizás más conocido aunque no el único de su actividad, creo que no me equivoco mucho si digo que los trabajos hispánicos tuvieron su origen, y en buena medida su misma realización, en los años 1892-1907, coincidiendo con los quince años de su estancia austriaca y de su traslado a Innsbruck en octubre de 1893 como profesor de la Handelsacademie hasta el definitivo regreso a Italia en 1907, cuando le fue otorgada la cátedra de literatura alemana en la Universidad de Turín. No es pues casualidad que una significativa interrupción en sus estudios de hispanista tenga lugar a partir de este último año, en el momento en que el encargo asumido con el ateneo turinés lo obliga a adquirir, como él mismo testimonia todavía en 1910, “coi lavori e l'assiduo studio quell'autorità indispensabile per far fruttare e rispettare la [...] nuova cattedra di germanistica”¹³. El interés por España nace, en todo caso, antes de 1892, estando su origen hacia 1887, cuando se manifiesta con un episodio que está en perfecta consonancia con el carácter de nuestro autor y que ha hecho hablar a alguno de

⁸ L.F. Benedetto, *Ai tempi del método storico* (1951), parcialmente reproducido en *Letteratura italiana. I critici*, op. cit., p. 822-3.

⁹ Croce, *Contributo*, op. cit., p. 31.

¹⁰ Esta opinión se encuentra expresada en G. Marzot, ‘La critica e gli studi di letteratura italiana’, en C. Antoni y R. Mattioli (editores), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1936*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1966², vol I, pp. 497-578, en partt. P. 565. Cfr. también L. Strappini, *Marte Arturo Farinelli, in Scrittori e critici di fine Ottocento*, Il Salice, Potenza, 1992, pp. 197-200.

¹¹ Como, por ejemplo, en el prefacio de *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Hoepli, Milán, 1908.

¹² B. Croce, *Conversazioni critiche*, Serie seconda, Laterza, Bari, 1950⁴, p. 188. Sobre este episodio, cfr. también O. Macri, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche (con una premessa sul método comparatistico)*, Longo, Rávena, 1976, pp. 8-9.

¹³ Carta del 24-XII-1910, en *Epistolario*, op. cit., p. 270; cfr. también la carta del 10-I-1908: “La nomina per la germanística a Torino fu un bene d'una parte, riducendomi in patria [...], ma dall'altra mi turbò negli studi, m'obligò ad infiniti nuovi viaggi, a lezioni completamente nuove” (p. 245).

auténtica “vocazione”¹⁴. Farinelli, que de hecho se había encaminado a los estudios comerciales y científicos en contra de sus deseos, decidió realizar su sueño después de haber frecuentado durante un par de años el Politécnico de Zúrich: en octubre de 1889, con veinte años, se marcha a Barcelona, y permanece allí hasta mayo del año siguiente. Habiendo vuelto a la patria y habiéndose reconciliado con su familia, le fue permitido matricularse en la Facultad de Filosofía y Filología Románica y Germánica de la Universidad de Zúrich. “Per passione di gioventù, ho scelto la Spagna come campo dei miei studi”¹⁵, confesará algún tiempo más tarde, en 1892, cuando publique su tesis doctoral con el título *Die Beziehungenn zwischen Spanien und Deutschland in der Literatur der beiden Länder*, a la que seguirán, hasta 1895, otras tres partes. Omitiendo numerosos estudios menores, resulta evidente que los trabajos hispánicos de Farinelli cubren cinco terrenos de investigación diferentes: las relaciones literarias entre España y Alemania, las existentes entre España e Italia, *La Vida es sueño*, *Don Juan*, y los relatos de viajes en tierras ibéricas. Ya que con el espacio que dispongo me sería imposible abarcar cada uno de los cinco campos, he decidido ocuparme únicamente del que tiene que ver con las relaciones literarias con nuestro país, con la limitación adicional de resaltar solo tres únicas cuestiones de las que espero poder recabar alguna indicación útil sobre la cronología, el modo de trabajo y el contexto intelectual de una obra que está en los orígenes del hispanismo en Italia.

La obra de Farinelli más vinculada al hispanismo es, con toda probabilidad, *Italia e Spagna*, publicada en 1929 en dos volúmenes en la colección “Letterature Moderne”, dirigida por él mismo. Pero el proyecto de la obra se remonta a casi un cuarto de siglo atrás, puesto que en una carta fechada el 23 de febrero de 1906 el autor escribe a Menéndez Pelayo que “un gran volumen conterrà con nuovi lavori, quelli antichi che giustificheranno il titolo Italia e Spagna”¹⁶. Este propósito se retoma tres años después en una carta en la que Farinelli, después de haberse referido a las continuas “pregiere perch’io raccolga in alcuni volumi i miei poveri studi sparsi di Relazioni”, y después de haber expresado la intención de recoger primeramente las notas sobre la difusión de Calderón en Alemania, anuncia que quiere “preparare fra due anni colla roba fatta, le aggiunte e qualche altro saggio [...] un volumen: Italia e Spagna. Critiche e Note”¹⁷. Sin embargo, tendrán que pasar no dos, sino veinte años, para ver la realización del proyecto. Cuando tenga lugar, en los dos volúmenes de *Italia e Spagna* las novedades (“qualche altro saggio”, como se dice en la carta) serán realmente mínimas, limitándose a un único trabajo constituido por la crítica a la edición de 1917 del libro de Croce sobre *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, la cual, además, Farinelli ya había publicado en el *Giornale storico della letteratura italiana* en 1918. Si excluimos este trabajo, los dos gruesos volúmenes contenían, pues, “roba fatta”, es decir, estudios ya escritos y publicados en el momento de la primera de las dos cartas a Menéndez Pelayo, la de 1906, donde anunciaba el proyecto. Consultando, después, detalladamente las fechas de publicación de los doce trabajos recogidos en *Italia e Spagna*, incluyendo los tres que componen el apéndice, se descubre que la mayoría de estos trabajos se remontan al decenio que está a caballo entre los dos siglos, 1894-1906. A estos mismos años pertenece, además, el largo estudio sobre la difusión de Dante en España publicado en 1905 en *Giornale storico della letteratura italiana*, y que si no se encuentra en *Italia e Spagna*, es porque ya estaba incluido en el volumen *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, de 1922.

¹⁴ Como, por ejemplo, A. Polvara, ‘La critica di Arturo Farinelli’, en *Letteratura italiana. I critici*, op. cit., p. 1258.

¹⁵ Carta del 22-VII-1892, en *Epistolario*, op. cit., p. 116.

¹⁶ *Epistolario*, op. cit., pp. 233-4.

¹⁷ *Ibid.*, p. 249.

El interés de Farinelli por las relaciones literarias entre España e Italia tiene un lugar y una fecha de nacimiento precisos: París, 1891, tal y como se deduce de la primera carta dirigida a Menéndez Pelayo que envía desde Zúrich en julio de 1892, en la que Farinelli revela que “è [...] dal Morel-Fatio ch'io ebbi la spinta allo studio delle relazioni tra la Spagna e l'Italia, che iniziai a Parigi”¹⁸. En efecto, nuestro autor, después de haberse licenciado en 1890, había pasado una temporada en la capital francesa para realizar estudios de perfeccionamiento en la escuela de Gaston Paris. Sin embargo, aquellos estudios encaminados a tan notable *impulso*, en el verano de 1892 parecían todavía lejos de verse realizados, ya que fueron aplazados hasta “quando la fortuna mi vorrà concederé un posto che non m'incagli nel mio lavoro”¹⁹, según se expresa Farinelli en la carta anteriormente citada. Sin embargo, en otoño del mismo año se traslada a Innsbruck, donde “no puedo continuar mis estudios sobre Italia y España que empecé en París bajo la dirección de mi docto amigo y maestro Morel-Fatio”²⁰, tal como escribe a Menéndez Pelayo en una de las pocas cartas redactadas en la lengua del destinatario. Como se ha mencionado, Farinelli permanecerá en Innsbruck hasta 1907, pero los trabajos sobre las relaciones entre Italia y España son todos anteriores a esta fecha. ¿Qué empuja a Farinelli a cambiar de opinión sobre la posibilidad de dedicarse plenamente a los estudios gracias a los que pensaba obtener de la fortuna la concesión de un *puesto* que no lo *ate* al trabajo? Si damos una rápida ojeada al conjunto de los ensayos recogidos en *Italia e Spagna* y al de Dante, enseguida se ve claro que, más allá de la concentración en un lapso de tiempo relativamente breve, el decenio 1894-1906, estos tienen en común otra característica, la de ser, casi en su totalidad, reseñas. Ya que se ha decidido tener en cuenta el trabajo dedicado a la difusión de Dante, los estudios que se tendrán en consideración son trece, diez de los cuales son originariamente reseñas. En lo que se refiere a estos diez, es posible distinguir dos grupos, el primero de los cuales está constituido por tres estudios menores y de reducida extensión: se trata de las reseñas a la monografía de Mario Schiff sobre la biblioteca de Santillana, a la edición de Morel-Fatio del *Arte nuevo* de Lope y al estudio de Grashey sobre Giacinto Andrea Cicognini²¹. Los otros siete trabajos ocupan por sí solos 800 páginas de las 1025 páginas totales, y representan también reseñas de las contribuciones al hispanismo por parte de tres estudiosos italianos: Sanvisenti y sus investigaciones sobre la suerte de los grandes trecentistas italianos en España²²; Croce y sus estudios sobre la presencia española en Nápoles e Italia en la época aragonesa y el

¹⁸ Ibid., p. 117.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p. 122.

²¹ Las tres reseñas fueron publicadas antes, respectivamente, en *Giornale storico della letteratura italiana*, L, 1906; *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CIX, 1902; y *Deutsche Literaturzeitung*, 26, 1909.

²² B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnola*, Milán, 1902. Las notas de Farinelli sobre ‘Petrarca in Ispagna (nell’Età Media)’ en *Italia e Spagna*, Bocca, Turín, 1929, vol. I, pp. 1-88 aparecieron con la forma primera bajo el título ‘Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento’ en *Giornale storico della letteratura italiana*, XLIV, 1905. El trabajo ‘Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)’, en *Italia e Spagna*, I, pp. 89-386, recoge dos trabajos precedentes: ‘Note sulla fortuna del Corbaccio nella Spagna Medievale’, en *Bausteine zur romanischen philologie, Festgabe f. A. Mussafia*, Halle, 1905, y ‘Note sul Boccaccio in Ispagna nell’Età media’, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXIV, 1906. Respecto a Dante, el estudio ‘Dante in Ispagna nell’Età Media’, recogido en *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania (Dante e Goethe)*, Bocca, Turín, 1922, pp. 29-195, reproduce con algunos retoques y adiciones los ‘Appunti su Dante in Ispagna nell’Età Media’ aparecidos en *Giornale storico della lett. It.*, 1905, supl. n. 8.

Renacimiento²³; y, por último, Cian y su volumen sobre Conti y las relaciones italo-españolas en el siglo XVIII²⁴. Llegados a este punto, parece evidente que las contribuciones de Farinelli a las relaciones literarias entre España e Italia, aun teniendo su origen en un lejano interés desarrollado también por el estímulo de prestigiosos maestros como Morel-Fatio, solo consiguen tomar forma concreta como una especie de respuesta personal a lo que, en el último decenio del siglo, otros estudiosos, sobre todo italianos, estaban publicando sobre el mismo tema. En los estudios de Farinelli hay, pues, una dimensión contrapuntística que serviría para explicar por qué decide realizar estos estudios que de otro modo, según sus mismas declaraciones, habría pospuesto para tiempos mejores. Los ininterrumpidos intercambios epistolares con Menéndez Pelayo, a los que he recurrido a menudo resultan desde este punto de vista muy valiosos, sobre todo porque se extienden hasta la muerte del erudito español y coinciden en buena parte con el decenio en el que se concentran los estudios de Farinelli que estamos examinando. Muchas de estas cartas contienen interesantísimas observaciones sobre aquellos estudiosos y sus trabajos, sobre los que Farinelli preparaba extensos artículos-reseñas que a lo largo de algunos decenios darían lugar a los dos volúmenes de *Italia e Spagna*. Significativa es, por ejemplo, la afirmación de Farinelli de que “le indagini sui trecentisti fior in Spagna, io le intrapresi per correggere l’arroganza e petulanza del Sanvisenti”²⁵. Además, en alguna que otra ocasión lanza también drásticos juicios negativos contra su obra, tachándola de “libro pretensioso quanto vuoto e malissimo”, “magrissimo e debil libro” que no contiene “nessunissima novità e molto caos”, e incluso contra el autor, “petulante quanto ignorante”, a quien “manca, oltre la modestia, ogni attitudine al lavoro scientifico, scrupoloso e profondo”²⁶. Más *ambigua*, como él mismo admite, es en cambio su posición frente al volumen de Vittorio Cian sobre las relaciones entre España e Italia en el siglo XVIII. Por un lado, le gusta recordar muchas veces el haber tenido parte activa en la obra, habiéndole suministrado “moltissimo materiale”; por otro, cuando el volumen está ya en forma de últimos bocetos, momento en que se entrega a una confesión que es un severo juicio sobre el libro: “non mi soddisfa; lo dico a lei schiettamente. [...] il Cian s’è occupato, troppo poco ed alla sfuggita, di cose spagnuole; le note sono in gran parte rifatte; ma il volumen è ingrossato a furia di tirare e stiracchiare. Manca di concisione e di profondità di giudizio”²⁷. Mucho más compleja y rica en matices fue la relación con Croce, sobre quien ya he recordado uno de los episodios iniciales acaecidos en el verano del año 1894, en el

²³ La mayor parte de las páginas que conforman las primeras tres secciones del 2º vol. de *Italia e Spagna*, tienen su origen en reseñas de Farinelli de los estudios de B. Croce: *Primi contatti fra Spagna e Italia*, Napoli, 1893 (en *Giornale storico della lett. It.*, XXIV, 1894); los estudios luego recogidos en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1917 (en *Rassegna bibliográfica della letteratura italiana*, II, 1894-8, y III, 1895-96); *Ricerche ispano-italiane*, Pisa, 1900 (en *Rassegna bibliográfica della lett. It.*, VII, 1899).

²⁴ El libro de V. Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l’Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Lattes, Turín, 1896, fue reseñado por Farinelli en *Giornale storico della lett. It.*, XXX, 1897.

²⁵ Carta del 12-II-1906, en *Epistolario*, op. cit., p. 228.

²⁶ Las citas se encuentran, respectivamente, en las páginas 208, 210, 215, 220, 225 del *Epistolario*, op. cit. No faltan las duras críticas a *Italia e Spagna*; entre las que cabe mencionar, considerando la autoridad del autor, las de Americo Castro en *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, pp. 66-8. Es necesario, por otro lado, recordar lo que ha escrito recientemente J. Arce: “Sta di fatto comunque che, con tutte le riserve, per sviluppare o approfondire il tema del Boccaccio in Spagna bisogna partire dal Farinelli”, ‘Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliográfico-critica’, en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali. Atti del Congresso internazionale. Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975*, edición de F. Mazzoni, Olschki, Florencia, 1978, p. 71.

²⁷ Las citas se encuentran, respectivamente, en las páginas 170, 162 y 170 del *Epistolario*, op. cit.

momento en que Farinelli expresaba un juicio poco lisonjero sobre los conocimientos hispanistas del joven estudioso napolitano. Este juicio encuentra aún más explícita confirmación en una carta del mismo año: “È peccato che il Croce intraprenda gli studi di relazione sull’Italia e la Spagna con una conoscenza *superficialissima* sulla letteratura spagnuola e assai poco preparato”²⁸. Por lo demás, el velado reproche al maestro santanderino, contenido en una carta contemporánea (“Ella fa troppo onore [al Croce] nelle sue belle recensioni nella *España Moderna*”), se explica solo si viene dictado por una no muy oculta envidia profesional hacia su propio compatriota (“è quasi ingiusto che un sol uomo che scrive memoriucchie d’infimo lavoro e di poca importanza e che si stendono in poche ore –potrei fare 500 e più io stesso sulla Germania e la Spagna se non mi sforzassi de raggruppare il tutto dietro un’idea principale– occupi quasi tutto il posto in un’unica rivista critica della Spagna”)²⁹. Por desgracia el espacio que tengo a mi disposición no me permite demorarme cuanto sería oportuno sobre este fértil terreno, y también porque en el espacio que queda tengo la obligación de tratar brevemente una cuestión que hasta ahora he postergado³⁰.

De los tres términos con los que Farinelli había definido el proyecto de *Italia e Spagna*, es decir, “roba fatta, le aggiunte e qualche altro saggio”, nada se ha dicho hasta ahora del que ocupa la posición central. En una carta mandada desde Turín el 3 de diciembre de 1908, Farinelli siente que tiene que justificar el “aparente [...] letargia” en el que se encuentran sus estudios de hispanismo. Con este fin, además de para invocar “un po’ di pace e l’assetto definitivo di questa mia nuova cattedra di germanística”, recurre al siguiente argumento: “Io ho una gran quantità di note (in gran parte bibliografiche e semplici accenni), disordinatissime purtroppo in aggiunta alle lunghe mie recensioni sui rapporti fra l’Italia e la Spagna”³¹. De la definición de “recensioni” usada para los estudios que confluirán en *Italia e Spagna* ya se ha hablado, por lo que podemos limitarnos a considerar las llamadas “note [...] in aggiunta”, las que, por otra parte, el autor ofrecerá generosamente a un Menéndez Pelayo por entonces dedicado a la elaboración del que será el último volumen de su famosa *Antología*. Se conocen, en efecto, notas adicionales para la casi totalidad de los ámbitos de investigación tratados por Farinelli. En el epistolario con Menéndez Pelayo se hace mención con mucha frecuencia a los “numerosissime aggiunte»,” y al “pacco enorme di aggiunte”³², los cuales hacen referencia a su primer campo de investigación, el de las relaciones literarias entre España y Alemania. De hecho, en la *Bibliografia degli scritti a stampa di Arturo Farinelli* llevada a cabo hasta 1919 y que cierra el volumen *L’opera di un maestro*, los tres compiladores (Alfero, Amoretti y Vincenti) informan a menudo de la existencia de fichas y notas adicionales a trabajos ya

²⁸ Carta del 6-V-1894, en *Epistolario*, op. cit., p. 137.

²⁹ Carta del 21-VIII-1894, en *Epistolario*, op. cit., p. 145. Carmelo Samonà ha observado con certeza en el las cartas con Menéndez Pelayo “si può osservare lo svolgimento del rapporto con Croce da una diffidenza iniziale verso un vago e poi più deciso riconoscimento di valore” (‘Calderón e il calderonismo agli albori dell’ispanistica italiana’, en *Ippogrifo violento*, Garzanti, Milán, 1990, p. 235; también para Farinelli, el parágrafo *Un’astrazione: il ‘calderonismo’ di Arturo Farinelli*, pp. 235-46).

³⁰ Que yo conozca, no existe un trabajo monográfico sobre los estudios de hispanística en Italia entre los siglos XIX y XX, lo que me permite remitirme a A. Croce ‘Gli studi di letteratura spagnola’, en *Cianquant’anni di vita intellettuale*, op. cit., vol. II, pp 79-96; M. Penna, ‘Menéndez Pelayo y la hispanística italiana’, en *Arbor*, XXXIV, 1956, pp. 503-15. También útiles, para los casos de Croce y Farinelli, son G. M. Bertini, ‘Benedetto Croce ispanista’, en *Benedetto Croce*, ed. F. Flora, Malfasi, Milán, 1953, pp. 473-93; y F. Meregalli, ‘Menéndez Pelayo, Croce e Farinelli’, en *Quaderni ibero-americaeni*, 1965, pp. 99-114.

³¹ *Epistolario*, op. cit., p. 257.

³² Respectivamente, en *Epistolario*, op. cit., pp. 127 y 144.

publicados³³. Estas “aggiunte” constituyen el testimonio más directo de un modo de trabajar y concebir su propia investigación. Sucede que, una vez emprendida una determinada investigación, Farinelli solía llegar a un primer resultado, generalmente bajo la forma de aportación a revistas. El resultado así obtenido, sin embargo, no marcaba en absoluto el fin de la investigación; al contrario, esta permanecía abierta a una larga serie de adiciones posteriores de datos que, con la perspectiva de los años e incluso de decenios, iban a reunirse con el primitivo resultado para dar lugar a la publicación de una obra en uno o más volúmenes. Casi siempre tanto el texto primitivo como los nuevos datos eran sometidos a un proceso de integración, algo que verifica en más casos, como es el *Don Giovanni* publicado en 1946, dos años antes de su muerte: el volumen presenta así, en la primera mitad, el texto inalterado del extenso estudio publicado en el *Giornale storico della letteratura italiana* de 1896, mientras que en la segunda mitad deja espacio para las “note aggiunte” que el autor había estado acumulando en el medio siglo exacto que separa las dos publicaciones³⁴. Cualquiera que sea el grado de integración obtenido, sin embargo, no se duda de que la hipertrofia con la que crecían casi todos los trabajos de Farinelli puede entenderse solo en el interior de un tipo de investigación que, más que aspirar a una construcción concebida orgánicamente, actuaba por yuxtaposición de elementos y noticias.

Pero hay otro aspecto que hace interesante el material de los “aggiunte”, y es el hecho de que tuviese una cierta circulación entre los estudiosos. Ya he mencionado el ofrecimiento de las *desordenadísimas* notas a Menéndez Pelayo, quien es probable que las utilizase de algún modo en el momento en que en una carta del 27 de mayo de 1909 escribe a Farinelli: “He empezado a examinar las curiosísimas notas que tuvo usted la bondad de confiarme, y al devolvérselas a usted le indicaré algunos puntos sobre los cuales deseo mayor información”³⁵. Menéndez Pelayo no fue, de todas maneras, el único a quien Farinelli ofreció su material de trabajo. Hubo numerosos destinatarios, hacia los cuales, sin embargo, y partiendo siempre de sus confesiones epistolares, muestra Farinelli una actitud algo menos noble, dado que a la expresión de generosa amistad no eran extraños ni el pesar por los costes personales que ella misma comportaba ni una cierta aspiración a que se viera reconocido su merecido papel de estimulador y organizador de los estudios hispanistas italianos. Valga la siguiente declaración: “Siccome a tutti coloro che si occuparono di rapporti letterari fra una nazione e l'altra, io mandai sempre le mie note manoscritte [...], così si spiega la meschinità delle mie reliquie”³⁶. En efecto, en el epistolario con Menéndez Pelayo, no faltan explícitas referencias a Cian, a Gorra y a Verrua en referencia a sus trabajos de hispanista. Particularmente numerosas y en absoluto marcadas por su extrema generosidad son las que se refieren al primero, a propósito de quien Farinelli incluso llega a cuantificar: “ad alcuni amici, come al Cian, faccio addirittura la metà dei loro lavori; ¼ dell'anno lavoro per me, i ¾ per gli altri”³⁷. Si recuerdo episodios similares no es porque trate de incidir en las debilidades de un hombre que tenía quizás la única equivocación de volverlas explícitas, sino porque ellas testimonian lo que yo ya había intentado poner de relieve por otro camino: pretendo referirme a la estrecha y articulada conexión de la actividad de Farinelli, tanto en sus resultados como en su desarrollo, con la de otros estudiosos italianos interesados por los asuntos ibéricos. Es por eso que, aunque quisiéramos sustraerle todos los otros méritos, sería difícil negarle también el que él mismo, no sin presunción, se reconocía con las siguientes palabras: “Ella vede quanto

³³ *L'opera di un maestro. Quindici lezioni inedite e Bibliografia degli scritti a stampa*, Bocca, Turín, 1920.

³⁴ A. Farinelli, *Don Giovanni*, Bocca, Milán, 1946.

³⁵ *Epistolario*, op. cit., pp. 259-60.

³⁶ Carta del 31-I-1909, en *Epistolario*, op. cit., p. 258.

³⁷ Carta del 10-IX-1895, en *Epistolario*, op. cit., pp. 168-9.

hanno fruttato in patria le mie esortazioni. Ora molti studiano alacramente la Spagna negletta fin'ora"³⁸. Sin embargo, frente a tantas deudas de gratitud que los estudiosos de los asuntos españoles fueron contrayendo con Farinelli, quisiera concluir recordando un episodio cortés, aunque de evidente rechazo, nada menos que de Benedetto Croce. El propio Farinelli cuenta que en el verano de 1894, que pasaron juntos, ofreció al amigo napolitano sus notas sobre *Seicento e la Spagna*: "Lo soccorrevo nella parte bibliografica in cui lo vedevo manchevole e gli offrivo tutte le mie schede sul Seicento e la Spagna che, sorridendo, rifiutò. Erano disordinatissime. Non ne avrebbe cavato nessun costrutto. Io stesso lo dovevo trascurare in gran parte"³⁹. Haciendo referencia a esta misma anécdota, Franco Simone se ha preguntado con razón: "Banale episodio questo, ma come non vedere in esso il confronto di due metodi?"⁴⁰. De hecho, es imposible no verlo.

Traducción de Natalia Trujillo Rodríguez

³⁸ Carta del 10-VIII-1895, en *Epistolario*, op. cit., p. 162.

³⁹ A. Farinelli, *Episodi di una vita*, Milán, 1946, p. 136.

⁴⁰ Op. cit., p. 1251.

**ITALIA EN LA PERIFERIA DEL MEDITERRÁNEO.
LAS RELACIONES ÍTALO-ESPAÑOLAS ENTRE LOS
SIGLOS XIX Y XX: POLÍTICA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD***

*ITALY IN THE MEDITERRANEAN PERIPHERY.
THE RELATION BETWEEN SPAIN AND ITALY IN THE 19TH
AND 20TH CENTURIES: POLITICS, ECONOMY AND SOCIETY*

MATTEO TOMASONI
Univ. Valladolid, España
matteo.tomasoni@hmca.uva.es

El nacimiento del Reino de Italia contribuyó a cambiar notablemente las relaciones político-económicas en la Europa del siglo XIX. Países como Gran Bretaña, Francia o Alemania tuvieron que considerar la presencia de este modesto estado meridional, sobre todo en la óptica de futuras expansiones en el arco del Mediterráneo. Por su parte, también España - inmersa en una grave y secular decadencia política- no pudo evitar dirigir su atención hacia este cercano e histórico primo lingüístico. A pesar del difícil inicio, las relaciones entre los dos países se convirtieron en un continuo intercambio de acuerdos, tratados y hasta propuestas de relaciones culturales. El acercamiento de España durante la primera mitad del siglo XX, quedó así consolidada a la sombra del imparable ascenso del fascismo italiano que contribuirá -previa y durante el conflicto civil español- al nacimiento, no solo de un fascismo español, sino también al establecimiento de un gobierno dictatorial que permitiera la realización del viejo sueño italiano: la creación del “Mare Nostrum”.

The birth of Italian Kingdom helped to change in a very remarkable way the political and economic relations established in Europe along the 19th century. Countries like Great Britain, France or Germany had to consider the presence of this modest southern state, above all keeping in mind their future enlargement along the Mediterranean area. In this context, also Spain -lost in a deep and centuries-old political decadence- could not avoid paying attention to this close and historical linguistic relative. Even though the relation between both countries was not easy in the very beginning, later it gave place to a constant exchange of agreements, treaties and even cultural cooperation. The approach of Spain to Italy during the first half of the 20th century was especially important in the context of the increasing development of Italian fascism, which contributed -before and during the Spanish Civil War- not only to the birth of Spanish fascism, but also to establish a dictatorial government that could help to get the old Italian dream: to create a “Mare Nostrum”.

EL DESARROLLO DE UNA POLÍTICA EXTERIOR DURANTE LA CONSOLIDACIÓN DE LA UNIDAD NACIONAL: LAS RELACIONES ÍTALO-ESPAÑOLAS A FINALES DEL SIGLO XIX (1880-1898). Es una ardua tarea resumir la complicada red de relaciones político-diplomáticas que el recién

MATTEO TOMASONI es licenciado en Historia Contemporánea en la Universidad de Bolonia (2008) y desde 2009 doctorando en la Universidad de Valladolid. Se está especializando en historia de la España contemporánea, en concreto en el periodo de la II República y el análisis de los primeros núcleos de la derecha radical: “La Conquista del Estado”, JCAH, JONS y Falange Española. Colabora además en otros proyectos académicos y es miembro del consejo de redacción de la revista *Diacronie*.

Parole chiave:

- España
- Italia
- Fascismo
- Primorriverismo
- Cuestión mediterránea.

Keywords:

- Spain
- Italy
- Fascism
- Primorriverismo
- Mediterranean question

* El presente artículo es la traducción, revisada por el autor, del texto publicado en *Diracronie. Studi di Storia Contemporanea*, nº5, enero de 2009.

constituido Reino de Italia tuvo que afrontar al intentar ganarse un espacio dentro del complicado panorama internacional de finales del siglo XIX.

La atención de los políticos italianos de la época se centró, sin duda, en reforzar una todavía débil homogeneidad estatal, debiendo tener bien presente además, un incompleto proceso unitario y una tímida presencia política dentro del concierto europeo.¹

El desarrollo de una política extranjera propiamente dicha se asentó durante el gobierno de la Derecha histórica (1867-1976), que tuvo como principal objetivo la resolución de la *questione romana*, que concluyó con la anexión de la ‘ciudad eterna’ en 1870.² El lento declive que llevó a la caída del gobierno de Minghetti, dio vida a una nueva fase política que abrió las puertas del Parlamento a la izquierda (mejor conocida como Izquierda histórica), guiada en aquel momento por el seguidor de Mazzini, Agostino Depretis.³ El proceso de desarrollo de una nueva fase de la política italiana, promovida por el mismo Depretis, se plasmó en la acción conjunta de la izquierda y algunos elementos de la derecha dispuestos a colaborar. Esta evolución definida como *trasformismo* contribuyó a consolidar las bases de un gobierno estable, capaz de poder favorecer una rápida reorganización no solo de la política interna (entre las que recordamos el proteccionismo económico y la *questione meridionale*), sino también de la política exterior.⁴ Fue justamente este último aspecto el que se convirtió en una constante obsesión para el mismo Depretis. Él, como otros colaboradores suyos, consideró importante ampliar al máximo la acción de la política exterior italiana, con el claro objetivo de obtener el reconocimiento del joven país en el circuito internacional. En 1882, siguiendo el ejemplo de otros países, el Estado italiano comenzó su aventura colonialista comprando a la compañía Rubattino la bahía de Assab en la región africana de Eritrea.⁵ Este acto, lleno de simbolismo, no solo confirmó la rapidez con que Italia había progresado en su proceso de metamorfosis histórica -esto es, el proceso de transformación en un Estado nacional real- sino que se propuso demostrar a los vecinos europeos la madurez con la que los políticos italianos reclamaban un sitio en el exclusivo “club de las grandes potencias”.

Las directrices de la política exterior italiana durante los últimos decenios del siglo XIX fueron así consolidadas en cuanto Italia demostró fehacientemente que podía ser una ficha importante, al menos en el juego de las alianzas representado en el tablero europeo. No es casualidad que la península italiana se encontrara justo en medio de algunas de las cuestiones sobre las que gravitaba el interés de la diplomacia europea de la época. Como ha afirmado Fernando García Sanz, el norte de África, la salvaguardia del *status quo* del Mediterráneo y la cuestión oriental, “hacen de Italia un punto de obligada referencia a la

¹ Para profundizar en el proceso unificador italiano, véanse Derek Beales y Eugenio Biagiani, *Il Risorgimento e l'unificazione italiana*, Il Mulino, Boloña, 2005; Chabod, Federico, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Laterza, Bari, 1951; A. De Bernardi y L. Ganapini, *Storia dell'Italia unita*, Garzanti, Milán, 2010; y E. Passerin d'Entrèves, *La formazione dello Stato unitario*, ed. Nicola Raponi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1993.

² En junio del año siguiente se convirtió oficialmente en capital del Reino de Italia.

³ Sobre la Izquierda histórica, véase G. Carocci, *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi*, Feltrinelli, Milán, 1977.

⁴ M. Vaussard, *Historia de Italia contemporánea 1870-1946*, Surco, Barcelona, 1952, pp. 37-53.

⁵ G. Naitza, *Il colonialismo nella storia d'Italia (1882-1946)*, La Nuova Italia, Florencia, 1975, pp. 49-51. Un elemento que contribuyó al comienzo de la aventura colonial italiana en Eritrea fue sin duda la proclamación del protectorado francés sobre Túnez (12 de mayo de 1891), lugar en el que no solo residía un nutrido grupo de italianos, sino el territorio sobre el cual el mismo Gobierno de Roma pretendía establecer, a la vez que Francia, un protectorado. La mayor rapidez de París, obligó a los italianos mirar hacia África oriental con mayor atención e interés.

hora de dirimir algunos de los problemas más importantes de aquellos años”.⁶ Si el factor geográfico jugaba un papel importante en la complicada y a menudo delicada red diplomática, el factor económico y político de cada uno de los estados interesados, podía también influir profundamente en el avance de los acuerdos bilaterales.

Por su parte, la España de la época, en su intento por salir del estatus de “periferia de Europa”, no tardó en demostrar un cierto interés en mantener contactos no solo con las potencias ya afirmadas (como en el caso de Gran Bretaña y Francia), sino también con posibles aliados emergentes como por ejemplo el recién constituido Reino de Italia. Los dos países provenían de procesos evolutivos extremadamente diferentes: Italia, como hemos visto, representaba la gran novedad institucional de Europa, mientras que España era considerada como la reliquia de la vieja política propia de aquel *Ancien régime* que ya formaba parte del pasado. La política española ambicionaba -con el proyecto de la restauración promovido por el rey Alfonso XIII- la posibilidad de superar la grave crisis que mantenía todavía lejanas las perspectivas de modernización e industrialización del país. Incluso en el ámbito de la política extranjera, al Estado español le costaba reencontrar el puesto de potencia colonial que la había caracterizado como uno de los países más extensos del mundo. La pérdida de todos los territorios del continente americano, que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX (con la única excepción de Cuba), no había hecho más que cuantificar en términos territoriales la crisis político-institucional de un imperio en decadencia.⁷ No obstante, en el tablero europeo, la colonia del Marruecos español representaba aun una ficha importante, sobre todo respecto a los intereses franceses.⁸ Y fue justamente la presencia de Francia en la mayor parte de la costa norteafricana una de las principales causas del acercamiento entre Italia y España reforzada, a su vez, tras el nacimiento del protectorado francés en Túnez -con el beneplácito de Gran Bretaña- en 1891. Como respuesta a la arrogancia de la política africana del país transalpino, Italia replicó firmando el acuerdo con Austro-Hungría y Alemania en el primer tratado de la Triple Alianza, en mayo del año siguiente. Era evidente que uno de los principales objetivos del pacto era la tácita oposición al expansionismo anglo-francés aunque también había otros: por una parte se especulaba con la posibilidad de una recíproca ayuda en el caso de un eventual ataque que dañara a uno de los tres componentes del tratado; por la otra, se intentaba llamar la atención de otros países que pudieran garantizar ulteriores alianzas político-militares con fines estratégicos. Basándose sobre todo en esta última prospectiva, el gobierno italiano no perdió tiempo e intentó poner en marcha un tímido contacto con Madrid con el fin de llegar a un primer acuerdo. El 4 de mayo de 1887, el embajador italiano en España, Carlo Alberti Maffei di Boglio conseguía con éxito la firma del Pacto Secreto firmado por el entonces ministro de la

⁶ F. García Sanz, ‘Las directrices de la política exterior de Italia (1878-1896): las fuerzas profundas’, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 10, Ed. Complutense, Madrid, 1988, p. 94.

⁷ Para un breve análisis de la historia y los efectos socio-políticos de la independencia de América Latina, se aconseja la lectura de J. Mancini, *Bolívar y la emancipación de las colonias españolas desde los orígenes hasta 1815*, Bedout, Medellín, 1970 y G. Zaragoza, *América Latina: la independencia*, Anaya, Madrid, 1994.

⁸ No olvidemos que el protectorado español en Marruecos representaba una importante cabeza de puente en el estrecho de Gibraltar, fundamental para el control estratégico de las rutas comerciales entre el Mediterráneo y el Atlántico. Además de Francia, que desde hacía tiempo poseía Argelia, Gran Bretaña participó en el mantenimiento del *status quo* del área gracias a la importante posesión de Gibraltar. Para un análisis de la delicada cuestión de las relaciones político-económicas y sociales del estrecho de Gibraltar entre los siglos XIX y XX, véase mi otro ensayo: M. Tomasoni, ‘La “frontera sur”. Il confine dimenticato’, *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, nº 1, ottobre 2009, disponible en http://www.studistorici.com/wpcontent/uploads/2009/10/TOMASONI_Dossier_1.pdf (consultado el 6/10/2010).

Gobernación Segismundo Moret. Este pacto fue especialmente auspiciado por este último, quien, como recordó posteriormente el conde de Romanones, deseaba “que España siguiese el ejemplo de su hermana latina Italia, que, hace medio siglo, dividida e invadida por vecinos poderosos, ha tenido la energía y el acierto necesarios para redimir todo su suelo y ocupar hoy un primer puesto entre las naciones del mundo”.⁹ A la llamada de Italia, respondió una España evidentemente deseosa de romper aquella especie de asedio francés que pesaba sobre ella: por un lado no se escondía la mediación de la “prima latina”; por otro, se demostraba interés por un posible acercamiento hacia los otros miembros de la Triple Alianza. Semejante acción sería definida como la “estrategia del Mediterráneo”, e iniciando así a constituirse como una política muy conveniente para ambos países gracias a la práctica del “defender y conquistar, dos conceptos opuestos que están en relación con la política exterior que ambos estados intentarán llevar adelante: neutralidad española y compromiso italiano”.¹⁰ Este tratado diplomático no fue ciertamente el primero que los dos países firmaban, ya que algunos años antes, entre 1892 y 1893, la iniciativa de Moret (en la época Ministro de Fomento) había acercado Italia y España mediante pactos de carácter comercial, como demuestran el Pacto Comercial de 1893 y su ratificación al año siguiente a través del respeto por el “modus vivendi” acordado.¹¹

A través del gradual acercamiento del país ibérico a la Triple Alianza, quedó en evidencia que Berlín, Viena y Roma tenían como objetivo distanciar de forma definitiva a una España desde demasiado tiempo bajo la órbita francesa; aun así, existían motivos para dudar del verdadero interés de Madrid por la Alianza. Un aspecto, este último, que no tardó en quedar demostrado gracias a la acción diplomática promovida por París que, no solo reactivó los contactos con Madrid, sino que empezó contar incluso con el convencido apoyo del nuevo Primer Ministro Antonio Cánovas del Castillo. No obstante, como subraya García Sanz, el error también fue italiano. El desinterés hacia una alianza real con el país ibérico durante los primeros meses del tercer gobierno de Crispi (1894-1896)¹², frenó considerablemente el intercambio diplomático entre los dos países.¹³ La imposibilidad de establecer una nueva red de acuerdos entre las dos partes del Mediterráneo fue solamente el prólogo de una desastrosa organización de la política exterior. En Italia el gobierno apoyó la propuesta del Primer Ministro Francesco Crispi respectó al avance italiano en los territorios del cuerno de África, previsto para la primavera de 1895. Con el fin de conquistar militarmente algunos baluartes etíopes, se organizó con extrema velocidad un

⁹ Conde de Romanones, ‘Moret y su actuación en la Política Exterior de España’, discurso pronunciado por el Excmo. Sr. Conde de Romanones, Presidente del Ateneo de Madrid en la sesión inaugural del curso de 1921-1922, Madrid, 1921, p. 79, en Fernando García Sanz, *Historia de las relaciones entre España e Italia. Imágenes, Comercio y Política Exterior (1890-1914)*, CSIC, Madrid, 1994, p. 49.

¹⁰ Fernando García Sanz, ‘Las directrices de la política exterior de Italia’, op. cit., p. 93.

¹¹ Ibid., pp. 50-51.

¹² Fue sobre todo el italiano Alberto Blanc, ministro de Asuntos Exteriores de Crispi, quien se demostró poco interesado en mantener un contacto con España. Aun así, Antonio Cánovas se mantuvo disponible a nuevos acuerdos respecto al arco mediterráneo (teniendo como objetivo Marruecos), pero la incomprensión y las acusaciones italianas de “poca transparencia en los acuerdos” terminaron por aislar de nuevo al reino ibérico. Fue, sin duda, un duro golpe incluso para los miembros de la Alianza que perdieron así la posibilidad de establecer un puente de contacto entre Europa Central y el área occidental del Mediterráneo. Cfr., Fernando García Sanz, op. cit., pp. 77-83.

¹³ No olvidemos las consecuencias del atentado del ministro Cánovas a manos de un anarquista italiano, Michele Angiolillo, el 8 de agosto de 1897. El gobierno italiano intervino inmediatamente denunciando el episodio y ayudando a la policía española en el reconocimiento y la reconstrucción de las causas que desembocaron en la muerte del estadista.

cuerpo de expedición que no solo fracasó en el intento de penetrar en Etiopía, sino que demostró a las grandes potencias la grave incapacidad militar italiana. Todo terminó el 1 de marzo de 1896 en el pequeño poblado de Adua, donde el último baluarte del regio ejército fue literalmente masacrado por los etíopes causando la dimisión de Crispi.¹⁴ Por su parte, España tuvo que rendir cuentas de una costosísima guerra contra Estados Unidos que se alargó durante cuatro meses (abril-agosto 1898) y que se concluyó con el Tratado de París (10 de diciembre de 1898) y la pérdida de las últimas colonias de ultramar como Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam. Frente al *desastre finisecular* según la definición de los integrantes de la Generación del '98, el aislamiento en el que España se había mantenido ya no representaba una garantía para la defensa de la propia soberanía nacional.¹⁵

DE ADUA A CUBA: ITALIA Y ESPAÑA ENTRE LOS ESPECTROS DEL PASADO Y LAS ESPERANZAS DEL NUEVO SIGLO (1898-1907). Al terminar el siglo XIX, la diplomacia internacional entró en una fase especialmente delicada; no solo Italia y España se vieron literalmente arrolladas por una política excesivamente temeraria, sino que otras naciones también cayeron en el peligroso riesgo de verse atrapadas en un conflicto armado. Esta coyuntura dio vida al espinoso debate de la “crisis del sistema” que afectó, entre 1896 y 1899, a un elevado número de países: Francia se arriesgó a comenzar una guerra con Inglaterra a causa del accidente de Fashoda (1898); Portugal sufrió la “crisis del ultimátum” (entre 1890 y 1898); los británicos se vieron comprometidos en el conflicto con Venezuela (1899) por la salvaguardia de los territorios de la Guayana británica, además de iniciarse unos conflictos que afectaron a China y a Japón y que forzaron la intervención de algunas potencias europeas.¹⁶ El resultado fue el alarmante acercamiento a un posible conflicto mundial que solo en los primeros años del siglo XX, al menos temporalmente, se consiguió evitar. Italia, así como España, se despertaba de la pesadilla con el agravio añadido de haber dañado su propia imagen frente a las potencias europeas. Después del gobierno de Crispi, los sucesivos dirigentes, guiados por Antonio de Rudinì, Giovanni Giolitti y Luigi Pelloux quisieron restablecer el orden intentando limpiar la imagen de la clase política italiana.¹⁷ Desde España llegaron no pocos ataques al gobierno italiano, encaminados a poner a Italia bajo una nueva óptica, como por ejemplo el de Benítez de Lugo: “están muy

¹⁴ Para mayor información sobre la guerra ítalo-etíope, se aconseja la lectura de Edoardo Lombardi, *Il disastro di Adua*, Mursia, Milán, 1994 y Emilio Bellavita, *Labattaglia di Adua: i precedenti, la battaglia, le conseguenze (1881-1931)*, I Dioscuri, Génova, 1988.

¹⁵ Véase Antonio Elorza y Elena Hernández Sandoica, *La guerra de Cuba (1895-1898): historia política de una derrota colonial*, Alianza, Madrid, 1988.

¹⁶ Entre 1899 y 1901 se gestó en China la rebelión de los bóxers que intentó expulsar a los representantes extranjeros del país. La rebelión se transformó en una guerra en la que participó la alianza de las ocho naciones (Japón, Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Alemania, Imperio Austro-húngaro, Rusia e Italia). Esta última consiguió bloquear la rebelión apoyada por la dinastía Qing.

¹⁷ No olvidemos el ulterior agravante provocado por el episodio de los motines de Milán de 1898 (también conocidos como la “protesta del estómago”), durante los cuales el general Bava de Beccaris fue autorizado a reprimir la revuelta con “cualquier medio”. El resultado fue una tragedia; casi un centenar de civiles fueron masacrados por los golpes de fusil del ejército mientras el general fue condecorado con la Gran Cruz del Orden Militar de Savoya al final de la operación. El suceso provocó la venganza liderada por el grupo anarquista que enviaría a Gaetano Bresci, en julio de 1900, a asesinar al rey Humberto I, culpable por haber ordenado la matanza.

engañados quienes consideran a Italia primera potencia”¹⁸; declaraciones que llegaron a especular con una posible exclusión de Roma de la Triple Alianza.

Por ello era evidente que a inicios del primer decenio del siglo XX los dos países mantenían aún posiciones diferentes respecto al panorama internacional. España se sentía traicionada por las potencias europeas que la habían abandonado a su destino, mientras Italia intentaba restablecer y acreditar su presencia en el círculo político europeo. Fracasados los intentos de acercar España a la alianza ítalo-austro-alemana, los pocos contactos con el país ibérico se centraron en mantener el *status quo* del Mediterráneo y estaban dirigidos al comercio y al reconocimiento de los territorios coloniales. En cambio, desde un punto de vista cultural, la situación parecía mejorar: autores como Francesco Saverio Nitti (futuro Primer Ministro italiano) eran tan apreciados por los intelectuales españoles que no tardaron en poner en marcha un intercambio cultural con Italia.¹⁹ No obstante, la gestión de la política por parte de ambos países seguía siendo motivo de crítica: se culpaba a los italianos por su superficialidad en la gestión de las relaciones diplomáticas y a los españoles por la incapacidad de reaccionar ante una decadencia marcada por la excesiva dependencia de los ambientes clericales y de las exigencias de los ambientes conservadores, sin olvidar el crecimiento de los nacionalismos periféricos.²⁰

Un nuevo y tímido contacto diplomático entre Italia y España se produjo entre 1900 y 1904 en el marco de una serie de acuerdos que la misma Francia propuso a ambos vecinos (además de Gran Bretaña, con la firma de la famosa Entente cordial²¹). El resultado de estos acuerdos fue un doble pacto bilateral (Francia-España y Francia-Italia) respecto al área de influencia en el norte de África: por una parte Italia se aseguraba la exclusividad de las relaciones con Tripolitania (Libia occidental), y por otra, España mantenía el control sobre el Marruecos septentrional. Fue esta la primera ocasión que permitió un nuevo diálogo entre Italia y España, para la realización de un tratado que permitiese la regularización del área de interés naval entre las islas Baleares y Cerdeña.²² Entre las causas que alimentaron este nuevo acercamiento de los dos países mediterráneos, tuvo sin duda un cierto valor -elemento constante en la relación entre los dos países- la cuestión comercial: la rápida expansión del comercio internacional fue, de hecho, la principal causa de un interés del gobierno español por el estudio de un nuevo protocolo de entendimiento durante el bienio 1904/1905. La propuesta se concretizó en la exportación de materias primas a Italia que, pese a los pocos intereses suscitados, terminó por ser además juzgada como un “peligro para los intereses económicos de Italia, con una estructura comercial y una ‘conciencia exportadora’ que [...] consideraban que podía

¹⁸ ‘La semana extranjera’, *El correo militar*, 7 de abril de 1896, en Fernando García Sanz, op. cit., p. 141.

¹⁹ Recordemos la importancia de institutos como la *Academia Española de Bellas Artes* ubicada en Roma y el histórico *Colegio de San Clemente* (o Colegio de España) de Bolonia. Desde finales del siglo XIX, se instituyó en territorio español la *Casa de los italianos*, institución político-diplomática de la numerosa colonia italiana en la ciudad de Barcelona.

²⁰ F. García Sanz, op. cit., pp. 204-205 y 218-221.

²¹ Fue el primer núcleo de la Triple Entente, a la que se uniría en 1907 Rusia después de haber resuelto los conflictos en Asia con Gran Bretaña con la firma del tratado de San Petersburgo.

²² El *Desastre* de 1898 no sólo había debilitado al aparato político-institucional español, sino que también había reducido el “espacio comercial” de la Península Ibérica que ahora contaba únicamente con la parte peninsular, el protectorado de Marruecos, Ceuta y Melilla, el pequeño dominio de la Guinea Ecuatorial y los estratégicos archipiélagos de Canarias y Baleares. La necesidad de estipular acuerdos era, por tanto, fundamental para la reactivación de la actividad comercial. Cfr., Javier Tusell *et alii*, *La política exterior de España en el siglo XX*, UNED. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 40-42.

desplazarles del mercado”.²³ El *modus vivendi* presentado por España acabó creando un animado debate parlamentario que, junto a otras causas, empujó al ministro Alessandro Fortis hacia la dimisión. Su sustituto, Tommaso Tittoni, tuvo que avisar a Madrid de que la Cámara de los Diputados había rechazado el acuerdo provisional.²⁴ Nuevamente las dos naciones mediterráneas se encontraban divididas desde un punto de vista político (y no sólo comercial), aunque no tardarían mucho en considerar un nuevo acercamiento gracias a la mediación de un imprevisto actor externo.

La *cuestión mediterránea* parecía haberse resuelto definitivamente con los acuerdos de 1904, pero una inesperada intervención diplomática alemana reavivó el tono del debate. Desafiando los acuerdos anglo-franceses sobre el *status quo* del norte de África, el káiser Guillermo II decidió desembarcar en Tánger con la intención de reivindicar la independencia de Marruecos, bajo la guía de su legítimo sultán, Abd-el-Aziz. La grave crisis provocada por el episodio se discutió en un primer momento en el encuentro de Björkö (julio 1905) y posteriormente en la Conferencia de Algeciras (1906), donde los planes alemanes de romper el entendimiento anglo-francés fracasaron. Italia y España también intervinieron en la defensa de sus derechos, pero fue el marqués Emilio Visconti-Venosta, representante del gobierno italiano, el encargado de mediar respecto a las obligaciones de la alianza con Alemania y a los acuerdos redactados poco antes con Francia.²⁵ La conferencia no comportó grandes cambios en el tema del *status quo* del mediterráneo pero sí aumentó el interés inglés por España e Italia. En cuanto a los primeros, en mayo de 1907 el país ibérico firmó los acuerdos de Cartagena para el recíproco reconocimiento de las posesiones mediterráneas, mientras, poco antes, -el 18 de abril- el rey Eduardo VII se reunía con Vittorio Emanuele III para intentar convencerlo de que hiciera una visita al joven monarca español Alfonso XIII. El asunto fue tratado con extrema confidencialidad por parte del gobierno italiano, sobre todo en lo que concernía a los acuerdos anglo-italianos sobre la influencia italiana en Tripolitania y Cirenaica.²⁶

A pesar del incentivo británico, que pretendía un beneficioso acercamiento italo-español, los dos gobiernos demostraron nuevamente su incapacidad para generar un acuerdo válido. De hecho, ni siquiera se hizo oficial el encuentro entre las familias reales, en parte debido a la decisión italiana de aumentar las tarifas aduaneras para la importación de materias primas, siguiendo fielmente el esquema económico proteccionista. Una vez más la mediación había fracasado en su intento de acercar a los dos países mediterráneos considerados, pese a todo, estratégicos para el equilibrio europeo. Mientras tanto, Roma y Madrid seguían mirándose con apatía y desconfianza.

LA REBELIÓN CONTRA LOS ESQUEMAS EUROPEOS: EN BUSCA DE UNA PROPIA IDENTIDAD (1908-1918). Después de los encuentros de Algeciras y Cartagena, España estaba lentamente demostrando que podía recuperar, a través de la idea regeneracionista, un

²³ F. García Sanz, op. cit., p. 280.

²⁴ Ibid., p. 285.

²⁵ En la conclusión de la Conferencia y el retorno al “status quo” precedente a ella, Italia y España habían actuado según sus propias necesidades; “mientras la política exterior italiana entró a partir de Algeciras en una fase que descubría sus debilidades y peligros [...], España, por primera vez desde la guerra de Cuba, había tenido la oportunidad de poner de manifiesto que seguía una línea política exterior más o menos clara”. Así pues, por una parte encontramos a una Italia obligada a respetar la amistad alemana de la Triple Alianza, y por la otra, lo importante era salvaguardar los tratados con Francia. Cfr., Fernando García Sanz, op.cit., p. 310.

²⁶ F. García Sanz, *España e Italia en la Europa de la paz armada (1890-1914)*, UCM, Madrid, 1993, pp. 337-341.

cierto protagonismo en el concierto europeo y que podía dejar atrás el desastroso '98.²⁷ Excluyendo el breve e infeliz acercamiento a la Triple Alianza, las relaciones con Francia y Gran Bretaña mejoraron durante el primer decenio del siglo XX, así como demuestran los numerosos acuerdos bilaterales, tanto económicos como diplomáticos. El único obstáculo que quedaba por superar era la imposibilidad de llegar a un verdadero *status quo* en el panorama mediterráneo. Francia, que aspiraba a concluir el proceso de colonización de Marruecos, no dudó en ignorar los acuerdos de Algeciras; en marzo de 1907 avanzó en territorio marroquí ocupando la ciudad fronteriza de Uxda y en julio del mismo año, bombardeó y ocupó el importante puerto naval de Casablanca. Para justificar el avance, París puso en marcha de inmediato nuevas conversaciones con Berlín que, sin pensárselo demasiado, aceptó la propuesta de poder comerciar libremente con los territorios franceses de Marruecos. En Madrid, el pacto franco-alemán calentó los ánimos de buena parte de la clase política que respondió con una nueva estrategia político-militar en sus posesiones africanas; esta vez sin la intención de atender al bienestar de la comunidad internacional. No obstante, como afirma Andréé Bachoud, el ministro Antonio Maura reaccionó con prudencia a las presiones para que iniciara una rápida intervención militar. *De facto*, existía el peligro real de no poder soportar el avance francés en territorio africano español²⁸, además de que España no estaba todavía preparada para iniciar una nueva aventura colonial.²⁹ Durante 1909 se produjo un tímido avance español en el área cercana a Melilla, provocando la reacción de las tribus locales. El breve conflicto terminó con una sangrienta batalla, conocida como la derrota del Barranco del Lobo.³⁰ Mientras España combatía en el Rif, Italia decidió aprovechar la distensión de las relaciones diplomáticas: apoyó la anexión al Imperio Austro-Húngaro de Bosnia-Herzegovina (octubre de 1908), pretendiendo a cambio la cesión de algunos territorios adriáticos por parte de la Triple Alianza. Sin embargo, a pesar de la insistencia del Ministro de Exteriores Tittoni, Italia no obtuvo nada.³¹ Irritado por el comportamiento de sus aliados, el gobierno italiano decidió, junto a los primos españoles, actuar según sus propios y más directos intereses. El inicio de la guerra ítalo-turca fue así el resultado del momentáneo bloqueo de las relaciones diplomáticas, razón por la que se decidió una intervención de carácter militar sin previa consulta.

Aprovechando la lenta caída del Imperio Otomano (que poco antes, en 1908, había conocido la revuelta política llamada “la revolución de los jóvenes turcos”), el 28 de

²⁷ Emilio de Diego nos ofrece un análisis detallado de los factores que condicionaron el periodo posterior al desastre del 98. Si por una parte es evidente que “sería absurdo decir, como han hecho algunos, que lo españoles acogieron con indiferencia la pérdida de las Antillas y Filipinas”, por otra, es igualmente cierto que hubo una manifestación popular con la finalidad de desenmascarar a los “culpables” del desastre. Evidentemente quienes subieron al estrado como imputados fueron los políticos que habían llevado a España a la catástrofe, incitando así a las nuevas generaciones a que intervinieran, tanto desde el plano político como desde el militar. Desde el punto de vista cultural, como hemos visto, los intelectuales del movimiento *regeneracionista* habían exhortado “a la regeneración del país como resultado de un drástico cambio social hacia la modernización”. Cfr., Emilio De Diego, ‘¿1898 como inicio de una nueva orientación en la política española?’, en Juan Valverde Fuertes (coord.), *Perspectivas del 98, un siglo después*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997, p. 63-70.

²⁸ A. Bachoud, *Los españoles ante las campañas de Marruecos*, Espasa, Madrid, 1988, p. 46.

²⁹ J. Tusell *et alii*, op.cit., pp. 79-81.

³⁰ Tras la derrota militar, España siguió su lucha contra los rebeldes *rifeños*, que duró hasta finales de los años 20. Maura, después de la derrota de 1909 y los sucesivos graves episodios de la *Semana Trágica* de Barcelona (causados por la obligatoriedad del servicio militar debida a la guerra del Rif), ya había anunciado cómo Marruecos “se acabaría convirtiendo en ‘otra Cuba’”. Cfr., Javier Tusell *et alii*, op.cit., p. 80.

³¹ Luigi Albertini, *Le origini della guerra del 1914*, vol. I, Bocca, Milán, 1942, pp. 214-215.

septiembre de 1911 la *Regia Marina Italiana* desembarcó en Trípoli dando inicio a la campaña de Libia. La guerra duró un año (concluyó el 18 de octubre de 1912) y marcó el definitivo rescate pos-Adua³²; el ministro Giolitti pudo afirmar –ante un parlamento entusiasmado– que Libia, Rodas y el archipiélago del Dodecaneso eran italianos, aunque algunos opositores a la guerra, escépticos como el intelectual Gaetano Salvemini, denunciaron el enorme esfuerzo económico-militar que había proporcionado a Italia tan sólo una enorme “caja de arena”.³³ Roma se encontraba ahora en el centro de la atención internacional: no solo había puesto en tela de juicio de nuevo el *status quo* del Mediterráneo, sino que también había suscitado un debate sobre las técnicas de represalia utilizadas contra la población civil norteafricana durante la guerra.³⁴

El Tratado de Lausana (firmado el mismo 18 de octubre de 1912) estableció el fin de las hostilidades. El conflicto había modificado parcialmente la geografía del área, obligando a Francia y a España no solo a reconocer los nuevos territorios italianos, sino obligándolos también a verse a forzar nuevos acuerdos. Esta política dio sus primeros frutos el 4 de mayo de 1913 cuando Italia y España firmaron la *Declaración ítalo-española sobre Libia y Marruecos*, reconociendo así la soberanía sobre las respectivas áreas de influencia.³⁵ El acuerdo ítalo-español no tardó en asumir una inmediata relevancia dentro de la estabilidad mediterránea; tanto la Entente como la Alianza no tardaron en llegar a nuevos compromisos con los dos países latinos. Para Londres y París, el factor España se

³² Durante el conflicto no faltaron duras reacciones por parte del mundo político europeo. España se encontró, durante algunos días, al medio de una crisis diplomática con Roma a causa de la organización de una visita cultural de la delegación turca (prevista para el 11 de abril de 1912) que finalmente se tuvo que anular por las presiones del embajador italiano en Madrid, Bonin de Longare. Cfr., F. García Sanz, *Historia de las relaciones entre España e Italia*, op. cit., pp. 385-386.

³³ Esta expresión nació en una campaña antimilitar promovida por la revista literaria “La Voce” que durante el agosto de 1911 publicó un célebre número con el objetivo de persuadir a las autoridades para que retomaran el conflicto contra Turquía (‘Perché non si deve andare a Tripoli’, *La Voce*, año III, nº 33, 17 agosto 1911). De esta iniciativa, Gaetano Salvemini animará un acalorado debate aparecido en uno de sus últimos artículos publicados en la revista (en diciembre del mismo año, la dejará para fundar *Unità*), donde encontramos una crítica feroz al gobierno de Giolitti, acusado de haber ordenado la “inútil” conquista del territorio líbico. Para un análisis de la presencia italiana en Libia, véase Ali Abdullatif Ahmida, *The making of modern Libya: state formation, colonization, and resistance, 1830-1932*, State University of New York Press, Nueva York, 1994, pp. 103-158.

³⁴ La opinión pública europea debatió durante toda la duración de la guerra acerca de la presunta represión militar creada para eliminar cualquier tipo de rebelión de la recién constituida colonia. En España, así como en otros países, la atención de algunos periódicos recayó sobre episodios posteriores a la acción militar en Sciara Sciat; no solo se criticaba la gestión de la represalia italiana, sino que se hablaba de un verdadero genocidio (véase Lino Del Fra, *Sciara Sciat: genocidio nell'oasi. L'esercito italiano a Tripoli*, Datanews, Roma, 1995). Como sintetiza García Sanz, al intentar sepultar estas acusaciones, el gobierno italiano, concluida la contienda, empezó a presionar a países como España para nuevos acuerdos diplomáticos. Cfr., F. García Sanz, *Historia de las relaciones...*, op. cit., pp. 422-424.

³⁵ El acuerdo con España quería ser un punto de partida para reconstruir sobre nuevas bases las relaciones con Francia y Alemania respecto al “status quo” del Mediterráneo; como confirmaron los embajadores Tittoni (París) y Pansa (Berlín), “era conveniente firmar con España un acuerdo sobre Libia y Marruecos y que además, los respectivos gobiernos de Berlín y París no veían en ello ningún inconveniente siempre que el compromiso se circunscribiese a tales territorios”. Cfr., García Sanz, Fernando, ‘España y el equilibrio mediterráneo en los prolegómenos de la primera guerra mundial’, en *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, Madrid, nº 15 (junio 1991), p. 105 <http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/page/Portal/ArmadaEspañola/documentacion_revistas/04_cuadernosIH?_pageNum=5&_pageAction=goTo> [consultado el 13/10/2010].

estaba convirtiendo en un importante avance para el control de un área, el Mediterráneo occidental, indudablemente estratégica³⁶, mientras Viena y Berlín aspiraban a absorber Italia en su campaña afro-mediterránea, declaradamente antifrancesa y antibritánica. Paradójicamente, mientras los dos bloques se estaban empujando cada vez más hacia el abismo de un conflicto europeo, Roma y Madrid empezaban, después de las decepcionantes conversaciones de los años precedentes, a reconciliarse. El 30 de noviembre de 1913, como consecuencia de este acercamiento, nacía en Roma el “Comité hispano-italiano”, que no solo se presentaba como una asociación de carácter cultural sino pretendía ser un verdadero puente de contacto “que ha de procurar estrechar las relaciones entre ambos países”.³⁷ Fruto de esta “cercanía” que los dos países se esforzaban en escenificar, fue el *Tratado de Comercio y Navegación* firmado el 30 de marzo de 1914, que si bien los acercaba desde un punto de vista puramente comercial, no olvidaba una mutua protección en caso de un futuro conflicto armado. Como afirmaba el ministro de Exteriores italiano, Antonio di San Giuliano: “una mejora de nuestras relaciones con España puede hacer que obtengamos eventualmente su neutralidad en caso de conflicto europeo [...] Yo personalmente opino que convendría hacer todo lo posible para cultivar las buenas relaciones con España y vincularla a nosotros desde el punto de vista económico para así preparar el terreno a futuros intereses de carácter político y para hacer menos probables sus acuerdos con posibles adversarios nuestros”.³⁸

La guerra europea, advertida ya en los años previos al conflicto, inició oficialmente al terminar el ultimátum austriaco a Serbia, el 28 de julio de 1914. Italia y España quedaron inicialmente al margen de un conflicto que interesaba solo a las grandes potencias europeas, aunque los intereses del irredentismo italiano (Trento, Trieste, Istria y Dalmacia) y el apoyo al Pacto de Londres (26 de abril de 1915), marcaron la definitiva traición italiana a los históricos aliados de la Alianza. Por el contrario, España, pese a los numerosos debates, permaneció neutral durante todo el conflicto. Una neutralidad que aun así, no le evitó al país las graves repercusiones socio-económicas provocadas por la guerra, contribuyendo a alimentar los dramáticos episodios del verano de 1917.³⁹

LA PROLIFERACIÓN DEL SENTIMIENTO NACIONAL: DE LA BUENA RELACIÓN ENTRE MIGUEL PRIMO DE RIVERA Y BENITO MUSSOLINI AL DESINTERÉS REPUBLICANO (1919-1939). Mientras la casi totalidad de los estados europeos participaba en uno de los mayores conflictos bélicos de la historia del continente, España se mantenía al margen del conflicto defendiendo su neutralidad. Antonio Niño ha definido este comportamiento como “amigos de todos, aliados de ninguno”, sintetizando así el modo en que el país ibérico participó en la guerra: únicamente a través de la suministración de materias primas y productos manufacturados a los países beligerantes.⁴⁰ Pero, dejando de un lado la red comercial bélica y un

³⁶ F. García Sanz, *Historia de las relaciones...*, op. cit., p. 435.

³⁷ ‘Noticias diversas’, *ABC*, Madrid, 29 de noviembre de 1913, p. 15.

³⁸ ‘San Giuliano a Giolitti’, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Roma), carta personal, 18 julio 1913, en Fernando García Sanz, *Historia de las relaciones...* op. cit., p. 474.

³⁹ La también llamada *crisis de 1917* fue el resultado de numerosas conjunciones que contribuyeron a desgastar al ya debilitado sistema parlamentario, casi al borde de una crisis constitucional. A las protestas del ejército (causadas por la pésima organización interna y por las operaciones norte africanas) se añadió una crisis; seguidamente se constituyó una asamblea con el fin de provocar un cambio de gobierno. La grave condición de los operarios españoles aceleró la convocación de una huelga general que las autoridades -representadas por el ministro Eduardo Dato- reprimieron con la intervención del ejército. Cfr., Eduardo González Calleja, *El máuser y el sufragio: orden público, subversión y violencia política en la crisis de la Restauración (1917-1931)*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 227-240.

⁴⁰ J. Tusell *et alii*, op. cit., pp. 100-104.

inesperado crecimiento industrial⁴¹, España obtuvo pocas ventajas de un conflicto que alimentó, entre otras causas, la ya citada crisis de 1917. No olvidemos que además, Madrid mantenía abiertas las hostilidades en su protectorado norteafricano, donde venía luchando desde hacía casi un decenio contra los rebeldes locales. Mientras Europa reflexionaba sobre los horrores del conflicto mundial, en 1921, el general Fernández Silvestre decidió contrastar el constante y humillante avance de los rifeños con una acción militar que terminó en el peor de los modos: más de 3.000 soldados perdieron la vida en la base de Annual quedando esta gesta como la más grave derrota militar española desde los tiempos de Cuba. Los efectos del desastre de Annual marcaron una nueva crisis política que incentivó un caos parlamentario palpable en cuatro gobiernos distintos y una gran inestabilidad. En septiembre de 1923, el general Miguel Primo de Rivera al mando de la capitanía general de Cataluña, daría un golpe de estado con el objetivo de estabilizar la confusión provocada por dos años de incertidumbre. Finalmente el golpe recibió inmediatamente el apoyo del rey Alfonso XIII quien le nombró jefe del gobierno.

El cambio de régimen, que impuso un “estado de guerra” impuesto por el general y duró dos años, provocó profundos cambios en el orden político-económico del país. El gobierno autoritario de Primo de Rivera demostró, desde sus primeros decretos, que aspiraba a una completa reorganización estatal, tanto en el ámbito interno como en su política exterior; se planificó “la posibilidad de establecer algún tipo de alianza con otra nación con intereses en el Mediterráneo occidental y que se opusiese a las ambiciones hegemónicas francesas que [...] eran con mucho las que más herían la sensibilidad nacional”.⁴² Era evidente que la atención del general español estaba dirigida hacia Italia y más en concreto hacia su joven y poderoso Presidente del Consejo, Benito Mussolini. El fundador del movimiento fascista estaba en el cargo desde el 31 de octubre de 1922, tras la célebre “marcha sobre Roma”, que a su vez había inspirado, en septiembre del año siguiente, la “marcha sobre Madrid” de Primo de Rivera. La España del dictador demostró que quería acelerar progresivamente su paso a un sistema político autoritario, contando con el apoyo de un componente conservador muy favorable.⁴³ Por otra parte, en muchos países la opinión pública ya se había convencido de que “Mussolini era, en Italia, el hombre providencial que salvó a la nación del caos. En España, ese hombre providencial no podía ser otro que Primo de Rivera”.⁴⁴

A finales de noviembre de 1923, poco más de dos meses después del inicio del régimen de Primo de Rivera, el general, acompañado por su hijo José Antonio⁴⁵ y por la familia real, visitó oficialmente Italia. El viaje constituyó una verdadera y definitiva alianza entre los dos jefes de gobierno, reflejada perfectamente en las palabras expresadas por Primo de Rivera en el primer encuentro oficial con Mussolini: “Excelencia, vuestra figura

⁴¹ Ibid., p. 140.

⁴² Ibid., p. 145.

⁴³ Lo explicó Francisco Cambó (ex ministro de Fomento durante el último gobierno liberal) en su análisis de las “dictaduras”. El célebre político catalán estaba convencido de la necesidad de un cambio político radical, fundamental para la redención del país: “estas dictaduras no sólo son contrarias a un régimen de libertad, sino que son la prueba de que también un régimen de libertad dispone de soluciones para hacer frente a los máximos peligros y resolver los más graves problemas”. Cfr., Francisco Cambó, *Las dictaduras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929, p. 29.

⁴⁴ Ramón Tamames, *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 2008, p. 149.

⁴⁵ José Antonio Primo de Rivera es uno de los fundadores, junto a Julio Ruiz de Alda y otros exponentes del filofascismo español, de la *Falange Española*. Este núcleo, después de su fusión con la Junta de Ofensivas Nacional-Sindicalista de Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo Ortega, pasó a ser el principal partido de la extrema derecha española y entró en contacto con algunos importantes exponentes del fascismo italiano y alemán.

ya no es italiana solamente, sino mundial. Sois el apóstol de la campaña dirigida contra la disolución, la anarquía que iba a iniciarse en Europa. Habéis sabido hablar al corazón del pueblo [...] y con vuestra elocuencia arrebatadora le habéis ganado rápidamente a la causa del orden, el trabajo y la justicia. [...] Hoy la casi totalidad de ese ejército y de ese pueblo comprenden que, al ejemplo de un pueblo hermano de costumbre y raza, podían ellos también realizar la misma obra de salvación”⁴⁶. Una de las importantes consecuencias del viaje fue, sin duda, la firma del Tratado de Amistad entre los dos países y algunos acuerdos económicos e industriales⁴⁷, además de la organización de una visita a España de la familia real italiana⁴⁸ que tendría lugar al año siguiente.

Tras el feliz paréntesis de los acuerdos ítalo-españoles, Primo de Rivera afrontó la espinosa cuestión de la República del Rif. Aprovechando un ataque de los hombres de Abd el-Krim a las posesiones francesas del protectorado, Francia y España rescataron los acuerdos de Madrid (junio de 1925), coordinando una expedición militar que en septiembre del mismo año derrotó definitivamente a la resistencia local. La importante victoria de Alhucemas dio un nuevo vigor al país; y el dictador decidió ponerse a la cabeza de un directorio (que de militar, se convertía en civil) con el objetivo de modernizar el país. Sin duda uno de sus principales objetivos fue el intento de expandir el modelo económico corporativista, tomando ejemplo de una revolución fascista que había implantado este modelo en Italia hacía ya algunos años.⁴⁹ Las numerosas reformas y un tímido protagonismo en la política exterior no fueron sin embargo suficientes para que España alcanzara ese grado de importancia previsto por Primo de Rivera dentro del concierto europeo. Como afirma Susana Sueiro, España sigue siendo, a su pesar, un país de segunda, obligada a una relación de amor-odio con el vecino francés e incapaz de seguir los pasos de su aliado italiano, deseoso de beneficiarse del país ibérico para su proyecto mediterráneo.⁵⁰

El gobierno de Primo de Rivera cayó a finales de los años veinte, ofuscado por el rápido ascenso de la oposición republicana que el 14 de abril de 1931 celebró el nacimiento de la Segunda República española. Roma acogió con aversión el nuevo régimen, no solo a causa de la evidente actitud filo-francesa propia de muchos de sus políticos, sino también debido a que la misma Francia había hecho de todo para no permitir un ulterior

⁴⁶ ‘Mussolini y Primo de Rivera. Discurso del Marqués de Estella’, *ABC*, Madrid, el 22 de noviembre de 1923, p. 11. Un defensor de la dictadura escribirá más tarde: “fueron Primo de Rivera y Mussolini, las dos portentosas revelaciones del mundo político, los que al estrechar su amistad, coincidieron en afirmar la importancia que con sus esfuerzos, conquistarán las dos naciones en el concierto mundial”. Cfr., Julián Cortés Cavanillas, *La dictadura y el dictador. Rasgos históricos, políticos y psicológicos*, Velasco, Madrid, 1929, p. 239.

⁴⁷ Se estipuló un ventajoso acuerdo sobre la producción industrial que benefició sobre todo a algunos empresarios como Alberto Pirelli que desde hacía tiempo estaba presente en Cataluña con sus fábricas. Por este motivo, la comunidad italiana de la región costera será siempre la más numerosa en la Península Ibérica. Para mayor información sobre la comunidad italiana en Cataluña, véase Claudio Venza, ‘El consulado italiano de Barcelona y la comunidad italiana en los inicios del fascismo (1923-25)’, *Investigaciones Históricas*, nº 17, 1997, pp. 265-284.

⁴⁸ J. Cortés Cavanillas, *La dictadura y el dictado*, op. cit., pp. 238-239.

⁴⁹ R. Tamames, *Ni Mussolini ni Franco...* op. cit., pp. 281-282. El mismo autor se refiere a que, como ya dijo José María Pemán, algunas, características del corporativismo de Primo de Rivera fueron extraídas de la constitución para el Estado libre de Fiume (1920-1924). El texto completo está disponible en G. Negri y S. Simoni, *Le costituzioni inattuete*, Colobo, Roma, 1990.

⁵⁰ El mismo Mussolini habría criticado la “congénita e incurable debilidad de la política española frente a la francesa” (Javier Tusell *et alii*, op. cit., pp. 156-157), además de la simpatía de Primo de Rivera por la “farsa colonialista” representada por la Sociedad de Naciones (Ramón Tamames, *Ni Mussolini ni Franco...*, op.cit., p. 432).

acercamiento de España hacia la Italia fascista.⁵¹ Al consolidarse el gobierno de Azaña durante el primer bienio republicano, los esfuerzos de Mussolini para acercar nuevamente Madrid a Roma se agotaron en pocos días. En octubre de 1932, el primer ministro francés Édouard Herriot visitó a Azaña para convencerlo de que se aliara tanto comercial como militarmente con Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. La existencia de estas conversaciones llevó a una inmediata respuesta de Roma respecto a los tratados de 1926, que sin embargo, no recondujeron a Madrid a la órbita italiana.⁵²

Desde este momento, la técnica adoptada por Roma, será el boicot, a través de la implícita (y supuesta) participación en golpes de estado (como la Sanjurjada, el 10 de agosto de 1932), financiando grupos filo-fascistas⁵³, y apoyando de forma decisiva a los nacionalistas durante la guerra civil. Una política, trágicamente violenta, cuyos frutos serán la decisiva victoria del Generalísimo Francisco Franco en abril de 1939 y el posterior inicio de la era franquista, fiel aliado de la Italia fascista hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

Traducido por María Antonia Blat Mir

⁵¹ Ismael Saz, 'La política exterior de la segunda república en el primer bienio (1931-1933): una valoración', *Revista de Estudios Internacionales*, vol. 6, nº 4, octubre-diciembre 1985, p. 853.

⁵² *Ibid.*, pp. 855-858.

⁵³ Recordemos la financiación concedida a José Antonio Primo de Rivera, hijo del ex dictador Miguel y fundador de Falange Española, después del viaje de este último a Roma tras la visita a Mussolini en octubre de 1933. Fue un viaje de formación e instrucción que, según muchos autores, sirvió para constituir la primera célula fascista en España; además de las instrucciones recibidas (gracias también a la mediación de Rafael Sánchez Mazas), José Antonio pudo disfrutar de una cantidad de dinero que el Estado italiano le proporcionó a través de la embajada de París. Cfr., Manuel Penella, *La Falange Teórica. De José Antonio Primo de Rivera a Dionisio Ridruejo*, Planeta, Barcelona, 2006, pp. 97-98.

**MARÍA ZAMBRANO E CRISTINA CAMPO:
AMICIZIA E DESTINO**

*MARÍA ZAMBRANO AND CRISTINA CAMPO:
FRIENDSHIP AND DESTINY*

ADELE RICCIOTTI
Madrid, España
adelericciot@gmail.com

ADELE RICCIOTTI (1980) ha conseguito il dottorato in Filosofia presso l'Università di Bologna nel 2010. Ha pubblicato il libro *María Zambrano. Etica della ragione poetica* (Mobydick, Faenza, 2011) e numerosi saggi per edizioni italiane e internazionali. Collabora con il Centro di ricerca "Pensamiento español e iberoamericano" dell'Università Autónoma di Madrid.

Parole chiave:

- Roma
- Premurosità
- Solitudine
- Religione
- Trascendenza

Keywords:

- Rome
- Attention
- Solitude
- Religion
- Transcendence

Il presente saggio intende analizzare l'amicizia e la relazione intellettuale instauratasi tra María Zambrano e Cristina Campo durante la seconda metà degli anni Cinquanta a Roma, inoltre testimoniate dalle lettere scritte da Cristina Campo all'amica e pubblicate in Italia. La vicinanza del loro pensiero e il sentimento religioso che le caratterizza è senz'altro motivo di studio. Questo importante rapporto è studiato anche in relazione alla filosofia di Simone Weil, figura mediatrice che collega le due autrici.

The paper analyzes the friendship and intellectual relationship of María Zambrano and Cristina Campo during the late Fifties in Rome, as it is evidenced in those letters written by Cristina Campo to her friend and published in Italy. The similarity of thought and religious sentiment of both authors gives us a reason to study. In addition, this important friendship is also studied in relation to Simone Weil's philosophy, mediating figure between them.

*Fecha de envío: 11 de octubre de 2013
Fecha de aceptación: 21 de enero de 2014*

*L'amicizia corrisponde alla meditazione, alla vita della coscienza.
Allo stesso tempo e non nello stesso tempo
María Zambrano*

*In realtà ciò che fa del destino una cosa sacra è lo stesso elemento
che distingue il sacro, lo stesso che distingue la poesia: la sua
reclusione, segregazione, l'estatico vuoto in cui si compie
Cristina Campo*

LA VITA, LA SOLITUDINE, LA PUREZZA. La filosofa spagnola María Zambrano (1904-1992) giunge a Roma nel 1953. Durante gli anni in cui la abita, fino al 1964, la capitale italiana ospita intellettuali importanti, all'interno di un clima culturale fruttuosamente animato, desideroso di abbandonare il drammatico ricordo della guerra e di risorgere con una disposizione letteraria più ottimistica. Eppure, non sono i salotti ospitanti gli autori noti dell'epoca ad interessare Zambrano, la quale preferisce piuttosto gli ambienti isolati,¹

¹ María Zambrano era solita scrivere i suoi testi al Cafè Greco di Roma, che all'epoca era un luogo frequentato da numerosi intellettuali ma niente affatto "alla moda" come è divenuto oggi. Una

dove si riuniscono i personaggi eterodossi, dissidenti rispetto alla cultura ufficiosa e spesso esuli, che, come lei, vivono di scrittura sopportando le estreme difficoltà della propria condizione. Tra questi, spicca per originalità ed intesa intellettuale la coppia Elémire Zolla (1926-2002) e Vittoria Guerrini (1923-1977), in arte Cristina Campo.² I tre non possono che incontrarsi ed instaurare un legame duraturo. María Zambrano e Cristina Campo, in particolare, si assomigliano per l'intensità spirituale del loro pensiero, entrambe fedeli ispiratrici di una dimensione che si situa su *altri* piani della realtà, quelli trascendenti, *soprannaturali*³ e perfino mistici. A Roma, comincerà dunque l'amicizia tra le due pensatrici, oggi considerate esempi superbi della filosofia e della letteratura del Novecento. E, come si scoprirà, non appare un caso che nei loro testi la parola *destino* sia ricorrente.

Nata a Bologna, la scrittrice Vittoria Guerrini-Cristina Campo si trasferisce a Roma nel 1955, dopo aver vissuto per più di vent'anni a Firenze, e l'incontro con María Zambrano si suppone avvenga sul finire degli anni Cinquanta, probabilmente attraverso l'amica comune Elena Croce. Nascerà un rapporto che gioverà l'arricchimento culturale di entrambe e le cui tracce, testimoniate dalle lettere pervenute di Campo, indicano la consapevolezza di intraprendere un cammino intellettuale decisamente originale.⁴

Il trasferimento nella capitale di María Zambrano è invece conseguenza di un tragitto difficile e drammatico, continuazione di un esilio iniziato nel 1939, al termine della

parte dei molti appunti scritti al Café Greco sono stati pubblicati in C. A. Molina, *Fragmentos de los Cuadernos del Café Greco*, Istituto Cervantes, Roma, 2004.

² Vittoria Guerrini amava utilizzare *noms de plume* per i suoi scritti, oltre che per le traduzioni. Tra questi, lo pseudonimo "Cristina Campo" sarà il suo più importante, con cui firmerà i lavori maggiormente personali e con cui sarà conosciuta dal pubblico, in particolare dopo la morte.

³ Il termine *soprannaturale* è utilizzato più volte da Cristina Campo per riferirsi alle capacità e dimensioni del trascendente raggiunte da una coscienza spirituale. Va però specificato che il termine è un concetto chiave, estremamente complesso, della filosofia di Simone Weil, e che Campo fa suo elaborandolo attraverso la prosa poetica.

⁴ Il carteggio tra Zambrano e Campo è datato tra il 1961 e il 1978. Mentre le lettere di Campo all'amica spagnola sono state conservate e pubblicate, purtroppo non sono state rinvenute le rispettive di Zambrano, che avrebbero contribuito non poco all'analisi del legame tra le due Autrici. Le lettere sono state pubblicate nel 2003 sulla rivista *Humanitas*, a cura di Maria Pertile (M. Pertile, 'Cara il viaggio è cominciato. Lettere di Cristina Campo a María Zambrano', *Humanitas*, 3, (2003/5-6), pp. 434-474). Successivamente, le lettere sono riapparse in un'ulteriore edizione nuovamente curata da M. Pertile: C. Campo, *Se tu fossi qui*, Archinto, Milano, 2009. Non va trascurata l'esistenza del carteggio tra María Zambrano ed Elémire Zolla, continuato anche dopo la morte di Cristina Campo, e conservato presso la Fundación María Zambrano a Vélez-Málaga (Spagna). Alcuni frammenti delle lettere di Zolla destinate a Zambrano, contenenti importati notizie sul rapporto Zambrano-Campo, sono state tradotte e pubblicate nel citato numero di *Humanitas*. In commento alle lettere presenti in *Humanitas* (cit., p. 437), Pertile scrive che l'incontro tra María Zambrano e Cristina Campo è probabilmente avvenuto sul finire degli anni Cinquanta attraverso l'amica comune Elena Croce. Pertile non esclude però che le due donne possano essersi conosciute prima, forse a Firenze, quando Zambrano si recò al Congresso dell'UNESCO nel 1950. Elena Croce, altra figura di spicco tra gli intellettuali eterodossi del periodo, figlia del filosofo Benedetto Croce e direttrice di importanti riviste quali *Lo Spettacolo Italiano* e *Prospettive Settanta*, fu una cara amica per María Zambrano, aiutandola più volte, anche economicamente, durante il suo soggiorno romano. La corrispondenza tra María Zambrano ed Elena Croce è conservata presso la Fundación María Zambrano di Vélez-Málaga. Le lettere di Croce a Zambrano raccontano in particolare della decadenza della cultura italiana, anticipando un disastroso cedimento intellettuale che purtroppo sarà confermato negli anni a venire. Si ricorda che María Zambrano pubblica il suo libro *Spagna: pensiero, poesia e una città* (Vallecchi, Firenze, 1964) per l'edizione italiana della collana "Quaderni di pensiero e di poesia" diretta da Elena Croce e della cui redazione farà parte la stessa Zambrano per volere dell'amica.

guerra civile spagnola a cui ha partecipato in veste di repubblicana.⁵ Nulla nell'intensa vita di Zambrano appare casuale, e tanto meno lo è la scelta di vivere proprio nella capitale italiana. È giusto specificare, a questo proposito, come la pensatrice non abbia mai separato la vicenda personale dall'impegno intellettuale: nel 1950, infatti, Zambrano sta lavorando ad un progetto derivante da studi sulla storia della religione cominciati durante l'insegnamento a L'Avana - altra tappa importante del suo lungo esilio - e che sfocerà nella sua celebre opera *El hombre y lo divino*,⁶ la cui prima pubblicazione è del 1955. Ma perché la filosofa sceglie la città di Roma quale sede per vivere e dove produrre la sua opera più importante? Costretta a lasciare L'Avana dopo i primi sintomi della rivolta che stava per nascere, la scelta doveva evidentemente prevedere una città vicina alla Spagna, pare, per il desiderio di rimanere nei dintorni del proprio paese dove, fino a quando il dittatore Franco fosse stato al potere, non sarebbe tornata.⁷ Ma è senz'altro anche il bisogno di recuperare la propria dimensione "europea" a spingerla, dopo la parentesi messicana e cubana, per riannodare il filo con la *sua* storia, *tragica* e *sofferta*, ma sulla quale ha elaborato la sua intera filosofia: una storia *europea*, *sacrificale*,⁸ scenario di una sconfitta che forse può tramutarsi in *rinascita*. Va anche detto, però, che Roma ha sempre affascinato María Zambrano, la quale ricerca il luogo *appropriato*, un terreno spirituale ideale in cui le sue riflessioni - concentrate in questo periodo sul rapporto tra *l'assenza* e la *presenza* del *divino* in relazione alla storia umana - possano prendere corpo in vista dell'opera che sta elaborando. Zambrano non si sbaglierà, Roma diverrà per lei la città più amata al di fuori della Spagna, dove sempre vorrà tornare seppur impossibilitata a farlo: dal 1964 lei e la

⁵ Con la vittoria di Francisco Franco, al termine della guerra civile, nel 1939, Zambrano si rifugia, come molti suoi compatrioti, in Messico, dove ha la possibilità di continuare l'attività universitaria e dove sarà nominata Professore di filosofia presso l'Università di Morelia. Nel 1940 si trasferisce a L'Avana, ma nel 1946 torna a Parigi in seguito alla notizia della morte della madre e lì si stabilisce per due anni, vivendo con la sorella Araceli di cui, da quel momento, si farà carico per tutta la vita. Dopo un primo breve soggiorno a Roma nel 1949, le sorelle tornano a L'Avana nel 1949 e, nel 1953, decidono di ripartire per Roma, dove vivranno fino al 1964.

⁶ M. Zambrano, *El hombre y lo divino* (1955-1973), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005 (tr. it. di G. Ferraro, *L'uomo e il divino*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001). L'opera fu ampliata da ulteriori parti, fino a giungere alla forma definitiva nel 1973 con l'aggiunta del capitolo *Los templos y la muerte en la antigua Grecia*. Del testo, nel formato più breve con cui uscì per la prima edizione, parlerà entusiasta Cristina Campo nella lettera del 9 novembre 1971: "È meraviglioso avere tra le mani, come un'altra preziosa piccola icona, carica di vicende e di affetti, il volumetto di *El hombre y lo divino*. Come lo ha arricchito il tempo, in *ogni* senso, María! Come lo ha mirabilmente stagionato! [...] Elémire mi prega di dirti che questo libro è giunto nelle nostre mani proprio mentre lui cercava inutilmente di esprimere un pensiero alto e insubornabile (come diresti tu): il tuo libro gli ha fornito le parole perfette, che ritroverai in un suo saggio, tra poco tempo" (C. Campo, *Se tu fossi qui*, op. cit. pp. 56-57).

⁷ La scelta di tornare a Parigi viene scartata da Zambrano: è una città che giudica eccessivamente snob ed economicamente troppo costosa per le sue condizioni sempre estremamente precarie. Molte rivelazioni a tale proposito si possono riscontrare nel carteggio tra María Zambrano e Reyna Rivas: R. Rivas, *Epistolario*, Monte Ávila Editores Latinoamericana C. A., 2004 (tr. it. di M. Moretti, M. Zambrano, *Dalla mia notte oscura*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2007). A differenza di molti intellettuali spagnoli (come lo stesso maestro di María Zambrano, Ortega y Gasset) che decisero di ritornare in patria quando la dittatura cominciò ad autorizzare i ritorni pur imponendo le condizioni del regime, María Zambrano rimase fedele alla scelta, certamente drammaticamente sofferta, di non vivere in Spagna finché il dittatore Francisco Franco fosse rimasto al potere. Dopo la morte del dittatore, avvenuta nel 1975, l'impossibilità del rientro fu determinata dalle difficoltà economiche e dalla fragilità delle condizioni di salute.

⁸ Cfr. M. Zambrano, *Persona y democracia*, Siruela, Madrid, 1996 (tr. it. di C. Marseguerra, *Persona e democrazia*, Mondadori, Milano, 2000).

sorella Araceli saranno costrette a trasferirsi a La Pièce, in Svizzera, nella residenza di un cugino, probabilmente a causa della precarietà economica e del peggioramento delle condizioni di salute di entrambe. Ma il desiderio di tornare in Italia non abbandonerà mai Zambrano, che rivedrà Roma dopo la dolorosissima morte della sorella, nel 1973, per soli pochi mesi. Roma è la città che, con le sue rovine (tema di alcuni saggi di Zambrano), le strade labirintiche, i tanti gatti (amatissimi dalla filosofa, che se ne circondava ovunque andasse), la sua antica storia ancora presente ma *segreta*,⁹ conquisterà per sempre l'animo di Zambrano, e dove lei incontrerà le amicizie più importanti, che continueranno fino alla sua morte.

Nonostante certe evidenti differenze riscontrabili nelle loro vite,¹⁰ Cristina Campo e María Zambrano sono accomunate dall'indomabile ritrosia nei confronti del dogma, specialmente quello intellettuale, e da un atteggiamento infinitamente paziente con cui sopportano l'aspro ambiente culturale che le circonda e che tentano di rifuggire con la propria devozione al dato trascendente. La solitudine, in particolare, quasi inevitabile per via delle rispettive vicende esistenziali, sarà accolta come una dimensione speciale in cui ritirarsi per dedicarsi al proprio pensiero. In particolare Zambrano, mai dimentica della tragedia dell'esilio che le è toccato in sorte, trasformerà il proprio pellegrinare in una categoria metafisica, elevando la figura dell'esiliato a "occhio privilegiato" che guarda la storia da un punto di vista "puro", in grado di decifrare la verità sommersa raggiungendo lo stadio della *creaturalità*. Per lei, l'esperienza dell'esilio condurrebbe a una sorta di ritorno allo stato pre-natale, a un recupero dell'*origine* ove le impalcature logiche sono annullate: quella che l'esiliato vive è una *epoché* radicale, una vera e propria sospensione esistenziale che lascia trasparire l'autenticità dell'essere umano, la sua condizione di *creatura*.

Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. [...] Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero al decirlo me quemo los labios, porque yo querría que no volviese a haber exiliados, sino que todos fueran seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio. Es una contradicción, qué le voy a hacer; amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando se acepta algo de corazón, porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello.¹¹

⁹ Si ricorda il saggio di M. Zambrano "Roma, ciudad abierta y secreta", *Diario 16*, 8, (1985/6), Madrid, p. 3 (tr. it. a cura di E. Laurenzi, *Roma, città aperta e segreta*, in M. Zambrano, *Le parole del ritorno*, Città Aperta, Troina, 2003, pp. 107-113). Nel saggio, viene direttamente citato Elémire Zolla.

¹⁰ Tra le dissonanze di maggior rilievo che caratterizzano le vite di María Zambrano e Cristina Campo si ricorda l'evidente contrasto tra la povertà costante di Zambrano dopo l'inizio del suo lungo esilio e il privilegio economico che la famiglia borghese Guerrini poté offrire alla figlia. Inoltre, non può non essere sottolineata la differenza ideologica che segna le due famiglie: mentre quella di Zambrano fu dichiaratamente liberale tanto da rendere inevitabile lo sbocco nell'impegno repubblicano, il padre Guido Guerrini si avvicinò al regime fascista e subì un processo di epurazione. Nonostante ciò, appare giusto notare come tali disuguaglianze appartengano piuttosto alla formazione giovanile e all'ambiente familiare; quando le due donne s'incontrano a Roma durante gli anni Cinquanta, la vicinanza di spirito è assolutamente riconoscibile e ciò dimostra che l'incontro fu senz'altro "destinato" dalla personalità che le due seppero costruirsi negli anni.

¹¹ M. Zambrano, *Amo mi exilio*, "Amo mi exilio", *ABC* (1989/4), Madrid, e in M. Zambrano, *Las Palabras del regreso*, Amarú, Salamanca, 1995, pp. 13-14 (tr. it. di *Le parole del ritorno*, op. cit., pp. 26-29). Tra gli scritti di María Zambrano dedicati più esplicitamente all'esilio, si ricordano, in ordine cronologico, i fondamentali: "Carta sobre el exilio", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, 49 (1961/6), Paris, pp. 65-70 (tr. it. di F. Tentori Montaldo, "Lettera sull'esilio", in *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, Le Lettere, Firenze, 2006); "El saber de experiencia", *Diario 16*, 22 (1985), Madrid (tr. it., "Il sapere per esperienza, note sconesse", in *Le parole del ritorno*, op.

L'inflessibile dedizione alla *purezza*, che domina l'intero pensiero di Zambrano, si riscopre anche in Cristina Campo, che la persegue senza esitazioni, calcando un percorso che si dirige all'espressività più ricercata, verso la perfezione assoluta dello strumento linguistico sottoposto quotidianamente alla disciplina della parola: "Enigma ogni giorno nuovo, proposto e mai risolto, se non nell'ora decisiva, nel gesto puro – non dettato da nulla ma alimentato, giorno per giorno, di pazienza e silenzio".¹² Campo, da parte sua, vive la medesima condizione di solitudine dell'amica, causata inizialmente dai problemi di salute che accusa fin da bambina, ma ritrovata in un'attitudine imposta, come una divisa che ricopre il suo ruolo di scrittrice: la necessità del luogo "puro", separato da quel Novecento in cui le è toccato vivere e che condanna, e in cui perseverare nella sua ossessiva ricerca della perfezione, si dimostra anche nella scelta di apparire poco in pubblico, di non farsi riconoscere, quasi di nascondersi. I suoi *alias*, per esempio, con cui firma i lavori letterari, rivelano l'intenzione di sostare ai margini, senza mostrarsi, quasi a voler comunicare solo attraverso la parola separata dal comunicante: dunque, un parola "impersonale",¹³ il cui significato è riscontrabile nel pensiero filosofico della sua *guida*, la filosofa francese Simone Weil (1909-1943): "che ogni parola abbia il massimo sapore".¹⁴

Schive ribelli spirituali, le due donne sono però dotate di una profonda propensione religiosa che favorisce la lettura dei testi mistici, la conoscenza delle dottrine meno dogmatiche, la ricerca di un significato trascendente che le unisce in un'esplorazione instancabile. La stessa occultazione che contraddistingue le loro esistenze è riconoscibile nel cuore del loro pensiero filosofico, volto a "salvare" le *ombre*, le *apparenze*, ciò che non è direttamente visibile. Cattoliche "pure" e mai sottomesse, le due amano il rito, la *liturgia*, così spesso invocata nei loro scritti. Ma è soprattutto la figura di Simone Weil a fungere da mediatrice intellettuale tra le due. La filosofa francese è quasi una musa per Cristina Campo¹⁵, la quale chiederà all'amica Zambrano di lavorare alla traduzione di alcuni scritti, ma il cui progetto non avrà seguito.¹⁶

cit., pp. 26-29); il Capitolo "El exiliado", in *Los Bienaventurados* (1990), Siruela, Madrid, 2004, pp. 29-44 (tr. it. di C. Ferrucci, *I Beati*, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 29-45). Naturalmente va tenuta in conto l'opera autobiografica *Delirio y destino* (Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998 (tr. it. di R. Prezzo, *Delirio e destino*, Cortina, Milano, 2000) nella quale Zambrano narra gli anni immediatamente precedenti il proprio esilio attraverso digressioni che attraversano l'intera storia di Spagna.

¹² C. Campo, *Fiaba e mistero*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 2004, p. 159.

¹³ Nelle sue opere Simone Weil obbedisce alla regola dell'uso impersonale: seguendo il suo pensiero filosofico, Dio stesso si è reso impersonale, abdicando, per rendere possibile la creazione, così che la pratica dell'annullamento della propria personalità (esattamente come avviene nella pratica mistica) aiuta ad avvicinarsi a Dio. Cfr.: tra gli altri, si ricorda in particolare lo scritto *La Personne et le sacré*, in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, Paris, 1980 (tr. it. a cura di N. Maroger, *La persona e il sacro*, in *Morale e letteratura*, ETS, Pisa, 1990).

¹⁴ S. Weil, *Cahiers I*, Plon, Paris, 1951 (tr. it. Di G. Gaeta, *Quaderni I*, Adelphi, Milano, 2004, p. 194). L'immagine della parola pura, perfetta, quella che possiede il "massimo sapore" è riproposta da C. Campo in *Fiaba e mistero*, op. cit., p. 194: "Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume [...] ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature". La frase di Weil è anche il titolo di un saggio di C. Campo: *Il massimo sapore di ogni parola*, in *Gli imperdonabili*, op. cit., pp. 173-210.

¹⁵ È da ricordare che Campo fu una delle prime lettrici italiane di Simone Weil, e le sue traduzioni contribuirono non poco a far conoscere il pensiero della filosofa francese anche in Italia. Le traduzioni da parte di Cristina Campo delle opere di Simone Weil: S. Weil, *La source grecque*, Gallimard, Paris 1953 (tr. it. di C. Campo e M. Pieracci Harwell, *La Grecia e le intuizioni*

Cristina Campo riceve in dono dall'amico Mario Luzi il suo primo libro di Simone Weil, *La pesanteur et la grace*,¹⁷ nel 1950, e ciò che avviene è una vera e propria folgorazione: nelle parole di Weil, Campo riconosce il severo rigore che lei stessa s'impone, l'essenzialità stilistica a cui anela, l'importanza assoluta della ricerca dell'incorruttibilità della scrittura e del pensiero: "Simone mi rende tangibile tutto ciò che non oso credere".¹⁸ Simone Weil rimarrà sempre il vertice intellettuale di riferimento per Cristina, che dallo studio e dalle traduzioni delle sue opere ricaverà le basi su cui edificare il suo percorso di scrittrice "pura". Più di ogni altro insegnamento appreso da Weil, è quello della pratica dell'*attenzione* a ossessionare l'Autrice italiana. Attenzione che è un esercizio di *contemplazione del vero*, e da questo presupposto si comprende l'assidua ricerca della perfezione da parte della scrittrice: "L'analisi può diventare destino quando l'attenzione, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li sappia ricomporre, volta per volta, nella pura bellezza della figura".¹⁹

È provato il fatto che María Zambrano e Simone Weil si siano conosciute a Madrid,²⁰ quando la filosofa francese giunse in Spagna con l'intenzione di partecipare volontariamente alla Guerra Civile in aiuto ai Repubblicani, nel 1936. Tuttavia, non esistono dati certi sulla nascita di una vera e propria amicizia che si è talvolta teorizzata, frutto piuttosto di una leggenda che le ha volute vicine per l'attitudine filosofica che le contraddistingue. Infatti, se Zambrano non conosceva molto dell'Autrice francese prima che l'amica Campo ne consigliasse la lettura, deve comunque aver trovato, nei suoi scritti, una "sorella" di spirito, una mente capace di parlare alla sua e nella quale riconoscersi. Un ulteriore incontro di *anime*, dunque. E insieme a Cristina Campo, si crea così una triade di pensieri "poetici", intendendo il *poetico* con lo specifico significato che Zambrano stessa gli

pre cristiane, Borla, Torino 1967); S. Weil, *Poèmes, suivis de Venise sauvée. Lettre de Paul Valéry*, Gallimard, Paris 1968 (tr. it. di C. Campo, *Venezia salva*, Morcelliana, Brescia 1963); brani tratti dai *Cahiers* (Gallimard, Paris), in "Dell'Arte", *Il Corriere dell'Adda*, 12 dicembre 1953, a firma Vittoria Guerrini; S. Weil, "Lottiamo noi per la giustizia?", *Tempo presente*, 8 (1956/11), pp. 605-610 (traduzione anonima); S. Weil, "Canto di Violetta" (da *Venezia salva*), in *Letteratura*, VII, 1959, p. 9; Simone Weil, "Monologo di Jaffier sul campanile di San Marco" (da *Venezia salva*), *Ibid.*, pp. 9-10; S. Weil, "Pensieri e lettere" (da *Cahiers, Connaissance surnaturelle, Attente de Dieu, La Personne et le sacré*, lettere a vari destinatari), *Ibid.*, pp. 11-33.

¹⁶ Gli indizi sul progetto della traduzione spagnola di Simone Weil sono riscontrabili nella lettera di Cristina Campo a María Zambrano del 15 agosto 1965: "Cara, grazie di avermi annunciato l'uscita del tuo libro – dei tuoi libri – e il tuo progetto di tradurre Simone" (C. Campo, *Se tu fossi qui*, op. cit., p. 42). Anche se il progetto della traduzione non fu poi attuato, appare evidente l'interesse e lo studio dei testi di Simone Weil da parte di Zambrano.

¹⁷ S. Weil, *La pesanteur et la grace*, Librairie Plon, Paris, 1947 (tr. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia*, Bompiani, Milano, 2002).

¹⁸ C. Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 49.

¹⁹ C. Campo, *Attenzione e poesia*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 2004, p. 167. Torna, nello stesso passo, la parola *destino*: "Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino" (*Ibid.*). Il testo fu tradotto da María Zambrano e pubblicato sulla rivista argentina *Sur*: C. Campo, *Atención y poesía (traducción de María Zambrano)*, *Sur*, 2/1 (1961/7-8), Buenos Aires, pp. 38-41; e successivamente ripubblicato in *Aurora*, 11 (2010), Barcelona, pp. 117-119.

²⁰ Il fatto è testimoniato dalla stessa María Zambrano, che scrive all'amico Augustín Andreu: "Durante media hora estuvimos sentadas en un diván en Madrid. Venía ella del Frente de Aragón. Sí, había de ser ella. María Teresa nos presentó diciendo: la discípula de Alain, discípula de Ortega. Tenía el pelo muy negro y crespo, como de alambre, morena de serlo y estar quemada desde adentro. Éramos tímidas. No nos dijimos apenas nada" (María Zambrano, *Cartas de la Pièce*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 128).

attribuisce: la capacità di giungere fino alle *entrañas*²¹ dell'umano e da lì chiarire le dimensioni pre-logiche che ne decretano l'origine. La poesia, chiave di lettura di innumerevoli domande esistenziali e metafisiche, rimane l'indiscussa protagonista degli scritti delle tre. “La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad de ser”.²²

María Zambrano, Cristina Campo e Simone Weil sono inoltre unite dal sorprendente e quanto mai ricco interesse verso una particolare tipologia di letture: i testi gnostici, la filosofia sufi, le *Upanisad*, i *Veda*, i *Vangeli*, la letteratura mistica in generale, sono i libri da cui le tre ricavano le reciproche intuizioni. A questo proposito è utile ricordare anche l'opera progettata e curata da Elémire Zolla, *I mistici dell'Occidente*²³, dove le traduzioni di alcuni testi inseriti di san Giovanni della Croce, mistico e poeta amatissimo da Zambrano, e così pure da Weil, sono di Cristina Campo.²⁴ L'opera può essere considerata la più importante collaborazione intellettuale tra Zolla e Campo, e non solo dal punto di vista professionale: in essa è riconoscibile l'amore nutrito nei confronti della dimensione spirituale, derivante da una comune devozione che influisce anche sulle loro scelte ed azioni quotidiane. E, nuovamente, non appare un caso, ma quanto più una tappa “destinata”, il fatto che san Giovanni della Croce sia una delle guide spirituali di María Zambrano, la quale attinge dai suoi versi l'attitudine poetica capace di “ricevere” la rivelazione della verità. Già a partire dal 1939, con lo scritto *Filosofía y poesía*,²⁵ Zambrano configura una tipologia di pensiero che, allontanandosi dalla violenza propria della filosofia razionalista, così come lei la concepisce, intende rintracciare un percorso a ritroso, verso le proprie *origini*, le *radici*, assumendo quell'atteggiamento *amoroso*, *pietoso* e *caritativo* che lei riconosce nella condizione del poeta. La mistica di san Giovanni della Croce, rappresenterebbe, in questo senso l'incarnazione più fedele di tale vocazione poetica, una sorta di “annullamento” [*des-hacerse*] di sé che ricorda la condizione

²¹ Il termine viscere [*entrañas*] è utilizzato da Zambrano per riferirsi alla “sorgente”, della vita come del sentire; esse rappresentano il legame con ciò che è originario in quanto “fondo ultimo” della realtà: “[...] esta etapa, ‘natural y espontánea’, quedará siempre como el sustrato último; algo que hace las veces se sustancia en el ser humano, lo que se llama sus entrañas. Y como entrañas, un tanto ocultas, y cuanto más ocultas, más infernales. [...] Y nunca dejarán de vivir del todo. Serán lo que es toda vida semiescondida: inspiración”, M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 161 (tr. it., p. 145). Il significato zambraniano attribuito al termine *entrañas* trova una dipendenza anche dalla terminologia propria del mistico poeta san Giovanni della Croce, guida e ispiratore del pensiero zambraniano. Si veda, di San Juan de la Cruz, la strofa XII, in *Cántico Espiritual* (tr. it. a cura di N. Von Prellwitz, *Cántico Spirituale*, Rizzoli, Milano, 1998, p. 66): “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados!”; e in *Romances VIII* (tr. it. di G. Agamben, Einaudi, Torino, 1974, p. 84): “Que de las entrañas de ella / El su carne recibía: / Por lo cual Hijo de Dios / Y del hombre se decía”.

²² M. Zambrano, *Palabras paternas*, in *Las palabras del regreso*, Amarú, Salamanca, 1995, p. 184 (tr. it. di E. Laurenzi, *La parole del ritorno*, Città Aperta, Troina, 2003, p. 215).

²³ E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, I-II voll., Adelphi, Milano, 1997; Cfr. con la rivista *Conoscenza religiosa*, diretta da Elémire Zolla, La Nuova Italia, Firenze, sulla quale scriveva la stessa Cristina Campo.

²⁴ Ibid., vol. II, pp. 738-782. Scrive C. Campo in *Fiaba e mistero*: “Le canzoni d'amore di san Giovanni della Croce. [...] “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados”. Ostinato e felice dimorare dei mistici nel linguaggio erotico. Mentre così pochi amanti osano quello soprannaturale.” (C. Campo, *Fiaba e mistero*, in *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 152. Cfr. con la nota 17. E di nuovo, in *Il flauto e il tappeto* si legge: “Il *Cántico spirituale* di san Giovanni della Croce è una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile” (Ibid., p. 22); Cfr., ibid., p. 119.

²⁵ M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001 (tr. it. di L. Sessa, *Filosofía e poesia*, Pendragon, Bologna, 1998).

dell'esiliato (e l'*impersonale* di Simone Weil), e che conduce a *ri-nascere* [*re-nacer*] in quella realtà ultima e suprema che si situa "al di là dell'essere". La poesia del santo è un "farsi vuoto" che accoglie l'unione con il divino e lo esprime attraverso la parola poetica. Una tale pratica è la stessa promossa da Cristina Campo, che anche in questo segue Simone Weil:

Quella di Simone Weil è una grande didattica spirituale *via negationis*. Opera cioè, come lei stessa dice, della sventura, della virtù, di quasi tutto ciò che opera, fuorché Dio, negativamente. Costruendo una forma cava simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente, in forza della stessa legge che costringe l'aria a precipitarsi nel vuoto pneumatico. Le grandi immagini archetipiche di Simone Weil [...] sono immagini negative appunto [...]. Rifiuto di una ricerca di Dio che può frenare, come un riflusso, la vera cerca, quella dell'uomo da parte di Dio. Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso. E così via. Siamo, come si vede, nella forma cava.²⁶

L'IMPEGNO ETICO E IL RECUPERO DEI VALORI SPIRITUALI. María Zambrano e Cristina Campo sono entrambe lettrici voraci, studiosi precoci durante loro infanzia, quando scoprono le più importanti opere classiche attingendo dalla biblioteca paterna. Entrambe crescono in ambienti familiari colti: il padre di Zambrano, Don Blas Zambrano, era maestro e intellettuale impegnato, molto amico, fra gli altri, del poeta Antonio Machado. Cristina Campo nacque in una famiglia aristocratica, per via dei suoi problemi di salute studiò in casa e il padre, Guido Guerrini, compositore e insegnante presso il Conservatorio, seguì personalmente l'istruzione della figlia, inducendola a leggere le opere poetiche in lingua originale, così che Campo acquisì una considerevole e rara predisposizione linguistica da cui deriva il suo attento ed instancabile lavoro di traduttrice. In entrambe le Autrici si nota l'animosa tendenza alla riflessione contemplativa e la sorprendente capacità espressiva riconoscibile fin dall'inizio del loro percorso formativo; successivamente, il talento sarà alimentato dalle proficue conoscenze di altri acuti intellettuali, con i quali le due intrecceranno legami che senza dubbio influenzeranno la loro produzione, pur senza intaccare la loro speciale unicità. Tra gli incontri che nella vita e nell'opera di Cristina Campo lasceranno un segno tangibile, quello con Elémire Zolla, avvenuto nel 1957, è senz'altro il più significativo.²⁷ Come Zambrano, "entrambi cercano quello che va al di là del reale, l'aura che circonda le cose e le persone".²⁸

Zambrano, Campo e Zolla sono soprattutto uniti dalla convinzione che la condotta filosofica e politica dell'Occidente abbia causato la perdita della dignità e dell'integrità nell'uomo contemporaneo.²⁹ L'epoca delle guerre belliche e la supremazia della tecnica

²⁶ C. Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 151.

²⁷ All'epoca dell'incontro con Cristina Campo Elémire Zolla è sposato, ma dopo pochi anni si separa (il divorzio all'epoca è ancora illegale) e comincia la relazione tra i due, che terminerà solo con la morte della scrittrice. Zolla, originario di Torino, si trasferisce a Roma nel 1957 entrando nella redazione della rivista *Tempo presente* e ottenendo, nel 1959, la cattedra di letteratura angloamericana all'Università La Sapienza.

²⁸ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 99.

²⁹ Elémire Zolla fu il primo a introdurre in Italia il pensiero della Scuola di Francoforte: le sue critiche all'Illuminismo e alla società di massa si avvicinano considerevolmente a quelle di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno esplicitate nella loro *dialettica dell'illuminismo* (M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969; tr. it. di R. Solmi, *La dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1997). In particolare ci riferiamo ai saggi di Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, Milano 1959 e *Il marchese de Sade. Le opere*, Longanesi, Milano 1961.

hanno quasi definitivamente soppresso quegli autentici valori che è necessario ripristinare: tale urgenza è non solo intensamente avvertita dai tre, ma affrontata senza esitazioni nel lavoro professionale che li contraddistingue, evidenziandosi come impegno non esclusivamente culturale, ma di pratica quotidiana. Conseguentemente, i valori cercati in vista di un recupero umano etico ed esistenziale vengono riscoperti nelle dimensioni che proprio la tradizione occidentale ha abbandonato, quindi nei testi mistici, nelle filosofie orientali, nei vangeli e nelle pratiche liturgiche del rito bizantino. È in particolare nelle pratiche mistiche che questi Autori riconoscono la possibilità di apertura a quel sentimento di trascendenza sconfitto dal totalitario pensiero razionale e la cui perdita ha comportato lo smarrimento dell'uomo nel proprio cosmo. La contemplazione, tanto evocata da Cristina Campo, l'attenzione e la pratica dello svuotarsi appresi da Simone Weil, l'annullarsi nel ricongiungimento con il *divino* - caratteristiche proprie del misticismo cristiano – sono mezzi elevati ad unica possibilità di conoscenza autentica. E dal momento che la coscienza di sé prevede una conversione a livello spirituale, appare chiaro il profondo significato etico che la sorregge. L'impegno morale, dunque, incitato dai tre nelle rispettive opere, si rispecchia nell'estetica della forma poetica e incontra la sua manifestazione anche nell'ambito sociale e politico. Pertanto, la liberazione dell'umano dal "troppo umano" e la riscoperta del sacro, non indicano semplicemente il segnale di una devozione religiosa: nella pratica e nei valori dei mistici si svelano le possibilità di cambiamento che l'uomo può imparare ad attuare per salvare se stesso e il mondo che egli abita. La conoscenza umana deve rinnovare la fondamentale importanza dello spirito, quindi denudarsi dell'impalcatura psicologica del solipsismo idealista (che comporta tragiche conseguenze storiche) e rivivere nella verità più "pura". La pratica della contemplazione è il primo passo verso questa riuscita.

Il vincolo intellettuale tra i tre Autori si riversa dunque nella testimonianza di un principio comune che non è certamente destinato esclusivamente all'opera scritta ma che si mantiene nella regola che sostiene costantemente le loro esistenze: i tre incarnano un pensiero "vivente" che scorre nei piccoli gesti di tutti i giorni, nella loro maniera di percepire il mondo e gli altri, prima di essere espresso nelle pagine dei loro saggi.

Lungi dall'apparire banale, la perfetta coerenza che lega intimamente vita ed opera è cosa piuttosto rara nel periodo della contemporaneità, quando l'essere considerati un "personaggio scomodo" può sfociare nell'impossibilità concreta di sopravvivere attraverso la sola professione intellettuale. In questo, María Zambrano si dimostra un meraviglioso esempio di coraggio e di resistenza: il suo rifiuto di fronte alla convenzione sociale non si manifesta solo nell'epoca repubblicana e della guerra civile, ma continua durante sua intera esistenza, portandola a rifuggire alle costrizioni di un sistema che le avrebbe certamente permesso una vita più "comoda" ma a prezzo della modificazione del suo impegno filosofico. La condizione perennemente precaria della sua vita; la decisione di non accomodarsi in ruoli accademici che avrebbero sacrificato la sua vocazione costringendola all'adattamento in qualcosa in cui non credeva "fino in fondo"; la volontà di non ritornare in Spagna finché fosse esistita la dittatura: tutto ciò evidenzia la fortissima e imprescindibile dipendenza della filosofia zambraliana dalla condotta personale. La sua ricerca in direzione di una nuova filosofia a venire, che corrisponda all'uomo nella sua interezza, accompagnandolo nell'esperienza del vivere come "guida" e "metodo" di rivelazione, è l'urgenza a cui il pensiero moderno deve rispondere in epoca di crisi; e la crisi dei valori è, come si è anticipato, la preoccupazione primaria a cui anche Zolla e Campo tentano di porre soluzione: "Chi resterà a testimoniare dell'immensa avventura, in un mondo che confondendo, separando, opponendo e sovrapponendo corpo e spirito li ha perduti entrambi e va morendo di questa perdita?"³⁰

³⁰ C. Campo, 'Sensi soprannaturali', in *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 232.

La speranza di María Zambrano si concretizza nell'elaborazione di un pensiero filosofico che permetta il "riscatto" di quanto è stato dimenticato dalla tradizione nei territori dell'essere: la sua, come quella di altri intellettuali del tempo, è una battaglia a favore del rinnovamento filosofico di ciò che lo merita, un regalare ragioni alle dimensioni più nascoste della dimensione umana, nell'ambito ontologico come in quello storico. La medesima presa di posizione è quella che si riconosce nei testi di Elémire Zolla, il quale denuncia il decadimento spirituale dell'occidente moderno e invita ad apprendere il nuovo modo di relazionarsi al mondo dagli antichi sapienti mistici. Cristina Campo, da parte sua, esplicita un modello di condotta attraverso gli esempi della tradizione cattolica; e nei suoi pochi scritti pubblicati elogia la vocazione poetica intesa come più alta forma di conoscenza mistica, mezzo grazie al quale raggiungere verità *soprannaturali*.

In relazione a tutto ciò, è importante ribadire che l'intero impianto filosofico di Zambrano si sviluppa intorno al complesso significato attribuito alla nozione di *rinascita* [*renacer*]: la rinascita spirituale dell'uomo rappresenta agli occhi di Zambrano la condizione necessaria per una rinascita filosofica della coscienza, e quindi della storia. L'autentico atto conoscitivo è, secondo la filosofa, quello che prevede il riconoscimento da parte dell'uomo della propria condizione di *creatura*; quindi un atto etico, che si rivela "poetico-creativo": da qui, la ricerca morale viene a essere direttamente proiettata nel percorso di un pensiero che si nomina "poetico" in quanto "originario" e soprattutto "pietoso" nei confronti del passato storico (in particolare quello che riguarda la storia delle *vittime*) e filosofico che s'intende recuperare. Se la nuova ragione è nominata "ragione poetica", ciò accade proprio in virtù della capacità che l'Autrice attribuisce alla poesia, ovvero alla possibilità di "discesa" nelle ragioni nascoste dell'essere e di "riscatto" degli elementi "oscuri" che animano le profondità dei sentimenti umani e della storia, accogliendo l'*estraño* che non ha trovato luogo di teorizzazione nella tradizione occidentale.

La *rinascita* dell'Occidente è quella attesa anche da Cristina Campo, che difende gli antichi valori con assidua insistenza, denunciando quotidianamente il deperimento della *bellezza* e dell'autentica poesia. Per questo individua nei poeti l'ottenimento del senso e della verità: in T. S. Eliot, in John Donne, in E. Dickinson, in H. Hofmannsthal, nella tradizione delle fiabe, Campo ritrova la purezza che sente perduta nella modernità che vive. Con la ripetitività del rito e l'esempio della liturgia, la scrittrice spera di addentrarsi nel cammino che possa ricondurla alla verità che non si *vede* con gli occhi della ragione, e intende indicare la direzione ai lettori, attraverso simboli e segnali, ma mai con l'evidenza che contraddirebbe la giusta predisposizione, quella dell'*attesa*,³¹ della *pazienza*, dell'*attenzione*: caratteristiche che anche l'eroe della fiaba deve possedere per superare gli ostacoli e toccare la meta: "A spiccarsi del pari il cuore dalla carne o, se vogliamo, l'anima dal cuore, è chiamato l'eroe di fiaba, poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile".³² Eppure, tra tutti gli elementi fondamentali che accomunano María Zambrano e Cristina Campo, la poesia è senza dubbio il canale preferenziale attraverso cui il loro pensiero sempre attinge: "La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino".³³

L'ESPERIENZA POETICA. La "ragione poetica", vera e propria bandiera del suo pensiero, è stata cercata da Zambrano fin dall'inizio del suo percorso intellettuale: la persuasione dell'insufficienza della tradizione nell'affrontare la crisi storica, la ricognizione

³¹ "L'attesa è la passività del pensiero in atto", scrive S. Weil (in *Chaiers IV, La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris 1950; tr. it. di G. Gaeta, *Quaderni IV*, Adelphi, Milano, 1993; p. 122).

³² C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, op. cit., p. 33.

³³ C. Campo, *Fiaba e mistero*, op. cit., p. 145.

delle dimensioni dimenticate o rimosse dalla filosofia, l'ampio senso attribuito al poetico, conducono già a una prima formulazione di "ragione poetica", che deve dunque essere interpretata come un metodo che si "scopre" nel momento di una necessaria evoluzione esistenziale dell'uomo, un'elevazione etica riconosciuta nell'elaborato significato contenuto nell'idea di "persona".³⁴

Nei testi di Cristina Campo la medesima interpretazione sacrale della poesia deriva dalla certezza che unicamente la parola poetica sia capace di aprire le porte verso una dimensione *altra*, la sola contenente l'autentico senso dell'umano. L'ideale poetico di Cristina Campo si scopre nell'insostenibilità dell'incomunicabile e allo stesso tempo nella fedeltà assoluta ad esso: "parola o lingua perfetta che nell'atto di scriverla si cancella".³⁵ L'esperienza poetica è esperienza contemplativa, quindi religiosa, e senz'altro mistica. Il rigore, l'attenzione, la devozione, la ripetizione del rito, lo svuotamento della personalità, il raggiungimento dell'essenzialità, sono i compiti tanto del mistico quanto del poeta: "Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno".³⁶ La poesia come mistica dunque, che immediatamente riporta a quanto si è detto a proposito di san Giovanni della Croce;³⁷ ed è indubbiamente tale convinzione ciò che più avvicina Campo al pensiero poetico di Zambrano, che le fa ammirare i suoi testi, nei quali riconferma ciò che lei stessa cerca, come ammette nelle lettere all'amica.

Se è pur vero che si è parlato spesso di "mistica" in relazione all'opera zambraliana, la maggior parte delle volte lo si è fatto frettolosamente, senza riflettere attentamente sul significato globale della sua ricerca. Infatti, se Zambrano attraversa dimensioni che possono definirsi "mistiche" perché situate oltre ciò che la razionalità è in grado di elaborare, quindi raggiungibili attraverso mezzi quali il *simbolo* e il *sogno*³⁸ e

³⁴ Il termine *persona* è il concetto chiave intorno a cui ruota il complesso percorso filosofico di María Zambrano: *persona* corrisponde essenzialmente all'uomo che riconosce e soprattutto *accetta* la sua "mancanza d'essere", elevandosi al più alto livello etico e contrapponendosi al *personaggio* – *uomo massa* che popola la storia *apocrif*a e *tragica*. Per un confronto, si rimanda in particolare al saggio di M. Zambrano *Persona y democracia*, Siruela, Madrid, 1996 (tr. it. di C. Marseguerra, *Persona e democrazia*, Mondadori, Milano, 2000), ricordando però che il significato del concetto di *persona* è affrontato in quasi tutti gli scritti dell'Autrice.

³⁵ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, op. cit., p. 21. A proposito della *fedeltà*, scrive María Zambrano in *Por qué se escribe*: "«Hay cosas que no pueden decirse», y es cierto. Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir. [...] La poesía es secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, o llora su secreto. [...] Acto de fe el escribir, y como toda fe, de fidelidad. El escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio." (M. Zambrano, *Por qué se escribe*, in *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 38-40; tr. it. di R. Prezzo, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano, 1996, pp. 26-28).

³⁶ C. Campo, *Fiaba e mistero*, op. cit., p. 146.

³⁷ La stessa María Zambrano si domanda se la poesia non sia "sempre aparejada con una mística; que sea ella misma en cierta manera una mística?", M. Zambrano, *San Juan de la Cruz. De la "noche obscura" a la más clara mística*, in *Los intelectuales en el drama de España*, Trotta, Madrid, 1998, p. 272 (tr. it. di E. Nobili, in *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano, 1997 pp. 122-123).

³⁸ L'importante studio sul *sogno* realizzato da María Zambrano, e che sfocerà in opere quali *El sueño creador* (Turner, Madrid, 1986; tr. it. di V. Martinetto, *Il sogno creatore*, Mondadori, Milano, 2002) e *Los sueños y el tiempo* (Siruela, Madrid, 1998; tr. it. di L. Sessa e M. Sartore, *I sogni e il tempo*, Pendragon, Bologna, 2004), fu condotto a Roma, proprio durante gli anni dell'amicizia con Cristina Campo ed Elémire Zolla. E scrive C. Campo in *Il flauto e il tappeto*, op. cit. p. 26: "Di questo lungo, insaziato appuntamento amoroso, mai del tutto compiuto, mai abbastanza ripreso, con le quattro sfingi sorelle – memoria, sogno, paesaggio, tradizione – si nutre la poesia".

abbandonando la disposizione “violenta” del concetto, è anche vero, però, che alla luce della complessità del percorso zambrano tali esigenze sono implicate nella circostanza di un obiettivo che mai rinuncia alla chiarezza filosofica. L’invocazione ad apprendere dalla poesia la discesa “nelle viscere dell’umano” per riscattare ciò che la filosofia ha dimenticato nella sua costante ricerca dell’*identità* deve sempre essere intesa come preambolo imprescindibile per una conoscenza “totale” e non “totalitaria” dell’umano, il quale, appunto, è ritenuto costituito da molto più che la sua semplice coscienza: piuttosto, egli è definito a partire da quelle dimensioni “oscurate” che non possono essere colte dalla luce accecante del concetto, ma solo dall’ombra *aurorale* della poesia. L’*innocenza* che la caratterizza è ciò che consente alla poesia di “aprirsi” all’estraneità di una realtà che si riconosce, e che pure si rispetta, come “altro da sé”. Attraverso tutta la sua opera, l’Autrice tenta di abbracciare questa innocenza, per riannodare i legami spezzati con ciò che lei crede l’originaria realtà dell’umano: la sua è quindi una *discesa* verso le regioni “infernali” con l’intenzione di *sviscerarle*. Il poeta incarna così il mediatore per eccellenza ed è Cristina Campo a rivelarlo: “E il poeta, che scioglie e ricompone quelle figure, è anch’egli un mediatore: tra l’uomo e il dio, tra l’uomo e l’altro uomo, tra l’uomo e le regole segrete della natura”.³⁹

La pratica della scrittura diviene esercizio di rivelazione personale, che però si attua per una volontà filosofica promossa a vantaggio della eticità umana entrata in crisi. Ciò che si esperisce attraverso lo scrivere è difatti il risultato che scaturisce da una tappa precedente, quella che definisce lo stato di *persona*, ovvero l’accettazione della propria condizione, “accogliendo” le verità solitamente non accettate dal pensiero e dalla storia occidentali; perciò, la prosa poetica ben si adatta ad esprimere una verità così intesa. Tuttavia, Zambrano non ha mai preteso essere un poeta, ma la sua scrittura, così come quella di Campo, riesce nell’intento di “svelare il segreto”. Eppure, come dichiara Zambrano, la poesia è cosa da “iniziati”, e non ha l’obbligo di chiarire all’uomo le sue scoperte: “La poesía fue asimilable pero no pensable, no cognoscible”.⁴⁰ La filosofia, al contrario, è definita “guida” verso la rivelazione di sé, e il suo compito è dunque quello di “sviscerare” il senso nascosto dell’uomo: la filosofia deve apprendere dalla poesia a discendere fino al *sacro* ma senza lì sostare, risalendo verso la luminosa comprensibilità.

Va detto dunque che a Cristina Campo interessa meno “chiarire”, maggiormente preoccupata a conquistare la perfezione della parola; lei non è e non intende essere “filosofa” di professione, piuttosto scrittrice e poetessa, allo stesso modo con cui Zambrano nega costantemente un proprio ruolo “poetico”. Ovvero, ciò che accomuna così intimamente Zambrano e Campo viene espresso da due diverse voci che pure rivelano la medesima verità: la prima lo fa filosoficamente, la seconda simbolicamente attraverso la sua prosa poetica o i suoi versi. Ed anche se gli ultimi testi di Zambrano appaiono simbolicamente ermetici e poeticamente evocativi, essi devono venir interpretati come tappa finale di un percorso filosofico che si conclude con la diretta messa in pratica della ragione poetica, quindi con la sua trascrizione sulla carta che, per Zambrano, rappresenta un vero e proprio laboratorio di pensiero. Per questo si vuole qui ribadire l’assoluta coerenza di María Zambrano, che mai abbandona il compito di “filosofa”, ma che semmai la amplifica dando accesso a luoghi solitamente inesplorati dalla tradizione. Cristina Campo esprime certamente un simile convincimento, ma con il proprio linguaggio, decidendo di intrattenersi nei labirinti oscuri delle *viscere*, proprio là dove la poesia risiede: non deve spiegarsi la Campo, non è sua intenzione elaborare una tesi sulla poesia perché direttamente la *vive*, respirandola ogni momento della sua vita e scrivendola solo

³⁹ C. Campo, *Attenzione e poesia*, op. cit., p. 166.

⁴⁰ M. Zambrano, *Los Bienaventurados*, Siruela, Madrid, 2004, p. 49 (tr. it. di C. Ferrucci, *I Beati*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 52).

quando ne ricava la figura essenziale, “pura”, dopo l’ardua pratica dell’*attenzione* e della *contemplazione* che pure Simone Weil insegna: “Ma è ogni volta il contemplativo, il fedele a riscattare l’altro”.⁴¹ Si può dunque concludere che mentre Zambrano teorizza e raggiunge dimensioni poetico-mistiche attraverso la sua ragione poetica, Cristina Campo esperisce nel rito e nella devozione quotidiane il senso ultimo dell’esperienza mistico-poetica: “La virtù è negativa, né la poesia è altra cosa dall’esercizio di questa virtù globale, comune in natura: la paziente accumulazione di tempo e di segreto che si rovescia subitamente in quel miracolo di superiore energia: la precipitazione poetica”.⁴²

Nelle due Autrici s’insinua però profondamente la necessaria ricerca della *rivelazione*. E se per Zambrano questa sopraggiunge attraverso il metodo della ragione poetica, che si differenzia dal Metodo tradizionale della filosofia occidentale,⁴³ in Cristina Campo ciò si consegue apprendendo dalle *fiabe*, altro mezzo attraverso cui conoscere il mondo delle cose *soprannaturali*. Ma non solo: nella fiaba avviene quella conversione dell’anima che per Zambrano è possibile attraverso la filosofia: “Come ogni fiaba perfetta, [...] ci mette a parte dell’amorosa rieducazione di un’anima – di una attenzione – affinché dalla vista si sollevi alla percezione. Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente. E che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?”.⁴⁴ L’occasione per l’uomo di elevarsi eticamente è data dall’esperienza della trasformazione interiore, quella che accade nella fiaba secondo la Campo o attraverso una filosofia “innamorata” che non abbandona nessuna dimensione dell’umano secondo Zambrano. In entrambi i casi si tratta di una rivelazione.

Le rivelazioni, prodotte dalla capacità di *risveglio* da parte della coscienza (Zambrano) e di *attenzione* (Campo) sopraggiungono quando l’*attesa*, la fede e l’ascolto favoriscono l’accoglienza dell’*estraneo*, l’accettazione di *quell’altrove* che vincola l’uomo alla sua origine e alla sua verità. Ma tale meta, proprio come si verifica nelle fiabe tanto care a Cristina Campo, è risultato di un lungo apprendistato, il medesimo che lei tenta di ripetere attraverso la disciplina della scrittura. Allo stesso modo, Zambrano lo fa con la sua ragione poetica, insegnando ad accettare la verità del vivere anche nell’impossibilità della totale comprensione.

IL SIMBOLO: LINGUAGGIO DELLA RIVELAZIONE. Sia per María Zambrano che per Cristina Campo, la *definitiva* conquista della rivelazione è *impossibile*. È allora che entra in gioco il *simbolo*. Proprio come nella fiaba,⁴⁵ attraverso i simboli la coscienza accede all’*altro* mondo, dove sono contenute le realtà *soprannaturali*. La parola stessa deve affidarsi al simbolo per scoprire il “linguaggio puro” della rivelazione. Ma per arrivare a questo, è necessario il ripetersi ossessivo del *rito*, la *liturgia* che predispone all’*attenzione*, quindi alla *contemplazione* delle verità essenziali che attraverso il simbolo possono così essere espresse: “quasi che al contatto con simboli insieme così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro”.⁴⁶

⁴¹ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, op. cit., 38.

⁴² Ibid., p. 122.

⁴³ Si rimanda a questo proposito al testo: M. Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989 (tr. it. di S. Tarantino, *Note di un metodo*, Filema, Napoli, 2003), in cui il Metodo della filosofia occidentale (nato con Parmenide) è indicato con la lettera maiuscola proprio a voler sottolineare il suo aspetto dominante.

⁴⁴ C. Campo, *ibid.*, p. 10.

⁴⁵ “Sindbad l’ha detto: una fiaba non opera se non sulla materia prima dell’esistenza, il suo campo alchemico naturale”, C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, op. cit., p. 38.

⁴⁶ Ibid., p. 18.

Nel manoscritto inedito di María Zambrano, *Historia y revelación*⁴⁷, composto tra il 1964 e il 1970, sono elencate le tipologie della rivelazione, storica, filosofica e poetica, e si legge che l'interpretazione del simbolo è il metodo più adeguato per ottenere una rivelazione. Zambrano dichiara che “el reconocimiento de los símbolos restituye a la vida humana y a la vida toda su carácter poético”.⁴⁸ Si deve quindi tenere a mente la relazione tra simbolo, poesia e rivelazione, fortissima anche negli scritti di Cristina Campo.

Nel suo metodo anti-sistematico, Zambrano ritiene quella del simbolo una presenza e un'azione fondamentali nella comprensione della realtà, una dimensione nella quale si scopre ciò che all'intelligenza resta occulto: come il sogno o la fiaba, anche il simbolo è “un espacio-tiempo distinto del espacio-tiempo común o genérico”.⁴⁹ Inoltre, nel manoscritto inedito *El pensar sistemático: indicio, símbolo, razón*⁵⁰ Zambrano spiega che nel simbolo lo spazio e il tempo “si unificano”, creando una dimensione a sé, in cui viene abolita la distanza fondamentale tra soggetto e oggetto.⁵¹ Proprio per la sua azione unificatrice, “armonica”, “mediatrice” tra opposizioni, il simbolo è scelto, specialmente nella prosa degli ultimi scritti di Zambrano, come mezzo con cui la Ragione poetica ottiene la sua perfetta e coerente espressività. Ma il simbolo è anche il canale attraverso cui i regni oscuri dell'essere possono essere svelati: nel suo ruolo di mediatore, esso testimonia il luogo in cui avviene la conoscenza del molteplice, unificato in una nuova conversione che non può che darsi in un istante.

Sempre fedele all'insegnamento della sua maestra Simone Weil, che scrive i suoi *Quaderni* anche attraverso i simboli antichi, Cristina Campo comprende l'importanza essenziale dell'uso della simbologia:

Metodo per comprendere le immagini, i simboli, ecc. Non tentare d'interpretarli, ma fissarli finché la luce sgorga. [...] Dapprima li si deve prendere del tutto alla lettera, e contemplarli così, a lungo. Poi prenderli un po' meno alla lettera e contemplarli così, e così di seguito per

⁴⁷ *Historia y revelación, 1964-1970* (Manoscritto inedito, conservato presso la Fundación María Zambrano e classificato M-141 presso la Fundación María Zambrano). Il manoscritto rappresenta il progetto di un'opera che Zambrano non giungerà a scrivere. Una bozza, ordinata e schematizzata, è stata pubblicata in R. Mascarell, *Una obra inacabada*, in AA.VV., *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, Residencia de Estudiantes, Fundación María Zambrano, Madrid, 2004, pp. 682-683. Di questo progetto Zambrano scrive in una lettera del 18 aprile 1970 destinata a un'ignota “Chère Madame”: “Un libro integrado por Notas – por llamarlas de alguna manera – acerca de la revelación religiosa y histórica que quizás pudiera llamar *Historia y revelación*.”. La lettera, classificata come manoscritto M-447 presso la Fundación María Zambrano, è stata pubblicata nella rivista “Aurora”, 3, Barcelona, 2001, pp. 192-195.

⁴⁸ M. Zambrano, *El pensar sistemático: indicio, símbolo, razón*, 1966, [M-129]. Un estratto del manoscritto inedito è stato pubblicato nell'antologia critica (a cura) di J. Moreno Sanz, *La razón en la sombra*, Siruela, Madrid, 2004, p. 120. Si ricorda, sul tema dell'azione unificatrice del simbolo, anche il saggio di M. Zambrano, “Los símbolos”, *Semana*, 292 (1963/12), pp. 4-5. Utile appare, per un approfondimento dell'argomento, il testo di F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano, 1991, in cui, attraverso l'esempio di poeti e scrittori, il simbolo è guardato come il solo veicolo capace di rappresentare l'eterogenea verità della realtà: “la figura capace di tenere in sé l'eterogeneo e il contraddittorio: la vita e la morte, la luce e il buio” (Ibid., p. 131).

⁴⁹ M. Zambrano, *El pensar sistemático: indicio, símbolo, razón*, op. cit., p. 121.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ È interessante ricordare una citazione di Marius Schneider, famoso studioso di simbologia antica, amico di E. Zolla e molto influente sul pensiero di Zambrano: “il simbolo è una realtà materiale la cui configurazione permette a una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi” (M. Schneider, *Nature et origine du symbole [inedito]*; tr. it. di A. Audisio, A. Sanfratello, B. Trevisano, Rusconi, *La nascita musicale del simbolo*, in *Il significato della musica*, Milano, 1999, p. 92). La raccolta è curata dallo stesso E. Zolla.

gradi. Quindi tornare di nuovo a prenderli del tutto alla lettera. E bere la luce, qualunque essa sia, che sgorga da tutte queste contempezioni.⁵²

Campo crede fermamente al potere del simbolo anche in quanto *liturgia*, rito che nel suo ripetersi conferma la presenza del *divino*: i simboli religiosi per esempio, che fanno appello alla capacità contemplativa del credente, sono banchi di prova attraverso cui Campo rinnova la propria fedeltà, come pure il rigore della scrittura, fino alla perfezione della parola. Il rito rende *possibile* giungere all'*impossibile*, al *sacro*: i suoi simboli sono le verifiche dell'attenzione di chi si appresta a questo cammino, unici mezzi adeguati per dire il *mistero*.

Attraverso l'amicizia con Cristina Campo ed Elémire Zolla, María Zambrano approfondisce, durante gli anni romani, e come testimonia il carteggio fra i tre,⁵³ la lettura di certi autori studiosi della simbologia e della filosofia orientale che in parte già conosceva. Tra questi, sembra doveroso ricordare gli islamologi René Guénon e Louis Massignon,⁵⁴ che pure sono citati in note nei suoi ultimi testi. Dal carteggio con Zolla, si apprende come molti dei testi di R. Guénon facenti parte della biblioteca personale di Zambrano furono da lui esplicitamente consigliati, e come Zolla, egli stesso islamologo e cultore delle filosofie orientali, avesse contatti diretti con gli autori amati dall'Autrice, addottrinata sul simbolismo religioso di cui lui era esperto.⁵⁵ Tutto ciò conferma ancora una volta l'adeguata dimensione intellettuale e soprattutto spirituale che Zambrano incontrò a Roma, e che certamente le favorì una già avviata predisposizione a quel certo tipo di letture i cui contenuti si riversarono in parte nelle sue ultime opere.

Di René Guénon, in particolare, va ricordato un testo che senza dubbio influì sullo studio di Zambrano di quel periodo, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*⁵⁶, le cui analisi delle simbologie "sacre" derivanti dalle antiche tradizioni ricompaiono in forma di

⁵² S. Weil, *Chaiers II*, Plon, Paris, 1972 (tr. it. di G. Gaeta, *Quaderni II*, Adelphi, Milano, 1997, p. 292).

⁵³ Riguardo alle informazioni su R. Guénon presenti nel carteggio E. Zolla-M. Zambrano, si rimanda all'interessante articolo d'introduzione di M. Pertile 'Cara il viaggio è cominciato'. *Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*, op. cit.

⁵⁴ Louis Massignon, letto per la prima volta nel 1932 su "Revista de Occidente", fu molto approfondito da Zambrano dopo il 1955, tanto da dichiarare, in una lettera del 1973 diretta a Lezama Lima "Louis Massignon es el único maestro que desde hace larguísimos años he encontrado" (J. Moreno Sanz, *Encuentro sin fin*, Endymion, Madrid, 1998, p. 117). Un testo di L. Massignon che fu fondamentale per M. Zambrano è *Parole donnée*, Du Seuil, Paris, 1983 (tr. it. di A. Comba e C. Tresco, *Parola data*, Adelphi, Milano, 1995). La stessa Cristina Campo, che conosceva bene l'opera di Massignon, lo cita, per esempio, in relazione al significato del simbolo, in *Il flauto e il tappeto*, op. cit. p. 131.

⁵⁵ Quasi tutte le opere di René Guénon presenti nella biblioteca personale di Zambrano sono state consigliate da Elémire Zolla, come dimostra il carteggio tra i due conservato presso la Fundación María Zambrano. Tra i testi di R. Guénon posseduti dall'Autrice si ricordano i fondamentali: R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962 (tr. it. di F. Zambon, *Simboli fondamentali della Scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975); *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, Éditions Véga, Paris, 1964 (tr. it. di P. Nutrizio, *Autorità spirituale e povertà temporale*, Luni, Milano, 1995); *L'Ésotérisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957 (tr. it. di P. Cillaro, *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano, 2001); *Les états multiples de l'être*, Éditions Véga, Paris, 1957 (tr. it. di L. Pellizzi, *Gli stati multipli dell'essere*, Adelphi, Milano, 1996). Gli argomenti della filosofia indiana e islamica che interessavano a Zambrano erano anche i temi trattati nei saggi pubblicati nella rivista "Conoscenza Religiosa", fondata da Zolla nel 1969 presso "La Nuova Italia" a Firenze e da lui diretta fino al 1983. Per un approfondimento, si segnala la recente pubblicazione della raccolta dei saggi scritti da Zolla sulla rivista: E. Zolla, *Conoscenza Religiosa*, a cura di G. Marchianò, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006.

⁵⁶ R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, op. cit.

rimandi nei testi dell'Autrice: tra questi, il simbolo del *cuore*, definito dalle tradizioni indiane “principio stesso dell'essere”, quello del *centro*, spesso presente negli scritti zambrani e rappresentante l'istante della rivelazione del sé, quelli della *croce* e della *bilancia*, immagini degli stadi molteplici dell'essere.⁵⁷ Ma tra tutti i simboli, è quello della *fiamma* a denotare un'ulteriore assonanza con Cristina Campo: per il numero di ottobre-dicembre 1977 della rivista fondata da Zolla nel 1969, *Conoscenza Religiosa*,⁵⁸ Zambrano pubblica il frammento *La fiamma* che si ripubblicherà nell'opera postuma *De la Aurora* con la dedica “A Vittoria-Cristina, in memoriam”:

Quando lo sguardo è assorto nella fiamma, la vede crescere in un doppio senso, in se stessa prima, e poi oltre se stessa, fino a risolversi in un punto lieve, luminoso e ardente: qualcosa come l'atomo visibile dell'ardere che si impone come la sua parte più incisiva, qualcosa che potrebbe penetrare l'impenetrabile e scivolare tra gli spazi interatomici che si negano ai nostri occhi. Solo sorprendere questa penetrazione della fiamma potrebbe aprirci gli occhi, ostinati nel vedere soltanto ciò che ci si manifesta apertamente.⁵⁹

È evidente, in questo breve scritto, il motivo della dedica all'amica, che Zambrano intende evidentemente ricordare anche attraverso una scrittura che si avvicina non poco allo stile di Cristina Campo.

LA RELIGIOSITÀ MAI DOGMATICA. Definita spesso un'Autrice cattolica e talvolta studiata nell'ambito della dottrina cristiana, María Zambrano si distingue per una profonda religiosità che però varca i confini del dogma e che si dimostra quanto più autentica nella coincidenza tra pensiero filosofico e fede spirituale. La stessa Zambrano si confessa, in una lettera a Rafael Dieste del 1937: “Dudo de ser cristiana. El cristianismo es – no sé si originariamente – mucho de soberbia; quizá el mundo moderno ha vertido su soberbia sobre el cristianismo originario”.⁶⁰ Di famiglia cattolica liberale, l'Autrice legge per tutta la vita opere gnostiche; eppure, la sua tradizione si riconosce in opere quali *La Agonía de Europa*⁶¹ o *El hombre y lo divino*, dove emerge la speranza di un ritorno all'originario messaggio cristiano e il profondo legame con S. Agostino. Il periodo vissuto a Roma pare riaccendere in Zambrano una fede maggiormente confermata nei riti, probabilmente influenzata proprio dai rapporti personali come quello con Cristina Campo. Ciò che è indubbio è il suo interesse per le religioni orientali, in particolare il sufismo, fatto che dimostrerebbe quindi la sua forte predisposizione spirituale mai assiomatica.⁶² Nel

⁵⁷ Sulla simbologia presente nei testi di María Zambrano mi sia consentito rinviare al mio saggio: A. Ricciotti, *La ragione poetica: metodo, parola e simbolo*, in *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Mobydick, Faenza, 2011.

⁵⁸ M. Zambrano, *La fiamma*, tr. it di E. Zolla, *Conoscenza Religiosa*, 4 (1977), Roma.

⁵⁹ M. Zambrano, *De la aurora*, Tabla Rasa, Madrid, 2004, p. 158 (tr. it. di E. Laurenzi, *Dell'Aurora*, Marietti, Genova, 2000, p. 114).

⁶⁰ M. Zambrano, *Carta a Rafael Dieste*, in *Los intelectuales en el drama de España*, op. cit., p. 169.

⁶¹ M. Zambrano, *Agonía de Europa*, Trotta, Madrid, 2000 (tr. it. di C. Razza, *Agonia dell'Europa*, Marsilio, Venezia, 1999).

⁶² Sulla formazione gnostica di María Zambrano si ricorda l'importante testo di J. Moreno Sanz, *La visión segunda: el Método en María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en Occidente*, in AA.VV., *María Zambrano, Premio Miguel de Cervantes*, Anthropos, Madrid, 1989, pp. 89-125, e del medesimo Autore, *Encuentro sin fin*, Endymion, Madrid, 1998, e *Prólogo* in *Lo hombre y lo divino*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999. Riguardo alla dimensione religiosa della maturità, quando più fortemente essa è avvertita, è fondamentale la lettura del carteggio tra l'Autrice e Agustín Andreu, testimonianza dell'interesse per gli scritti gnostici, la liturgia, e il tema della “circolazione dello Spirito” che arricchisce le numerose lettere che i due si scrissero in un'autentica

periodico di Madrid *ABC* del 23 aprile 1989, è riportata un'intervista in cui Zambrano spiega di non essere mai stata praticante, sebbene fosse cresciuta con una formazione cattolica:

Para mí, el cristiano es el que deja de creer, el que ha salido del Paraíso y espera en el Reino de Dios, porque de todo Paraíso se sale, y si no se sale nos echan. En el Paraíso no podemos vivir y por ello nos viene la nostalgia del Paraíso, la invención del Paraíso, e incluso la del amor. Entonces, el verdadero trayecto del cristiano sería pasar del Paraíso al Reino de Dios, que es lo que hay que ganar. [...] Lo que yo he querido no es ser filósofo, ni ser poeta, ni siquiera ser santa: lo que he querido es ser una criatura de Dios.⁶³

La “nostalgia del Paradiso” si dimostrerà un tema peculiare dell’Autrice nella sua riflessione sull’azione e il pensiero dell’uomo mosso dal tipico desiderio di essere *più* di se stesso. E se lei stessa confessa di aver voluto essere “creatura” è perché riconosce in questa la condizione di chi non cerca ciò che non ha, ma accetta, semplicemente, ed anche tragicamente, di essere ciò che è nella propria verità. Pertanto, seppur ammetta di non aver seguito il dogma cattolico, Zambrano si pone tra quei pensatori che lo hanno dimostrato nel proprio privato: la sua, è la libertà di chi vive, per “vocazione” potrebbe giustamente dirsi, la condizione di trascendenza che conduce *oltre* a ciò che s’intende con la ragione. La tentata liberazione dal divino da parte dell’uomo occidentale, il suo tentativo di *sostituirlo* attraverso l’*auto-divinizzazione* che porta al suo contrario, alla schiavitù e al punto estremo della sua riduzione. Nell’introduzione a *El hombre y lo divino* si legge:

La deificación que arrastra por fuerza la limitación humana – la impotencia de ser Dios – provoca, hace que lo divino se configure en ídolo insaciable, a través del cual el hombre – sin saberlo – devora su propia vida; destruye él mismo su existencia. Ante lo divino ‘verdadero’, el hombre se detiene, espera, inquiere, razona. Ante lo divino extraído de su propia sustancia, queda inerme.⁶⁴

In queste parole si scopre il vero intento di Zambrano, e la sua devozione nei confronti di un divino che rimane *originario* rispetto la *divinizzazione* operata dal pensiero occidentale: la speranza di un “ritorno”, e di una nuova consapevolezza, rappresenta l’altro grande polo del suo pensiero dopo la critica alla filosofia occidentale. Quando dell’uomo, e del pensiero, sono rimasti solo elementi di crisi, ecco che allora si potrà sperare in una *rinascita*, nell’*aurora* che segue “la notte oscura dell’umano”.

Cristina Campo, a differenza di Zambrano, non riceve dalla famiglia una rigida educazione religiosa. Scrive nel 1958: “Io non sono una vera cristiana, purtroppo [...]. E ho cercato di accettare con umiltà il mio destino di vagabonda che in nessun luogo sa trovare riposo – di farne a poco a poco un dovere, un’intima disciplina”;⁶⁵ e confessa inoltre di non sapere nulla di Dio. Esattamente come accade per Simone Weil, la scoperta del cattolicesimo è per lei un incontro “necessario”, non cercato ma “destinato” dalla sua esigenza di perfezione e di spiritualità.⁶⁶

atmosfera spirituale che non volle essere dogmatica, ma mezzo di rivelazione per una conoscenza di sé. (A. Andreu, *Cartas de la Pièce*, Pre-Textos, Valencia, 2002).

⁶³ M. Zambrano, Entrevista con J. C. Marset, ‘María Zambrano: “He estado siempre al límite”’, *ABC* (1989/4), Madrid, p. 71.

⁶⁴ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., pp. 23-24 (tr. it., p. 19).

⁶⁵ C. Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 99.

⁶⁶ Si ricorda, a questo proposito, la particolare predisposizione di Simone Weil a non poter accogliere, pur desiderandolo, anche in punto di morte, i sacramenti. Nel suo *Sotto falso nome*, C. Campo spiega che S. Weil non arrivò ad accettare la Chiesa Cattolica perché non aveva appreso le

Le lettere di Cristina Campo all'amica spagnola rivelano numerosissimi riferimenti riguardanti l'avversione nei confronti della Chiesa Cattolica ufficiale, condivisa tra le due donne. Infatti, Campo s'impegna duramente a preservare l'antica ritualità cristiana, in particolare la cerimonia della messa in latino eliminata dal Concilio Vaticano II del 1964. La scrittrice rimprovera al Vaticano dunque la violazione del rito originale e la conseguente perdita dell'autentico significato della liturgia, che invece ritrova in tutto ciò che lei ricava dalle letture di Simone Weil e dei mistici: la regola, la ripetizione, la perfezione del rito conducono all'apertura della dimensione trascendente che fonda il senso ultimo dell'esistere; eliminato tutto questo, si elimina la condizione necessaria del persistere del sentimento cristiano. Quindi, dietro la severità di certe abitudini, sorge doveroso riconoscere ciò che caratterizza la vita di Cristina Campo in ogni suo aspetto, da quello privato a quello professionale, a quello religioso: la pratica dell'*attenzione* è ciò che viene ripetuto in ogni gesto, nella scrittura e nel quotidiano, e che avvicina forse più di qualunque altra cosa la scrittrice all'amica spagnola; l'attenzione come capacità di visione e di comprensione sul reale, volontà di giungere *oltre*, fino all'incomprensibile, sorretta dall'idea che la verità sia nascosta agli occhi della conoscenza *naturale*. Così, le due donne, sicuramente si stimolano a vicenda durante gli anni in cui si frequentano a Roma, e si convincono l'una con l'altra della possibilità di aprirsi a dimensioni *soprannaturali* attraverso un *rito* certamente religioso, ma che trova la sua completezza nell'espressività poetica e filosofica.

Nel suo *Attenzione e poesia*, che si dichiara apertamente un omaggio al pensiero di Simone Weil, Cristina Campo scrive: "Poesia è anch'essa attenzione [...]. L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. [...] Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece, direttamente e come simbolo".⁶⁷ Il saggio del 1953 fu tradotto da Zambrano per la rivista *Sur* nel 1961:⁶⁸ non stupisce il fatto che Cristina Campo scelga l'amica per una traduzione in castigliano del suo testo; in esso si esprime probabilmente ciò che più l'avvicina alla concezione filosofica ed esistenziale di Zambrano, nel suo elogio alla poesia, alla purezza della parola, alla pratica di ciò che nei testi della pensatrice spagnola è definita "passività". La *passività attiva* di Zambrano risulta essere, in finale, la stessa *attenzione/contemplazione* che Campo apprende da Simone Weil. E l'"attenzione" è, non casualmente, il tema di un interessante frammento scritto da Zambrano nel 1964:

Se dirige la atención hacia un campo de la realidad para captarla, para obtener de ella el máximo de su manifestación. Entonces la primera acción será una especie de inhibición, paradójicamente, una retirada del propio sujeto para permitir que la realidad, ella, se manifieste. Y en este punto la atención ha de hacer una especie de limpieza de la mente y del ánimo. Ha de vérselas con la imaginación. Con la imaginación y con el saber. Ha de llevar la atención al sujeto al límite de la ignorancia, por no decir de la inocencia.⁶⁹

In *De la aurora* María Zambrano scrive di nuovo sull'attenzione, nominandola "visione poetica", conoscenza non considerata "all'altezza della ragione" ma che deve

giuste letture e testimonianze, quindi, in definitiva, per ignoranza. (C. Campo, *Introduzione a Simone Weil*, «Attesa di Dio», in *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 150-162).

⁶⁷ C. Campo, *Attenzione e poesia*, op. cit., pp. 165-170.

⁶⁸ C. Campo, *Atención y poesía (traducción de María Zambrano)*, op. cit., pp. 117-119.

⁶⁹ M. Zambrano, *La atención*, pubblicato come inedito in "Aurora", 8, 2007, Barcelona, pp. 117-119, e successivamente in *Filosofía y educación*, Ágora, Malaga, 2007 (tr. it. di L. Durante, *Per l'amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull'educazione*, Marietti, Genova-Milano, 2007, p. 52). Cfr., M. Zambrano, *Esencia y forma de la atención*, "Educación", 30, septiembre 1970, San Juan de Puerto Rico, pp. 109-111.

invece essere recuperata dal pensiero contemporaneo.⁷⁰ Quest'interpretazione dell'attenzione ricorda immediatamente il saggio dell'amica Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, dimostrando così la vicinanza delle due donne: un'amicizia che è stata un *destino*, appunto, che resiste oggi attraverso gli scritti che lo testimoniano.

Il rapporto tra Zambrano e Campo, pur analizzato e riconosciuto come importante oggetto di studio negli ultimi anni, non sembra esser stato ancora pienamente compreso dalla critica. Eppure, l'intreccio dei temi che hanno caratterizzato le opere delle due Autrici durante gli anni della loro amicizia, si conferma indubbiamente un fruttuoso terreno d'indagine che si spera possa essere affrontato più profondamente. Il presente saggio spera di essere un contributo valido in questa direzione.

⁷⁰ M. Zambrano, *De la aurora*, op. cit., p. 51 (tr. it., p. 31).

ARQUITECTOS ITALIANOS EN ESPAÑA, RELACIONES Y CONTEXTO

*ITALIAN ARCHITECTS IN SPAIN,
RELATIONS AND CONTEXT*

GIANFRANCO SPADA
Valencia, España
info@gianfrancospada.com

La producción arquitectónica de arquitectos italianos en territorio español ha sido una constante a lo largo de la historia debido a motivaciones político-sociales y sobre todo culturales. Esta herencia arquitectónica, poca veces estudiada en su globalidad, y desconocida en muchos de sus aspectos, forma parte integrante del patrimonio arquitectónico español. En este artículo se propone una panorámica de la producción arquitectónica que los arquitectos italianos han realizado en España desde el siglo XVI hasta nuestros días, y su relación con los diferentes contextos históricos.

The architectural production of Italian architects in Spain has been a constant along History due to political, social and, above all, cultural factors. This architectural heritage, not very often studied as a whole and frequently ignored in many aspects, is a main part of Spanish architectural patrimony. The article pretends to offer a panoramic view of the work done by Italian architects in Spain from the 19th century until nowadays, as well as to pay attention to the relations between them and the different historical contexts.

*Fecha de envío: 11 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación: 10 de enero de 2014*

Italia y España son dos países que, asomados al mismo mar, han compartido, sobre todo a partir de la civilización romana, una herencia cultural formada no sólo por valores intangibles como las lenguas o el derecho, sino también por un patrimonio material como el arquitectónico.

Las culturas arquitectónicas italiana y española, a pesar de haber evolucionado por caminos diferentes, tienen muchísimos puntos de contacto y de desarrollo común, que han dependido de unos avatares políticos marcados, por lo menos en los últimos dos mil años, por lo que podríamos llamar el ADN de la *civilización romana*; puntos de contacto que a veces han abarcado arcos temporales largos, como cuando ambos territorios estuvieron bajo el mismo poder político, por ejemplo en el reinado de la Corona de Aragón o, después, con la dominación borbónica en el sur de Italia. Otro factor de interrelación sumamente importante, en ocasiones el más importante, entre Italia y la catolicísima España ha sido el Vaticano, en particular en la época de los Borjas.

Debido a todo ello, no siempre es fácil ni posible distinguir los lindes de ambas culturas arquitectónicas y a esto hay que añadir la dificultad que conlleva hablar de España o Italia sin tener en cuenta que es casi imposible hablar de contextos culturales sin hacer referencia a contextos políticos y sociales que fueron a lo largo de la historia y son hoy día mucho más complejos de lo que los términos España o Italia puedan abarcar.

GIANFRANCO SPADA, licenciado en Arquitectura por la Universidad de Venecia y máster en Planificación Territorial, Medioambiental y Urbana, por la Universidad Politécnica de Valencia, es fundador y presidente de la asociación *Arquites* de arquitectos italianos en España. Desde el 2002 reside en Valencia donde ha establecido su propio despacho de arquitectura, planeamiento urbano, artes visuales y comunicación online, *Atelier27*.

Palabras clave:

- Arquitectos italianos
- Arquitectura
- Patrimonio español

Keywords:

- Italian architects
- Architecture
- Spanish heritage

Para simplificar, aun a riesgo de hacerlo demasiado, quiero aclarar por tanto que cuando mencione España estaré refiriéndome al territorio geográfico de la España actual, y a los arquitectos italianos como a aquellos profesionales originarios de la península Itálica que históricamente desempeñaron el oficio de construir edificios y que fueron denominados, según la época, como *artifex*, maestros de obras, ingenieros y a veces también arquitectos, según hoy día los conocemos —por lo menos en España, ya que actualmente en Italia también los ingenieros o los geómetras, una especie de aparejadores, comparten competencias si no culturales al menos sí legales.

Otra aclaración que se hace necesaria es que en este artículo se presentarán los edificios y los arquitectos que los realizaron a partir de la información que se maneja en la actualidad, siendo ésta en determinados casos muy exhaustiva y bien documentada, pero en otros son atribuciones a veces difundidas por simple transmisión oral y que, aunque consolidadas por el tiempo, habría que tomar con cierta precaución a la espera de pruebas documentales más certeras. Por esta razón limitaré el estudio al arco temporal que abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días, ya que remontarse a fechas anteriores supone adentrarse en un terreno incierto donde las fuentes se vuelven imprecisas y aumenta su grado de incertidumbre.¹

Una ulterior aclaración es la necesaria distinción entre la arquitectura realizada por arquitectos italianos y la arquitectura italiana, de matriz italiana, y estilo italiano. Son numerosos los casos de edificios marcadamente italianos que a pesar de las atribuciones populares en realidad fueron realizados por arquitectos españoles, que simplemente usaron las “reglas” de la rica manualística arquitectónica, por ejemplo el *De Architectura* de Marco Vitruvio Polion, arquitecto y tratadista romano del siglo I a.C. Este manual, conocido y empleado desde la Edad Media, fue redescubierto nada menos que por Petrarca,² el cual ofreció así a los arquitectos de medio mundo, sobre todo en el Renacimiento, la posibilidad de contar con un medio privilegiado mediante el que reproducir las formas arquitectónicas del antiguo y admirado mundo romano. De la misma manera hay que aclarar también que son múltiples los casos de arquitectos italianos que por su alto grado de integración en la “sociedad” española pasaron a formar parte del imaginario colectivo como españoles, y cuyos nombres fueron tan castellanizados que su origen italiano resulta prácticamente imposible de deducir a partir de éstos y son conocidos casi exclusivamente por los estudiosos. Un ejemplo claro es el de Giovanni Torriani (conocido como Juanelo Turriano)³ que, al servicio de Carlos I, fue el creador de

¹ La única fuente unitaria que puede consultarse sobre la producción de arquitectos italianos en España es el *Dizionario degli Artisti italiani in Spagna (Secoli XII – XIX)* de Luigi Ferrarino, editado por el Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1977, que a pesar de tener una ambición diccionarística, no incluye la obra ya ampliamente documentada de algunos arquitectos, como es el caso de Giovanni Torriani, figura emblemática para una ciudad como Toledo. Otra importante fuente de información proviene de la Asociación Arqites de Arquitectos Italianos en España, que he fundado y presidido, la cual desde su fundación en 2002 está elaborando un catálogo que ofrece en parte online en Arqites (www.arqites.org) y que sin pretensiones científicas, pero sí con carácter divulgativo, está llevando a cabo una labor de recopilación y catalogación sin precedentes.

² F. Rico, *Petrarca: su vida, su obra, su tiempo*, min. 34, <http://www.march.es/conferencias-antteriores/voz.-aspx?p0=2704>

³ He preferido nombrar a los arquitectos según su nombre italiano ya que muchos de ellos al realizar diferentes obras por el territorio español adaptaban su patronímico, y se los conocía por dicho nombre, o en ocasiones pasaban a tener nombres diferentes por razones personales o directamente inventaban nuevas identidades a fin de poder operar sin deber responder de un

la máquina hidráulica que se construyó para subir el agua hasta la ciudad de Toledo desde el río Tajo, conocida como el Ingenio de Toledo o Artificio de Juanelo, y del que hablaré más adelante.

Hasta la fecha han sido catalogadas, para el periodo que nos ocupa y con diferentes niveles de atribuciones (la mayoría con pruebas documentales, aunque otros por la afinidad de los caracteres arquitectónicos), unas trescientas obras llevadas a cabo por un centenar de arquitectos diferentes. Considerando que en esta contabilización se incluyen sólo los proyectos de cierta envergadura y que quedan excluidos aquellos cuyos autores son menores o aquellos cuya autoría no ha trascendido, es posible estimar con el beneficio de la duda que la contribución italiana al patrimonio arquitectónico español sea cifrada en unos quinientos edificios. De éstos, por lo menos quedan restos de unos trescientos cincuenta y como mínimo fueron llevados a cabo por unos doscientos arquitectos diferentes. En esta contabilización no se incluye el flujo creciente de arquitectos italianos que a partir de finales del siglo XX están protagonizado un fenómeno migratorio que, por falta de perspectiva temporal, resulta difícil de analizar, y que aunque cuantitativamente constituya tal vez el periodo de mayor presencia de estos profesionales en territorio español, no hay que olvidar que coincide, por un lado, con fenómenos migratorios comunes a otras nacionalidades en el marco de la mayor movilidad propiciada por la Comunidad Europea y, por el otro, que su labor en la mayoría de casos queda integrada, en calidad de colaboradores, en los gabinetes profesionales de arquitectos españoles, es decir, en proyectos cuya autoría se atribuye exclusivamente a los titulares de dichos gabinetes.

En un plano geográfico, si analizáramos un hipotético mapa de la localización de las obras estudiadas,⁴ podría deducirse que su distribución en el territorio es proporcional al mapa de distribución de la población española, salvo una ligera mayor presencia a lo largo del arco mediterráneo, en parte explicable por la importancia del Mare Nostrum como vía de comunicación marítima por excelencia en la mayor parte del periodo examinado.

A lo largo de los siglos iremos viendo cómo fueron cambiando las tipologías de edificación encomendadas a los arquitectos objeto de estudio, así como de qué manera determinadas condiciones sociopolíticas influyeron en la calidad y la cantidad de los encargos.

Fundamentalmente podemos establecer cinco grupos en que incluir los diferentes tipos de edificios realizados: arquitectura eclesiástica, arquitectura palaciega, arquitectura defensiva, arquitectura ingenierística y arquitectura corporativa.

La arquitectura eclesiástica (iglesias, conventos, seminarios) constituye sin duda el grupo de edificios más numeroso en el que podemos constatar, a lo largo del periodo considerado, una presencia constante en el tiempo que se atenúa en el siglo XIX y finaliza definitivamente con la llegada del siglo XX, cuando disminuye la realización de este tipo de edificación por parte de los italianos debido a su saturación funcional, pero también por la llegada de la arquitectura moderna, que ofrece un nuevo lenguaje expresivo y relega a un segundo plano el clásico, del que los italianos eran los portavoces “naturales”.

La arquitectura palaciega incluye todos aquellos palacios señoriales que los propietarios encargaban tanto en calidad de vivienda habitual como para segundas residencias, ya fueran urbanas o campestres. Algunos fueron comisionados directamente por los miembros más destacados de la familia real y de la nobleza en general, pero

currículum en algunos casos comprometedor. Por tanto, a partir de ahora referiré sus nombres italianos y entre paréntesis el nombre o los nombres con que se los conocía en España.

⁴ A este respecto puede consultarse el mapa interactivo que la Asociación Arquites de Arquitectos Italianos en España ofrece en su web donde están localizados buena parte de los edificios objeto de estudio en este artículo: <https://maps.google.es/maps/ms?msid=218313019042093245281.000-4c6d397ddd9504598e&msa=0&dg=feature>

también por representantes públicos que desempeñaron cargos de alto prestigio y que de alguna manera mantuvieron contacto con la cultura italiana, tanto directamente en Italia (en el caso de los mandatarios o embajadores que allí desempeñaron sus tareas y que a su vuelta trajeron proyectos de estos profesionales cuando no a los profesionales mismos), como en España, por el simple hecho de hallarse en contacto con los arquitectos italianos aquí establecidos.

En el grupo de la arquitectura defensiva se enmarcan todas aquellas edificaciones ejecutadas para la protección de las ciudades, así como la creación ex novo de ciudadelas al servicio del sistema de protección. Los encargos de este tipo de proyectos a italianos tuvieron su apogeo en el siglo XVI, pero desaparecieron casi por completo en los siglos sucesivos.

En el grupo de la arquitectura ingenierística se incluyen proyectos de mayor envergadura que hoy en día son competencia exclusiva de los ingenieros pero que en el periodo que nos ocupa han sido llevados a cabo también por arquitectos. Casi siempre se trata de obras singulares ya que se requerían los servicios de profesionales extranjeros, detentores de conocimientos nuevos o diferentes, sobre todo en casos puntuales en que los profesionales locales carecían de la preparación suficiente para llevarlos adelante. Muchas veces, eran los mismos profesionales extranjeros los que proponían obras de este tipo, sabedores de poderlas llevar a cabo y que hasta la fecha no eran consideradas técnicamente posibles o económicamente viables según los conocimientos de que por entonces se disponía.

Por último, en el grupo de arquitectura corporativa se cuentan todos los edificios encargados por empresas comerciales a arquitectos italianos, fenómeno relativamente reciente que empieza en los años cincuenta del pasado siglo, en plena dictadura franquista, y va aumentando de forma paulatina en las últimas décadas con el progresivo interés de la corporaciones por contratar a arquitectos de fama internacional que aporten valor de marca a su propia marca. Quedan incluidas en este fenómeno corporativo también muchas instituciones públicas, de todos los niveles, que actuando como empresas privadas en un mercado competencial se sirven del marketing urbano y de los valores de marca para “poner en el mapa a la ciudad”, para exponerse en el escaparate globalizado de las urbes.



Tribunal de las Agua, Puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia

Si puede establecerse una tipología de arquitectos italianos que hayan trabajado en España, podríamos distinguir entre los afincados, los que residen en España, tanto los que llegaron de manera puntual para trabajar en proyectos concretos y luego se quedaron y siguieron ejerciendo la profesión en este país, como los que vivieron y trabajaron en el país por razones personales. Luego habría un segundo grupo de arquitectos italianos que trabajaron en proyectos puntuales sin vivir permanente en España, casi siempre profesionales de renombre internacional convocados para la realización de proyectos puntuales, que muchas veces fueron contratados por empresas italianas con las que ya tienen relaciones comerciales en Italia.

En todo esto cabría reflexionar sobre un dato: a pesar de esta presencia continua de profesionales italianos en territorio español,

resulta muy baja la proporción de estos arquitectos como ganadores en concursos públicos de arquitectura convocados por instituciones españolas. La práctica del concurso público, históricamente utilizada en pocas y determinadas ocasiones de relieve, ha pasado sin embargo a ser muy común en cualquier tipo de encargo público en las últimas décadas del siglo XX, y la escasa relevancia de los arquitectos italianos como ganadores de dichos concursos, que no como participantes, tal vez podría atribuirse en parte al hecho de que en los últimos tiempos el nivel de la práctica proyectual de los arquitectos españoles ha experimentado, en general, una sensible mejoría cualitativa.

Procederé ahora a realizar un recorrido a largo de los siglos, destacando a los principales arquitectos y sus correspondientes obras, intercalando algunas anécdotas que ayuden a entender cuán grande es el legado que estos arquitectos han dejado en el patrimonio arquitectónico español. De los edificios daré breves descripciones sólo en casos muy puntuales y cuando sean necesarias para comprender su importancia patrimonial y cultural.

Como ya he dicho, el recorrido parte del siglo XVI, ya que anteriormente el vacío documental envuelve el proceso de atribución en una nebulosa que es arriesgado atravesar. A pesar de que en el imaginario colectivo la civilización romana sea la portadora de numerosos conocimientos arquitectónicos empleados durante muchos siglos, realmente son pocas las referencias que se encuentran de arquitectos del Imperio romano que fuesen originarios de Italia y que se desplazaran a la península Ibérica a realizar las obras de ingeniería y arquitectura que tanta fama dieron al imperio de los césares. La realidad es que el Imperio romano estaba constituido por sus habitantes, y los de Hispania eran en su mayoría hispánicos, incluidos por supuesto los arquitectos que tales monumentos construyeron. Estos constructores se valían de conocimientos y técnicas que podríamos definir como “romanas”, pero es un error pensar que fueron los romanos de Italia los que edificaron dichas obras, que se deben en su mayoría, salvo algunas excepciones, a ciudadanos de Iberia.

A partir del declive del Imperio romano hasta el siglo XVI, y a pesar de existir numerosos indicios de la presencia de arquitectos italianos en el territorio español, son muy escasas las referencias directas que nos permitan identificar a estos profesionales con nombre y apellidos, además de sus correspondientes obras, ya que durante siglos la profesión de arquitecto como tal no estaba tan claramente definida. A ello cabe añadir que la antroponimia en uso durante estos siglos hace difícil reconocer en los nombres de algunos su origen italiano.

Sirva de ejemplo el caso de Nicola da Ancona (Nicolás de Ancona), considerado el artífice en 1303 de la Puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, conocida por ser escenario desde entonces de las reuniones del Tribunal de las Aguas, y cuyo nombre fue equivocadamente leído por Autona. Es probable que se tratara de un arquitecto originario de la ciudad italiana de Ancona que el obispo de la catedral valenciana, Raimundo Despont, hizo venir directamente de la ciudad italiana, donde años atrás había desempeñado el cargo de gobernador pontificio.

En el siglo XVI España se afirma como una nueva gran potencia imperial, una nación recientemente unificada que con el poder económico que le brinda su expansión americana, impulsada por el descubrimiento de Colón, sienta las bases de una expansión territorial de gran alcance, tanto en ultramar como en el mismo continente europeo.

La España de Carlos V y Felipe II precisó con urgencia de arquitectos e ingenieros militares para hacer frente a la gran demanda de nuevas fortificaciones, por un lado, y porque necesitaba renovar el parque defensivo constituido por los antiguos fuertes y murallas que ya no resultaban aptos de cara a la evolución reciente de la artillería, por el otro. A fin de hacer frente a las nuevas técnicas ofensivas basadas en el uso de la pólvora y

las balas de hierro, fue imponiéndose un nuevo planteamiento en la arquitectura militar que paulatinamente sustituyó a las torres por los baluartes.

España, necesitada de arquitectos militares, echó mano de la experiencia que los italianos habían acumulado en este campo; como resultado puede constatarse la numerosa presencia de construcciones defensivas realizadas por aquéllos en territorio español, que supera numéricamente otras obras arquitectónicas ejecutadas tanto por los italianos como por los arquitectos españoles. A continuación, citaré las obras más emblemáticas y a sus autores, pero sin entrar en detalle en el nivel de sus intervenciones en cada caso por una cuestión de extensión.

La primera fortificación abaluartada levantada en España, de fecha bastante tardía, es el castillo de San Lorenzo de Yagues en Soria, que el italiano Bartolomeo Carloni (Bartolomé Carlón o Carlone) realizó para los Manrique de Lara entre 1564 y 1570. Luego, Giovanni Battista Calvi intervino en la muralla Dalt Vila de Ibiza, en el castillo de San Felipe de Mahón, en las atarazanas reales de Barcelona, en la ciudadela de Rosas en Girona, en la muralla de Cádiz y en las murallas de Carlos V de Gibraltar. Michele Carlone lo hizo en el castillo de Calahorra, Giovanni Battista Castello en la Torre Nueva del alcázar de Madrid, Lorenzo de Adonza en el castillo de Grajal de Campos en León, Giacomo Palearo en el castillo de Santa Bárbara de Alicante y en la ciudadela de Pamplona, Tribuzio Spannocchi en la Torre de la Espelunca en Canfrán y en la ciudadela fortificada de Jaca (ambas en Huesca), Francesco Torni en el castillo de Vélez-Blanco en Almería y Leonardo Torriani en el castillo de Guanapay de Teguise en Las Palmas.

Pero la producción más importante se debe sin duda a los arquitectos e ingenieros militares Antonelli, que por tratarse de numerosos miembros de una misma familia ha supuesto no pocos problemas en el momento de reconstruir su legado y aclarar las relaciones de parentesco, hecho que ha contribuido a divulgar fechas y atribuciones incorrectas de un patrimonio poco conocido por los historiadores españoles y casi desconocido por sus colegas italianos.⁵ Un rasgo común a todos los proyectos donde intervinieron directa o indirectamente los Antonelli es la actitud conceptual típicamente italiana de preferir la traza irregular que permitía una mayor libertad a la hora de adaptar las fortalezas a la topografía del terreno.⁶

El más destacado miembro de la saga de los Antonelli fue sin duda Giovanni Battista (Juan Batista) al que Felipe II encomendó en 1568, entre otras cosas, la inspección y construcción de las fortificaciones del puerto de la ciudad de Cartagena y de la costa del Reino de Valencia y Murcia. A raíz de este encargo, llevó a cabo la reconstrucción del castillo de Santa Bárbara en Alicante, la construcción del castillo de Benidorm, la torre vigía de Santa Faz en Alicante, las murallas que protegen Peñíscola (Castellón) del acceso terrestre, el castillo de Moraira (Alicante), el forte de Bernia, el fortín de Canfalí, el castillo fortaleza de Santa Pola, la Torre del Agua Amarga en Alicante y la Torre de Piles (Valencia).

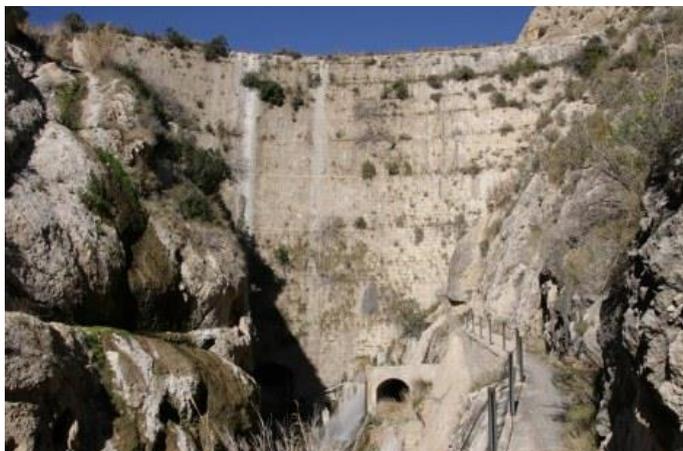
⁵ Para más información sobre las obras realizadas por los Antonelli al servicio de España a lo largo de noventa años (1559-1649), pueden consultarse los cuatro tomos compilados por Eugenio Llaguno y Amirola, más tarde ampliados por J. A. Ceán-Bermúdez, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Imprenta Real, Madrid, 1829.

⁶ “Los Antonelli, arquitectos de Gatteo”: www.provincia.fc.it/cultura/antonelli/esp/storiaattivita-/StoriaAttivita.html

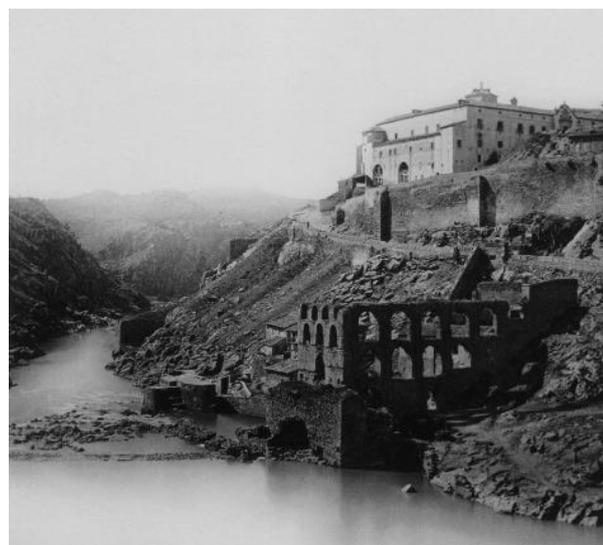
Además de estas realizaciones de carácter defensivo, Giovanni Battista Antonelli trabajó también en obras de ingeniería hidráulica, como el estudio que llevó a cabo para la navegabilidad del río Tajo entre Lisboa y Toledo, proyecto que nunca llegó a ser una realidad,⁷ o el embalse de Tibi en Alicante, que en su época fue la presa más importante de Europa y del mundo conocido, pues con una altura superior a los cuarenta metros era la mayor jamás construida, que no fue superada hasta la construcción de las grandes presas del periodo ilustrado.

No podemos dar por concluido el repaso al siglo XVI sin hacer mención de la figura emblemática de Gianello Torriani (Juanelo Turriano), un personaje estrafalario que fue llamado por Carlos I y que creó todo tipo de artilugios, como el famoso Cristalino, un reloj astronómico en el cual logró indicar la posición de los astros en cada

momento con objeto de interpretaciones astrológicas, un autómatas de madera, llamado el Hombre de Palo, que todavía da nombre a una de las calles de Toledo, una especie de ametralladora rudimentaria y algunas máquinas voladoras, diseñadas y fabricadas por él. Sin embargo, por lo que es más conocido es por la máquina hidráulica para subir el agua a Toledo desde el río, llamada el Ingenio de Toledo o Artificio de Juanelo, que conseguía conducir el agua del Tajo hasta el alcázar, situado a casi cien metros por encima del cauce fluvial. Basado en el uso de la propia energía hidráulica del río, estaba compuesto por gran cantidad de “cucharas” o “brazos de madera”, engranados de modo ingenioso, que iban pasándose el agua los unos a los otros, en altura creciente, de tal manera que podía elevar gran cantidad de líquido, unos 17.000 mil litros diarios, salvando el desnivel.



Embalse de Tibi en Alicante



A pesar de que el Artificio de Juanelo, su autor y sus prodigios han dado pie a la redacción de cientos de páginas literarias y académicas,⁸ Torriani murió en Toledo arruinado y sin haber cobrado ni un ducado por su maravilla hidráulica en 1585. Casi trescientos años después de su construcción, el Artificio conservaba visibles sus restos y se llegó a tiempo de fotografiarlo, antes de su lamentable demolición en 1868.

Más tarde, en épocas recientes, durante la construcción del Valle de los Caídos, se emplearon cuatro gigantescos fustes de piedras (de 11 metros de altura por 1,45 metros de diámetro y 54 toneladas de peso cada uno) conocidos como “los juanelos”:

⁷ Ricardo Sánchez Candelas escribió una novela que versa sobre este proyecto, titulada *Sólo navegaron sus sueños*.

⁸ A este respecto puede consultarse la web de la Fundación Juanelo Turriano, que dispone de numerosos documentos y estudios, en especial la página que recopila decenas de referencias literarias sobre el artefacto: www.juanelo-turriano.com/admin/agenda/winarcdoc.php?id=129

eran piezas de una ampliación no realizada del Artificio de Juanelo a causa de la muerte de Carlos I y que quedaron sin utilizar en las canteras de Soseca (Toledo). Su traslado en época franquista constituyó toda una hazaña técnica, dada la envergadura y la fragilidad de las piezas que acabaron colocadas en la cuesta de entrada de dicho monumento.⁹



Sello de la Fábrica Nacional de Monedas y Timbres (FNMT) de 1959, en el que se ven representados los cuatros juanelos, en una posición simbólica diferente de la que tienen en la realidad.

A lo largo de gran parte del siglo XVII la monarquía española y el país en general entraron en una fase de decadencia y grave recesión económica. El imperio legado por Felipe II a su hijo se desmoronó y España perdió su hegemonía europea en su lucha contra holandeses, turcos y franceses. La guerra de los Treinta Años sumió a Europa en una época de dificultades y en España la recesión fue más intensa y la recuperación más lenta que en otras monarquías nacionales dada la costosa política imperial llevada a cabo para mantener los anteriores dominios. A ello se añadieron diversas dificultades, como la epidemia de peste, que provocó que gran parte del territorio español acabara el siglo con su población diezmada, pero también el número de ciudades pasó de 37 a 22, y el clima, por su parte, afectó de manera tremenda a la economía agrícola de la mayoría del país. Aunque en la segunda mitad del siglo dio comienzo y se consolidó en la mayoría de los territorios europeos la recuperación

económica, que culminó en el esplendor de la Ilustración, en España dicha recuperación fue más tardía y dificultosa debido a las múltiples y destructivas secuelas de la política exterior de los Austrias.

Como es fácil deducir, la actividad constructiva bajó cuantitativa y cualitativamente, y en consecuencia disminuyó también la presencia de arquitectos italianos en el territorio. Los principales edificios realizados por éstos en este periodo son sobre todo de carácter religioso, aunque pueden rastrearse también algunos edificios y palacios privados. Por ejemplo, Giovanni Battista Contini intervino en la fachada y torre de la Seo de Zaragoza, y Giovanni Battista Crescenzi (Juan Bautista Crescenzi o Crescenci) lo hizo en el madrileño Panteón de los Reyes, la cripta real de veintiséis sepulcros de mármol en el que reposan los restos de los reyes y las reinas de las casas de Austria y de Borbón, además de intervenir en los también madrileños parque del Retiro y en el retablo del altar del monasterio de Las Descalzas Reales.



Panteón de los Reyes, Madrid

Otro arquitecto de renombre fue Vermondo Resta, milanés afincado en Sevilla desde finales del siglo XVI, que gracias a sus contactos en la corte, y por estar vinculado al

⁹ En la web de la Asociación para la Defensa del Valle de los Caídos puede consultarse un extenso artículo sobre el traslado de las piezas, acompañado de documentos y fotografías: www.elvalledeloscaidos.es/portal/archives/2369

principio al arzobispo Rodrigo de Castro, que le hizo los primeros encargos, diseña los hospitales del Espíritu Santo y del Amor de Dios y de forma más destacada la iglesia (iglesia de cajón con una sola nave sin crucero, tan habitual en ese siglo en Sevilla) y algunas de las salas del convento de San José. También participó en la traza de la colegiata de Olivares y en la reforma del Palacio Arzobispal de Sevilla, donde se le atribuyen los dos patios y las salas contiguas, para cuyos alzados recurrió a composiciones basadas en Vignola.

No obstante, sus trabajos más emblemáticos y de gran envergadura fueron los realizados para los Reales Alcázares sevillanos, que en parte deben a Resta su imagen de residencia regia. Entre estas obras se cuentan el apeadero, que, junto con la portada del patio de banderas, constituye una brillante muestra del arte manierista. En el interior del recinto, realiza importantes intervenciones entre paseos, fuentes y portadas, así como la construcción de la Galería del Grutesco, donde dispuso una serie de grutas con representaciones mitológicas y juegos de agua. También se le atribuyen el Teatro Nuevo Coliseo y el diseño del Corral de la Montería, teatro hoy desaparecido cuyas obras de ejecución Resta llevaba a cabo en 1625, año en que murió.

En contraste con el siglo anterior, el siglo XVIII trajo consigo una época de recuperación y reformas en muchos ámbitos de la vida española. Con la llegada al poder de los Borbones se inaugura un periodo de política interior encaminada a reformar la economía, la política y la sociedad. En el caso de España, y de Europa en general, fue acompañado de una recuperación demográfica y el aumento de las rentas del campo, así como del comercio artesanal. Estos nuevos aires aperturistas dieron paso a la recepción los conocimientos científicos, técnicos y humanísticos que en el resto de Europa ya estaban consolidados, propiciando así una modernización acelerada de todos los estamentos de la vida civil. La renovación también se produjo en el arte y, por supuesto, en la arquitectura, con la consiguiente llegada de numerosos profesionales italianos que, en un clima de “euforia” constructiva, desembarcaron en España en tal número que superaron a cuantos habían llegado dos siglos antes durante la época dorada del Renacimiento.



Simulación de la ubicación del Corral de la Montería en los Reales Alcázares de Sevilla

La fechas clave para entender este fenómeno son 1748, año en que se descubren y empiezan las excavaciones de los restos arqueológicos de la ciudad de Pompeya, con el consiguiente renacer de la cultura clásica romana, y 1752, año en que Fernando VI proclamó la fundación de la Real Academia de San Fernando en Madrid, con la que la corte borbónica tomó por completo el control de las actividades artísticas y arquitectónicas del reino.

Entre las funciones de esta institución estaba el estudio científico de la arquitectura, el inventario de los monumentos artísticos y, por supuesto, la formación de arquitectos, pintores y escultores. La centralización de estas actividades produjo una unificación del nivel de calidad artística en toda España. En el caso de la arquitectura, el control real llegó a tal extremo que mediante decreto se prohibió iniciar cualquier obra pública sin la debida autorización de la Academia, al tiempo que no se permitía a ningún constructor ostentar el título de arquitecto o maestro de obras sin haber pasado antes el examen correspondiente.

Este organismo fue el instrumento borbónico para desarrollar y controlar toda la política constructiva que se habían prefijado, en la que destaca por su valor simbólico de poder el embellecimiento urbano, sobre todo de Madrid, capital del reino, la ampliación y modernización de las residencias reales erigidas por los Habsburgo que habían quedado interrumpidas en el siglo XVII, y la prosecución de las obras iniciadas por Felipe V.

A modo de soporte y complemento, y paralelamente a estas grandes obras, se llevaron a cabo numerosas y necesarias intervenciones, como la creación de canales y caminos y la construcción de edificaciones fabriles o edificios religiosos de todo tipo, todas ellas obras en que muchos arquitectos italianos tuvieron una significativa participación. En éstas, destaca la labor de Francesco Badaraco en el convento de San Francisco en Cádiz, la de Luigi Bernasconi en el Real Hospicio y en la capilla Palafox de Burgo de Osma en Soria, la de Baldassarre Canestro en el palacio episcopal, la torre y el portal de la iglesia de Santa Eulalia de Murcia, la de Filippo Fontana, autor de la Puerta de Ruzafa y del Teatro Principal de Valencia, así como de la ermita de San Antonio en Madrid (que en la actualidad hospeda la tumba de Goya), la de Cosimo Fontanelli en el palacio de Soñanes de Villacarriedo, en Santander, la de Carlo Frascina en el Palacio Real de Riofrío en San Ildefonso, la de Filippo Juvarra en el Palacio Real de Madrid y en el de la Granja de San Ildefonso, la de Giovanni Battista Sacchetti, también en el Palacio Real de Madrid, la de Sempronio Subissati, asimismo en el Palacio Real de Madrid, pero también en la Casa de Oficios, la Real Colegiata y la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en la Granja de San Ildefonso, la de Vincenzo Mazzoneschi en el Teatro Principal de Málaga, la de Andrea Procaccini en el Palacio Real de la Granja y en la Real Colegiata de San Ildefonso en Segovia, o la de Virgilio Rabaglio en el Palacio Real de Riofrío de San Ildefonso, durante cuya construcción tuvo lugar la primera huelga laboral en España tal como las conocemos hoy día.

Mención aparte merece el arquitecto Francesco Sabatini, involucrado en decenas de obras, entre las que destacan la capilla Palafox de Burgo de Osma en Soria, el convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid y el de Granada, la Real fábrica de armas de Toledo (sede en la actualidad del campus universitario tecnológico de Toledo), el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, el retablo mayor de la catedral de Segovia, la Población Militar de San Carlos en Cádiz, y, ya en Madrid, el convento de San Gil, el convento de San Pascual, el cuartel de las Reales Guardias Walonas (en la actualidad dentro de la Universidad Carlos III), la escalera principal del Palacio Real, el Hospital General (que hoy día alberga el Centro de Arte Reina Sofía, el Conservatorio y el Colegio de Médicos), el palacio del Marqués de Grimaldi, el Palacio Real, la Puerta de Alcalá, la Puerta de San Vicente, la Puerta Real, la Real Basílica de San Francisco el grande, la Real Casa de Aduanas (actual sede del Ministerio de Economía y Hacienda) y el Puente de la Culebra en el parque del Retiro.

Sabatini, natural de Palermo (Sicilia), que entonces formaba parte del reino de Nápoles y Sicilia, entró en contacto con la monarquía española cuando participó, bajo la dirección de su suegro, Luigi Vanvitelli, en la construcción del Palacio Real de Caserta para el rey de Nápoles, Carlos VII, el futuro Carlos III de España. Al subir éste al trono español, lo llamó a Madrid en 1760 y lo encumbró por encima de los arquitectos españoles más destacados de la época al nombrarlo Maestro Mayor de las Obras Reales, con rango de teniente coronel del Cuerpo de Ingenieros, y también designarlo como académico honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su talento como arquitecto y el favor que le profesaba el rey le reportaron numerosos trabajos y encargos. Su trayectoria profesional se vio premiada en repetidas ocasiones. Además de ser ascendido a teniente general del Cuerpo de Ingenieros, se le otorgó el hábito de caballero

de la Orden de Santiago y tuvo acceso directo al círculo de confianza del rey tras su designación como gentilhombre de cámara.

Aparte de la figura de Sabatini y sus obras, enmarcadas en su mayoría en la redefinición de Madrid como capital de una España centralizada, cabe mencionar la labor periférica de otros italianos, como Giovanni Lazzarini y su proyecto para los jardines de Raixa de Buñola en Mallorca, que nos ha legado un lugar de belleza y evocador como pocos.

Y para terminar con el siglo XVIII, referiré la curiosa anécdota del proyecto del Ayuntamiento de Moguer en Huelva, de Tommaso Botani, una edificación civil de la segunda mitad de la centuria erigida en sustitución de la antigua casa consistorial y cuya imagen apareció desde 1981 y durante veintidós años, hasta la llegada del euro en 2002, en un billete de dos mil pesetas diseñado en conmemoración del centenario del nacimiento del autor moguerense Juan Ramón Jiménez, representado en la otra cara del billete. Se trata de una prueba más



Jardines de Raixa de Buñola, en Mallorca

de que el patrimonio arquitectónico creado por los arquitectos italianos está tan interiorizado que es divulgado como patrimonio nacional y promocionado con orgullo.¹⁰

Con el tránsito al siglo XIX, la arquitectura en general y también la que se lleva a cabo en España empieza a experimentar la dualidad que los nuevos materiales están imponiendo en la concepción de los edificios: por un lado, está el lenguaje clásico y su recuperación, empezado con el neoclasicismo del siglo anterior, y por el otro, la aparición de nuevos materiales, como el hierro y el cristal, que a pesar de haber estado siempre presentes en tiempos anteriores en la arquitectura en calidad de complementarios, asumen ahora un papel nuevo debido a las importantes mejoras técnicas de que se beneficiaron en el periodo ilustrado. Los arquitectos del siglo XIX vivieron esta dicotomía, y fueron preparándose lentamente para la definitiva evolución que tendrá lugar en el siglo siguiente, donde estos nuevos materiales encuentran en el lenguaje de la “arquitectura moderna” su máxima expresión.



Billete de dos mil pesetas (1981-2002) de la FNMT

el periodo ilustrado. Los arquitectos del siglo XIX vivieron esta dicotomía, y fueron preparándose lentamente para la definitiva evolución que tendrá lugar en el siglo siguiente, donde estos nuevos materiales encuentran en el lenguaje de la “arquitectura moderna” su máxima expresión.

A pesar de las numerosas ocasiones profesionales que supuso el desarrollo y el crecimiento urbano, el nacimiento de un nuevo sistema de comunicación como el

ferrocarril —y la consiguiente necesidad de una infraestructura ferroviaria de estaciones, puentes, etcétera—, el nacimiento de la cultura museística, la creación de nuevas fábricas y nuevos barrios residenciales, la presencia de arquitectos italianos en territorio a lo largo

¹⁰ Tampoco es éste un caso único, pues como hemos visto ya en el sello de 1959 del Valle de los Caídos aparecían los cuatro juanelos y más adelante veremos otra obra, la del puente de Rande, plasmada en un sello de 1981 de la Fábrica Nacional de Monedas y Timbres.

del siglo es muy escasa. Las razones de que sean realmente pocas las obras de relieve firmadas por italianos, sobre todo en comparación con la avalancha de arquitectos italianos llegados a suelo español el siglo anterior, probablemente se deba a la crisis del lenguaje clásico, del que los italianos eran considerados portavoces naturales, pero también a la evolución política española, aunque por encima de todo italiana: los italianos estuvieron inmersos en un complejo proceso de unificación que culminó en 1871 y que con sus tres distintas guerras de independencia mantuvo a estos profesionales ocupados en la logística de la guerra y en las luchas patrióticas.

Los edificios diseñados por la decena de arquitectos italianos documentados en España durante el siglo XIX son todos de estilo clásico. Destaca en este periodo la figura de Antonio Ginesi, que intervino en el cementerio Poble Nou de Barcelona, la de Giovanni Palagi, que lo hizo en el Teatro Principal de Mahón en Menorca, la de Pancrazio Passera, en la fachada principal del palacio del Conde de Guadiana de Úbeda, así como la de Egidio Piccoli, que intervino en la remodelación del Teatro Calderón de la Barca, en Valladolid.



Casa Gallardo, Plaza de España, Madrid

La entrada en el siglo XX supone para los arquitectos italianos que operan en España el definitivo tránsito del lenguaje neoclásico al lenguaje moderno, que empieza a cobrar forma tímidamente con algunos ejemplos de arquitectura modernista, como el Complejo de la Fundación Escolar Termens, en Cabra, Córdoba, del arquitecto Enrico Daverio, o el destacado edificio conocido como Casa Gallardo, que el mismo arquitecto levantó en la madrileña Plaza de España y que recibió por parte del ayuntamiento el premio al mejor edificio construido de 1915. Dicho premio fue entregado

al arquitecto Federico Arias, el cual firmó oficialmente el proyecto en calidad de testaferro, pues el italiano Daverio carecía del derecho legal a hacerlo con su propio nombre.

El punto de no retorno de esta transición del lenguaje arquitectónico lo marca sin duda la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, en la cual el proyecto del Pabellón Alemán de Mies Van der Rohe, conocido como el Pabellón de Barcelona, supuso un cambio de tendencia y la consagración definitiva del lenguaje moderno frente a los últimos coletazos representados por los pabellones neoclásicos, como el de Italia, diseñado por el italiano Piero Portaluppi.

El primer proyecto definitivamente moderno construido por un arquitecto italiano en suelo español es el edificio de viviendas de Carlo Baratto Besatti en la Gran Vía de Zaragoza, proyecto que fue diseñado ya en 1934, pero se vio suspendido a consecuencia de la guerra civil y no se retomó hasta 1940. Una vez más lo firmó un arquitecto español, Manuel Muñoz Casayus en este caso, dada la imposibilidad legal que tenían los arquitectos extranjeros a la hora de firmar proyectos en España durante la dictadura franquista.



Edificio de Viviendas en la Gran Vía de Zaragoza, de Carlo Baratto Besatti

Debido a este impedimento legal no puede descartarse que el número de edificios proyectados por profesionales italianos en este periodo fuera mayor al actualmente

documentado, sobre todo considerando que la influencia de los *racionalistas* italianos resulta muy evidente en las obras que los arquitectos del régimen franquista llevarán a cabo en los años siguientes.

Aun así, la escasa presencia de arquitectos italianos quizá sea atribuible a la guerra civil y a los años posteriores de posguerra y consolidación del régimen dictatorial, por lo que concierne a España. En el caso de Italia tal vez se debiera a la participación del país en la segunda guerra mundial, hecho que como en las anteriores guerras necesitó del esfuerzo profesional y humano de muchos arquitectos que fueron llamados al frente.

Para poder volver a constatar la presencia de arquitectos italianos que trabajan en suelo español hay que esperar a los inicios de la década de los años cincuenta, cuando el régimen franquista, al consolidarse, busca la legitimación internacional. Excepción hecha, y relevante, del proyecto de la fábrica de la Hispano Olivetti que se construyó en el barrio de Poble Nou de Barcelona entre los años 1941-1942 por el italiano Italo Lauro, con el español Josep Soteras i Mauri como firmatario del mismo.



Centro comercial Les Glories, Barcelona, construido reutilizando algunos edificios de la antigua fábrica de la Hispano Olivetti

Como curiosidad cabe destacar que en uno de los solares ocupados por los talleres Olivetti, que fueron demolidos en 1987, en el año 2000 se erigió un Centro de Servicios llamado Barcelona Activa con un proyecto de los catalanes R+B Arquitectos en cuya fase de concepción participé como colaborador del estudio: dos arquitectos italianos que intervienen en el mismo lugar a distancia de sesenta años.

Gracias una vez más a la figura del empresario Adriano Olivetti, a raíz de un programa internacional para dotar a la empresa de salas de exposiciones y

oficinas, en los años cincuenta asistimos a la construcción del Edificio Hispano Olivetti en el ensanche de Barcelona, proyecto encargado al grupo de arquitectos italianos BBPR formado por Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Pressutti y Ernesto Nathan Rogers. Este último fue tío de Richard Rogers, otro arquitecto italiano que más recientemente ha sido autor de numerosos proyectos en España y del que hablaré más adelante.



Detalle de la fachada del Edificio Hispano Olivetti, Barcelona

En la década de los cincuenta cabe destacar también el proyecto de los Pilonos de Cádiz (conocido asimismo como Torres de la Luz), unas torres de alta tensión eléctrica que flanquean la embocadura de la bahía interior gaditana, realizadas por Alberto Toscano a partir de un encargo del Instituto Nacional de Industria. La emblemática y poco convencional construcción de estas torres, con sus más de 160 metros de altura y una distancia entre ambas que supera los 1.600 metros, llevada a cabo dada la carencia de las fábricas de acero españolas, que no podían producir grandes portadores de acero y tampoco importarlos debido a las restricciones del régimen franquista, constituyó un hito en su época, y aún hoy los gaditanos siguen reconociéndolas como un icono muy identificativo de la ciudad.

A pesar de que España se había quedado al margen del Plan Marshall, en 1953 el gobierno franquista firmó con Estados Unidos un acuerdo de ayuda defensiva y económica que trajo al país, a ritmo de jazz y rock'n roll, la VI Flota de la US Navy y, de paso, la arquitectura internacional de la mano del tándem formado por el aristócrata inglés Peter Harnden y el arquitecto italiano Lanfranco Bombelli. Desde su oficina a las afueras de París, diseñaron los pabellones con que Estados Unidos presentó en las Ferias Internacionales de Muestras de Madrid, Barcelona y Valencia el espectacular ideario americano de prosperidad y bienestar a un público español que, todavía con las heridas abiertas de la guerra civil, vivía la gris cotidianidad de la dictadura.

En los años sesenta, Bombelli se trasladó a Cadaqués, donde abrió una galería de arte, actividad que compaginó con la de arquitecto y con la que contribuyó para que un pequeño pueblo costero se transformara en el centro artístico de la época al realizar exposiciones de artistas de renombre internacional como Duchamp, Hockney, Beuys, Hamilton o fotógrafos de la talla Man Ray o Robert Capa, entre otros.

Además de su labor como promotor y mecenas cultural, con su agenda de contactos internacionales, Bombelli nos dejó una serie de proyectos de casas que por su carácter al mismo tiempo moderno y regionalista forman ya parte del imaginario colectivo como prototipos de casa mediterránea moderna, vulgarmente denominada *chalet* que, malinterpretada, se ha extendido desde entonces por toda la costa española. Sirvan como ejemplo de algunos de los proyectos que Bombelli llevó a cabo primero en colaboración con Harnden y luego en solitario (tras la prematura muerte de éste en 1971), la Casa Port-Alguer, la Casa Apezteguia, los apartamentos Es Colom, los apartamentos Pianc, la Casa Bordeaux-Groult, la Casa Fasquelle, la Casa Callery para la pintora Mary Callery, la Casa Staempli, Villa Gloria (todas éstas entre Cadaqués y Port Ligat), o el chalet Harnden en Málaga, la Casa Wooden en Palafrugell, la Casa Parsons en



Casa Parsons, Benissa, Alicante



Alberto Toscano, Torres de la Luz, Cádiz

Benissa (Alicante), o la casa en Ciudad Real para el príncipe Metternich, con quien el arquitecto inglés estaba emparentado.

De los últimos tiempos de la dictadura franquista data el proyecto más emblemático firmado por un italiano: el puente de Rande, en la Ría de Vigo, un puente atirantado inaugurado en 1978 y proyectado por Fabrizio de Miranda, en colaboración con Florencio del Pozo y Alfredo Passaro. Se trata de una pieza de ingeniería clave en la realización de la muy polémica Autopista del Atlántico que vino a solucionar un problema

colosal en las comunicaciones gallegas, en un punto clave para las mismas como es el corredor del Atlántico, que une las ciudades de Vigo, Pontevedra, Santiago, Coruña y

Ferrol. Con sus 1.558 metros de longitud total, ha sido durante muchos años el puente atirantado de mayor longitud del mundo.

Con la llegada de la democracia, la arquitectura española vive de nuevo una época de fermento, pues otra vez los arquitectos españoles, liberados de la carga de la dictadura, miran más allá de los confines nacionales a fin de hacer balance del “estado del arte” de la arquitectura. En Italia se topan con la Tendenza, movimiento iniciado por Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi, Ernesto Nathan Rogers y Vittorio Gregotti, los cuales habían reformulado en la posguerra los preceptos del Movimiento Moderno, que hacían hincapié en los aspectos figurativos de la arquitectura en continuidad con las otras artes, y fueron más allá postulando el posmodernismo al defender la independencia de los principios que gobiernan el ejercicio de la disciplina que con sus propias leyes formales es rescatada como disciplina autónoma.

La “nueva” clase política española, en un alarde de renovación, muy aconsejada por los arquitectos nacionales, y movida al mismo tiempo por afinidades políticas de izquierda moderada, miró con gran interés a los arquitectos de la Tendenza que acabaron todos, en diferente medida, diseñando nuevos edificios para España.

El Museo del Mar de Galicia (Pontevedra) lleva la firma de Aldo Rossi, la Biblioteca de la Universidad de Valencia, la Escuela Pública Raiña Fabiola de Santiago de Compostela, la remodelación del Almudín de Xátiva y el Teatro Romano de Sagunto (ambos en Valencia) la de Giorgio Grassi, y Vittorio Gregotti también firmó diferentes proyectos para la ciudad de Málaga y colaboró en el del Estadio Olímpico de Barcelona, sólo por citar algunos ejemplos.



Biblioteca de la Universidad de Valencia, de Giorgio Grassi

la primera con obra documentada en España, dejó de manera muy radical el lenguaje del edificio original, construido para la Exposición Internacional de 1929, como simple envolvente periférico, para en su interior construir un itinerario museístico totalmente nuevo.

Con la Tendenza de nuevo se produce la vuelta de los arquitectos italianos a España, regreso que se consolida con el fenómeno mediático de las Olimpiadas del 92, que situó a Barcelona en el mapa de las ciudades con más inquietudes arquitectónicas de Europa. Cientos de jóvenes arquitectos italianos llegan a España por el efecto llamada ante la



Sello de de la FNMT con una representación del puente de Rande

Algunos de estos proyectos han sido muy polémicos ya que sus autores aprovecharon la carente normativa española sobre la protección de edificios antiguos para realizar renovaciones y ampliaciones que serían impensables en Italia, como la mencionada del Teatro Romano de Sagunto, intervención que dio origen a un largo calvario judicial y que terminó con una sentencia en firme de demolición. O como el larguísimo proceso de remodelación, que a raíz de los repetidos cambios duró más de veinte años, del Museo Nacional de Catalunya, a manos de Gae Aulenti. La gran dama de la arquitectura italiana y

permisividad a la hora de intervenir en el patrimonio histórico, lección aprendida amplia y directamente de boca de sus profesores universitarios, afines a la Tendenza, y que culmina con el boom de la edificación de los primeros años del siglo XXI y el dorado de las oportunidades profesionales que ofrecía la construcción fácil del *boom inmobiliario*.

En los últimos treinta años, por tanto, son muchos los proyectos realizados por arquitectos italianos, y al fenómeno de los grandes arquitectos de renombre típico del pasado se ha añadido la producción arquitectónica de cientos de profesionales involucrados en los más diversos tipos de construcción como si fueran españoles, es decir, ya no trabajan por la singularidad cultural que la nacionalidad italiana les brinda, sino simplemente por su condición de técnicos profesionales requerida por la sociedad.

Elaborar un listado de todos los proyectos llevados a cabo en estos años sería tarea harto difícil, además de que tampoco tendría sentido documentar la labor de cada uno de ellos cuando en la mayoría de los casos su producción, como hemos visto, se difumina y pierde su carácter netamente italiano. A las figuras singulares del pasado se contraponen ahora una figura colectiva que como tal no puede singularizar la producción individual de ninguno de los integrantes y, por tanto, la contribución de los arquitectos italianos en España en estos últimos años se diluye, se esfuma, se desintegra en sus aspectos más evidentes y pasa a formar parte de un todo, de una masa cultural que cada vez está perdiendo más sus propias referencias culturales.

Como contrapunto a esta tendencia cada vez más universal, ha ido desarrollándose el denominado fenómeno de las *arquistar*, arquitectos que al igual que las estrellas del pop, hacen sus apariciones puntuales allí donde se les requiere, y que deben su fama tanto a su singular producción arquitectónica, caracterizada muchas veces por formalismos caprichosos, como a su magistral manejo de los medios de comunicación. Entre ellos se encuentran, como no podía ser de otra manera, numerosos arquitectos italianos que en menor o mayor medida son parte del sistema perverso que rodea el *star system* de la arquitectura que, por su prestigio mediático, es usado por los poderes públicos y las grandes corporaciones para conseguir réditos electorales en las carreras políticas, por un lado, y beneficios en los valores de las marcas, por el otro.

Aunque con las debidas distinciones y puntualizaciones, en esta óptica pueden encuadrarse los proyectos de arquitectos como Renzo Piano para la base del equipo Luna Rossa en la competición de vela de la Copa América de Valencia, y el Centro de Arte Botín que el banquero Emilio Botín está construyendo en Santander. O el proyecto de Richard Rogers para el Hotel Hesperia Tower y el centro comercial Las Arenas en el antigua plaza de toros de Barcelona, las bodegas Protos en Valladolid. También es el caso de Benedetta Tagliabue, que al recibir la herencia arquitectónica y el prestigio de su esposo catalán,



Renzo Piano, maqueta del Centro de Arte Botín, Santander (en construcción)

Enric Miralles, prematuramente fallecido, ha firmado proyectos como la Torre Marenostrum para Gas Natural en Barcelona, entre otros.

A éstos habría que sumar la labor, más silenciosa, de otros profesionales italianos que a pesar de su reconocimiento internacional han dejado en España obras singulares que marcan un hito en el lenguaje de la arquitectura contemporánea: es el caso de Claudio Silvestrin con su Casa Neuendorf de Mallorca, manifiesto de todo un movimiento de arquitectura minimalista que a partir de entonces se ha

difundido como una rama más de la arquitectura internacional.

Esta nueva oleada de proyectos de arquitectos italianos coincide con la consolidación de un nuevo fenómeno para la profesión en razón del cual ya no es necesario afincarse en un país para poder construir en él. Todos estos arquitectos han realizado sus proyectos a distancia, desde sus respectivas ciudades de residencia, sin tener realmente que vivir en España, como era costumbre antes.

Por tanto, a partir de este momento habría que diferenciar claramente a los arquitectos italianos afincados en España, que viven cotidianamente su idiosincrasia y son parte de la sociedad que los integra, de los que exclusivamente tienen a España como un territorio más en su geografía de producción globalizada. Esta diferencia no es baladí, ya que en la actualidad dadas las facilidades que ofrecen las comunicaciones aéreas, las telemáticas y los tratados de libre circulación de las personas, distinguir a qué categoría pertenecen estos arquitectos se vuelve cada vez más difícil. En las últimas décadas son muchos los italianos que han estudiado arquitectura en España, y que viven y operan en el país, como son muchos los españoles que han estudiado en Italia y vuelven a España, ya en calidad de arquitectos italianos. Por ello, la catalogación de los arquitectos por nacionalidad se ha difuminado tanto que casi no tiene sentido hablar en estos términos. Por supuesto, son muchos los matices que podemos encontrar en tal encuadre, pero éstos no identifican a un colectivo, si no a



Benedetta Tagliabue, Torre Marenostrum, Barcelona

individuos. ¿Es Sir Richard Rogers un arquitecto italiano por haber nacido en Italia en una familia de origen inglés, teniendo como tío a toda una eminencia de la arquitectura italiana como fue Ernesto Nathan Rogers, y habiendo estudiado luego arquitectura en Londres, donde desde entonces reside salvo las largas vacaciones que pasa en su casa de la Toscana?

Nadie puede contestar inequívocamente a esta pregunta; los pasaportes y las nacionalidades oficiales sólo aumentan la confusión. La única respuesta válida es la que cada arquitecto proporcione, y no habrá que sorprenderse si nos hallamos ante más de un caso que, no teniendo ningún vínculo biográfico con Italia, se declare en el fondo arquitecto italiano.

Nadie puede contestar inequívocamente a esta pregunta; los pasaportes y las nacionalidades oficiales sólo aumentan la confusión. La única respuesta válida es la que cada arquitecto proporcione, y no habrá que sorprenderse si nos hallamos ante más de un caso que, no teniendo ningún vínculo biográfico con Italia, se declare en el fondo arquitecto italiano.



Casa Neuendorf, Mallorca, de Claudio Silvestrin

**EL TOMÉ DE BURGUILLOS DE LOPE DE VEGA,
UN CURIOSO LECTOR DE PETRARCA**

*LOPE DE VEGA'S TOMÉ DE BURGUILLOS,
A PECULIAR READER OF PETRARCH*

JUAN PÉREZ ANDRÉS
Rocafort, Valencia, España
jperez@latorredelvirrey.es

Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, el último poemario publicado por Lope de Vega, merece una atención destacada tanto en la producción del autor como entre las grandes colecciones de poemas del Barroco, especialmente por su modernidad, su relevancia a la hora de conocer esta última fase creativa de Lope de Vega y por su variedad de temas. Sin duda, de entre todos ellos, deben destacarse aquellas composiciones en las que, desde un punto de vista paródico, Lope de Vega, a través de su heterónimo Tomé de Burguillos, retoma tópicos y motivos heredados de Petrarca para configurar el que, en cierto sentido, puede ser considerado el último cancionero de la tradición petrarquista.

Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, the last book of poems published by Lope de Vega, deserves a special attention within Lope de Vega's literary production, as well as within the outlook of the main collections of poems of the Baroque period, especially because of its modernity, its importance to know this last stage of Lope de Vega's career and the variety of themes that it contains. Without doubt, among all, it should be pointed out those compositions in which, from a burlesque point of view, Lope de Vega, through his heteronym Tomé de Burguillos, go back to themes and topoi inherited from Petrarch to write a book that can be considered, in a certain sense, the last canzoniere of the Petrarchan tradition.

*Fecha de envío: 11 de octubre de 2013
Fecha de aceptación: 27 de diciembre de 2014*

Las recientes ediciones de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* dan testimonio de la creciente revalorización que esta última colección de versos publicada en vida de Lope está generando desde hace unos años, especialmente notable si se considera que hasta no hace mucho el poemario tan solo estaba disponible de forma fragmentaria en antologías o gracias a la publicación por separado de su más extensa composición, *La gatomaquia*. Las tres ediciones de A. Carreño (Almar, 2002), J. M. Rozas y J. Cañas Murillo (Castalia, 2005) y M. Cuiñas (Cátedra, 2008), frente a las dos únicas ediciones completas publicadas a lo largo del siglo XX, la facsímil de la Cámara Oficial del Libro de Madrid en 1935, y la preparada por J.M. Blecua a finales de los sesenta para Planeta, son muestra de ello.¹

Aunque las razones de tal interés no deben limitarse a unos pocos rasgos, hay tres factores que no pueden dejar de soslayarse: por un lado, la compleja variedad de asuntos

JUAN PÉREZ ANDRÉS, licenciado en Filología Inglesa e Italiana por la Universidad de Valencia, es profesor de instituto de Lengua Castellana y Literatura. Actualmente es doctorando en el ámbito de la Investigación Teatral en el Contexto Europeo. Es fundador y director de la revista digital *Zibaldone. Estudios italianos*.

Palabras clave:

- Lope de Vega
- Tomé de Burguillos,
- Petrarca
- Cancionero
- Parodia

Keywords:

- Lope de Vega
- Tomé de Burguillos
- Petrarch
- Canzoniere
- Parody

¹ Más información sobre la fortuna del *Burguillos* puede verse en M. Cuiñas Gómez, 'Historia textual del *Burguillos*', *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, X, 2007, pp. 125-151.

que el libro pone en juego dentro de la temática multiforme propia del Barroco y en tanto representativos de las motivaciones literarias y vitales de un Lope de Vega de setenta años maduro y desencantado; por otro, la modernidad del planteamiento mismo del poemario con la creación de uno de los más relevantes y curiosos heterónimos (si no el más brillante) de toda la literatura española, Tomé de Burguillos, “el más impertinente licenciado / que en sus leyes formó naturaleza”²; por último, la agudeza y el dominio de los recursos que Lope demuestra, una vez más, en este magistral y complejo último ciclo de su producción denominado *de senectute* por J. M. Rozas.³

Efectivamente, esta triste y compleja etapa final de la vida de Lope de Vega (que cubriría los ocho años que van de 1627, cuando entrega su primer testamento, hasta su muerte en agosto de 1635) está marcada por la penuria económica, una intensa decepción vital y una progresiva soledad (en pocos años, tras una penosa enfermedad, muere su última compañera, Marta de Nevares, y poco después, en un naufragio, su hijo Lope Félix, al tiempo que vive la desagradable fuga de su querida hija Antonia Clara), pero también por una madurez creativa sin igual de la que dan testimonio algunas de sus indudables obras maestras, tanto en el campo de la tragedia (*El castigo sin venganza*, 1631), como en el de la prosa (*La Dorotea*, 1632) o en el de la poesía (el *Laurel de Apolo, con otras rimas*, 1630; las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634; y, finalmente, *La vega del Parnaso*, publicada póstuma en 1637).

Una etapa, en definitiva, que supone “la culminación del saber literario y humano de Lope” en un momento en el que “desde la atalaya de los setenta años” el autor, “a la vez ingenuo, sinuoso y envidioso recalcitrante”, adquiere “una extraordinaria lucidez, un singular conocimiento del propio corazón y de las almas ajenas”, en palabras de Felipe B. Pedraza.⁴ Acostumbrado a literaturizar su biografía (en muy pocos casos, como es sabido, las vicisitudes vitales dejaron de constituir materia literaria para Lope), las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* no solo ofrecen por tanto un inmejorable panorama de gran parte de las inquietudes, frustraciones y preocupaciones de este período final de su producción, sino que configuran una de las colecciones de poemas más interesantes y novedosas de la poesía española de los Siglos de Oro.

Parte de esta novedad reside en el hecho de que, como se indica ya en la portada misma de la primera edición, Lope se presenta no como autor, sino como editor de las composiciones de un tal Tomé de Burguillos “no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería), sino de papeles de amigos y borradores suyos”⁵, asumiendo de este modo la tarea de compilador de textos dispersos entre los distintos amigos de Burguillos mientras este está en Italia, según nos recuerda el mismo Lope en el *Advertimiento al señor lector*.

² Sobre Burguillos, nombre ya utilizado por Lope desde las justas celebradas con motivo de la beatificación de San Isidro en 1620, siendo de “general opinión que fue persona introducida por el mismo Lope”, véase J.M. Rozas, ‘Burguillos como heterónimo de Lope’, *Edad de Oro*, IV, Madrid, UAM, 1985, pp. 139-163; o las páginas a él dedicadas por Francisco Rodríguez Marín en la edición publicada en el tricentenario de la muerte de Lope en 1935 de *La Gatomaquia. Poema jocoserio*, G. Bermejo Impresor, Madrid, 1975, pp. XVII-XXX.

³ J.M. Rozas, ‘Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’’, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.

⁴ F.B. Pedraza, *Lope de Vega. Pasiones obras y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, Edaf, Madrid, 2009, p.142.

⁵ Sobre la significativa portada del *Burguillos*, véase el interesante estudio de Macarena Cuiñas, ‘En torno a la portada de Burguillos’, *Lectura y signo: revista de literatura*, nº 3, (2008/1), pp. 117-130. Un recorrido a través de los múltiples retratos de Lope, incluido el de Tomé de Burguillos de la edición de 1634, puede seguirse en Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Imprenta Helénica, Madrid, 1935.

La falta de unidad y homogeneidad de los textos de Burguillos justificaría, pues, la amplia variedad de temas y tonos que se observan en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, conformadas en definitiva por un total de ciento setenta y nueve composiciones divididas en dos partes diferenciadas y ciertamente desproporcionadas: las *Rimas humanas*, con 161 sonetos, una canción burlesca, *La gatomaquia* y cinco poemas de asuntos diversos; frente a las *Rimas divinas*, constituidas por tan solo dos églogas pastoriles, un villancico, cuatro poemas al Niño de la Cruz y tres romances.

Basta echar un vistazo al primer soneto, *Desconfianza de sus versos*, uno de los últimos escritos antes de la publicación y toda una declaración de intenciones según la costumbre petrarquista de encabezar las colecciones con un soneto-prólogo, para dar cuenta de esta amplia variedad temática:

Los que en sonoro verso y dulce rima
 hacéis conceto de escuchar poeta
 versificante en forma de estafeta,
 que a toda dirección número imprima,
 oíd de un caos la materia prima, (5)
 no culta como cifras de receta,
 que en lengua pura, fácil, limpia y neta,
 yo invento, Amor escribe, el tiempo lima.

Estas, en fin, reliquias de la llama
 dulce que me abrasó, si de provecho (10)
 no fueren a la venta, ni a la fama,
 sea mi dicha tal, que, a su despecho,
 me traiga en el cartón quien me desama:
 que basta por laurel su hermoso pecho.

En el soneto se encuentran, de hecho, cinco de los grandes hilos temáticos del libro: desde la revisión de los modos petrarquistas (el verso inicial, “los que en sonoro verso y dulce rima”, es ya un claro remedo al “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” con que encabeza Petrarca su *Cancionero*⁶), hasta la crítica a los epígonos del culteranismo (los pedantes habituados a escribir de forma “culto como cifra de recetas”, v.6), pasando por la rememoración y evocación de amores pasados en tanto *leit-motiv* de la labor creadora (esas “reliquias de la llama / dulce que me abrasó...”, vv. 9-10), la reflexión sobre los procedimientos que guían la escritura poética frente a los abusos culteranos (“que en lengua pura, fácil, limpia y neta, / yo invento, Amor escribe, el tiempo lima”, vv. 6-7) o el desprecio final a la gloria negada en esta etapa final de su carrera (“si de provecho / no fueren a la venta, ni a la fama”, vv. 10-11).

Si a estos temas anunciados en este primer soneto añadimos las composiciones escritas en serio (“en seso”), la parodia de temas de la tradición poética petrarquista o los ataques directos a su enemigo José Pellicer, queda claro que las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* son difícilmente asimilables a una única temática y objetivo. Esta variedad de temas y tonos podría dividirse, a grandes rasgos y según nuestra

⁶ Todas las citas de Petrarca han sido extraídas de la edición bilingüe de F. Petrarca, *Cancionero*, trad. Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1989. Tanto Cortines como Ángel Crespo (Bruguera, 1983) parten del texto base establecido por Gianfranco Contini para Einaudi según el código Vaticano latino 3195.

opinión, en tres grandes grupos diferenciados tanto por su intencionalidad como por el grado en que se presenta en los sonetos la primera persona del heterónimo Burguillos, aun teniendo en cuenta que con frecuencia el mismo soneto desarrolla simultáneamente más de un tema.⁷

Un primer grupo lo formarían los veinte sonetos laudatorios o elegíacos escritos por Lope “en seso”, es decir, en serio, difícilmente asimilables por tema y tono al resto de sonetos paródicos y burlescos del heterónimo Burguillos y en la mayoría de los casos dedicados directamente a personas y circunstancias fácilmente identificables en la vida de Lope de Vega.⁸ Junto a ellos, un segundo grupo lo formarían los sesenta y ocho sonetos de intencionalidad claramente burlesca en los que la primera persona queda atenuada en favor de una crítica a diferentes aspectos de la sociedad, a los que se han de sumar sonetos satíricos en contra de los nuevos escritores culteranos o los mordaces ataques dedicados a su rival José Pellicer.⁹ Por último, un tercer grupo lo conformarían un total de setenta y tres sonetos en los que, mediante la explícita inclusión de la primera persona de Burguillos, Lope, a través del heterónimo, realiza una sistemática parodia de los temas y motivos propios del petrarquismo, al tiempo que trata aspectos relacionados con la ingrata labor creativa.

En este último grupo (fundamental en el momento en el que la inclusión de Burguillos sirve tanto para unificar el poemario a modo de *cornice*, como para desarrollar la personalidad del heterónimo) se podría hablar a sí mismo de tres bloques claramente diferenciados. El primero de ellos lo formarían los treinta y tres sonetos que, a modo de cancionero, Lope-Burguillos dedica a Juana, una lavandera del Manzanares.¹⁰ Trasunto de la Laura de Petrarca, la Beatriz de Dante, la Elisa de Garcilaso o la misma Lucinda de Lope, por nombrar amadas ilustres, “he sospechado -nos dice Lope al prologar el libro de su amigo Burguillos en la *Advertimiento al señor lector*- que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse, o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados”.¹¹

Un segundo bloque lo formarían diecinueve sonetos en los que, sin dirigirse

⁷ Sin espacio para concretar de forma pormenorizada las razones que han motivado la inclusión de los sonetos en los distintos grupos propuestos, valga señalar que la clasificación aquí propuesta varía notablemente de la señalada por los editores antes mencionados (J.M. Rozas y J. Cañas, M. Cuiñas y A. Carreño).

⁸ Serían los dieciocho poemas elogiosos o elegíacos dedicados por Lope a distintas personas (los sonetos 23, 33, 35, 36, 37, 38, 47, 58, 64, 70, 87, 93, 116, 132, 134, 140, 149 y 160) o los referidos a circunstancias personales concretas (el 78, a la muerte de Marta de Nevarés, o el 150, a su hija Antonia Clara) en los que no hay asomo de Burguillos ni intención paródica. Estos temas panegíricos, elegíacos y de reflexión autobiográfica de inspiración horaciana ocuparán *La vega del Parnaso*, como indica Felipe B. Pedraza en la introducción a la edición facsímil de Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, Ara Iovis, Madrid, 1993, p. XI.

⁹ Conformarían este grupo los veinte sonetos de crítica social basados en sucesos o en tipos concretos (sonetos 24, 25, 39, 50, 57, 59, 60, 63, 80, 85, 88, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 125, 141 y 154), los veinticinco sonetos burlescos en torno a situaciones cotidianas (20, 41, 42, 43, 52, 65, 67, 79, 83, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 102, 117, 118, 119, 121, 122, 130, 133, 145 y 155), los catorce dedicados a satirizar sobre los modos poéticos de los epígonos culteranos, los llamados “pájaros nuevos”, en muchas ocasiones con sonetos dirigidos a un tú apostrófico: Fabio, Cloro, Bartolomé, Elisio o Francisco (49, 54, 56, 73, 77, 81, 84, 103, 114, 120, 139, 143, 147 y 158) o los nueve con referencias burlescas a José Pellicer, el galán de la “linda bigotera”, cuya identificación resulta un tanto menos asequible a los lectores actuales (31, 32, 34, 68, 112, 123, 127, 128 y 142).

¹⁰ Serían los treinta y un sonetos con mención directa a Juana (2, 3, 4, 7, 8, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 26, 30, 40, 53, 69, 71, 75, 76, 82, 86, 96, 98, 100, 126, 137, 146, 148, 151 y 157), más dos con mención indirecta (11 y 136).

¹¹ Op. cit., p. 116.

explícitamente a Juana, se parodian temas, formas y estilos propios del cancionero o de la tradición poética de él derivada.¹² Por último, un tercer bloque estaría conformado por veintiún poemas que giran en torno a la reflexión sobre la pobreza del poeta, el acto de escribir o el epicureísmo a que se ve abocado Lope en esta su última fase vital.¹³

Visto en este amplio contexto, es evidente que este último grupo de setenta y tres poemas atribuidos a Burguillos es el que tal vez requiere una mayor atención, dado que su desarrollo permite a Lope, mediante la coartada-máscara de Burguillos, dar cuenta de forma más o menos velada de su situación personal, de su propia revisión de la tradición poética y de su opinión sobre cierta poesía del momento, al tiempo que, desde la distancia crítica que le otorga su dilatada trayectoria poética y mediante el ingenioso recurso de la parodia y la autoparodia, reflexionar y poner en tela de juicio todo el caudal poético renacentista de corte petrarquista que, exagerado y sobreutilizado en el Barroco, había agotado ya todas sus posibilidades expresivas.

Y todo ello mediante la poderosa herramienta de la parodia que se inicia ya con la elección misma del nombre de la amada, Juana, que, al igual que sucede con Aldonza Lorenzo, permite desde el primer momento deconstruir “a partir del mismo onomástico, la convencionalidad literaria del nombre de la amada como arquetipo idílico y culto”, como recuerda Antonio Carreño ¹⁴. Desde esta óptica la parodia acaba, en definitiva, por abarcar todos los recursos tanto temáticos (las fases del amor, el uso del mito, el empleo de tópicos literarios...) como estilísticos (empleo de antítesis, quiasmos, paralelismos, hipérbolos...) del petrarquismo.

Este proceso de desmitificación de temas y modos petrarquistas se inicia desde los primeros poemas en la peculiar mostración del encuentro con la amada y la descripción de las fases del enamoramiento, como sucede en el soneto 8, *Alude a la saeta de Filipo, padre de Alejandro, que le sacó de los ojos Cristóbolo, excelente médico*:

Púsose Amor en la nariz el dedo,
jurando, por la vida de Accidalia,
castigar mi rigor, aunque a Tesalia,
fuese por yerbas para algún enredo.

Y Juana, por la puente de Toledo, (5)
más en holanda que en tabí de Italia,
pasó con cuatro puntos de sandalia:
imáteme Amor si medio punto excedo!

Del pie a mis ojos, de su pie despojos,
tal flecha de oro entonces enherbola (10)
como la que a Filipo daba enojos.

Pero halló el macedón farmacopola,
yo no, que con la flecha por los ojos,
remedio espero de la muerte sola.

En este caso, aprovechando un asunto clásico, la pérdida de un ojo por parte de Filipo de Macedonia en un encuentro bélico, plantea Burguillos cuatro tópicos habituales

¹² Serían los sonetos 1, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 55, 61, 71, 101, 124, 129, 131, 135, 138, 144, 152 y 161.

¹³ Serían los sonetos 5, 6, 28, 29, 44, 45, 46, 48, 51, 62, 66, 74, 92, 99, 108, 111, 113, 115, 153, 156 y 159.

¹⁴ A. Carreño, ‘Los engaños de la escritura: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*’, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, 1981, p. 554.

del petrarquismo: el del Amor que causa el enamoramiento lanzando sus flechas y el de los ojos como entrada natural del amor (recuérdese, por ejemplo, el soneto LXXXVII de Petrarca “Sì tosto come avean che l’archo scocchi, / buon sagittario di lontan discerne (...) / similemente il colpo d’ vostr’occhi, / donna, sentiste a le mie parti interne / dritto passare...”), el del Amor que lanza sus flechas para vengarse de una afrenta del poeta (el “castigar mi rigor” del verso 2 remita claramente al soneto II del *Canzoniere*, vv.1-3: “Per fare una leggiadra sua vendetta, / et punire in un dí ben mille offese, / celatamente Amor l’arco riprese”) y el de la muerte como único remedio para el enamorado (soneto XXXVI de Petrarca, vv.1-2: “S’io credesse per morte essere scarco / del pensiero amoroso che m’atterra” o el segundo terceto del soneto CXL, vv.11-14: “Che posso’io far, temendo il mio signore, / se non star seco infin a l’ora extrema? / Ché bel fin fa chi ben amando more”).

Como en muchos otros sonetos, la visión paródica del tópico en Burguillos viene determinada por un acercamiento desmitificador y burlón del mito mismo (vv.1 “púsose Amor en la nariz el dedo”), por el contraste entre un tema histórico junto a la cotidianidad de la presentación de Juana cruzando el puente de Toledo con la mención intrascendente a su ropa y al tamaño de sus pies (“más en Holanda que en tabí de Italia / pasó con cuatro puntos de sandalia”) y por la simultaneidad de registros cultos (macedón, farmacopola) con registros coloquiales.¹⁵

Esta descripción del nacimiento del amor, que retoma el tópico renacentista de raíz aristoteliana, es tema central también del soneto 19, *Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo*:

Espíritus sanguíneos vaporosos
suben del corazón a la cabeza,
y, saliendo a los ojos, su pureza
pasan a los que miran, amorosos.

El corazón opuesto, los fogosos (5)
rayos sintiendo en la sutil belleza,
como de ajena son naturaleza,
inquiétase en ardores congojosos.

Esos puros espíritus que envía (10)
tu corazón al mío, por extraños
me inquietan, como cosa que no es mía.

Mira Juana, qué amor, mira qué engaños,
pues hablo en natural filosofía
a quien me escucha jabonando paños.

Como en muchos otros sonetos paródicos, los dos cuartetos desarrollan el tópico clásico dentro de la más estricta ortodoxia (valga la pena añadir, a los ejemplos antes mencionados, el soneto III de Petrarca, vv. 9-10, “Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core”; o la traslación metafórica a los ojos como flechas que hieren de los sonetos LXXXV, versos 1.-2, “I begli occhi ond’io fui percosso in guisa / ch’e’ medesmi porian saldar la piaga” y CXXIII, versos 5-6, “Dagli occhi vostri uscío’l colpo mortale, / contra cui non mi val tempo né loco”), para luego dar rienda suelta a la parodia en los tercetos estableciendo un acentuado contraste entre el tema serio inicial y la visión final de Juana lavando ropa en el Manzanares.

El cambio de registro y de persona de la enunciación acentúan este contraste al contraponer dos cuartetos descriptivos en los que se da cuenta del proceso de

¹⁵ Un detallado análisis de de este soneto se encuentra en David A. Gómez, ‘(Auto)parodia y renovación en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*’, en *Thesaurus*, LI, n.1 (1996), pp. 545-57.

enamoramiento en tercera persona mediante plásticas adjetivaciones (fogosos rayos, sutil belleza y ardores congojosos) y sugerentes verbos (sintiendo, inquiétase), con la subjetividad del poeta que irrumpe en el primer terceto (la extrañeza con que en primera persona el poeta observa el amor “como cosa que no es mía” e intenta hablar “en natural filosofía”), para acabar con un tú apostrófico en el segundo terceto dirigido a una Juana impasible que, en medio de la indiferencia que la caracteriza, está inmersa en la tarea, totalmente exenta de grandiosidad poética, de jabonar paños. El recorrido que plantea el poema, desde una inicial descripción al uso del proceso de enamoramiento, para introducir la subjetividad en un segundo momento y finalizar, como en muchos otros poemas, interpelando a la amada, acentúan el deseo de Burguillos de traer la temática amorosa a un terreno cotidiano, personal y concreto que lo aleje de la grandiosidad e idealización petrarquista.

Este contraste entre tópico y cotidianidad se emplea también en los poemas centrados en las distintas fases del amor. Así sucede en el soneto 11, *Túrbase el poeta de verse favorecido*, donde el contraste se da entre los dos primeros cuartetos, en los que ofrece un bello ejemplo de *locus amoenus* en el que Juana es pintada como sirena (“Dormido, Manzanares discurría / en blanda cama de menuda arena / (...) cuando la bella pastorcilla mía / tan sirena como serena / sentada y sola en la ribera amena”) y el terceto final, en el que la turbación del poeta acaba por desembocar en una curiosa y expresiva metonimia (“...turbado de su rostro bello, / al pedirme que el cuello le arrojase, / así del alma, por asir del cuello”), ciertamente poco poética pero tremendamente significativa.

También parodia Lope-Burguillos la típica recreación petrarquista del momento en que tuvo lugar el enamoramiento, como sucede en el soneto 9, *Dice el mes que se enamoró*, cuyo verso inicial “Érase el mes de más hermosos días” lleva directamente al soneto III de Petrarca, “Era il giorno ch’al sol si acolararo” (tema tratado entre otros en el soneto LXI, “Benedetto sia’l giorno, e’l mese, et l’anno / et la stagione, e’l tempo, et l’ora, e’l punto / e’l bel paese, e’l loco ov’io fui giunto / da’ duo begli occhi che legato m’anno”). En este caso, la parodia viene dada por la interrupción de la canónica descripción del momento del enamoramiento en dos cuartetos con abundante adjetivación en los que se emplea el habitual juego de contrastes petrarquistas “las glorias vuestras y las penas mías”, mediante la introducción de dos tercetos que transforman el poema en un soneto del soneto, recurso habitual en el Barroco (recuérdese el famoso *Un soneto me manda hacer Violante* de Lope), en los se opera, además, un cambio brusco de registro (versillo, sonetazo, cogote):

Érase el mes de más hermosos días,
y por quien más los campos entretienen,
señora, cuando os vi, para que penen
tantas necias de Amor filaterías.

Imposible esperan mis porfías, (5)
que como los favores se detienen,
vos triunfaréis cruel, pues a ser vienen
las glorias vuestras y las penas mías.

No salió malo este versillo octavo,
ninguna de las Musas se alborote (10)
si antes del fin el sonetazo alabo.

Ya saco la sentencia del cogote;
pero si, como pienso, no le acabo,
echarele después un estrambote.

Se observa, una vez más, que con frecuencia el procedimiento paródico parte de la bimembración entre unos cuartetos que desarrollan un modelo clásico al uso, para luego en los tercetos parodiar su contenido en base a un pronunciado desvío del tema inicial (la entrada de la vulgar y cercana cotidianidad), la introducción de hipérbolos o exageraciones desmedidas que desnaturalizan el sobrio tono inicial, o bien desviándose de las expectativas lógicas del lector mediante el abrupto cambio de tipo de texto o registro.

Es también el caso del soneto 7, *No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir que es mucho para poeta*, en el que desmonta la teoría neoplatónica de la belleza absoluta de la *donna angelicata* y la manida imposibilidad de plasmar su hermosura:

Bien puedo yo pintar una hermosura,
y de otras cinco retratar a Elena,
pues a Filis también, siendo morena,
ángel, Lope llamó, de nieve pura.

Bien puedo yo fingir una escultura (5)
que disculpe mi amor, y, en dulce vena,
convertir a Filene en Filomena,
brillando claros en la sombra oscura.

Mas puede ser que algún lector extrañe (10)
estas Musas de Amor hiperboleas,
y viéndola después se desengañe.

Pues di ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe:
basta que para mí tan linda seas.

La inclusión de poetas-artistas que han intentado en vano retratar a la amada (tema sobre el que gira también el soneto 2, donde recuerda Burguillos los intentos por parte de Virgilio, Propertio, Ovidio o Catulo, siguiendo el patrón del soneto CLXXXVI de Petrarca, vv. 1-2, “Se Virgilio et Homero avessin visto / quel sole il qual vegg’io con gli occhi miei”), permite por un lado, incluir al mismo Lope en el poema prolongando el juego del heterónimo (vv. 3-4, “pues a Filis también, siendo morena, / ángel, Lope llamó, de nieve pura”) y, por otro, poner de relieve la falsedad y sobreexplotación de ciertos atributos de la amada, algunos de cuyos rasgos más comunes, como la blancura de la piel, el cabello de oro o los labios de coral, eran moneda corriente en el petrarquismo (valga recordar, por ejemplo, el soneto CCXIX, v.5: “quella ch’ à neve il volto, oro i capelli”).¹⁶

Para Lope-Burguillos la belleza de la amada es subjetiva (“basta que para mí linda seas”) y el poeta no debe, por tanto, engañar al lector... aunque ello no impide que, como sucede en el soneto 13, *Lo que hiciera Paris si viera a Juana*, recreación y parodia del conocido juicio sobre la belleza de Juno, Venus y Minerva, el mismo Paris acabe irreverentemente por zanjar la discordia sobreponiendo la belleza de Juana a la de las tres diosas, ya que “cuarta diosa, en el discorde puesto, / no sólo a ti te diera, hermosa Juana, /

¹⁶ Un exhaustivo estudio de las imágenes petrarquistas se encuentra en M^a Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento. Repertorio*, PPU, Barcelona, 1990. En él se citan dos referencias inexcusables para abordar el petrarquismo en Lope: Sybylle Scheid, ‘Petrarkismus in Lope de Vega Sonetten’, en *Untersuchungen zur Sprach und Literaturgeschichte der romanischen Völker*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1966; y ‘Lope de Vega y la imaginería petrarquista de belleza femenina’, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J. M. Solà-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 5-23.

una manzana pero todo un cesto”.¹⁷

En este sentido, la ridiculización del mito clásico, una constante en el Barroco, es también habitual en *Burguillos*. Como señala Rosa Romojaro al tratar este último poemario de Lope, “de los ciento sesenta y un sonetos considerados, ciento diecisiete contienen signos míticos, y en ochenta y ocho de ellos encontramos la *función tópico-erudita* que predomina, fundida en la mayoría de los casos a la *función burlesca*, y compartiendo su relevancia, como en Rimas, con la *función comparativa*”.¹⁸ En estos casos, no cabe duda de que el objetivo final de Lope es, mediante el cenismo (v.gr. la mezcla de estilos), que el signo mítico funcione “en un amplio engranaje desestabilizador que mostrará la decadencia de los valores y doctrinas literarias renacentistas, asumida y potenciada ya desde finales del siglo XVI”.¹⁹

Baste como ejemplo de esta desacralización del mito mediante la inclusión de una imagen cotidiana desprovista de toda grandeza literaria, los sonetos en los que Burguillos describe a Juana como sirena mientras lava la ropa junto al Manzanares, como es el caso del soneto 46, *Describe el poeta a su Juana en forma de sirena, sin valerse de la fábula de Ulises*, tema que aparecía ya en el soneto 4 (vv. 5-7, “yo cantaré con lira destemplada, / ¡oh sirena bellísima de Europa!, / tu enfaldo ilustre, tu jabón, tu ropa”) además del mencionado soneto 11. En todos estos casos, el soneto es un claro ejemplo de la habilidad de Lope para conjugar una acción cotidiana vulgar (lavar la ropa) con temas clásicos y tópicos renacentistas (la historia de Ulises y el Manzanares de nuevo como *locus amoenus*). El cruce paródico entre una estrofa ya clásica (el soneto), un tema también clásico (el mito) y una acción u objeto cotidiano, habitual en el Barroco, es habitual también en Burguillos.²⁰

Valga como último ejemplo el soneto 30, *Hipérbole a los pies de la dama, que este poeta debió de nacer en sábado*: “Juanilla, por tus pies andan perdidos / más poetas que bancos, aunque hay tantos, / que tus paños lavando entre unos cantos, / escureció su nieve a los tendidos. / Virgilio no los tiene tan medidos, / las Musas hacen con la envidia espantos: / que no hay picos de rosca en Todos Santos, / como tus dedos blancos y bruñidos”. Sus pies no solo son más blancos que la ropa que está lavando (versos 4 y 5) y que el azúcar que corona las roscones de Todos Santos (v.7), sino que, en un simpático juego de palabras, son más exactos que los pies (los versos) de Virgilio, alcanzando la desmitificación incluso a los mismos autores clásicos. La hipérbole ascendente llega como en otros casos a su máximo desarrollo en el último terceto, en el que, alabando la belleza y pequeñez de los pies de Juana, acaba por decir que sus zapatos podrían usarse incluso como pendientes de tan pequeños (“que es tanta la belleza que hay en ellos, / que pueden ser zarcillos tus chinelas / con higas de cristal pendientes dellos”).

Por lo demás, la críptica referencia del título de este soneto al nacimiento del poeta en sábado, según señalan certeramente J.M. Rozas y J. Cañas²¹, se explica por la asimilación del sábado al influjo de Saturno, dios de la infelicidad y origen del desdén de

¹⁷ Sobre el tópico *ut pictura poiesis* en Lope, partiendo de la comparación del tema de este soneto y el cuadro de Rubens, véase J. de Entrambasaguas, ‘Lope de Vega y Rubens y, al fondo, Miguel Ángel’, *Revista Punta Europa*, núm. 99-100, 1964, pp. 52-67.

¹⁸ R. Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico*, Universidad de Málaga, Málaga, 1991, p.33.

¹⁹ *Ibid.*, p.255.

²⁰ Cfr. A. Pérez Boluda en ‘Cotidianidad y sensualidad en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega’, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales, 2006, págs. 503-508

²¹ *Op. cit.*, nota 30, pág. 166.

Juana, tema presente en numerosos sonetos como el 14 (vv.1-4: “¿Qué estrella saturnal, tirana hermosa / se opuso, en vez de Venus, a la luna, / que me respondes grave y importuna / siendo con todos fácil y amorosa”), el soneto 51 (vv. 5-7: “si bien no a todos fiera y inhumana / estrella sigue y saturnal cometa: / a muchos dio carroza / a mí carreta”) o el 98 (vv. 7-8: “... mi suerte impía / te dio Saturno, con que helada y fría / de tu rigor la causa persevera”).²²

Un ejemplo de que no siempre la descripción de la belleza de Juana va acompañada de una impronta paródica lo encontramos en el soneto 72, *Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura sin ser parte de la armonía de las facciones*, cuyo verso inicial (v.1: “Aura suave y mansa, que respiras”) no puede más que recordar a algunos de los conocidos versos en los que Petrarca juega con la homofonía entre Laura y *l'aura*, como en el inicio del soneto CXCVIII (v.1: “L'aura soave al sole spiega e vibra”) o el primer terceto de CIX (vv.9-11: “L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le sue parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira”). En este caso el encadenamiento de metáforas con que describe a Juana (la boca como un clavel, las mejillas transparentes, las perlas de los dientes o los labios púrpuras) remiten, obviamente, a los consabidos tópicos petrarquistas y a la tradición del tópico de la *donna angelicata*, al igual que sucede en el especialmente logrado soneto 75, *Da la razón el poeta de que la boca de Juana fuese una rosa*, en el que, jugando con estos mismos campos semánticos (perlas, rosas, cristal, clavel...) logra una de las imágenes más bellas del poemario, el de la visión de las rosas lanzadas por el Amor al río y que acaban pegadas a los labios de Juana al beber su agua. El desarrollo del poema, de una enorme plasticidad y belleza, y lo acertado de sus dos tercetos finales valdrían para anular por sí solos las afirmaciones de quienes limitan *Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* de Lope a un mero juego de ingenio o a una simpática sucesión de parodias más o menos acertadas:

las rosas, entre perlas y cristales,
 pegáronse a los labios, tan hermosas (10)
 que afrentaban claveles y corales.
 ¡Oh pinturas del cielo milagrosas!
 ¿Quién vio jamás transformaciones tales:
 beber cristales y volverse rosas?

En este sentido, queda claro que es en contra del lenguaje alambicado y falsa imaginaria transmitida por la legión de imitadores de Petrarca contra los que Lope-Burquillos antepone su visión realista y antitópica, esa “natural filosofía” con la que pretende cantar a Juana saltando por encima de temas manidos, falsas referencias hipercultas y engaños literarios. Estos procedimientos también se ponen en marcha en los numerosos sonetos en los que se trata el tema de los celos con el deseo de cubrir todas las fases del amor presentes en los cancioneros petrarquistas: desde el lamento desesperanzado del soneto 76, *¡Tanto mañana, y nunca ser mañana!*, con un interesante y excesivamente culto juego de palabras con el amor representado como un cuervo que devora los ojos del poeta; hasta la invocación a los dioses del soneto 82, *Quéjase a Venus el poeta con un poco de más seso que suele*; pasando por la referencia a Juana como “hircana tigre” del soneto 86²³, *Desdenes de Juana y quejas del poeta*; la recuperación del tópico del *exclusus amator* en el soneto 14, *A la ira con que una noche le cerró la puerta*; o, por

²² Para las referencias a la astrología y su relación con el amor o la descripción de la amada en Petrarca, véase M^a Pilar Manero, ‘Referencias astronómicas y astrológicas’, op.cit., pp. 495-538.

²³ Adjetivo utilizado ya por Garcilaso en su *Égloga II* v. 563-565: “Oh fiera, dije, más que tigre hircana / y más sorda a mis quejas que el ruido / de un cuerpo miserable y afligido”, en *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burrell, Cátedra, Madrid, 1995, p.71.

no extendernos más, la invocación a Cupido del soneto 96, *Enójase con Amor con mucha cortesía*, donde desarrolla el mal estado al que ha llegado el poeta, con “malas comidas y peores cenas, / y, como calle, pasear la cama” y que finaliza con uno de los muchos contrarios petrarquistas con que simboliza el desdén de Juana, quien “cuanto fuego le doy me trueca a nieve”.

De hecho, estos juegos de contrarios son con frecuencia ejes vertebradores de algunos de los poemas de Burguillos, siendo el de la unión fuego-pasión frente a nieve (simbolizando bien el temor del poeta o bien el desdén de la amada) uno de los más habituales. Valga de muestra el soneto 3, *Dedicatoria de la lira con que piensa celebrar su belleza*, donde plantea en cada estrofa el juego mencionado (así en los versos 3-4, “mientras más tu hielo me desama, / más arde Amor en su inmortal desvelo”, o los versos 9-10, “Mi amor es fuego elemental segundo; / de Scitia tu desdén los hielos bebe”). Si Juana puede devenir sirena, el poeta, fénix que renace de sus cenizas, puede parangonarse con una salamandra, reptil que tradicionalmente se pensaba inmune al fuego, lo que permite, introduciendo también el motivo usual de la mariposa en los versos 5-8, establecer una hábil combinación de imágenes: “crióme ardiente salamandra el cielo, / como sirena a ti, menos la escama; / para ser mariposa no eres llama, / fuerza será mariposar en hielo”. Este contraste se acentúa y sintetiza en el verso final, “yo Amor, Juana desdén, su pecho nieve”.

Las referencias a este juego de contrarios son numerosísimas en Petrarca, basten los versos 11-13 del poema CXXV, “ardendo lei chi come un ghiaccio stassi / et non lascia in me dramma / che non sia foco e fiamma” o este fragmento del poema CXXXV, en el que también figura la imagen del fénix: “Et cosí torna al suo stato di prima; / arde, et more, et riprende i nervi suoi, / et vive poi con la fenice a prova” o la unión de estos contrarios con el motivo del laurel, como en el soneto XXX (vv. 7-10: “Allor saranno i miei pensieri a riva / che foglia verde non si trova in laura; / quando avrò queto il core, asciuti gli occhi; / vedrem ghiacciare il foco, arde la neve”).²⁴

Con todo ello, parece evidente que más allá de la parodia (o autoparodia) de ciertos modos de la tradición petrarquista que Lope cultivó, y que desde la visión más completa y madura de su vejez le parecen ya no solo manidos sino exageradamente ingenuos, uno de los objetivos de Burguillos-Lope es devolver al poema una sencillez y sinceridad que, a fuerza de recargamiento, excesos barrocos y repetición de fórmulas ya vacías, este había acabado por perder hasta desligarse de cualquier experiencia amorosa real y cercana.

Las *Rimas* de Burguillos vienen a ser en definitiva, como señala David A. Gómez, la constatación de que “cuando el sistema representacional de una cultura dada deja de ser percibido como efectivo y legítimo por los que la componen, salen a la luz ciertos textos que, al alejarse de las normas literarias convencionales, ponen en crisis ese modelo de representación ya gastado, y proponen nuevas maneras de representar y, por lo tanto, de percibir la realidad”.²⁵

Se observa entonces la necesidad de naturalizar el poema, de volver a la “lengua pura, fácil, limpia y neta” del soneto-prólogo inicial, y de buscar una sencillez directamente relacionada con la realidad cantada, lo que pasa necesariamente por la entrada de la

²⁴ Otros juegos de contrarios, como los establecidos entre amor (prisión o guerra) y amante (prisionero o guerrero) o amada (dueña) y amante (siervo), tan frecuentes en la tradición petrarquista y presentes puntualmente en Burguillos, se dejan de lado por cuestiones de espacio y por tratarse de motivos no exclusivamente petrarquistas, sino heredados de la poesía stilnovista y del amor cortés provenzal.

²⁵ Op. cit., p.44.

cotidianidad, la desacralización de los mitos en favor de la realidad palpable, y la ridiculización de las figuras literarias tradicionales. Burguillos rechaza sucumbir ante la manida tradición petrarquista y, en un brillante juego entre el autor y su heterónimo, no puede menos que intentar justificar su estilo ante el mismo Lope, como sucede en el soneto 136, *Dicúlpase con Lope de Vega de su estilo*:

Lope, yo quiero hablar con vos de veras,
y escribiros en verso numeroso,
que me dicen que estáis de mí quejoso,
porque doy en seguir Musas rateras.

Agora invocaré las verdaderas, (5)
aunque os sea (que sois escrupuloso),
con tanta metafísica, enfadoso,
y tantas categóricas quimeras.

Comienzo, pues: ¡Oh, tú que en la risueña
aurora imprimes la celeste llama, (10)
que la soberbia de Faetón despeña...!

Mas, perdonadme Lope, que me llama
desgreñada una Musa de estameña,
celosa del tabí de vuestra fama.

Este soneto muestra de forma directa tres de las líneas principales sobre las que de un modo y otro se asienta todo el poemario: el desarrollo paulatino del heterónimo, que permite la diferenciación expresa entre un Burguillos cercano, natural y que prefiere la realidad palpable, frente a un “escrupuloso” Lope que se queja al ver a Burguillos siguiendo “Musas rateras” en lugar de esas “Musas de Amor hiperboleas” del soneto 7; la crítica al metafísico culteranismo y sus quimeras; y, como conclusión de todo ello, la plasmación de lo que podríamos llamar la poética de Burguillos, centrada en el canto a lo real mediante el rechazo a la falsa palabrería, un tema recogido en el soneto 137, *Prosigue la misma disculpa*, en el que de nuevo Burguillos insiste en su deseo de poetizar sobre Musas “con alpargateras” al tiempo que desprecia alabar el gusto de los potentados sabiendo que “Juana no estudió Filosofía, / y no hay Mecenas como el propio gusto”.

Ello le sirve también a Lope-Burguillos para introducir otro de los temas fundamentales del poemario, el rechazo del mecenazgo no conseguido, especialmente si ello conlleva traicionar los propios principios... ese “después de no premialle, / nacer volando y acabar mintiendo” con que su pluma le reprende en el soneto 28, *Cortando la pluma, hablan los dos*.

La subjetividad de la visión poética y la necesidad de anteponerla a cualquier tópico (aun a fuerza de desmentir a los autores clásicos de la tradición) aparecen también en el soneto 148, cuyo significativo y curioso título, *Justifícase el poeta de que no nacen flores cuando las damas pisan los campos, porque estima en más la verdad de Aristóteles que el respeto de Platón*, encierra, además de una crítica al tópico del “amicus Plato”, toda una declaración de la visión poética de su autor quien, tras describir plásticamente la aurora, embellecida aún más si cabe con la presencia de Juana que canta al alba, concluye:

aunque decir que entonces florecieron
y por ella cantaron ruiseñores, (10)
será mentira, porque no lo hicieron.

Pero es verdad que, en viendo sus colores,
a mí me pareció que se rieron
selvas, aves, cristal, campos y flores.

Ya no se trata únicamente, pues, de parodiar formas, modos y temas de la tradición, tanto petrarquista como clásica, (véanse la burla al tópico clásico del *superbi colli* fosilizado desde Castiglione en el soneto 55, titulado justamente *A imitación de aquel soneto "Superbi colli"*, o la parodia al absurdo tema del secreto de amor petrarquista, como en el gracioso soneto 61, *A un secreto muy secreto*), sino de ser honesto con la poesía misma y no pretender alcanzar la fama oscureciendo el poema, retomando por enésima vez un tópico manido o sencillamente copiando a los clásicos. En este sentido, cobra especial relevancia el empleo de la imagen del laurel, tradicionalmente símbolo de honestidad (por permanecer siempre verde) y de gloria poética. Siendo este uno de los elementos más profusamente empleados por Petrarca, gracias entre otras cosas al consabido juego de palabras que permite la similitud *lauro-Laura* (como, entre otros, el poema CXIX, vv. 102-105: "non temer ch'i' m'allontani- / di verde lauro una ghirlanda colse / la qual co le sue mani / intorno intorno a le mie tempie avolse" o los sonetos CVII o el LXIV), Lope-Burguillos no duda en utilizarlo en numerosas ocasiones.

No olvidemos que Lope, quien en estos años acusaba una notable falta de atención y mecenazgo (recordemos los sonetos 40, vv.5-6, "por no tener dineros no he comprado / (oh Amor cruel) ni manta, ni manteo"), acaba por recharzar esos "vanos deseos de inmortal corona" que persigue la vacua turbamulta de epígonos culteranos, esa "importuna infantería / de fantásticos noveles / pidiendo por principios más laureles".²⁶ Y ello porque los verdaderos laureles de la fama no están al alcance de vulgares repetidores de versos, tópicos, frases hechas y latinajos, sino que es algo a lo que solo pueden aspirar unos pocos, como Juan de Valdés (soneto 23, vv. 1-2: "Digna siempre será tu docta frente, / Alcïato español, del verde engaste") o Don García de Salcedo (soneto 35, vv.12-13: "Ninguna como vos laurel se nombra; / pues tantos coronáis, honrad mi pluma").

Si el único laurel que Burguillos espera es el del amor de Juana ("¿cuándo serás laurel, dulce tirana? / Que no te quiero para aceitunas / sino para mi frente, hermosa Juana" del soneto 22, *A la fuga de Juana en viendo el poeta, con la fábula de Dafne*) es porque Burguillos le da a Lope la oportunidad de observarse frente a un espejo y aceptar conscientemente su estado, dar rienda suelta a través de él a sus renunciadas y frustraciones vitales y literarias de esos años (ese verso final del soneto 4, "yo pretendo / templar tristezas despreciando el arte"), y adoptar, desde una visión irónica, y en ciertos momentos nostálgica, de su propia producción, una postura epicúrea ante la vida.

Es la postura que, de hecho, trasluce el soneto el 161, *Discúlpase el poeta del estilo humilde*, prácticamente el epílogo que pone fin a las *Rimas humanas*:

Sacras luces del cielo, yo he cantado
en otra lira lo que habéis oído;
saltó la prima y el bordón lo ha sido
al nuevo estilo, si le habéis culpado.

²⁶ Valga la pena recordar que parte del primer soneto-prólogo (vv. 4-5: "oíd de un caos de la materia prima, / no culta como cifra de receta") ya iba encaminada a marcar claramente las diferencias con esos pretendidos poetas cultos seguidores epigonales del gongorismo, los "pájaros nuevos", y muy especialmente, con el erudito aragonés José Pellicer, con quien en estos años mantuvo Lope una agria disputa al conseguir el primero el deseado puesto de Cronista Real que Lope perseguía y creía merecer. De nuevo las referencias a este penoso episodio pasan por estudios de M.M Rozas como 'El soneto de Quevedo En alabanza de Lope de Vega', en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Univ. Extremadura, Cáceres, 1984, pp. 319-322, donde esclarecedoramente sitúa el soneto laudatorio de Quevedo como respuesta a las invectivas que en *El Fénix y su historia natural* Pellicer lanzó contra Lope en 1630.

De mí mismo se burla mi cuidado, (5)
 viéndome a tal estado reducido;
 pero, pues no me habéis favorecido,
 ¿por qué disculpo lo que habéis causado?
 Entre tantos estudios os admire,
 y entre tantas lisonjas de señores, (10)
 que de necesidad tal vez suspire;
 mas tengo un bien en tantos disfavores,
 que no es posible que la envidia mire:
 dos libros, tres pinturas, cuatro flores.

El soneto, tan certeramente tratado por el profesor J.M. Rozas²⁷, es suficientemente claro como para tener que retomar lo dicho hasta ahora. Baste tan solo fijar la atención en los versos iniciales, ese “yo he cantado / en otra lira lo que habéis oído”, difícilmente asimilable a Burguillos, sino al propio Lope, quien por un lado disculpa el cambio a un estilo más humilde (presente ya en la *captatio* del título mismo del poema) mientras asume la propia indiferencia ante la situación en que se encuentra (v.5, “de mí mismo se burla mi cuidado / viéndome a tal estado reducido”). Este rechazo a las alabanzas y las lisonjas, y la consolación final siguiendo el tópico del *contemptus mundi*, vuelve a aparecer en repetidas ocasiones, como en el soneto 153, versos 12-14: “haced de la virtud secreto empleo; / que yo, en mi pobre hogar, con dos librillos, / ni murmuro, ni temo, ni deseo”.

También en este caso, al igual que sucedía en el primer soneto-prólogo comentado, las referencias al soneto I de Petrarca parecen bastante evidentes, tanto en la mención al estilo variado con que canta el poeta (v.4-6: “quan’era in parte alt’uom da quel ch’i’ sono, / del vario Stile in ch’io piango et ragiono / fra le vane speranze e’l van dolore”), como en la falta de conmiseración con uno mismo (el conocido verso 11: “di me medesimo meco mi vergogno”) y la resignación final y el desprecio a toda vanidad (vv.13-14: “e’l conocer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno”).

Con todo ello, y dejando de lado múltiples aspectos por cuestiones de espacio, queda plantear en última instancia si los sonetos paródicos del *Burguillos* de Lope conforman o no un cancionero, tal vez el último, dentro de la estela petrarquista. A favor de su consideración como tal juega el hecho de que en ningún momento renuncia Lope ni al metro, ni al estilo, ni a los recursos, ni a los temas propios del petrarquismo, más allá de la vuelta de tuerca en que se mueven gran número de sonetos en los que desarrolla el proceso de desmitificación de los modelos establecidos antes mencionados. Una operación esta que, como se ha visto, va acompañada en la mayoría de los casos de una fuerte dosis de amable parodia, aunque nunca de burla o desprecio, como sí ponen de manifiesto por el contrario los sonetos antigongorinos dirigidos a los “pájaros nuevos”. Señalemos de paso que los estrechos y subjetivos límites entre sátira, parodia y burla, claramente definidos a priori desde el punto de vista teórico, no son siempre fáciles de delimitar cuando se aplican a una obra concreta, como es el caso de la obra de Lope.²⁸

No olvidemos, por otro lado, que, pese a la inferioridad numérica de los poemas con mención directa a Juana en relación al resto de los temas tratados (tan solo un veinte por ciento del total de las composiciones), son justamente estos sonetos, y aquellos en los que desarrolla y parodia tópicos y temas petrarquistas, los que más contribuyen en la configuración del heterónimo Burguillos a la hora de dotar de unidad al poemario.

²⁷ J.M. Rozas, ‘Sacras luzes del cielo. El soneto 161 de Burguillos, un epifonema de sus Rimas humanas y divinas y de la obra poética de Lope’, ed. J. Cañas Murillo, en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 227-232.

²⁸ Véase en este sentido A. Sánchez Robayna, ‘Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)’, *Revista de Filología Universidad de la Laguna*, nº1, 1982, pp.35-48.

Por último es relevante considerar también que la disposición misma de las rimas de *Burguillos* presenta una estructura de cancionero: los poemas están encabezados por un soneto prólogo en el que se anuncian temas, tono e intenciones del poeta (en este caso cuatro, tres de ellos con mención específica a Juana), los cuales van seguidos por un corpus de poemas en los que se desarrollan las diferentes fases del amor propias del petrarquismo (desde la secuencia del flechazo de Amor, pasando por el proceso de enamoramiento, la contemplación de la amada, la descripción de su belleza o las quejas de amor y desdén de la amada), para acabar, por último, con un soneto epílogo que cierra el cancionero (el mencionado soneto 161).

Aunque se han aducido numerosas razones que impiden considerar el *Burguillos* de Lope como un cancionero, como es el hecho de que no haya enamoramiento compartido, que no exista orden cronológico o casual entre los poemas, o que haya más composiciones de otro tenor que de amor²⁹, lo cierto es que ninguno de estos impedimentos son por sí solos ni suficientes, ni mucho menos determinantes. De hecho, por un lado, es frecuente e incluso necesario para la constitución de un cancionero que el amor no sea correspondido; por otro, sí hay en *Burguillos*, como se ha podido ver de forma sucinta, una cierta línea temporal en la disposición de los sonetos que va desde el momento del flechazo de amor, pasando por las fases del enamoramiento, hasta llegar a la descripción de la belleza de la amada o los momentos de desdén³⁰; mientras que, por último, es habitual (y de nuevo necesario) que el cancionero contenga sonetos ajenos al tema del amor. En Petrarca, sin ir más lejos, no hay enamoramiento compartido, se siguen las mismas fases del amor (con la salvedad de la muerte de Laura, que no tiene parangón en *Burguillos* si exceptuamos el soneto dedicado a la muerte de Marta de Nevaes, en el que Lope excluye cualquier intervención de *Burguillos* por razones obvias) y sí se introducen numerosas composiciones de tema no amoroso.

Como recuerda Giuseppe Petronio, en el *Canzoniere* de Petrarca se combinan poemas amorosos con composiciones de tema político (v.gr. *Italia mia* o *Spirto gentil*), con otras de carácter polémico (los conocidos como ‘sonetos de Aviñón’, en contra de la curia pontificia), con otros de temas variados (como los dedicados a la muerte de Sennuccio del Bene o a Cino da Pistoia), “todos los cuales tienen también probablemente la función de separar y destacar individualmente series de poemas referidos a Laura y al amor”, mientras que, como sucede también en *Burguillos*, “el *Canzoniere* se cierra finalmente (...) con algunas poesías de recogimiento religioso más intenso y con una solemne canción a la Virgen, como nostalgia de la vida pasada entre tantas miserias, como plegaria que lo ayude a encontrarse a sí mismo al menos en la muerte y como esperanza, tras tantas ‘guerras’, de terminar su vida ‘en paz’”.³¹

En todo caso, siendo las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* un conjunto variado de poemas que Lope fue trabajando y puliendo a partir en muchos casos de composiciones anteriores (sonetos como el 16, 26, 78 o 151, son sin duda adaptaciones de materiales previos) y pudiéndose, por tanto, señalar en ciertos momentos una falta de unidad o, cuando menos, una excesiva heterogeneidad, lo cierto es que no cabe

²⁹ Como indica, por ejemplo, M. Cuiñas en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas de tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008.

³⁰ Habiendo Lope ordenado los textos que se llevaron a la imprenta, no entramos en la problemática generada por los posibles errores en la ordenación de los textos tal cual la plantea Trevor J. Dadson en ‘Hacia una posible reordenación de los sonetos a Juana de Lope de Vega’, *Crítica textual y anotación filológica*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 143-157.

³¹ G. Petronio, *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990, p.130.

duda de que por vía de la parodia, la autoparodia y la desmitificación de los modos petrarquistas, gran parte de sus poemas, especialmente los que remiten más directamente al heterónimo, manifiestan una maestría, un despliegue técnico y una efectividad tal que no solo convierten esta colección de sonetos en la última gran muestra de temas, motivos y recursos propios de petrarquismo, sino incluso, *mutatis mutandi*, en el último cancionero de la tradición lírica de los Siglos de Oro.

En ocasiones, las menos, la parodia de un género no solo clausura la posibilidad de nuevos desarrollos al descubrir mediante la distorsión y la burla los mecanismos que generan un tipo determinado de composiciones, sino que además, al poner en evidencia y exponer de forma clara los resortes que mueven estos mecanismos (en definitiva, “desautomatizar burlescamente los esquemas literarios esperables”, en palabras de Felipe B. Pedraza³²), se les otorga a estas composiciones paródicas, por vía de la distorsión, una hondura desconocida por la pléyade de fieles seguidores *ad letteram* al alejarse voluntariamente de la vacía figura retórica y el tópico desnaturalizado. En términos generales, conviene recordar, como ya señaló Arturo Graf en las últimas décadas del siglo XIX, que “l’antipetrarchismo, in parte, è semplice resistenza ed opposizione all’andazzo comune”, pero también que “in parte è espressione di concetti e d’ideali nuovi nella vita e nell’arte”. “Antipetrarchismo, nel Cinquecento, -señala acertadamente este autor- no vuol dire proprio proprio il contrario di petrarchismo. Se il petrarchismo importa, anzi tutto, una esagerata venerazione del Petrarca, l’antipetrarchismo non include di necessità avversione al grande imitato, ma è più spesso semplice avversione alle dottrine, agl’intendimenti e alla pratica letteraria degli imitatori”.³³

De este modo, epílogo genial a todo un género, como sucede también en el Quijote, el poemario de Tomé de Burguillos-Lope no es solo una parodia y un homenaje (conviene recordar que solo se parodia lo que se admira) sino que obliga al lector a enfrentarse a una lectura más completa que la del modelo calcado, generando “un acto de afirmación y negación en síntesis dialéctica que produce una tercera cosa: un texto que, asimilando el pasado, trasgrede”, en palabras de A. Sánchez Robayna.³⁴

Por ello, limitar el alcance del *Burguillos* de Lope a una simple parodia del petrarquismo implica no solo restarle importancia a una de las colecciones de poesía más interesantes del Barroco y a una de las cumbres poéticas de Lope de Vega, sino que supone también pasar por alto toda la carga de novedad que el libro encierra.

Con todo, es lícito considerar el *Burguillos* de Lope como el epílogo genial de un género, el cancionero petrarquista, en tanto parodia-homenaje que devuelve la pureza a las imágenes y pone en evidencia el armazón que sostiene cierto tipo de poesía amorosa originada en Petrarca, del mismo modo al operado en el Quijote con los libros de caballería. De hecho, al igual que en Cervantes, también aquí, por la vía del realismo, de lo que se trata es de desnudar la mecánica artificiosidad de un género concreto anquilosado tras sucesivas e insatisfactorias reelaboraciones para crear una obra que es al mismo tiempo parodia y homenaje dentro de un molde totalmente novedoso. Las concomitancias entre Lope y Cervantes (o mejor, la influencia final de Cervantes en Lope, como certeramente resume J. San José Lera³⁵) irían de hecho más allá de la tierna parodia a un

³² F. B. Pedraza, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, p. 219.

³³ A. Graf, ‘Petrarchismo ed antipetrarchismo’, *Attraverso il Cinquecento*, Ermanno Loescher, Turín, (1888), 1916, p.45-46. Disponible en: <https://archive.org/details/attraversoilcin-00graf> (consultado el 20/09/2013).

³⁴ Op. cit., p.44.

³⁵ Quien, retomando la noción del “quijotismo lírico de Lope” expuesta por A. Carreño en su edición del *Burguillos*, no duda en afirmar que “la modernidad de Burguillos es... el triunfo de Cervantes en Lope”, en J. San José Lera, “Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura

género concreto para abarcar la adopción de aspectos tan significativos y modernos como son el distanciamiento del autor con respecto a la materia creada mediante la invención del heterónimo, el juego propuesto al lector al multiplicar las instancias productoras de la obra (v.gr. la polifonía establecida al simultanear un posible autor, Burguillos, con un compilador, Lope, y un editor final distinto a ambos que titula en tercera persona los sonetos, como es el caso de *La pulga, falsamente atribuido a Lope* o *Discúlpase con Lope de Vega por su estilo*) o la ruptura misma de las expectativas del lector. Todos ellos elementos, sobra tal vez decirlo, que tienen su más claro antecedente en el juego ficcional puesto en marcha por Cervantes en la primera parte del Quijote.

En ambos, al subvertir mediante la ironía y la parodia las normas que rigen un determinado modelo que se considera superado, se acaba por devolver al modelo una visión más pura y original que permite, al romper la corteza fosilizada del tópico, que salga a la luz el verdadero sentimiento sin necesidad de impostar la voz del autor o falsear e idealizar la realidad.

Recordemos, en este sentido, el terceto final del soneto 10, *Describe un monte sin qué ni para qué*, donde, después de doce versos de describiendo plásticamente un idílico *locus amoenus* al uso, concluye el poeta: “Y en este monte, líquida laguna / para decir verdad como hombre honrado / jamás me sucedió cosa ninguna”. Como en otros muchos sonetos, Burguillos reniega a fabular, renuncia a la invención, al engaño literario, es honrado (real, honesto, según recalca en diferentes ocasiones) con lo que quiere cantar, dado que el poeta, como señalan los dos tercetos del soneto 147, *Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe*,

también soy yo del ornamento amigo,
 sólo en los tropos imposibles paro (10)
 y deste error mis números desligo;
 en la sentencia sólida reparo,
 porque dejen la pluma y el castigo
 oscuro el borrador y el verso claro.

La visión de los borrones, cambios y supresiones que se observan en los códices autógrafos de Lope, especialmente el conocido como código Daza, dan prueba de ello.

JUAN ANDRÉS Y EL LIBRO DE 'VIAJE A ITALIA': LAS CARTAS FAMILIARES

JUAN ANDRÉS AND THE BOOK "VIAJE A ITALIA":
THE FAMILY LETTERS

IDOIA ARBILLAGA
iarbillaga@gmail.com

El viaje a Italia se constituyó como género literario en el seno de la tradición del Grand tour. Esta tradición contribuyó a la elaboración de libros de viaje a Italia en las literaturas inglesa, francesa, alemana, norteamericana, rusa, holandesa, etc. A pesar de que la crítica europea negara la incorporación de la tradición española a este fenómeno cultural y literario, España sí posee una sólida tradición de libros de Viaje a Italia. Sin duda, su máximo ejemplo son las *Cartas familiares* escritas en el siglo XVIII por Juan Andrés. El artículo analiza la importancia retórica y temática de esta obra en el contexto de la tradición española y occidental.

The travel to Italy became a literary genre within the tradition of the Grand Tour. This tradition contributed to the composition of books of travels to Italy inside the English, French, German, North American, Russian, Dutch, etc. literatures. Although the European critical studies denied the incorporation of this cultural and literary phenomenon to the Spanish tradition, Spain do has a solid tradition in this kind of books of travels to Italy. Without doubt, its main example is Cartas familiares, written in the XVIIIth century by Juan Andrés. This article analyses the rhetorical and thematic importance of this book in the context of Western and Spanish

Fecha de envío: 11 de diciembre de 2013
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2014

Cuando hace aproximadamente una década di comienzo a mi investigación acerca de los géneros de viaje, apenas existían en España trabajos consistentes acerca de la materia, probablemente porque aún no se había producido de manera estable o prolongada el establecimiento pleno de los estudios de Literatura Comparada en nuestro país. Esta ausencia contribuyó a divulgar la inexacta idea de que en España el género del libro de viaje nunca accedió al nivel de calidad ni a la producción requerible. Esta lamentable leyenda que España ha arrastrado a propósito de una supuesta escasa condición viajera de sus habitantes y, en consecuencia, de su supuesta incapacidad para elaborar obras de viaje a la altura de las ofrecidas por otras naciones europeas, sin duda ha condicionado la ulterior indiferencia o desconocimiento manifestado por la crítica a propósito del libro de viaje a Italia elaborado en España, un género acerca del cual no existía ningún estudio en nuestro país y cuya gran relevancia hacía necesaria una investigación amplia y precisa.¹

Nuestro principal objetivo radicaba en la constatación de la existencia de una importante tradición literaria española del 'Viaje a Italia', la cual fue verificada y analizada.

IDOIA ARBILLAGA es licenciada Filología Hispánica y doctora en Crítica literaria, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Alicante. Ha publicado *Estética y Teoría del libro de Viaje* (Analecta Malacitana, Málaga, 2005), *La Literatura china traducida en España* (U. Alicante, 2003) y la edición de las *Cartas Familiares: Viaje a Italia* de Juan Andrés (Verbum, Madrid, 2004). Fue finalista del Adonáis 2008 con *Pecios sin nombre* (Amargord, Madrid, 2012).

Palabras clave:

- Libro de Viaje a Italia
- Grand tour
- Juan Andrés
- Teoría del Género de viaje

Keywords:

- Book of Travel to Italy
- Grand Tour
- Juan Andrés
- Theory of Genre of travel

¹ Acerca de nuestros resultados, puede verse *Estética y Teoría del libro de viaje. El 'viaje a Italia' en España*, Universidad de Málaga. Anejos de Analecta Malacitana, 55, 2005.

Del mismo modo, se documentó que esta tradición viajera no sólo ha dado lugar en España a libros de viaje según la concepción ensayística más característica del siglo XVIII, sino que incluso la tradición de este viaje y el probado interés que Italia ha suscitado siempre en nuestros escritores ha promovido la elaboración de abundantes obras de distinto género y que versan parcialmente sobre un viaje por Italia o sobre temática italiana de especial relieve. En este orden, han podido ser examinadas obras poéticas, periodísticas, narrativas, ensayísticas y de todo género. Lo cierto es que existe una gama de autores amplia y muy relevante cuya comprobación provoca extrañeza. Por una parte, los libros de viaje a Italia de los españoles Viera y Clavijo, Juan Andrés, Moratín, Gutiérrez de la Vega, Alarcón, Emilio Castelar, Galdós, Blasco Ibáñez, Baroja y la posterior evolución temático-formal del género, que comprende las obras de temática italiana (y con referencias al viaje por el país) de Menéndez Pelayo, Eugenio Montes, y otros autores. Asimismo existen innumerables obras que, temática y formalmente cercanas al libro de viaje a Italia, otorgan a éste su adecuado contexto y perfil de género: son textos periodísticos, memorialísticos, narrativos, ensayísticos y poéticos de García de la Huerta, Pérez Bayer, Pero Tafur, Cristóbal de Villalón, Bernardo José, Mañé y Flaquer, Pérez de Ayala, Andrenio, Chabás, Herráiz, Rafael Alberti, Antonio Colinas y otros.

En general, debe ser precisado que la forma genérica preponderante de nuestros libros de viaje ha sido la de las memorias. Hay que aclarar que en la tradición española este género es el predominante desde mediados del siglo XIX. La segunda forma escogida por nuestros escritores para elaborar sus libros de viaje a Italia ha sido el diario. Finalmente, entre los libros de viaje españoles sólo uno fue elaborado mediante el género epistolar propiamente dicho, las *Cartas familiares* de Juan Andrés, obra española preeminente en el género, una de las más sobresalientes de Occidente, y de cuyo análisis nos ocupamos más adelante.

Es de señalar, en primer término, que sí existen numerosos estudios españoles y europeos acerca del fenómeno social y cultural denominado internacionalmente *Grand tour*, esto es, la gran vuelta europea que a lo largo de diversos años conducía a los jóvenes nobles y adinerados a recorrer diversos países de Europa con el único propósito de instruirse o el único propiamente manifiesto. El itinerario de este viaje europeo, como es bien sabido, tenía por lugar cardinal y último la península italiana, en cuyo recorrido se empleaban meses e incluso años, y cuyas principales ciudades y parajes atrajeron la atención de los más importantes escritores occidentales de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y aun del siglo XX.

El viaje a Italia se instituye, pues, en el seno de la tradición del *Grand tour*, y atrae a millares de viajeros y escritores que llegaban al país movidos por el afán de contemplar y disfrutar de su naturaleza, su arte, su sociedad, clima, etc. Esta tradición ha propiciado la elaboración de libros de viaje a Italia en el seno de las literaturas inglesa, francesa, alemana, norteamericana, rusa, holandesa, etc., firmados por autores como Beckford, D. H. Lawrence, Montaigne, Montesquieu, Stendhal, Chateaubriand, Henry James, Edith Wharton, Goethe, Heine y muchos otros.

Según adelantábamos, injustificadamente y de forma generalizada, la crítica literaria y la historiografía literaria europeas asentaron la falsa creencia de que España no se incorporó al *Grand tour* ni participó en el 'Viaje a Italia' ni en los viajes de instrucción, ni prestó apenas atención a la nación italiana por estar demasiado embebida en el descubrimiento del Nuevo Mundo, entre otras cosas. Afirmar que España no participó de una tradición de la definitiva importancia occidental que posee la tradición del Viaje a Italia es lo mismo que afirmar que España no participó o participa de Occidente. Pero los resultados de nuestra investigación permiten refutar esta difundida, falsa e injustificada

creencia cimentada por una parte importante de la crítica europea y que tenemos por extremadamente gravosa respecto de lo que representa la cultura española en Occidente.

Nuestra investigación atestiguó que las consideraciones, propiciadas principalmente por la crítica y la historiografía literaria francesas, son radicalmente falsas, pues España no sólo se incorporó a la tradición viajera del *Grand tour*, sino que dispuso de políticas de financiación para el viaje de instrucción y desarrolló un interés y una estrecha relación cultural con Italia que se ha prolongado durante siglos y que, según ha podido probarse, no encuentra parangón en toda Europa. Hemos puesto de manifiesto que no sólo cabe hablar de una tradición literaria española de libros de viaje a Italia, sino que además ésta se presenta como el lógico resultado de las importantes concomitancias presentadas entre estas dos naciones a lo largo de la historia. No existe ninguna nación en Europa que haya mantenido una relación histórica, cultural, literaria y social con Italia más estrecha que la desarrollada secularmente por España.

La evolución que la retórica y la tópica del libro de viaje a Italia ha experimentado en nuestra tradición, desde finales del siglo XVIII, sitúa a la literatura española, si no cuantitativamente, sí cualitativamente, como una de las más originales y relevantes de Occidente en cuanto a la producción del género. Estos libros de viaje españoles incluyen muestras por cuya relevancia son equiparables a las respectivas creaciones de algunos de los máximos exponentes europeos del género. El examen crítico-literario aplicado a los libros de viaje a Italia elaborados por algunos de nuestros más acreditados escritores nos lleva a afirmar, con plena rotundidad, que este género recibió en España un tratamiento excelso. Los libros de viaje a Italia españoles manifiestan, en su mayoría, que sus autores poseían un profundo conocimiento de esta tradición occidental, un preciso dominio retórico y temático de este género. A lo largo de casi tres siglos, la tradición literaria española ha ofrecido tratamientos tan canónicos y rigurosos en unos casos como innovadores e incluso originales en otros; algunos de estos tratamientos y elementos de interés no tienen parangón entre los 'Viajes a Italia' occidentales.

LAS CARTAS FAMILIARES DESDE ITALIA DE JUAN ANDRÉS (S. XVIII). Entre 1786 y 1793 fueron publicadas en España las *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés*,² un conjunto de seis volúmenes en 16.^o que comprendía las cartas elaboradas por este abate a propósito de sus viajes por Italia en 1785, 1788 y 1791. Ya en su tiempo, este libro de viaje del ilustrado español alcanzó cierta difusión en Europa, pues fue inmediatamente reeditado en España y traducido a italiano, francés y alemán.³

² J. Andrés, *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, 1791, TOMOS I y II. J. Andrés, *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a Venecia y a otras ciudades de aquella República en el año 1788, publicadas por el mismo D. Carlos*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1790, TOMO III. J. Andrés, *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1791, publicadas por el mismo D. Carlos*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1793, TOMOS IV-V. Para el análisis del texto seguimos la edición: J. Andrés, *Cartas familiares. Viaje de Italia*, ed. I. Arbilla C. Valcárcel, dirigida por P. Aullón de Haro, Verbum / Biblioteca Valenciana, Madrid, 2004, 2 VOLS. En el análisis del texto ofrecido a continuación se sigue siempre esta edición, se informará acerca de los números de carta y tomo a los cuales pertenezca cada fragmento destacado.

³ Véase la traducción alemana de los TOMOS I-III de las Cartas familiares: J. Andrés, *Don Juan Andres Reise durch verschiedene Städte Italiens in den Jahren 1785 und 1788 in vertrauten Briefen an seinen Bruder Don Carlos Andres*, trad. de E. A. Schmidt, Industrie-Comptoir, Weimar, 1792, 2 vols.

Juan Andrés (Planes, Alicante, 1740 - Roma, 1817) fue célebre en toda Europa por ofrecer a Occidente una obra fundamental para la historiografía de la literatura, entendida ésta en su más amplio sentido.⁴ Se trataba de *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, 1784-1806),⁵ obra precursora por una metodología comparatista que reconstruía el contexto causal-histórico de la cultura y por la naturaleza universalizadora de su objeto. Era la primera vez en Occidente que se llevaba a fin una historia general filosófica de toda la literatura y en ella se mostró Andrés como un intelectual de vasta y profunda erudición. A esta empresa dedicaría veinte años de su vida, desde 1776 a 1796.

El abate Andrés abandonó España, junto con el resto de jesuitas, a resultas del decreto de expulsión de abril de 1767. Después pasó un año en Córcega y llegó a Ferrara en 1768. Entre ésta y otras poblaciones italianas se desarrolló el resto de la vida de Andrés, quien murió en Roma después de haber vivido en Italia los cuarenta últimos años de su vida. Sin duda, Andrés ejemplifica a la perfección la máxima de Baltasar Gracián cuando decía éste que los españoles, “trasplantados, son mejores”.⁶ Cuando pisó tierra italiana por vez primera, Andrés ya había cursado los cuatro cursos de Teología, había sido nombrado Catedrático de Retórica y Poesía de la Universidad de Gandía, y había entablado relación con destacados intelectuales del entorno de dicha universidad, particularmente con Gregorio Mayans, quien había intercedido por él para evitar su expulsión, lo que no dio frutos. La formación jesuítica de Andrés y su vasta erudición le proporcionaron un alcance intelectual que se aprecia en las *Cartas familiares*.

En Ferrara vivió Andrés entre 1768 y 1774. En 1774 se traslada a Mantua, en donde sería acogido por la familia del Marqués Bianchi, de cuyos hijos sería instructor. Con esta familia vivió hasta 1794 y sólo les dedica palabras de elogio, agradecimiento y afecto en sus *Cartas familiares*. Los escritos y obras filosóficos, literarios, humanísticos y científicos de Andrés fueron muy numerosos, y su proyección amplísima. Los viajes realizados por

⁴ Seguimos la más completa fuente de información acerca del autor: P. Aullón de Haro *et al.*, “Estudio preliminar”, en J. Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. de Carlos Andrés, ed. de J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor y C. Valcárcel Rivera, dirigida por P. Aullón de Haro, Verbum / Biblioteca Valenciana, Madrid, 1997, VOL I, pp. XIX-CLXVI. Puede verse también, G. Sánchez Espinosa, “Juan Andrés: el viaje ilustrado y el género epistolar”, en P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón y S. Navarro Pastor (eds.), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002, pp. 269-286. Centrado en la información respecto a las bibliotecas y bibliografías de la obra, puede verse: A. Lo Vasco, *Le biblioteche d'Italia nella seconda metà del secolo XVIII: Dalle “Cartas familiares” dell'Abate Juan Andrés*, Ganzanti, Milán, 1940; también el excelente estudio de Gaetano Foresta, *Viaggiatori spagnoli in Italia nel sec. XVIII* en *Archivio Storico Siciliano*, XX, serie M, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 1979, pp.369-414, y el no menos notorio estudio de Maurizio Fabbri, (ed.), “Viaggiatori spagnoli e ispano-americani”, en G. Cusatelli (ed.), *Viaggi e viaggiatori del settecento in Emilia e in Romagna, I*, Il Mulino, Bolonia, 1986, pp. 339-410. Es de señalar que en muchas de sus consideraciones respecto de Andrés, Viera y Moratín, el trabajo elaborado por Fabbri en colaboración con Brunori llega incluso a fagocitar los criterios de Foresta, cuyo estudio es citado en la bibliografía de la edición.

⁵ Véase la reciente edición de la obra: J. Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, op. cit., 1997-2001, 6 vols.

⁶ B. Gracián, *El Criticón*, II, 3, Ginebra, Ferni, 1973, p. 230. C. Pichois y A.-M. Rousseau han puesto de relieve el *bajón* para nuestro nivel científico que supuso la expulsión de los jesuitas y el beneficio que supuso para Italia este gran número de exilios, incluso para “el cultivo precoz de los estudios de literatura comparada. Piénsese, p. ej., en el valenciano Juan Andrés, autor de su vasta enciclopedia *Dell'origini...*”, escriben los autores. Pichois y A.-M. Rousseau, *La literatura comparada*, trad. G. Colón Doménech, Gredos, Madrid, 1969, p. 56.

Andrés a lo largo de la península itálica guardan una relación causal con sus obras, particularmente con su reputada *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Al margen del libro de viaje cultural que surgiría como inmediato producto de estos viajes por Italia, el texto *Origen* debe ser considerado un principal impulsor de estos viajes: aparte de poseer un profundo deseo de conocimiento respecto del país, Andrés tenía intención de recorrer estos lugares con el fin de procurarse bibliografía e información literaria diversa para la elaboración de sus obras. Por lo demás, estos viajes le permitieron a Andrés visitar a sus compañeros y colegas, intelectuales y eruditos, y miembros de academias a las que había sido invitado a ingresar en distintos puntos de Italia. En 1776 fue nombrado miembro de la Real Academia de las Ciencias y Buenas Letras de Mantua, el excelso reconocimiento que obtuvo en toda Italia le llevó a pertenecer a veintidós academias. Esta celebridad europea del Abate, llevaría a autores como Herder y Goethe a interesarse por visitar al intelectual español en Mantua a su paso por la región.⁷ Es sabido que: “Por su casa desfilaron buen número de literatos tales como los alemanes Gottfried Herder y Johann Wolfgang Goethe, el príncipe José II de Alemania, el Gran Duque de Toscana: Leopoldo II, la Archiduquesa María Beatriz de Este y el Archiduque Fernando Carlos, gobernador de Austria y Lombardía, entre otros no menos notables”. Leandro Fernández de Moratín pudo constatar en su Viaje de Italia que “Nadie sale de Mantua sin haber visto al Abate Andrés”.⁸ También conoció Andrés a todos los exjesuitas españoles desterrados en Italia y destacados en algún mérito intelectual. Eximeno y Masdeu serían grandes amigos suyos. También ha sido constatado el gran aprecio suscitado por Andrés en palacios de príncipes, nobles y aristócratas de todo orden.⁹ En octubre de 1816 marcha a Roma, y allí fallece el 12 de enero de 1817. De Juan Andrés diría Menéndez Pelayo que:

Era un espíritu generalizador, de los que de vez en cuando produce la erudición literaria para hacer en inventario de sus riquezas, de una manera atractiva, popular, agradable y al mismo tiempo científica: un vulgarizador en la más noble acepción de la palabra. Sabía algo, y aun mucho, de todas las cosas, aunque no hubiera inventado ninguna: comprendía los descubrimientos sin haberlos hecho; exponía con lucidez, con buena fe, con halago; manejaba con desembarazo el tecnicismo de todas las ciencias, sin ahondar propiamente en ninguna; mariposeaba por todos los campos con algo de diletantismo; lo mismo que se complacía en la cita de una novela o de una tragedia que en la de un tratado de Hidrostática o de Astronomía; pero todo esto con espíritu genuinamente filosófico, puesta la mira en la unidad superior del entendimiento humano. Era todo lo contrario a un especialista; pero era precisamente lo que debía ser para llevar a razonable término su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca.¹⁰

El fin perseguido por Andrés y su editor, y hermano, al publicar las cartas era dar a conocer en España la cultura italiana, sus monumentos y bellas artes. Estas cartas seguían, por tanto, un designio típicamente ilustrado. Andrés aspiraba, se ha podido decir, a colaborar en la proyección de España en el seno de la intelectualidad europea: “El progreso de España y la regeneración de los españoles mediante la ‘instrucción y educación’, emblema de los ilustrados, son los objetivos de Andrés al escribir sus *Cartas familiares*.”

⁷ Véase B. Tejerina, “Ideas reformistas de Juan Andrés a través de sus impresiones venecianas (1788)”, en *Dieciocho*, N.º 9 (1986), p. 273; S. Navarro Pastor, “Una perspectiva sobre Juan Andrés en Centroeuropa”, en P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón y S. Navarro Pastor (eds.), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, ed. cit., pp. 292-294.

⁸ L. Fernández de Moratín, *Viaje de Italia*, prólogo de J. Doval, Laertes, Barcelona, 1988, p. 208.

⁹ Véase Fco. J. Borrull y Vilanova, “Necrológica sobre Juan Andrés”, en el *Diario de Valencia* (10-4-1817), p. 475.

¹⁰ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, CSIC, Madrid, ed. de 1974, Vol. I, p. 1320.

Todos los temas que desarrolla están encaminados a servir de modelos de imitación y de enseñanza y a puntualizar y destacar las relaciones de Italia con España a través de los siglos”.¹¹

Belén Tejerina incide en el hecho de que Andrés quisiera dar a conocer la literatura española en Italia y la italiana en España, y subraya la convicción de Andrés cuando consideraba que España sólo podía incorporarse a Europa mediante el progreso de las ciencias y las artes. Su situación de exiliado y su condición de ilustrado le llevaron a querer mejorar la imagen de España en toda Europa. “Las Cartas familiares contribuyeron ampliamente a restablecer el buen nombre de España en Italia y en Europa, aspecto que destacan los redactores del conocido periódico literario las *Effemeridi letterarie di Roma*, en su reseña de los dos primeros tomos en 1787 (XVI, 302-304)”.¹² Andrés intenta incitar a los españoles para que se conviertan en hombres de ciencia con mentalidad europea y dignos de pertenecer a una Europa por la que él mismo ha viajado. Sus comentarios están predeterminados siempre por intenciones limpias, no hay dobleces ni pretensiones irónicas; es más, aprovecha toda ocasión para demostrar que existen muchos españoles dignos de ser considerados europeos.¹³

De las *Cartas familiares* hay que decir en principio que presentan un título que remite al tipo familiar de la epístola, que es frecuente en el género. Se entiende aquí la epístola familiar en el sentido instaurado por Palmireno en 1585 y que se refiere a la carta miscelánea capaz de aglutinar informaciones muy diversas.¹⁴ El dominio que de la Retórica posee Andrés, disciplina de la que fue catedrático en España, le permite, incluso desde el título del texto, ejercer un dominio de los recursos literarios y, singularmente, de la poética del género del libro de viaje, que se manifestará en todos los niveles de la obra. La epístola de viaje elaborada por nuestro autor incluye en general todas las tipificaciones adquiridas por el género. Así como la epístola presentaba en general una tendencia discursiva a referirse a una segunda persona (el destinatario, singular o plural) a la que el emisor se refiere en distintas ocasiones, en su “neutralización” temática relativa al viaje, la epístola otorga preeminencia en su discurso a la primera persona, a quien se le atribuye un mayor relieve. El emisor de las cartas de viaje, Juan Andrés, expone al destinatario, Carlos Andrés, todo aquello que incumbe a sus desplazamientos, sus descubrimientos, sus visitas, etcétera. La segunda persona del destinatario es mucho menos descrita, referida o siquiera aludida en las cartas de viaje.

En general el abate se centra completamente en los objetos y las personalidades italianos descritos, nunca, salvo contadas excepciones, profundiza en sus propias emociones ni en las de la segunda persona del destinatario, su hermano Carlos. Como ya sabemos, la poética del género epistolar recibió una radical adaptación de las partes de su discurso en la Edad Media, en los *artes dictaminis*, mediante los cuales el *exordium* pasó a convertirse en *salutatio* y *captatio benevolentiae*, partes ambas íntimamente relacionadas con el destinatario de la epístola. Estas partes se vieron atenuadas en el género del libro de viaje, particularmente la *captatio benevolentiae* perdura sólo en los ejemplos más

¹¹ B. Tejerina, “Ideas reformistas...”, op. cit., p. 274.

¹² Ibid., p. 276.

¹³ Ibid., p. 276.

¹⁴ Este tipo puede igualmente ser identificado con el género *mixtum* definido por Tomás Gracián y, naturalmente, con la epístola literaria de viaje de López Estrada. Véanse respectivamente T. Gracián Dantifco, *Arte de escribir cartas familiares, que los latinos ufaron, cuyo eftilo fera muy provechofo para el nueftro castellano. Sacado de los Retoricos antiguos por Tomas Gracian Dantifco*, Madrid, Pedro Madrigal, 1589, pp. 7 y ss.; y F. López Estrada, “Introducción”, en *Id.* (ed.), *Antología de epístolas*, op. cit., p. 161.

canonicistas del género, en donde los autores se disculpan o se justifican ante las posibles carencias que contendrán sus cartas de viaje.

El propio Andrés se justifica ante las posibles deficiencias de sus cartas de viaje, aclarando que únicamente realizó sus recorridos a causa de sus investigaciones bibliográficas. Sin embargo, numerosos escritores italianos y de toda Europa, Moratín, Millin, Mercier de Saint Leger, C. A. Schmidt, Wejmar, Millin, Vittorio Cian, y muchos otros, reconocieron y celebraron en las Cartas *familiares* un fundamental mérito, el de hacer conocer uno de los aspectos más significativos de la vida italiana: la cultura de su tiempo. Andrés dio cuenta de académicos, bibliotecarios, estudiosos, científicos, además de cualquier persona, cosa o hecho singular en relación con la literatura italiana del XVIII. Fue el suyo un cuadro fiel, animado y colorista de la literatura de este siglo.¹⁵ Abundantes fragmentos de las cartas dan cuenta tanto del interés de Andrés por conocer el ambiente intelectual de la Italia de la época como del propio interés que él mismo suscitaba en dicho ambiente cultural. En Ferrara, por ejemplo, pasó cuatro días recibiendo visitas de literatos (C. II, T. I).

Procedamos ahora con el análisis -cuya extensión se abrevia aquí por obvias razones de espacio- de los contenidos temáticos y los procedimientos retóricos del libro de viaje a Italia de Andrés. En lo que se refiere al itinerario,¹⁶ desarrolla literariamente un itinerario topográfico pleno, Andrés es extremadamente minucioso relatando el orden del itinerario: al principio de cada carta nos sitúa en la ciudad donde está y al final, mediante una prolepsis, suele informar del lugar o lugares que tratará de la forma siguiente: “Florenxia me dará sobrados materiales para escribirte otra carta más larga que ésta” (C. II, T. I). En cada carta relata los desplazamientos aclarando las rutas seguidas, recapitulando y adelantando información de los lugares visitados, brevemente, con analepsis y prolepsis. En cuanto a las cronografías, resultan muy abundantes (C. XI, T. III; C. VIII, T. I; C. I, T. I), etc.

También refiere Andrés otros aspectos temáticos relacionados con el viaje y con la plenitud de la topografía de su itinerario, como los transportes, las distancias recorridas, los hospedajes, etc. El itinerario topográfico es pleno y queda descrito en todas sus excursiones, salidas eventuales, visitas esporádicas y otros recorridos. Otros motivos fundamentales relacionados con el viaje son las salidas y llegadas. Andrés incluye en las cartas algunas descripciones muy notables en este sentido. Sin duda, por resaltar uno de los *topoi* clásicos del género que Andrés desarrolla con originalidad y precisión, merece ser

¹⁵ G. Foresta, op. cit., p. 397.

¹⁶ El primer recorrido lo llevó cinco meses, en torno al verano de 1785, por Ferrara, Bolonia, Florenxia, Siena, Roma, Frascati, Tivoli; y Roma, Nápoles, Caserta, Capua, Baya, Bauli, Pozzuolo, Herculano, Portici, Roma, Bolonia, Modena y Mantua. Estas poblaciones están descritas en las cartas de los tomos i y ii, entre las que existe continuidad, se trata de las cartas comprendidas entre la I y la XV. El segundo viaje está recogido en el tomo iii y se prolongó durante veinte días, salió en septiembre de 1788 y visitó Castelaró, Legnago, Padua, Venecia, Fusina, Padua, Vicenza, Verona. En 1791 realizó su tercer viaje, que le llevó a visitar Parma, Cremona, Lodi, Milán, Leñano, Sesto, Lago Mayor, Milán, Monza, Pavia, Milán (descritas en el tomo iv) y Novara, Verceli, Turín, Susa, Turín, Moncalier, Villanueva, Alexandria, Novi, Gavi, Cordillera de los Apeninos, Génova, Novi, Tortona, Voghera, Broni, Plasencia, Génova y Plasencia (descritas en el tomo v y último, también hay continuidad entre las cartas de estos tomos, que van desde la I a la IX). El autor refiere otras poblaciones menores de paso. Es de señalar que lugares como Roma y Venecia le ocupan más espacio en la obra. En Roma permaneció dos meses y medio (la mitad del tiempo que duró su primer viaje) y dedica seis cartas a describir la ciudad (casi la mitad de las cartas que emplea en describir su primer viaje). Acerca de Venecia escribe hasta ocho cartas. La edición original de la obra comprendía cinco volúmenes no muy extensos y en octavo. La edición que seguimos se presenta en dos volúmenes en cuarto.

recordada su entrada en Roma por la Puerta del Popolo. Andrés enriquece su descripción con detalles históricos, artísticos, explicaciones urbanísticas y otros elementos. Él sabía que éste era el común punto de partida para que el viajero se adentrara en las zonas más visitadas de la ciudad, y adapta su descripción a la disposición urbanística dispuesta por los dirigentes para estas llegadas, realizando así una extraordinaria integración y desarrollo de este lugar común en el libro de viaje a Italia (C. X, T. II).

Del tratamiento de los temas principales, hay que decir que dentro de la bipolaridad *docere / delectare* perseguida habitualmente en el género, Andrés se decanta por la instrucción, según era propio en las muestras más canónicas del libro del viaje a Italia. Consecuentemente, prevalecen las descripciones de los museos, las bibliotecas, las universidades, las academias, y aun de los aspectos artísticos vinculados a las ciudades, pero siempre colma el Abate su discurso de elementos que persiguen la instrucción del lector. Puede ser comentada en este sentido la descripción que de las pinturas del museo de Portici realiza; al Abate parece interesarle más lo que enseñan estas pinturas que la posible complacencia estética que se obtiene de su observación atenta. En cualquier caso, no deja nunca Andrés de lado la necesaria máxima del *delectare* y su visión personal. La plasmación literaria del propósito de *delectare* se aprecia en la selección de objetos como los teatros, los palacios, los domicilios privados, alguna comida ilustre entre reyes, visitas a casas particulares, etc. Sin embargo, no acostumbra el autor a incluir anécdotas personales ni relatos jocosos, lo que sí es habitual en otros autores europeos y españoles.

En esta decantación, como en la elección de su estilo, resulta Juan Andrés de una severidad prototípica. De su discurso afirmaba el ya citado Foresta que de la admiración espontánea que puede localizarse en cualquier viajero, se pasa en Andrés a un elevado sentido del equilibrio que facilita una expresión sintética y suelta al mismo tiempo. Al igual que hiciera Goethe, antes de introducir sus propias apreciaciones personales, su criterio más subjetivo, Andrés brinda toda suerte de detalles objetivos acerca del elemento italiano descrito. Con el fin de acentuar la sensación de objetividad que pretende imprimir a su texto y transmitir al lector, Andrés acostumbra a adoptar a veces un punto de vista ficticio, ajeno a él mismo y que atribuye al viajero o al forastero común para así acercarse al lector, no ya a su opinión, sino a la opinión que le es común a cualquier visitante que observa el elemento descrito: “Antes de entrar en ella se ven con maravilla y sorpresa del forastero, poco acostumbrado a [...]” (C. II, T. IV) o “[...] tanta grandeza y suntuosidad llama la atención y da placer al forastero” (C. IV, T. IV).

Uno de los rasgos que convierten las *Cartas familiares* de Andrés en el libro de viaje a Italia más logrado de toda la tradición española, y uno de los más importantes de la europea, es la asombrosa constancia de su estilo y sus descripciones. El discurso de Andrés jamás disuena, su *perspicuitas* es absoluta; la elección de su léxico y en general la elaboración de su discurso son responsables de la extraordinaria precisión descriptiva de la obra. Andrés es objetivo y exacto, pero nunca frío; es equilibrado y uniforme, pero no monótono; es el suyo un discurso desarrollado mediante períodos oracionales largos y perfectamente engarzados, un léxico culto pero no alambicado. Sin duda su obra se ajusta retóricamente a la definición de libro de viaje de la cual nos ocupamos:

El libro de viaje es un género ensayístico que presenta una predeterminación temática la cual requiere eminentemente la descripción de un viaje real que es representado mediante el desarrollo de un itinerario topográfico pleno, parcial o implícito. Su *dispositio* se constituye cardinalmente por razón del discurso descriptivo, seguido del narrativo, y su *elocutio* se manifiesta mediante la preferencia por la primera persona, por la virtud de la *perspicuitas*, por el estilo medio o bien epistolar, y por el uso característico,

si no privativo, de ciertas figuras retóricas como el recurso a otras obras y otros procedimientos formales.¹⁷

El extenso alcance de la selección temática de los cinco volúmenes de cartas que escribió Andrés se fundamenta en un preciso orden interno, en una estructuración equilibrada y en el uso de figuras como la *enumeratio*, que más que en ningún otro autor nacional o europeo, recibe de la mano de este catedrático de Retórica un rigor y versatilidad de tratamientos que merece ser resaltado. Esta figura aparece en Andrés de la mano de un acentuado nominalismo que le suele ser habitual. La versatilidad otorgada por Andrés a esta figura reside más que en su elaboración, en su aplicación; pues su función es diversa.

En unas ocasiones simplemente le sirve para presentar impetuosamente una muestra de objetos que observa ante sí (C. XV, T. I). A veces la *enumeratio* posibilita la descripción más sintética de los contenidos de una institución (C. II, T. I). Le sirve también para recabar los contenidos materiales de una estancia (C. VI, T. I). Otras veces la *enumeratio* se presenta como una pura figura de acumulación (C. VIII, T. I). Igualmente esta figura permite realizar la presentación de una nueva ciudad visitada. Este empleo de la figura es uno de los más reiterados, pues le permite en breve espacio brindar una impresión general de los contenidos fundamentales de la población. El abate emplea siempre un preciso estilo medio en el que no caben lirismos ni coloridos propios de épocas posteriores, y aun de otros autores más cercanos. Sí pueden hallarse algunas pinceladas metafóricas aisladas.

En general, realiza un uso preciso de todas las figuras más específicas del género de viaje. Su dominio de la disciplina puede incluso llevarle a referir directamente sus designaciones técnicas. No cabe duda de que tanto por su condición de retórico como por su enorme erudición, así como por el probado conocimiento que poseía de Italia y de toda la literatura que sobre ella versa, incluida la de viaje, Juan Andrés ejerció en su obra una gran autoridad sobre todo en cuanto compete a la forma y el contenido del género literario del viaje a Italia. Juan Andrés da prueba en su obra de conocer profundamente el género y la tradición del viaje a Italia en tanto que viaje de instrucción. Al hablar de un literato de renombre, explica que “es un sueco, que habiéndolo venido por su instrucción a viajar por Italia, como hacen tantos septentrionales” (C. VI, T. II).

Antes de profundizar en el tratamiento que el autor otorga a los elementos italianos que selecciona, convendrá analizar otros procedimientos retóricos, de los cuales se sirve con excepcional maestría. En su descripción de las ciudades, más que ningún otro autor español, se sirve Andrés de los *laudibus urbium*, esquema retórico que ajusta a sus descripciones según sus necesidades. En el caso de Turín, ciudad que sitúa en su justo lugar, ya en sus primeros dos párrafos descriptivos se centra en la casi totalidad de los puntos del esquema, pues acude a las premisas: 2) su situación y sus fortificaciones; 3) la fecundidad de los campos y la provisión de agua; 5) sus edificios y monumentos; y 6) sus hombres famosos y sus personalidades ilustres. En los puntos que faltan, el 1) la antigüedad y los fundadores de la ciudad y el 4) las costumbres de los habitantes, incidirá más adelante.

En relación con el uso que Andrés realiza de los *laudibus urbium*, hay que recordar que el autor suele dedicar varias cartas a las ciudades más importantes. De este modo desarrolla a fondo las distintas descripciones que atañen a todos los contenidos e informaciones referidas a cada población. Así el autor tiene oportunidad de -a propósito de algunas ciudades- realizar un completo desarrollo literario de los *laudibus urbium*, cuyas

¹⁷ Para un análisis profundo acerca de estos y otros aspectos de la *dispositio* y la *elocutio* del libro de viaje, cuyas conclusiones permitieron ofrecer nuestra definición del género, véase el apartado ‘El libro de viaje. 2. Teoría del libro de viaje’, en *Estética y Teoría...*, op. cit., pp.69-94.

premisas son referidas de forma coherente, pero separada, a lo largo de las distintas epístolas que dedica a la población comentada.

Es muy habitual en la obra la ecfonesis. Este tipo de caracterizaciones del discurso hace referencia, tanto a los rasgos entonativos propios de la escritura como a los signos de admiración, y a la presencia de interjecciones o elementos como *cuán*, *cuánto*, *qué* y *cómo*. En cuanto a la *comparatio* propia del libro de viaje, ésta rara vez incurre en parangones entre Italia y España u otras naciones, pero muy habitualmente los dos términos de la comparación pertenecen a la misma nación italiana (C. II, T. III). Tampoco son escasas las preguntas retóricas aisladas o la sucesión de las mismas (C. I, T. IV) ni el énfasis (C. II, T. IV; C. VII, T. III; C. VII, T. III; C. II, T. IV, etc.).

Por supuesto, el gran alcance temático de las descripciones de las *Cartas familiares* lleva a Andrés a otorgar preeminencia al discurso descriptivo, que coexiste con el narrativo, y para ello enriquece su discurso con abundantes sustantivos y adjetivos que contribuyen al nominalismo propio del género. La *enumeratio* se veía predeterminada por un fuerte componente nominal, como es lógico. En lo que se refiere a la *abreviatio*, hay que decir que ésta no abunda en la obra. Es de recordar que Andrés, sin llegar a desarrollar una ingente obra de viaje, sí puede decirse que excede con diferencia la extensión media del libro de viaje a Italia. Por ello, el autor tiene espacio y, aunque selecciona, hay poca elipsis, omite sólo aquello que resulta muy tangencial o accesorio. En sus cinco tomitos en 16^o, Juan Andrés fue capaz de aglutinar los principales objetos italianos mediante todos los procedimientos formales que competen al libro de viaje. La profundidad empleada en sus descripciones, la precisión de sus valoraciones y la gran cantidad de elementos descritos hacen que cada objeto italiano referido sea presentado como una ineludible *evidentia* de la nación descrita.

La figura de la prosopografía también aparece cuando describe a alguno de sus eventuales cicerones, aunque no de forma excesiva; no repara el autor en las características físicas de sus acompañantes, sino en sus facultades intelectuales. Ésta es la clase de información que suele referir. Tampoco se extiende en sus descripciones acerca de las costumbres y los hábitos más comunes de la sociedad italiana (su gastronomía, su forma de relacionarse o vestir, etc.); existen, por supuesto, ejemplos de etopeyas en toda la obra, pero es éste otro de los aspectos italianos que el autor trata con rigor dieciochista y siguiendo los intereses ilustrados. Al autor le interesan más los aspectos italianos relativos a la cultura artística antes que la forma de vida superficial de la sociedad. Por ello repara en la forma en que esta sociedad vive su propia cultura: “Hasta los cocheros y lacayos, los más bajos artesanos y la gente más plebeya se ven con frecuencia examinando alguna estatua o algún cuadro” (C. VII, T. I). El autor no observa únicamente los grupos sociales con los que él usualmente se relaciona durante sus viajes, esto es, los sectores religiosos, intelectuales y aristocráticos, sino que también repara en aspectos concernientes a la vida de los artesanos y los trabajadores medios. Consecuentemente, incluye apreciaciones acerca de sus cocheros, lacayos, etcétera. A Juan Andrés le gusta dar cuenta de la amabilidad de determinados grupos sociales italianos. Las etopeyas de Andrés no se prolongan excesivamente. El mismo autor declara en relación con los napolitanos que no tuvo ocasión de tratarlos, pero sí ofrece una impresión acerca del natural y vivaz bullicio de la vida de Nápoles (C. XII, T. II). De la misma manera le interesa observar cómo la sociedad italiana de determinadas poblaciones se distribuye proporcionalmente entre las distintas modalidades laborales existentes, sus referencias a esta distribución en Venecia son muy detalladas (C. V, T. III). Finalmente, se observa, pues, que la sociedad italiana, sin ser uno de los mayores objetos de interés del autor, tampoco queda fuera de su observación.

El cuantitativismo dieciochista se aprecia en otros intereses de Andrés ligados a la sociedad italiana: el número de habitantes de cada población, un dato que suele aportar el abate como integrante de los *laudibus urbium*. A este respecto se informa puntualmente. Estos recuentos de almas se integran entre muchas otras descripciones, de manuscritos, de obras de arte, etcétera. El abate ofrece cifras de estatuas, de pinturas, de objetos de una colección, de papiros, de pasos que mide una estancia, etcétera.

El recurso de la citación se presentaba en otros autores europeos más como un medio de ostentación o alarde del conocimiento libresco acerca del país que como una técnica de enriquecimiento del texto. El caso de Andrés es hartamente opuesto, no suele citar autores de libros de viajes. Sus preferencias son siempre el puro reflejo de su erudición y persiguen únicamente que el lector realice una aprehensión cultural más satisfactoria y completa del elemento italiano descrito. Las referencias a las obras de Virgilio son muy abundantes en su descripción de los alrededores de Nápoles; lo mismo ocurre en relación con la Odisea de Homero, e igualmente a propósito de Marcial, Juvenal, Horacio y a otros autores clásicos. Es de subrayar que, de forma frecuente, Andrés cite las fuentes originales y no traducciones (a diferencia de lo que habitualmente hacían los autores europeos).

La reproducción de inscripciones clásicas era un rasgo propio del libro de viaje a Italia que se veía acentuado cuanto mayor débito al canon del género pretendía poner el autor en su obra. Juan Andrés es un ejemplo sobresaliente en este sentido. El interés que le merecían las inscripciones clásicas se observa asimismo en su ya citado tomo de Noticias literarias, en donde manifiesta haber examinado diversos libros de inscripciones recogidas en la península itálica. Por su parte, no deja de transcribir numerosas inscripciones, existe una gran abundancia de ejemplos de esta índole (C. XIV, T. II; C. V, T. III, etc.).

Una vez examinados las principales figuras y recursos propios del género, de los cuales con tan excepcional criterio se sirve Andrés, procede analizar el tratamiento que el autor de los principales temas del libro de viaje a Italia. Al igual que hiciera Goethe (que puede ser tenido como homólogo europeo de Andrés en cuanto al juicio y el rigor que supo imprimir a su texto), el Abate emprende la elaboración de su obra considerando dos planos o niveles temáticos a los que se remite con igual interés. De un lado se halla un plano temático fundamental que estructura los motivos de siempre, el arte, la naturaleza, los gobiernos, la sociedad, etc., de la nación italiana; y de otro se añade información, de forma algo más accesoria, relativa a temas de interés más particular para Andrés, como la cultura literaria italiana y su presente estado, o la proyección de la intelectualidad española en Europa, o, en un orden mínimo, la influencia de la cultura árabe en Occidente. Andrés confluye en esta doble estructuración temática con el *Italienische Reise* de Goethe; aunque también concurre en otros rasgos con las excelentes *Lettres familières écrites d'Italie* de Charles de Brosses.

Nuestro análisis de los elementos italianos tratados por Andrés procederá en primer lugar con el objeto artístico, el objeto principal de las *Cartas familiares*. El autor examina la arquitectura, la pintura, la escultura, artes plásticas menores, y por supuesto la literatura. Puesto que el concepto de literatura propugnado por la Ilustración y Andrés supera la restrictiva concepción romántica que por literatura entendía sólo los géneros artísticos, no es de extrañar que refiera también abundantes nombres de autores y obras científicas, teóricas y técnicas. Una aclaración previa al examen de la proyección de estas manifestaciones en la obra compete al hecho de que Juan Andrés recurriera, como Goethe y otros, a las grandes obras de Winckelmann para contrastar y/o completar algunas de sus descripciones. Existen muchos otros autores en Europa que acudieron a Winckelmann en algún punto de sus respectivos libros de viaje a Italia, pero, hasta donde conocemos, únicamente Goethe y Andrés citan los títulos de sus obras y se extienden en lo que se refiere al gran historiador y arqueólogo. Particularmente, Andrés sobresale ampliamente en este sentido. Merecen ser sobre todo aludidos los numerosos fragmentos que acerca de

Winckelmann incluye Andrés en el TOMO I; en relación con el gran historiador y arqueólogo dice en una ocasión que: “basta que des una ojeada a Winckelmann en su Historia de las artes del diseño, y en sus Monumentos inéditos, dos obras clásicas y magistrales para los anticuarios y artistas” (C. VIII, T. I). Son muy numerosos y extensos los párrafos íntegros dedicados a referir las opiniones, el acierto y la difusión alcanzada por los postulados de Winckelmann (C. VII, VIII, T. I, etc.). Andrés supo otorgarle un merecido lugar en su obra a este hombre cuyo criterio tuvo una influencia fundamental en la constitución del viaje a Italia y en la subsiguiente proyección literaria del fenómeno.

El criterio artístico de Andrés está fundamentado de manera muy bibliográfica y letrada, pero obedece igualmente a su sagaz instinto crítico. El autor es capaz de pronunciarse respecto de la ejecución, las formas y el color de una obra (C. VII, T. V). La firmeza de su criterio se aprecia también en la rotundidad de sus críticas o en la forma en que sutilmente es capaz de poner en duda algo (C. V, T. III). En cuanto a la elección de los objetos artísticos, vuelve a coincidir Andrés con Goethe al manifestar una marcada preferencia por la arquitectura.

Describe el Abate docenas y docenas de iglesias en toda la obra; permanece en Roma más tiempo que en ningún otro lugar, como Goethe y tantos otros, y visita todas y cada una de sus construcciones arquitectónicas; las iglesias serán innumerables y sus descripciones precisas y completas. La arquitectura italiana es el objeto artístico que sobresale en su descripción de todas las ciudades visitadas. En primer lugar es muy exacto describiendo la distribución urbanística de las ciudades, lo que ya vimos en su descripción de Turín o en sus referencias a la entrada de la Puerta del pueblo de Roma y los lugares a los cuales lleva esta entrada, merece ser igualmente aludida la brillante descripción que realiza de la plaza de S. Marcos, una descripción prolija en detalles referidos a las fachadas y arquitecturas colindantes a la plaza, sus contenidos, y a la propia vida de esta plaza, su proyección visual, su ubicación, etc. (C. II, T. III).

Además de los aspectos arquitectónicos más urbanos o generales, ofrece sobre todo Andrés incontables descripciones de la arquitectura de edificios concretos sagrados y profanos. Observa minuciosamente los estilos arquitectónicos o los complementos escultóricos o pictóricos que los acompañan, también el sentido práctico que se le da a las estancias, la distribución arquitectónica de los espacios, sus ubicaciones dentro del edificio, las medidas de alguna principal estancia, etcétera. Andrés explicita su negativa visión respecto de la arquitectura gótica, algo que manifiesta en varias descripciones. Sus valoraciones negativas son escasas y comedidas, pero no duda en verterlas a propósito de lo que él entiende por deficiencias en el gusto o en la construcción (C. IV, T. IV). También es capaz de ofrecer críticas impresiones sobre las técnicas arquitectónicas y sus supuestos orígenes.

Esta clase de incisos analíticos son habituales en relación con cualquier manifestación artística (C. IV, T. IV). También sobresale el dominio que del léxico arquitectónico poseía Andrés, quien escribe estos términos y los subraya en el original: “Volviendo a las casas, pasadas las fauces se entra en el atrio, en medio del cual está el impluvio; a un lado y a otro del atrio hay sus cónclaves” (C. XIV, T. II). Por razones de espacio resulta imposible ejemplificar con mayor exactitud la diversidad, profundidad y riqueza de las éfrasis arquitectónicas de Andrés, quien describe con exactitud los principales monumentos arquitectónicos de Italia mediante un criterio de sorprendente firmeza, siempre bien fundamentado, con el que llega a todos los órdenes, estilos y a innumerables arquitectos de los que da fiel cuenta.

Resultan memorables sus descripciones de los anfiteatros de Verona, Roma y de Herculano, de la catedral de Milán, de las célebres villas de los exteriores de Roma y de

muchas otras muestras de arquitectura. Para Andrés la arquitectura es el gran arte matricial capaz de aglutinar todo en su seno. Las esculturas son recogidas en las construcciones arquitectónicas, al igual que las pinturas, los altos y bajo-relieves, las colecciones, etcétera. Por este motivo pone hincapié en las descripciones de los interiores arquitectónicos. Sorprende la minuciosidad empleada por Andrés a la hora de describir los interiores, siempre atendiendo a sus materiales, distribución arquitectónica, su riqueza, sus contenidos, revestimientos, etc. (C. III, T. I). En sus écfasis escultóricas no se extiende Andrés tanto como en las arquitectónicas, quizá sean éstas menos numerosas, pero son localizables innumerables descripciones más o menos extensas en relación con este arte a lo largo de todo el texto.

En relación con la pintura no resulta Andrés menos penetrante que en las demás artes, pues refiere pintores, corrientes, escuelas y toda suerte de obras de todos los tiempos. Al igual que hiciera con las demás artes, Andrés nombra a infinidad de autores y acerca de todos ellos parece tener una opinión formada. Sus écfasis son igualmente completas y abundantes, en este sentido resulta enormemente ejemplificadora la descripción de las pinturas de Portici. Las artes plásticas y menores también tienen cabida en la obra, es capaz de describir el autor incluso el funcionamiento y la clase de procedimientos seguidos por una fábrica de mosaicos (C. III, T. I); describe relieves altos y bajos, trabajos de marquetería, escultura menor de escaleras y otros complementos. Atiende Andrés a infinitas colecciones de monedas, medallas (la numismática poseía un interés muy acusado en la época), vasos, joyas, peces petrificados, camafeos, papiros, etcétera.

Su detallismo descriptivo le lleva a referirse incluso a los materiales (C. IV, T. V). A pesar de que el espacio cardinal en la concepción de los lugares de Italia sea la ciudad y dentro de los espacios de la ciudad, los espacios artísticos; no olvida tampoco Andrés que en lo Exterior de la ciudad abundan manifestaciones artísticas de toda índole. Las descripciones de las célebres villas de campo Medicea, Ludovisi, Borghese, Albani, Conti, Belvedere o Panfili, Taberna, Adriana, etc., situadas en Roma y en las cercanías, dan cuenta de los elementos artísticos más ligados a lo Exterior de la ciudad.

Indudablemente, el elemento italiano exterior por excelencia es la naturaleza, un elemento que no escapa al pronunciado sesgo dieciochista de las *Cartas familiares*, pues la mayor parte de las topografías naturales ponen su acento en los aspectos más utilitaristas o artísticos que puedan ligarse a la naturaleza. No obstante, pueden hallarse en la obra variados tipos de descripciones naturales; aparte de las que inciden en la proyección literaria clásica de los paisajes o en su fertilidad y utilidad, también existen descripciones más geológicas. El aspecto mineralógico o geológico poseía un gran interés para Goethe, no tanto para Andrés; pero sí se desmarca el Abate de la mayoría de autores europeos, que únicamente daban cuenta de los volcanes de Sicilia o Nápoles, cuando describe parte de la actividad volcánica de la zona de la Toscana (C. III, T. I). También pueden hallarse las habituales descripciones panorámicas de la naturaleza y otros entornos de las ciudades. A continuación puede apreciarse una particular muestra de una panorámica desde Superga, una de las colinas lindantes con Turín y desde la cual describe Andrés la forma en que los Alpes franquean la ciudad y el excepcional entorno de Turín, una ciudad de la que el propio Andrés destacó la gran aglutinación de elementos italianos artísticos y naturales que reúne en sí misma y en su medio:

[...] se disfruta de una vista que difícilmente se puede lograr mejor en otras partes; tantos y tan encumbrados montes mirados casi a nivel, no sólo en sus nevadas cimas, sino aun en los verdes valles y senos, tantas colinas humildes, tantas casas, la ciudad, ríos, campiñas caídas en lo profundo, provincias y estados diferentes dominados de una ojeada, llanuras inmensas,

montes, collados y valles, todo sujeta al espectador colocado en aquella eminencia (C. VII, T. V).

También la panorámica de la ciudad de Nápoles manifiesta el dominio retórico que de esta figura posee Andrés, quien conoce el necesario desarrollo en tres planos exigido por una adecuada descripción panorámica. El conjunto de la bahía con el mar, de un lado; las montañas, de otro lado, y finalmente la ciudad son los tres niveles descriptivos que articulan la descripción (C. XII, T. I). También en este fragmento incidía Andrés en la fertilidad de los campos y en su verdura. Otro ejemplo en este sentido corresponde a los recursos naturales que circundan la ciudad de Génova (C. IX, T. V).

Panorámicas como las referidas a Nápoles o Génova resultan casi inexistentes entre los libros de viaje a Italia examinados. Hay que decir que el recurso de la descripción panorámica no lo aplica únicamente el autor a la naturaleza, sino también a la ciudad. La formidable panorámica de Génova vista desde el mar no halla parangón (C. VIII, T. V). Esta descripción está complementada en la misma carta por otra panorámica de la ciudad ofrecida desde el punto de vista elevado del que disfrutaban los que arriban a Génova atravesando los Apeninos.

Curiosamente, en lo que se refiere a los Alpes, lugar tópico, aparte de las referencias ofrecidas desde Superga, no encontramos la común entrada al país, sino una referencia inversa (ya sabemos que Italia era la residencia del autor desde hacía décadas). Por ello encontramos referencias como la que sigue: “[...] se va poco a poco entrando en las estrecheces de las montañas, y acercándose a Moncenis para pasar los Alpes, y alejarse de Italia” (C. VIII, T. V).

La naturaleza suele ser también descrita en tanto que elemento aprovechable por y para el hombre, una interpretación del medio que resultaba habitual en las corrientes que imperaban en el siglo ilustrado (C. VIII, T. V). La utilidad de la naturaleza igualmente se asocia al placer estético y lúdico que proporciona al hombre. Las villas italianas son ricas en espacios naturales de arreglos tan inverosímiles como exquisitos y Andrés da cuanta de estos bosquecillos, prados, plantíos, jardines, huertos, juegos de agua, paseos y divertimientos de varias especies (C. VIII, T. I).

De los alrededores de Nápoles describe también Andrés los aprovechamientos y útiles experimentos que pueden hacerse de ciertos parajes naturales. En último lugar, conviene también incidir en la marcada asociación entre naturaleza y arte literario que realiza Andrés. Era muy habitual que los autores europeos de libros de viaje a Italia incluyeran algunas asociaciones entre los alrededores de Nápoles o Sicilia y la literatura clásica greco-latina, pero seguramente no exageramos ni un ápice al decir que ningún otro autor español o europeo incluyó tanta suerte de referencias, memoraciones literarias, evocaciones, alusiones a autores clásicos y demás recreaciones literarias a partir de determinados lugares italianos.

En orden de importancia, los últimos dos grandes temas del libro de viaje a Italia que trata Andrés son la historia y los gobiernos o sistemas administrativos italianos. En cuanto a la historia, más que acumular extensas explicaciones históricas en diversos puntos aislados de la obra, puede decirse que Andrés crea una ligera, pero bien urdida red de explicaciones históricas con la que arropa la mayoría de sus descripciones importantes. Así pues, a propósito de una ciudad explica Andrés su origen o fundación, etc.; a propósito de un monumento explica los motivos históricos que rodearon su alzamiento; a propósito de un edificio puede exponer el contexto histórico que acompañó a su creación, etcétera. La historia del Imperio romano y de Italia es referida a lo largo de toda la obra mediante breves pero precisos apuntes que aportan densidad informativa al texto. En relación con

los sistemas gubernamentales y administrativos, existen explicaciones extensas y de contenido diverso sobre varias poblaciones, destacando en este sentido Venecia, Génova y Nápoles.

Estos temas fueron por muchos autores, pero casi ninguno se tomó la molestia de incluir en su respectiva obra de viaje explicaciones de la extensión y la profundidad de las que introduce Andrés en las Cartas. El buen talante de Andrés, cuya amabilidad ha sido comentada por diversos escritores, y su privilegiado reconocimiento intelectual, le proporcionaron la dispensa de poder asistir al Tribunal de Nápoles, al de Venecia, a importantes y pioneros bancos, y a otros lugares fundamentales para la regencia y la administración de Italia. De su asistencia al Salón mayor del palacio ducal de Venecia escribirá extensos párrafos prolijos en detalles sobre el boato de las ceremonias y sistema de votaciones, etc. (C. III, T. III).

Ahora bien, además de los principales temas propios del libro de viaje a Italia, Juan Andrés incluye otros motivos temáticos que desarrolla en distinta medida: de un lado el reflejo de la cultura literaria contemporánea italiana; de otro la proyección europea de la cultura literaria española, a lo que se añade en un plano último la influencia de la cultura árabe en Occidente y el aspecto religioso católico. En cuanto a la cultura literaria italiana examinada por Andrés, baste referir su admitida pasión bibliográfica. De la Biblioteca Vaticana él mismo dice: “se enciende el celo y la rabia literaria al ver tantas salas [...] Y para qué? Para tener sepultados tantos códices y tesoros literarios, cerrarlos bien con dos llaves y guardarlos celosamente para que ninguno los vea” (C. VII, T. II).

En otras ocasiones explica que por demorarse demasiado en alguna biblioteca, hubo de posponer cierta visita. Juan Andrés no sólo acude a las más importantes bibliotecas italianas (tenidas algunas por las mejores de Europa); no sólo examina, libros, manuscritos, códices, reproducciones, fragmentos e incontables reliquias literarias de todos los tiempos y temas, sino que además se esfuerza por conocer, visitar y aun comprender los descubrimientos de infinidad de autores de toda Italia: literatos, poetas, naturalistas, físicos, botánicos, astrónomos, eruditos varios. Incluye títulos de innumerables textos examinados, de las obras que consulta para complementar un tanto alguna información, aporta fuentes, realiza encendidos elogios literarios de estos autores y a todos dedica una palabra de respeto, cuando no de cordialidad y afecto. El panorama literario y cultural trazado por el autor posee un incalculable valor historiográfico e histórico.

Finalmente, puede concluirse que Juan Andrés se comporta como un autor prototípico al construir su obra. Su dominio de los recursos del género es extremo, la coherencia de su construcción y el equilibrio de su composición son incomparables y, en relación con la nación, no eclipsa a la Italia moderna con la antigua, no viaja por una Italia imaginaria ni idealizada, sino por una Italia real y presente que muestra y representa un pasado histórico, cultural y artístico excepcional. Sin duda nos hallamos ante el mejor libro de viaje Italia de la Historia de la Literatura española, y ante uno de los mejores de toda la literatura de Occidente.

IL MITO DELLE ORIGINI SPAGNOLE DELLA CAMORRA TRA LETTERATURA E STORIA

*THE MYTH OF THE SPANISH ORIGINS OF THE CAMORRA
BETWEEN LITERATURE AND HISTORY*

PAOLINO NAPPI
Valencia, España
pnappi@latorreledelvirrey.es

PAOLINO NAPPI es licenciado en Cine y Comunicaciones por la Universidad Roma Tre de Roma y en Letras Modernas por la Universidad Federico II de Nápoles. Actualmente es doctorando en Lenguas y Literaturas en la Universitat de València.

Parole chiave:

- Camorra
- Criminalità
- Spagna
- Mito

Keywords:

- Camorra
- Criminality
- Spain
- Myth

Dalle prime fonti post-unitarie agli scritti di metà Novecento e di fine millennio, le origini dell'organizzazione criminale campana sono state spesso messe in relazione, più o meno diretta e quasi sempre con il ricorso ad argomenti etimologici, con il passato vicereale di Napoli, una delle principali metropoli dell'Europa moderna. L'epoca spagnola, secondo uno stereotipo di lunga durata, viene vista come ideale modello storico negativo, ma anche come luogo mitico che intreccia memorie e leggende di ascendenza folclorica in cui poter situare i natali, più o meno nobili, di un fenomeno criminale che fin da subito ha dato luogo a una sua propria tradizione letteraria.

From the first sources after the Unification to the works written in the middle of the 19th and the end of 20th century, the origins of the criminal organization from Campania have been related, in a more or less direct way and frequently by using etymological arguments, with the vice regal past of Naples, one of the main metropolises of modern Europe. The Spanish period, according to a long-lasting stereotype, is seen as a historical idealistic negative model, but also as a mythical place full of memories and folkloric legends suitable to fix the birth of a fairly noble criminal phenomenon that from the beginning gave place to its own literary tradition.

*Fecha de envío: 10 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación: 25 de enero de 2014*

Dopo il successo planetario del libro di Roberto Saviano assunto a vera e propria *bibbia* della criminalità organizzata campana del nuovo millennio,¹ la parola *camorra* è entrata a far parte del lessico internazionale, insieme con due apparenti sinonimi: quello letterario dalla suggestiva – e, diciamo pure, geniale – assonanza, *Gomorra*, che dà il titolo al romanzo-inchiesta del giovane scrittore, e quello che sarebbe in uso negli stessi ambienti in cui agisce questa forma di criminalità, il termine *sistema*. Quest'ultimo esprimerebbe bene la pervasività dell'organizzazione malavitosa di Napoli e della sua regione, nonché una sua supposta modernità rispetto alla camorra tradizionale, legata a un passato che sembra adattarsi male ai nuovi affari interplanetari degli "imprenditori" criminali.²

¹ Cfr. M. Marmo, *Il coltello e il mercato. La camorra prima e dopo l'Unità d'Italia*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2011, p. 7. Cfr. anche Ead., 'Camorra come Gomorra. La città maledetta di Roberto Saviano', *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, 57 (2006), pp. 207-219.

² Cfr. R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006. Cfr. anche P. Bianchi, 'Il linguaggio della camorra tra gergo e mistificazione linguistica', in P. Bianchi, P. Sabbatino (a cura di), *Le*

In una visione che vorrebbe individuare tagli netti e ribaltamenti di paradigmi irriducibili a un'ottica storica più cautamente 'continuista', esiste il rischio di non riconoscere elementi, aspetti, meccanismi, retoriche che invece dimostrano di ritornare ciclicamente nella storia delle rappresentazioni della camorra. Fenomeno che intreccia, come è normale, aspetti della cultura intesa nel senso più ampio del termine (a partire da quel meta-racconto fiorito intorno alla città che prende il nome di "napoletanità", stereotipo longevo e assai produttivo nell'autorappresentazione della città e dei suoi abitanti)³ e che anzi si caratterizza fin da subito – dalla grande "scoperta" post-unitaria – come un "tema letterario", la camorra "rappresentata" costituisce un campo di studio interessante tanto per lo storico quanto per il filologo e il linguista.⁴

rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 49-68.

³ Sulla nozione di napoletanità rimando preliminarmente all'importante saggio di Domenico Rea intitolato *Le due Napoli*, in cui lo scrittore, partendo da suggestioni sociologiche, traccia un breve *excursus* critico sulla letteratura di e su Napoli, da Boccaccio a De Filippo, passando per Karl August Mayer: cfr. D. Rea, *Le due Napoli*, in Id., *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano, 1951, pp. 225-244. A riaprire il dibattito sulla napoletanità, fu soprattutto Antonio Ghirelli negli anni Settanta: cfr. A. Ghirelli (a cura di), *La napoletanità*, Società editrice napoletana, Napoli, 1976. Una risposta a Ghirelli venne da R. La Capria, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano, 1986. La "favola" storica dello scrittore napoletano comincia con l'immagine di una "visibile Armonia tra Natura e Storia, Natura e Cultura, Genio del Luogo e Spirito del Mondo", che a un certo punto della Storia di Napoli, in corrispondenza con il grande trauma della fallita rivoluzione del 1799, si rompe per lasciar spazio al "manierismo napoletano [...] consolatorio e omologante", alla Recita Collettiva gestita così bene dalla borghesia che "perfino la plebe vi aderì", quella stessa plebe che da sempre è "la Cosa Nascosta [...] acquattata nell'inconscio di questa città". La napoletanità per La Capria è dunque il segno doloroso di quella primigenia Armonia Perduta, la ricerca di un'identità scissa, in definitiva "una forma di civiltà". Di quegli stessi anni, cfr. inoltre G. Fofi, *La grande recita*, Colonnese, Napoli, 1990; V. Dini, 'Che cos'è la napoletanità', *Micromega*, 4, 1990, pp. 161-170; e soprattutto De Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1991. Più recentemente, De Matteis riprende il discorso in Id., *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma, 2012. L'antropologa Amalia Signorelli analizza la napoletanità come uno stereotipo ormai integrato nella cultura di massa che, in quanto tale, agisce da riduttore di complessità e allo stesso tempo possiede un'efficacia simbolica che influenza le autorappresentazioni degli stessi napoletani. La studiosa, mettendo peraltro in evidenza la funzione fondamentale svolta dalla canzone napoletana, elenca i principali contenuti della napoletanità: un'atavica e solare innocenza, l'estro e l'intelligenza istintiva tipicamente napoletani, la tendenza a filosofeggiare, l'arte d'arrangiarsi, l'enfasi sul sentimento amoroso, l'attaccamento alla famiglia; anche il "lato oscuro" del napoletano è oggetto di stereotipizzazione, secondo la studiosa: "Nell'immaginario condiviso, il napoletano cattivo è più "pazzo" che "malvagio", a differenza del cattivo orientale"; cfr. A. Signorelli, (a cura di), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Edizioni del Millennio, Napoli, 2002, pp. 11-24.

⁴ Cfr. A. Palermo, *Il tema della camorra*, in F. Barbagallo (a cura di), *Camorra e criminalità organizzata in Campania*, Liguori, Napoli, 1988, pp. 51-57; anche in *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1995, pp. 49-56. Sulla massiccia influenza di modelli letterari, soprattutto francesi (Balzac e il *feuilleton*), nell'"immagine mitica della camorra delle origini" (ottocentesche), argomento sul quale non possiamo soffermarci, cfr. l'introduzione dello storico F. Benigno a un testo anonimo del 1862 (recentemente ripubblicato) dal titolo *Natura ed origine della misteriosa setta della Camorra*, Editori Riuniti, Roma, 2012, pp. 7-26. Il modello francese sarà "importato", in particolare, dal principale romanziere napoletano del XIX secolo, Francesco Mastriani, che molto scrive di camorra e di camorristi quali membri *par excellence* delle *classi pericolose* della città. Cfr. in particolare la cosiddetta trilogia socialista degli anni Sessanta: *I vermi* (1863-64); *Le ombre. Lavoro e miseria* (1867) e *I misteri di Napoli* (1869-70).

In tal senso, la questione delle supposte origini spagnole della criminalità organizzata napoletana possiede un valore a suo modo paradigmatico. Nell'uso disinvolto di opere della grande letteratura europea da parte di una pur attenta indagine storico-folclorica (l'importante testo di Marc Monnier sulla camorra ottocentesca, che suggerisce seducenti piste cervantine), o in ricerche e ipotesi linguistiche che vorrebbero arrivare al *big bang* dei primi conati camorristici (ancora, spesso e volentieri, la Spagna),⁵ si può leggere (anche) il ricorso a un luogo comune che disseminerà di sé un buon numero di testi lungo i centocinquanta anni della storia della camorra come argomento letterario. Un *topos* che, nel tentativo di spiegarsi una criminalità avvertita come diversa da quella ordinaria, ne individua il nucleo originario nella Spagna del folclore e nella Napoli vicereale che lo riecheggia, o comunque in un passato dal sapore leggendario; immagina la plebe come il grande *altro*; in alcuni casi, tende a interpretare la *camorra*, o il *camorristismo*, come “comportamento” – non necessariamente negativo, almeno nel suo momento aurorale. E, beninteso, nel tentativo di andare indietro nel tempo, in un passato mitico di cavalieri ispanici e potenti società segrete, si può intravedere lo stesso interesse dei camorristi, in questo simili ai loro colleghi siciliani e calabresi, a dotarsi di natali “nobili”.⁶

Il fatto che la vulgata delle origini spagnole della camorra, come vedremo, passi in numerosi scritti sulla criminalità organizzata napoletana, anche di molto successivi a quelli del primo “contatto” tra intellettuali e camorra, è un fatto che può comunque legarsi da una parte a una certa resistenza dello stereotipo (riscontrabile soprattutto nell'aprobematicità con cui si accetta e si dà conto della relazione culturale e storica tra Spagna e Napoli), dall'altra con il fascino tutto particolare esercitato dalla “grande narrazione” che ha come protagonista quella più generale e “macroscopica realtà” che è la plebe napoletana.⁷

Esempi più o meno recenti, anche dalla mano di storici quotati, non mancano. In una sua rassegna di studi su mafia, 'ndragheta e camorra, all'inizio degli anni Novanta Nicola Tranfaglia metteva in relazione la genesi delle tre mafie storiche, dunque non solo della criminalità organizzata napoletana, con l'affermazione di un “modello spagnolo” di Stato assoluto, “nel quale le leggi valgono contro i nemici e non sono osservate per gli

⁵ Ma recentemente c'è anche la retrodatazione preistorica del prestigioso linguista Mario Alinei, sulla quale pure mi soffermerò.

⁶ D'altro canto, anche le supposte origini ottocentesche della camorra sono avvolte dalla leggenda. La “tradizione” vuole che sia stato Pasquale Capuozzo, destinato a essere il primo capintesta della camorra, a promuovere nel dicembre del 1820 una riunione segreta tra camorristi nella chiesa di Santa Caterina a Formiello – a due passi dai luoghi della prostituzione e dal carcere della Vicaria –, riunione da cui sarebbe sorta la Bella Società Riformata, un gruppo organizzato con regole e gerarchie precise: cfr. V. Paliotti, *Storia della camorra*, Newton Compton, Roma, 2008, pp. 33-38; il saggio riprende uno scritto precedente: *La camorra. Storia, personaggi, riti della bella società napoletana dalle origini a oggi*, Bietti, Milano, 1973. La leggenda si trova anche in G. Di Fiore, *La camorra e le sue storie. La criminalità organizzata a Napoli dalle origini alle ultime guerre*, UTET, Torino, 2006, pp. 37-49. Al di là dell'aneddoto, la cronologia è comunque avallata dalle prime fonti, come il dossier di Monnier, ed è da mettere in relazione – e qui ci spostiamo ai dati della storiografia sulla camorra più recente – con la “lunga congiuntura di uscita dalla crisi di ordine pubblico del 1799”: cfr. M. Marmo, ‘Passato/presente della camorra: dimensione sociale e dimensione politica’, *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, 73/74, 2012, p. 43.

⁷ Cfr. Barbagallo, *Storia della camorra*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 6.

amici”.⁸ Una serrata e articolata critica a “questa idea puramente evocativa e di sapore leggendario di uno Stato spagnolo intimamente corrotto e corruttore”, era svolta da Pietro Bevilacqua in un saggio del 1992. Alla base della severa critica di Bevilacqua vi è la convinzione – confortata da una parte importante della storiografia sulla mafia (Salvatore Lupo, Paolo Pezzino, Rosario Mangiameli) – che le ragioni del “successo” di mafia e camorra vadano indagate soprattutto negli innegabili elementi di “originalità” e “modernità” rispetto alle precedenti forme di criminalità, nonché il rifiuto di “una convinzione tanto diffusa e radicata nel senso comune quanto errata e dagli esiti fuorvianti: l’idea cioè che tra le condizioni storiche e sociali dell’Italia meridionale e le forme note della criminalità organizzata vi sia stato un nesso sociologico di necessità”, in una sostanziale sovrapposibilità di società meridionale e ordine mafioso.⁹

In un importante saggio sociologico sulla camorra pubblicato nel 2006, torna il pregiudizio anti-spagnolo, questa volta declinato secondo un buon senso tutto napoletano:

Se gli spagnoli hanno lasciato in eredità storica il concetto di legge che si applica ai nemici e non si applica agli amici, a Napoli la versione è stata più “democratica”: la legge si applica solo quando il disordine violento danneggia la vita degli altri, non si applica quando l’illegalità consente di sopravvivere, prosperare, arricchirsi, promuovere senza creare particolari problemi.¹⁰

È dell’agosto 2011, infine, un intervento di Alessandro Barbero alla trasmissione televisiva *Superquark*, nel quale lo storico afferma che già nella rivolta di Masaniello del 1647, dunque ancora in epoca vicereale, si possono “indovinare” le origini della camorra, “quasi come la conosciamo oggi”; lo stesso Masaniello, così come emerge – secondo Barbero – da documenti scoperti di recente, verrebbe descritto come una sorta di paciere che riesce a mantenere l’ordine nei “quartieri bassi” e addirittura come uno sfruttatore della prostituzione: fungendo da giudice dei popolani per dirimere litigi, Masaniello si comportava “visibilmente” alla stregua di un “boss di quartiere”. La rivolta, scoppiata contro una gabella che colpiva quelli che “prelevavano il pizzo” ed erano perciò penalizzati dall’aumento delle tasse, fu preceduta dall’incendio del gabbiotto della dogana, un episodio in “classico stile di avvertimento mafioso”. “La netta sensazione”, conclude Barbero, “è che lì a gestire le cose ci sia già, forse non una grande organizzazione, ma un ambiente malavitoso”. Per retrocedere ulteriormente la cronologia di questo “tessuto sociale”, lo storico chiama in causa una fonte letteraria “nobilissima”: “Alcune novelle di Boccaccio [ci si riferisce, evidentemente, a quella di Andreuccio, ndr] che descrivono una Napoli dei quartieri bassi con dei piccoli boss che si fanno rispettare col coltello pronto”.¹¹ Storici

⁸ Cfr. N. Tranfaglia, *La mafia come metodo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 23 (si noti però che queste osservazioni non si ritrovano nella nuova edizione aggiornata: Mondadori Università, Milano, 2012). Un rapido accenno a questo aspetto “di lunga durata”, comunque definito “ancora estremamente controverso”, si trovava anche in N. Tranfaglia, *Mafia, politica e affari, 1943-2000*, Laterza, Roma-Bari, 2001, pp. 23-24.

⁹ Cfr. P. Bevilacqua, ‘La mafia e la Spagna’, *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, 13, 1992, pp. 105-127.

¹⁰ Cfr. I. Sales, *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*, con la collaborazione di M. Ravveduto, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli, p. 91.

¹¹ Cfr. il video dell’intervento di Barbero, consultabile on line: <https://www.youtube.com/watch?v=sno-MDcA6cXU> [consultato in novembre 2013]. Queste dichiarazioni (insieme con quelle relative alla presenza dei camorristi nel carcere di Fenestrelle nel periodo post-unitario) hanno dato vita a una polemica sul sito dell’Istituto di ricerca storica delle Due Sicilie, a cui ha partecipato lo stesso Barbero: <http://istitutoduesicilie.-blogspot.com/es/search?q=alessandro+barbero> [consultato in novembre 2013].

come Silvana D'Alessio e Aurelio Musi sono intervenuti criticando severamente le dichiarazioni di Barbero.¹²

Nel corso di questo saggio dedicherò una prima parte, più prettamente linguistica, alle ipotesi etimologiche formulate intorno alle origini della parola *camorra*, spesso fatte coincidere con quelle della “cosa” camorra. Nella seconda parte passerò in rassegna una serie di scritti, dall'epoca post-unitaria agli anni Ottanta del Novecento, in cui la questione delle origini spagnole della camorra si intreccia con leggende, speculazioni storico-sociologiche, fascinazioni folcloristiche. Vedremo come queste immagini siano andate sovrapponendosi, in un continuo richiamo intertestuale.

LA PAROLA E LA COSA. *Camorra* è parola che ha destato l'interesse di molti linguisti, sebbene a tutt'oggi non si sia giunti a un'etimologia certa.¹³ Uno dei motivi di tale indeterminatezza – evidente nella grande varietà delle proposte etimologiche avanzate – risiede nella natura gergale della parola. Essa è entrata infatti nel lessico italiano comune subito dopo l'Unità, a partire dal gergo dei malviventi napoletani, la cui lingua madre era il dialetto.¹⁴ Fin dai primi scritti non specialistici dedicati al tema, il problema etimologico rappresentato dalla parola *camorra* non è tanto – o non è solo – una semplice curiosità erudita ma è avvertito come un sicuro supporto alle speculazioni sulle origini, altrettanto misteriose, della cosa *camorra*. Il fatto che il termine sia presente nella lingua spagnola, ad esempio, è stato addotto spesso da chi ne ha scritto, anche recentemente,¹⁵ come una prova più o meno decisiva dell'origine ispanica del fenomeno criminale o di un più generico costume camorrista. Nel *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini leggiamo, ad esempio: “*Camorra* è voce spagnuola che vuol dir litigio, e camorrista, litigioso. Dalla Spagna che nel Reame dominò per due secoli, ci provennero e il nome e l'istituto della Camorra. Ne ritiene alcunché di spavaldo e di enfatico. [...] Il camorrista è parente morale col *mafioso* siciliano, col *barabba*, col *teppista* e col *bulo* delle terre subalpine, col *guapo*, *guappo*, spagnuolo, nel cui nome spesso si confonde”.¹⁶

Anche alcuni dizionari e opere lessicografiche più recenti, pur non avallando l'etimologia spagnola, parlano di una camorra già presente nella Napoli vicereale. Così il

¹² Cfr. S. D'Alessio, ‘Masaniello e la camorra: un'associazione arbitraria’, *Nazione indiana*, 27 agosto 2011; A. Musi, ‘Strategia del fango contro Masaniello’, *la Repubblica*, sez. Napoli, 12 settembre 2011. Silvana D'Alessio è autrice di un'importante biografia del personaggio storico in questione (una fonte a cui si riferisce lo stesso Barbero in un suo intervento sul sito dell'Istituto di ricerca storica delle Due Sicilie): *Masaniello. La sua vita e il mito in Europa*, Salerno editrice, Roma, 2007.

¹³ Una rassegna recente della bibliografia linguistica sul tema è in F. Montuori, *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2008. Montuori, riprendendo un'ipotesi di Alberto Zamboni, fa derivare i termini *camorone*, *camorrare* e dunque *camorra* dal latino CAMERARIUS, nell'accezione di “tesoriere, gabelliere”: un'attività legale come quella della riscossione di tributi e gabelle passa dunque, a partire evidentemente dalla percezione dei tassati, alla sfera della prevaricazione e del taglieggiamento, secondo un'evoluzione semantica negativa (e la *camorra* del camorrista può essere vista, anch'essa, come l'imposizione di un “tributo” per mezzo della violenza). Cfr. inoltre la voce *camerarius* del LEI (vol. X, fascicoli 87-99, spec. 93-97), importante anche per la documentazione dei significati della parola nei dialetti italiani.

¹⁴ Sul gergo della camorra ottocentesca, confluito anche in opere letterarie coeve e a cui dedicarono particolare interesse i lombrosiani, cfr. ancora F. Montuori, *Lessico e camorra*, op. cit.

¹⁵ Cfr. G. Artieri, *Napoli, punto e basta?*, Mondadori, Milano, 1980, pp. 617-620.

¹⁶ A. Panzini, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Hoepli, Milano, 1905, ad *vocem*. Su *guappo* e *guapparia*, cfr. *infra*.

Grande dizionario italiano dell'uso a cura di T. De Mauro (vol. A-CG, *ad vocem*): “Organizzazione criminale di stampo mafioso, costituitasi con leggi e codici propri già durante il ‘600”. Si veda anche il *Lessico Universale Italiano* (vol. IV, *ad vocem*), che parla di una camorra “[...] esistente a Napoli fin dall’epoca spagnola”. Più cauta sulla cronologia la voce del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Battaglia (vol. 2, *ad vocem*), che però lascia intravedere, alle origini del fenomeno, una funzione “politico-sociale” della camorra in opposizione agli abusi della legge e dunque una camorra che ai suoi inizi non sarebbe associazione a delinquere *tout court*: “Associazione sorta tra il popolo napoletano sotto i Borbone (o forse già durante la dominazione spagnola), con lo scopo di sostituirsi alle leggi, insufficienti o vessatorie, nella difesa degli interessi di alcuni gruppi o persone delle classi popolari, ricorrendo all’intimidazione e alla violenza: degenerò presto in una vera e propria associazione a delinquere, organizzata secondo rigorose leggi e gerarchie, potentissima perché diffusa in tutti gli ambienti della città”.

Un recente studio di Mario Alinei si spinge ben oltre i consueti termini cronologici della modernità, in una proposta etimologica certo suggestiva ma anche piuttosto problematica – perché trascende gli usi documentati della parola *camorra* avventurandosi nei territori sperimentali di un’“Archeologia Etimologica”.¹⁷ A esso dedico particolare attenzione perché mi sembra esemplificativo della possibilità di un intreccio insidioso tra origine della *parola* e origine della *cosa*, lungo i limiti del discorso ideologico. Lo studioso parte dal presupposto che i tre nomi delle organizzazioni criminali del Mezzogiorno d’Italia (*mafia*, *ndrangheta* e *camorra*) costituiscano un insieme onomasiologico, che siano cioè tre eteronimi della stessa nozione; per questa ragione andrebbero studiati insieme, e non isolatamente, come problema antropologico prima ancora che linguistico, sulle tracce “dell’esistenza di un retaggio antico e comune, di una ‘mentalità’ radicata e condivisa, le cui origini, come quelle di qualunque fenomeno culturale, si confondono con il processo di formazione di un gruppo etnico”.

Le cause lontane dell’“arretratezza millenaria” del Meridione – ben al di là di quelle recenti, secondo l’autore legate all’esclusione del Sud d’Italia dalla rivoluzione borghese dei Comuni – sarebbero da situare tra l’età del Bronzo e l’inizio del Ferro, cioè tra il II millennio a.C. e l’inizio del I: è in questo periodo, infatti, “che si decidono le sorti della concorrenza fra le élites territoriali, con la possibile perdita di potere da parte di alcune di loro, ed eventuali, conseguenti programmi di revanscismo, miranti a riconquistare il potere o comunque a riaffermare un ‘vecchio ordine’ contro quello nuovo”. Mafia, *ndrangheta* e *camorra* sarebbero dunque “fratellanze segrete”, organizzazioni guidate da differenti generazioni di *Big men* nel corso dei secoli, che lottano per rivendicare un potere e un ordine messi in discussione da altri gruppi egemonici. È per tale ragione, afferma Alinei, che l’origine etimologica dei nomi delle mafie va ricercata nell’ambito della terminologia pastorale preromana: *camorra*, in particolare, deriverebbe da *catamorra* (con prefisso *cata-*, un’ipotesi che era già stata avanzata da Angelico Prati) e avrebbe in origine il senso di “madre di tutte le greggi”; *morra* proverrebbe invece da *meridies* e si riferirebbe alla pratica di “merigiare” le pecore, di farle riposare all’ombra nelle ore più calde della giornata: è il momento in cui il gregge appare più unito, coeso. L’iconimo positivo che sottende quest’immagine non deve stupire: la premessa da cui parte Alinei è che “in origine la mafia e le organizzazioni simili dovevano essere società segrete unite da sacri vincoli di fratellanza per realizzare obiettivi positivi a vantaggio della comunità”.

La profondità cronologica ipotizzata da Alinei per la parola *camorra* è certamente in linea con un metodo etimologico che rifiuta una visione ristretta dell’antichità del lessico, ma bisogna anche specificare – al di là dei contenuti più strettamente linguistici – che una

¹⁷ Cfr. M. Alinei, ‘Origini pastorali e italiche della *camorra*, della *mafia* e della *ndrangheta*: un esperimento di Archeologia Etimologica’, *Quaderni di Semantica*, XXVIII/2, 2007, pp. 247-285.

cronologia “remota” della mafia (e delle supposte consorelle napoletana, calabrese e pugliese) evita di misurarsi con il fenomeno storicamente documentato e percorre il terreno ben più sdruciolevole della presenza di una supposta “mentalità” mafiosa “radicata e condivisa”. Tale mentalità sarebbe da mettere in relazione con un’arretratezza antichissima del Sud d’Italia: il fenomeno mafioso dunque come conseguenza di una sostanziale differenza antropologica, di un disagio sociale e di un sottosviluppo economico le cui cause rimontano nell’epoca preistorica.

Alinei afferma che questa visione della mafia, molto più che nelle ricerche degli storici del fenomeno specifico, trova conforto nello studioso di tradizioni orali Giuseppe Pitrè o in scrittori come Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Leonardo Sciascia. È nota la tesi di Pitrè secondo la quale la parola “mafia” indicava, prima del 1860, un concetto essenzialmente positivo, sinonimo di “bellezza” e di “eccellenza”, così come il “mafiusu” sarebbe stato un uomo di coraggio e l’omertà la qualità di chi è uomo per eccellenza e sa rispondere alle offese al di fuori della giustizia statale.¹⁸ Lo storico Salvatore Lupo ricorda anche le ipotesi, apparentemente opposte a quella di Pitrè e in realtà con essa convergenti perché ugualmente rispondenti a un “intento apologetico e regionalista”, dei linguisti Antonino Traina¹⁹ e Vincenzo Mortillaro, i quali affermavano, negli stessi anni, che il termine “mafia” era un neologismo sconosciuto in Sicilia prima dell’Unità, congetturandone un’origine “continentale”, rispettivamente toscana e piemontese.²⁰ Lupo, sottolineando come qui “le opzioni filologiche prefigurano già quelle interpretative”, scrive: “È come se i protagonisti, di fronte alla rapida fortuna della parola, ritenessero di poter sciogliere attraverso l’etimologia il mistero del concetto ritrovandone un significato *originario* e più vero”.²¹ Una riflessione che, *mutatis mutandis*, possiamo forse allargare alla pur diversissima proposta etimologica, molto più recente, di Alinei, la quale, mentre si allontana negli argomenti più strettamente linguistici dalle ipotesi regionaliste ottocentesche, allo stesso tempo rivendica tra i padri ispiratori proprio quello stesso Pitrè, campione della tesi culturalista (la mafia come comportamento, che talvolta si confonde con un’antropologia siciliana ancestrale; la mafia come specchio della società tradizionale), che la mafologia recente confuta e archivia definitivamente.²²

ANDARE ALLE ORIGINI: LA CAMORRA DA CERVANTES A CUTOLO. Il rapporto tra camorra e letteratura, e più in generale l’intreccio tra osservazione della realtà e ricorso all’universo finzionale – talvolta connotato di un intrinseco valore testimoniale, altre volte restituito

¹⁸ Cfr. G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Il Vespro, Palermo, 2 voll. [rist. anast. dell’ed. Libreria Pedone Lauriel, Palermo, 1889], vol. II, pp. 288-294.

¹⁹ E non G. Traina, come indicato nell’indice dei nomi.

²⁰ Cfr. A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Pedone Lauriel, Palermo, 1868, *ad vocem*; V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano italiano*, 3a ed. riveduta e accresciuta, Lao, Palermo, 1876, *ad vocem*.

²¹ S. Lupo, *Storia della mafia. Dalle origini ai nostri giorni*, Donzelli, Roma, 2004, p. 17. Cfr. anche *Ibid.*, pp. 166-167, dove si ricorda come la tesi di Pitrè sia tutt’altro che disinteressata, essendo dettata da “convenienze politico-ideologiche”. Anche il deputato Giovanni Battista Morana aveva avuto modo di rivendicare la mafiosità come precipua *virtus* dei siciliani: “Se per mafia [si] intendesse la gente che non è disposta a subire i soprusi, le violenze, le offese [...] maffiosi sono tutti in Sicilia”; cit. *Ibid.*, p. 165.

²² Obbligatorio rimandare ancora al volume di Lupo. Per un confronto tra prospettiva *culturalista* e prospettiva *organizzativa* nell’interpretazione delle mafie (soprattutto di quella siciliana, forte di una tradizione di studi più ampia), cfr. ad esempio la sintesi in R. Sciarone, *Mafie vecchie, mafie nuove. Radicamento ed espansione*, nuova ed. riveduta e ampliata, Donzelli, Roma, 2009, p. 19-23.

nella sua dimensione leggendaria –, sembrano iscritti nella stessa nebulosità delle origini del fenomeno criminale napoletano. La proliferazione di “storie”, come succede anche per le altre organizzazioni criminali del Mezzogiorno d’Italia, riempie dunque un vuoto e risponde allo stesso tempo a diverse istanze, beninteso anche ideologiche.

Marc Monnier, autore della prima e importante monografia sul tema pubblicata nel 1862, dal titolo *La camorra. Notizie storiche raccolte e documentate*, indagando su una possibile discendenza spagnola della camorra, ricorre – tra altri argomenti – anche a una peculiare “fonte” letteraria avallata dal nome più prestigioso della tradizione ispanica. Lo studioso italo-svizzero trova infatti una straordinaria corrispondenza tra la storia narrata da Miguel de Cervantes nella seconda delle sue *Novelas ejemplares*, *Rinconete y Cortadillo*, e alcuni aspetti della camorra del suo tempo.²³ La vicenda dei due protagonisti eponimi, ambientata nella Siviglia dell’inizio del XVII secolo, ci introduce infatti nella setta di Monipodio, ricettacolo di *bribones* specializzati nei vari rami della piccola criminalità (gioco con baro, furti, sfruttamento della prostituzione, violenze commesse “per conto terzi”), i cui proventi vengono divisi tra i soci in accordo con alcuni esponenti corrotti delle autorità di polizia. Due passaggi della novella, in particolare, sembrano anticipare con sorprendente precisione, secondo Monnier, l’analogo sodalizio criminale che tre secoli dopo avrà come scenario l’ex capitale del vicereame spagnolo. È lo stesso Monipodio, il capo della *cofradía*, a parlare in entrambe le occasioni (le annotazioni in parentesi quadre sono mie):

Tenemos de costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos y bienhechores, sacando estupendo [sta per *estipendio*, volgarismo] para la limosna de quien las dice de alguna parte de lo que se garbea [“si ruba”, gergale], y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechaban a las tales ánimas por vía de naufragio [sta per *sufragio*, altro volgarismo]; y caen debajo de nuestros bienhechores: el procurador que nos defiende, el guro [“alguacil”, gergale] que nos avisa, el verdugo que nos tiene lástima, el que cuando alguno de nosotros va huyendo por la calle y detrás le van dando voces: “¡Al ladrón, al ladrón, deténganle, deténganle!”; uno se pone en medio y se opone al raudal de los que le siguen, diciendo: “¡Déjenle al cuitado, que harta mala ventura lleva! ¡Allá se lo haya, castíguele su pecado!”.²⁴

E poco prima: “Él tiene ordenado que, de lo que hurtáremos, demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad”.²⁵

Ci troviamo effettivamente di fronte a delle peculiari analogie con alcuni aspetti caratteristici della camorra del XIX secolo, che lo stesso Monnier descrive puntualmente nel corso della sua opera. In particolare, salta agli occhi il riferimento all’“aceite de una imagen muy devota” che non può non richiamare alla memoria dello studioso quell’“olio della Madonna” che era lo schermo dietro cui si nascondeva la pratica estorsiva nelle carceri, luogo tradizionale della camorra ottocentesca.²⁶ Ma le corrispondenze tra le due società criminali non si esaurirebbero nel comune ricorso a un idioma devozionale, né nella capacità di coinvolgimento dei tutori dell’ordine testimoniata dal primo passo citato. Anche la setta di Monipodio prevede, infatti: un rito di iniziazione e un periodo di

²³ M. Monnier, *La camorra. Notizie storiche raccolte e documentate*, Arturo Berisio Editore, Napoli, 1965 [1862], pp. 86-89.

²⁴ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, a cura di J. García López, con un saggio di J. Blasco, Crítica, Barcellona, 2001, p. 186.

²⁵ Ibid., p. 179.

²⁶ M. Monnier, *La camorra*, op. cit., pp. 24-42.

noviciado;²⁷ l'uso di un gergo "furbesco", la cosiddetta *germania* dei furfanti spagnoli; lo *sfregio*, ovvero il taglio della faccia per mezzo di arma bianca (un chiaro segno di riconoscimento della camorra napoletana, come si leggerà soprattutto nelle opere dei criminologi lombrosiani che al tema dedicheranno pagine dettagliate),²⁸ una pratica che nella novella troviamo, oltre che nel racconto in prima persona di un esecutore della violenza, anche nell'ironica *Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana* letta da Rinconete nell'ultima parte della novella. In definitiva, si tratterebbe del resoconto delle attività di un'organizzazione criminale al quale Monnier non esita ad attribuire un preciso valore documentale di "studio senza finzioni", un attento esame di "costumi infami" frutto del lungo soggiorno di Cervantes a Siviglia.

Ovviamente non mi soffermerò sui problemi di interpretazione del testo cervantino e sull'annoso dibattito intorno alla sua appartenenza al genere picaresco.²⁹ Basti qui un'osservazione banale: l'impressione di *tranche de vie* proto-naturalista offertaci da Monnier, e dai tanti che ne seguono l'esempio fino agli anni più recenti, è quantomeno problematica, perché non tiene conto del contesto letterario, del gioco intertestuale, ovvero del riferimento complesso, originale e talvolta spregiudicato ai modelli della contemporanea letteratura picaresca messo in atto da Cervantes. Vincenzo Ruggiero, nell'ambito di una raccolta di studi che analizza alcune opere letterarie classiche dal punto di vista del sociologo e del criminologo, ovvero con la finalità di presentare concetti sociologici e avanzare spunti di analisi criminologica, utilizza la novella di Cervantes come un buon repertorio descrittivo della criminalità organizzata. Secondo Ruggiero, l'organizzazione di Monipodio "possiede caratteristiche che la collocano comodamente tra le varianti tradizionali di criminalità organizzata, in particolare quando la definizione di questo tipo di attività illegale ruota intorno a categorie quali continuità e burocrazia".³⁰ Il sociologo considera *Rinconete y Cortadillo* un vero e proprio "ritratto storico dell'economia criminale di una città del XVII secolo" e rimanda ugualmente alla familiarità del suo autore con gli ambienti descritti.³¹ La coesione interna, la capacità di allacciare relazioni con clienti e affiliati esterni, la natura predatoria che però si lega a una funzione di surrogato della tutela dell'ordine pubblico, in particolare nell'attività regolata di

²⁷ È evidente, a partire dall'uso dell'espressione *noviciado*, che si tratta di un linguaggio preso in prestito dagli ordini religiosi e utilizzato in chiave parodistica. Nella versione della novella tramandata dal cosiddetto manoscritto *de las Porras*, la descrizione del *noviciado* che porta alla definitiva *confirmación a cofrades mayores*, è più dettagliata, e la "cerimonia di iniziazione" prevede una sorta di prova di *valentía* sotto forma di schiaffo-provocazione all'aspirante *cofrade*; cfr. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, op. cit., p. 664.

²⁸ Si veda, ad esempio, l'importante monografia di A. De Blasio, *Usi e costumi dei camorristi*, Pierro, Napoli, pp. 205-220, dove, con lo zelo classificatorio proprio dei lombrosiani, si traccia una vera e propria casistica dello *sfregio*, con corrispondenti denominazioni gergali: *sfregio d'ammore* e *di cumanno* e, per la tipologia del taglio, *a scippo*, *a sbarzo*, *a caca-faccia*, ecc.

²⁹ Mi limito a rimandare alle note critiche contenute nell'edizione delle *Novelas ejemplares* curata da Jorge García López dalla quale cito (pp. 789-805). Molto importante, soprattutto sul rapporto tra reale e scrittura nelle *Novelas*, è anche lo studio preliminare a firma di Javier Blasco che si legge *Ibid.*, pp. IX-XXXIX.

³⁰ V. Ruggiero, *Crimini dell'immaginazione. Devianza e letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 41.

³¹ *Ibid.*, pp. 35-36. Lo studioso cita anche alcuni stralci dell'introduzione di Samuel Putnam a un'edizione inglese di tre novelle esemplari (M. de Cervantes, *Three Exemplary Novels*, Cassell and Company, London, 1952), in cui si dà per certa l'esistenza di una fratellanza come quella descritta da Cervantes, che sarebbe addirittura più antica della Repubblica di Venezia e di cui non si sarebbe mai potuto arrestare il capo.

punizioni per conto terzi, fa della *cofradía* una “antenata, reale o di finzione, di un’organizzazione tipo la camorra napoletana, alla quale venne affidato il compito di mantenere l’ordine pubblico ai tempi dell’unificazione d’Italia, quando la polizia regolare fu inviata a infoltire l’esercito garibaldino”.³² Nonostante alcune imprecisioni terminologiche (Ruggiero parla a un certo punto di “cosche professionali”, prendendo in prestito un termine riferibile, essenzialmente, alla mafia siciliana), il saggio avalla, dal punto di vista della moderna criminologia, il “metodo” già messo in atto da Monnier.

Immediatamente dopo nel testo, in riferimento a un’altra pratica tipica della camorra, quella del prelevamento di una *tassa* sul gioco, Monnier troverà un illustre “precedente” anche nel grande romanzo cervantino.³³ Nel capitolo XLIX della Parte Seconda del *Quijote*, nell’episodio in cui Sancho Panza “governatore” durante la visita dell’isola di Barataria si imbatte in due litiganti e chiede la ragione della loro discussione, uno dei due risponde (il corsivo e le osservazioni in parentesi quadre sono ancora miei):

Vuestra merced sabrá que este gentil hombre acaba de ganar ahora en esta casa de juego que está aquí frontero más de mil reales, y sabe Dios cómo; y hallándome yo presente, juzgué más de una suerte dudosa en su favor, contra todo aquello que me dictaba la conciencia; alzóse con la ganancia, y cuando esperaba que me había de dar algún escudo, por lo menos, de barato, como es uso y costumbre darle a los hombres principales como yo, que estamos asistentes para bien y mal pasar, y para apoyar sinrazones y evitar pendencies, él embolsó su dinero y se salió de la casa. Yo vine despechado tras él, y con buenas y corteses palabras le he pedido que me diese siquiera ocho reales, pues sabe que yo soy hombre honrado y que no tengo oficio ni beneficio, porque mis padres no me le enseñaron ni me le dejaron, y el socarrón, que no es más ladrón que Caco, ni más fullero [“baro”] que Andradilla, no quería darme más de cuatro reales; iporque vea vuestra merced, señor gobernador, qué poca vergüenza y qué poca conciencia! Pero a fe que si vuestra merced no llegara, que yo le hiciera vomitar la ganancia, y que había de saber con cuántas entraba la romana [“fargliela vedere”, si direbbe].³⁴

L’altro *gentil hombre* così si difende:

Y el otro respondió que era verdad quanto su contrario decía, y que no había querido darle más de cuatro reales porque se los daba muchas veces; y los que esperan barato han de ser comedidos y tomar con rostro alegre lo que les dieran, sin ponerse en cuentas con los gananciosos, si ya no supiesen de cierto que son fulleros y que lo que ganan es mal ganado; y que para señal que él era hombre de bien, y no ladrón, como decía, ninguna había mayor que el no haberle querido dar nada; que siempre los fulleros son tributarios de los mirones que los conocen.³⁵

Ancora una volta, sottolinea Monnier, quello che descrive in questa pagina il grande scrittore spagnolo è un chiaro antecedente storico della camorra napoletana, tanto da poter attribuire ai *mirones* di cui parla il personaggio (i “testimoni” delle case da gioco che poi pretendevano una percentuale sulla vincita) il titolo di camorristi *ante litteram*.³⁶

³² Ibid., p. 44. L’autore fa riferimento al prefetto di polizia Liborio Romano, il quale nel clima di violenza dell’estate 1860, mentre il regno borbonico si dissolve definitivamente, decide di assoldare camorristi per mantenere l’ordine pubblico: cfr. G. Machetti, ‘L’impossibile ordine. Camorra e ordine pubblico a Napoli nella congiuntura unitaria’, *Parolechiave*, 7/8, 1995, pp. 180-204.

³³ M. Monnier, *La camorra*, op. cit., pp. 89-91.

³⁴ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Segunda parte*, a cura di L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, pp. 406-407.

³⁵ Ibid., p. 407.

³⁶ M. Monnier, *La camorra*, op. cit., p. 91.

All'argomento letterario se ne aggiunge un altro di natura linguistica: il termine *barato* che si legge nel *Quijote*, da Monnier tradotto con *gratificazione*, è passato tal quale al gergo della camorra come *baratto* o *barattolo*, con il significato di "imposta percepita dalla camorra", "frutto delle estorsioni".³⁷ D'altronde, lo stesso termine *camorra* è attestato nel "più volgare dizionario spagnolo", ricorda Monnier sulla scia delle notizie fornitegli dai "dotti" da lui consultati, con il significato di "querela, rissa, contestazione, disputa", che sono appunto le tipiche attività dei malviventi napoletani. Altrettanto di prammatica è e sarà il riferimento alla *gamurra*, il capo di abbigliamento prediletto dai primi camorristi, una sorta di giacca corta anch'essa probabile anello di congiunzione con il costume spagnolo.³⁸ Ci sono ragioni sufficienti per ipotizzare, afferma lo studioso, che la camorra si sia stabilita in Italia meridionale con gli spagnoli, anche se – si affretta a specificare – l'assenza di tracce al di là dei Pirenei costringe ad avventurarsi nel territorio delle congetture. Un ulteriore passo indietro nel tempo potrebbe portarci però fino al 1417, anno di fondazione della semileggendaria e assai longeva compagnia della Garduna (così nel testo). Se non è affatto dimostrabile, prima del 1820, l'esistenza di un'associazione unica o di una confederazione di criminali, è però provato da tali "vestigia" che le violenze e le estorsioni degli "scellerati" meridionali erano già "nei costumi di questi paesi fin dal regno degli Spagnuoli". È un'ipotesi avanzata da Monnier, che però è sempre attento a riconoscere la mancanza di prove dirimenti, ma che in seguito vediamo cavalcata, talvolta senza troppi dubbi e spesso in aggiunta alle citazioni cervantine già addotte dal predecessore, da tutta una serie di continuatori dello studioso ginevrino, e che arriva fino alle più recenti storie della camorra di stampo giornalistico: questi scritti, accogliendo talvolta qualche variazione leggendaria sul tema delle origini ispaniche della camorra, chiameranno quasi sempre in causa la suddetta compagnia segreta variandone la dizione in Guarduña, Guarduna, Gardugna o infine nel corretto Garduña.³⁹

³⁷ Cfr. anche la corrispondente voce del glossario pubblicato in Montuori, *Lessico e camorra*, op. cit., p. 108. Il significato, corredato da citazioni da Cervantes, è presente nel *Diccionario de Autoridades* (1776), dove si definisce "La porción de dinéro que dá graciosamente el tahúr ò jugadór que gana à los mirónes, ò à las persónas que le han servido en el juego". Consultabile on line: <http://web.frl.es/DA.html> [consultato in novembre 2013].

³⁸ M. Monnier, *La camorra*, op. cit. pp. 85-86. Poco più avanti (p. 89), l'autore ipotizza una discendenza araba del termine *camorra*, mettendolo in relazione con il termine *Kumar*, gioco proibito nel Corano: la parola sarebbe dunque passata dagli arabi agli spagnoli e da questi ai napoletani, dacché nel loro dialetto "il camorrista è un biscazziere plebeo, che corre per l'osterie per estorcervi del danaro ai giuocatori a forza d'insulti e di minacce". La presenza della parola *camorra* nei luoghi del gioco d'azzardo è in effetti largamente documentata nel Settecento e nell'Ottocento (con un significato polisemico: talvolta indicando un tipo specifico di gioco, talaltra la stessa bisca), così come lo svolgimento di attività estorsive ai danni dei giocatori: cfr. F. Montuori, *Lessico e camorra*, op. cit., 65-70.

³⁹ Cfr. A. De Blasio, *Usi e costumi dei camorristi*, op. cit., p. 2; C. D'Addosio, *Il duello dei camorristi*, Pierro, Napoli, 1893, p. 29; F. Russo, E. Serao, *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, Bideri, Napoli, 1907, pp. 21-28; G. Artieri, *Napoli, punto e basta?*, op. cit., pp. 619-621; M. Esposito, *Uomini di camorra. La costruzione sociale dell'identità deviante*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 88; A. Consiglio, *La camorra a Napoli*, a cura di L. Musella, Guida, Napoli, 2005 [1959], pp. 37-48; G. Di Fiore, *La camorra e le sue storie*, op. cit., pp. 18-21; V. Paliotti, *Storia della camorra*, op. cit., pp. 21-26, 31. Il sociologo Isaia cita Cervantes e la "Guarduña", ma conclude così: "Che tratti consistenti del costume spagnolo siano confluiti nelle abitudini dei napoletani è fin troppo ovvio e scontato per negarlo. Ma che tutto ciò dimostri l'inequivocabile origine spagnola della camorra è molto discutibile"; I. Sales, *La camorra, le camorre*, Editori Riuniti, Roma, 1988, pp. 62-63.

Ora, non è certo secondario far notare che anche qui siamo in presenza di una fonte prettamente letteraria: della società della Garduña, sorta di braccio irregolare della Santa Inquisizione spagnola, spesso al soldo di nobili e inquisitori contro falsi conversi ebrei e musulmani, si parla infatti in un romanzo a firma di un tal M. V. De Féreal (pseudonimo di madame de Suberwick, che potrebbe essere a sua volta uno pseudonimo), dal titolo *Mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne*, pubblicato a Parigi nel 1845.⁴⁰ Nel libro, un campione di letteratura anticlericale che cavalca la moda ottocentesca dei libri sulle società segrete, troviamo una nota storica a cura di un M. Manuel de Cuendías, colui che avrebbe arrestato l'ultimo capo dell'organizzazione, Francisco Cortina, per poi venire in possesso delle carte della società segreta. Nonostante che sulla Garduña esista una bibliografia immensa, manca una documentazione originale in Spagna e le migliaia di pagine che la rievocano rimandano fatalmente al testo di De Féreal.⁴¹ Ed è infatti questa l'unica fonte citata e continuamente ripresa (spesso indirettamente) dagli autori menzionati.⁴²

È interessante a questo punto citare un passo contenuto in un fortunato scritto dell'inizio del secolo scorso perché in esso si estrinseca, già nel confronto tra l'antica organizzazione madre spagnola (ancora la famigerata Garduña, qui chiamata "Garduna") e la supposta "degenerare" erede napoletana, quella che sarà poi una costante del "discorso" sulla camorra, ovvero la rievocazione di un passato dai toni romantici, in cui non tutto era riconducibile a volgare delinquenza, e l'opposizione di questa epoca mitica a un presente dai toni foschi:

In Ispagna, il banditismo organizzato aveva frequenti lampi di generosità, una cavalleresca sfumatura di rettitudine nella disonestà, mi si tolleri il bisticcio. La società della *Garduna*, specialmente, che mise radici nell'Andalusia, tra il decimo-quinto e il decimottavo secolo, e stendeva propaggini in tutte le coste montane innestandosi su quella caratteristica spina dorsale dell'Iberia, puniva il furto, reprimeva esemplarmente i ladri, costringeva i trasgressori a restituire la refurtiva, ponevasi risolutamente dalla parte dei proprietari di campagna, soprattutto i più modesti, contro le incursioni di bande predatrici, e sostenne frequenti battaglie sanguinosissime nell'urto contro di queste. Vi è tutta una folta letteratura popolare, che esalta con ingenua forma di canzoni e canzonette e di pittoresche leggende, le generose imprese degli strani *hidalgos* della selva, degli avventurosi cavalieri della *Garduna*. [...] Ahi, come degeneri dagli affiliati andalusi i pronipoti dei loro bastardi pullulanti sul reame di Napoli e la cui genia non è per anco estirpata e invecchiando peggiora!⁴³

⁴⁰ Cfr. M. V. De Féreal, *Mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne*, P. Boizard, Paris, 1845. Il libro, come altri volumi coevi sulle società segrete, ebbe un grande successo e fu tradotto in italiano nel 1847.

⁴¹ Cfr. L. Arsenal, H. Sanchiz Álvarez de Toledo, *Una historia de las sociedades secretas españolas*, con la colaboración de F. Prado, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 320-35. Secondo gli autori, Manuel de Cuendías, già collaboratore di Suberwick/Féreal per altri libri, se non è un personaggio inventato, sarebbe stato probabilmente un liberale esaltato.

⁴² Talvolta, come è il caso di De Blasio, Consiglio e Di Fiore, gli autori di questi testi riproducono lo *Statuto della Garduña* riportato nel romanzo di De Féreal come una sorta di fonte "primaria".

⁴³ F. Russo, E. Serao, *La camorra*, op. cit., pp. 26-27. Il libriccino, scritto a quattro mani dal poeta e giornalista Ferdinando Russo, tra i campioni indiscussi della letteratura di tematica camorristica, e dal collega del quotidiano *Il Mattino* Ernesto Serao, è tra le opere più celebri dedicate alla mitica camorra delle origini, nella congiuntura storica (all'altezza dell'epocale processo Cuocolo, 1906-1912) che ne vede, secondo la pubblicistica dell'epoca, la trasformazione-degenerazione (evidente nella minacciosa tracimazione dagli ambienti plebei ai salotti *buoni* della città) e il definitivo tramonto grazie all'azione repressiva dello Stato.

È una visione che risulta perfettamente in linea con quella funzione regolativa e d'ordine che alcuni esegeti, anche in pieno Novecento, attribuiranno alla vecchia camorra sotto la formulazione “addomesticata” di *guapparia*, altra figura della napoletanità;⁴⁴ soltanto che qui si anticipa a un passato favolistico ed essenzialmente sconosciuto, quello di una Spagna folclorica e ancora una volta picaresca.

In uno scritto che precede di poco la pubblicazione del *dossier* di Monnier e che per molti versi – come quest'ultimo – è fondamentale per capire come la nuova Italia unita e le sue istituzioni affrontino l'emergenza camorra, il riferimento alle “origini spagnole” appare meno cauto, sebbene non dato per certo. Mi riferisco al *Rapporto sulla Camorra* che nel maggio del 1861 Silvio Spaventa, ministro di Polizia del governo luogotenenziale, invia al Ministero degli Interni di Torino.⁴⁵ In esso leggiamo, subito dopo un'efficace e lapidaria definizione dell'organizzazione – la “Camorra è un sodalizio criminoso, che ha per iscopo un lucro illecito, e che si esercita da uomini feroci sui deboli per mezzo delle minacce e della violenza” – e la specificazione del suo *milieu* di riferimento – “la sua sede principale è nei luoghi di custodia e di pena” –, questo breve *excursus* storico:

L'origine di questa strana consorterìa è spagnuola a quanto sembra, ed oltre le tradizioni del popolo, è a credersi esser dedita un'importazione della Signoria Spagnuola dai seguenti fatti.

1° La voce è spagnuola e non ha vocabolo corrispondente nè [sic] in italiano nè in dialetto. Camorra, rissa, e camorrista attaccabrighe sono vocaboli spagnoli.

2° È risaputo che presso gli spagnoli eranvi i Mironos [sic], cioè spettatori e giudici in giuochi, che li perseguivano, dirimevano le quistioni, ed imponevano il loro pronunziato ai giuocatori, da cui prelevavano in ricambio un tributo. E la Camorra appunto nella sua origine si limitava ad animare i giuochi tra i detenuti prelevando una parte del guadagno.

3° La circostanza finalmente che nelle Province Napoletane e Siciliane che furon per lungo tempo sottoposte alla Signoria Spagnuola, ha vita la Camorra e non in altre province d'Italia, è pruova evidente della vera origine di questa consorterìa.⁴⁶

⁴⁴ Se nell'immaginario il camorrista è l'esponente di un'organizzazione coesa e ben radicata che fa leva su propri rituali e su una precisa gerarchia interna, oltre che su una tentacolare ed efficiente distribuzione sul territorio cittadino, il guappo costituisce invece una figura a metà strada tra l'impresario di attività illecite e il capopopolo carismatico, non priva di una certa idea di lealtà e talvolta di generosità, spesso e volentieri amministratore di una giustizia abusiva ma in fin dei conti accettata dalla comunità del vicolo: cfr. I. Sales, *La camorra, le camorre*, op. cit., pp. 102-104. E alla parola “guappo”, contrariamente a quanto succede con “camorrista”, negli anni si tenderà a dare un significato, se non sempre positivo, almeno privo di un'idea di antagonismo assoluto. Per un'interessante analisi socio-antropologica del fenomeno *guapparia*, cfr. anche G. Gribaudo, *Donne, uomini, famiglie. Napoli nel Novecento*, L'Anno del Mediterraneo, Napoli, 1999, pp. 57-86, in cui si analizzano rappresentazioni sociali e letterarie di guappi (indimenticabili le figure di “guappi di cartone” del drammaturgo Raffaele Viviani, così come quella del *Sindaco del rione Sanità* di Eduardo De Filippo) e camorristi fino agli ultimi anni del secolo scorso, confrontandole con la “realtà” che emerge da casi giudiziari e fonti orali. La *guapparia* conoscerà un vero e proprio revival in pieno Novecento: nella letteratura saggistica è il caso, ad esempio, del libro di Alberto Consiglio che citerò più avanti; al cinema, e siamo già negli anni Settanta, soprattutto con i film dell'attore-cantante Mario Merola, erede della tradizione teatrale della sceneggiata. Di *guapparia* come “tradizione inventata” si parla in M. Marmo, *Il coltello e il mercato*, op. cit., pp. 85, 246.

⁴⁵ Il *Rapporto* si legge ora in Marmo, *Il coltello e il mercato*, op. cit., pp. 41-47, dove è acutamente commentato con un altro documento dell'epoca luogotenenziale, la *Memoria sulla consorterìa dei camorristi esistente nelle provincie napoletane* (pp. 34-41).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

Come si vede, Spaventa riprende i *mirones* già menzionati da Monnier sotto il magistero cervantino e li mette in relazione con un supposto luogo originario dell'attività camorrista, quella del gioco. Tale corrispondenza, e il riferimento all'esistenza di peculiari "tradizioni del popolo", fanno pensare a un discorso comunque circolante nella Napoli di metà Ottocento, una sorta di vulgata che passa poi agli osservatori arrivati in città (sia allo studioso di cose letterarie Monnier, sia all'uomo politico Spaventa). Allo stesso tempo, l'incontro con una specificità che sembra assolutamente propria delle "Province Napoletane e Siciliane" e che molto possiede dell'arcaismo, spinge i nostri autori a cercarne le origini lontane in un passato eminentemente "negativo", quale quello del vicereame spagnolo, ben al di là delle ultime congiunture storiche.⁴⁷

Arrivato a Napoli nei concitati giorni che precedono il plebiscito e poi in prima fila da intellettuale d'azione nei difficili esordi dell'ex capitale come città italiana, anche il grande Alexandre Dumas non può fare a meno di intervenire su un tema caldo attorno al quale si consumano molte energie e non poche parole, a ridosso della prima stagione repressiva. Con il duplice intento di informare e intrattenere il pubblico francese su una materia che doveva apparire quantomeno curiosa, se non esotica, Dumas tra gennaio e marzo del 1862 scrive per il suo bisettimanale "Le Monte-Cristo" cinque articoli, intitolati *chiacchierate*, dedicati a questo "flagello" napoletano.⁴⁸ Anche l'autore dei *Trois Mousquetaires* non ha dubbi sull'origine spagnola della camorra: mettendola in relazione con il significato della parola nella lingua degli ex dominatori, quello di "rissa, scontro, battaglia", essa viene definita "l'impunità del furto e dell'omicidio, l'organizzazione dell'ozio, la remunerazione del male, la glorificazione del crimine".⁴⁹ Si tratta, continua lo scrittore, dell'unico potere reale al quale obbedisca la città, un vero e proprio potere occulto rispetto al quale i governi legittimi sono essenzialmente impotenti. L'origine della camorra risalirebbe addirittura – ma è solo un'ipotesi, si avverte – all'epoca della conquista dell'America. Come la Santa Vehme della Germania del XII secolo, la camorra – che dell'antica società tedesca rappresenterebbe comunque una sorta di negativo – ha un proprio tribunale che giudica e comanda sia i membri dell'organizzazione sia gli esterni. I gradi di punizione sono tre: bastonata, sfregio o coltellata. Dumas conclude, con il suo stile apodittico e ironico: "A Napoli, l'omicidio è un semplice gesto. E non è stato mai punito con la morte: il boia rovinerebbe la municipalità".⁵⁰

Lo scrittore Tito Carlo Dalbono, in un interessante "medaglione" dedicato al *Camorrista e la camorra* e inserito in una fortunata opera sugli *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti* – due volumi curati da Francesco De Bourcard e pubblicati a Napoli tra il 1853 e il 1866 – rincara la dose nella descrizione di una tentazione – non a caso chiamata qui generico *camorristo* – naturale e "connaturata" al plebeo:

Il camorristo è nel sangue e nello intendersi degli occhi dei nostri uomini del volgo. Si presenta un'occasione di ladroneggiare, o di prendere il disopra della posizione di piazza, essi guardano e divengono camorristi di botto: non hanno bisogno di tendersi la mano per riconoscersi nella loro missione, non hanno bisogno di concretar le loro idee: la camorra è

⁴⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸ Gli articoli riportano le seguenti date: 10 gennaio 1862; 11 marzo 1862; 14 marzo 1862; 18 marzo 1862; 21 marzo 1862. Pubblicati originalmente in "Le Monte-Cristo", V, 4, 21, 22, 23, 24, sono ora riproposti per la prima volta in volume, insieme con altri scritti sul brigantaggio, in A. Dumas, *La camorra e altre storie di briganti*, a cura di C. Schopp, Donzelli, Roma, 2012 [ed. or. *La Camorra et autres récits de brigandage*, Paris, Vuibert, 2011].

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

una scienza insita, prestabilita: l'occasione, il momento e il camorrista in erba va al suo posto.⁵¹

Come le altre “triste assuetudini”, anche la prepotenza del camorrista è un'eredità del governo vicereale: la profonda spaccatura tra aristocrazia e plebe imposta dagli spagnoli generò in quella i “vizi della vanità” e in questa la “vanità del vizio”. Nell'imitazione del *guapo* spagnolo, il camorrista, che a sua volta è sempre un *guappo*, ossia un “gradasso”, si atteggia a uomo “temuto o temibile”.⁵² Ancora una volta l'ipotesi etimologica si trasforma in una prova della derivazione diretta di un supposto costume camorrista dagli abusi dei dominatori spagnoli.⁵³

Carlo Del Balzo, scrittore minore di cose locali che spesso “ricorre al più collaudato folclore”,⁵⁴ nel suo *Napoli e i napoletani* pubblicato nel 1885, individua una sicura continuità tra i lazzari, sui quali tornerò più avanti, e la camorra, supportata – *il va sans dire* – da una (errata) ipotesi etimologica:

Quest'estorsione, organizzata a profitto di chi non lavora a danno di chi lavora, come ho detto, è importazione spagnola. I vagabondi, o lazzaroni, subito si divisero in due classi: i vigliacchi diventarono vittime, i coraggiosi carnefici, e vissero sul frutto del lavoro de' vili. E come *lazzaro* viene dallo spagnuolo *lacer*, che si pronunzia *lazar*, così *camorra* viene dallo spagnuolo *camora* [sic], che significa *rissa*, *prepotenza*, e anche una specie di cortissima

⁵¹ C. T. Dalbono, 1858-66, ‘Il camorrista e la camorra’, in F. De Bourcard (a cura di), *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, vol. II, Stabilimento Tipografico del cav. G. Nobile, Napoli, 1858 [1866 sulla copertina]. La già citata voce *camerarius* del LEI (fasc. 95) registra *camorrista* con il significato di “comportamento tipico dei camorristi; il fenomeno della camorra”, facendo risalire la prima attestazione al romanzo di Matilde Serao *Il paese di cuccagna*, del 1890. Il vocabolo andrebbe predatato, dunque, almeno al 1866.

⁵² *Ibid.*, p. 218. Di *guapi* come sinonimo di capi della camorra, si parla già in M. Monnier, *La camorra*, op. cit., p. 145.

⁵³ Sempre sulla scorta del binomio *guapparia* (gradasseria) e criminalità organizzata a Napoli corre nel testo di Dalbono (p. 20) l'ipotesi di un'originaria presenza della camorra nell'esercito borbonico: “La camorra, originata nel popolo dall'abbandono delle classi perniziose a sè medesime, fu originata nello esercito dalla creazione di due reggimenti Siciliani, in buona parte cavati dagli ergastoli e da altri luoghi di punizione”. La notizia di una “germinazione” della camorra nei reggimenti siciliani costituiti da ex condannati, dai quali si sarebbe diffusa poi al resto della popolazione, si trovava già nella *Rapporto* di Spaventa e nella *Memoria* inviati a Torino durante il governo luogotenenziale. Al di là della vaghezza della notizia in questione, la storica Marcella Marmo ricorda comunque l'intuizione di Monnier che l'estorsione di tipo camorristica fosse attestata presso l'esercito e che “la caratteristica specifica di questa delinquenza fosse nella chiara imitazione del meccanismo fiscale, ‘fissato’ nei suoi tratti più arcaici lungo i ‘precedenti storici’ di forme di prelievo non distinguibili dalle estorsioni da parte degli eserciti spagnoli e di quanti *guapos* pullulassero nei secoli passati”; M. Marmo, ‘Tra le carceri e i mercati. Spazi e modelli storici del fenomeno camorrista’, in P. Macry, P. Villani (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Campania*, Einaudi, Torino, 1990, p. 691. Sulla presenza nell'esercito di comportamenti violenti, prevaricatori ed estorsivi, fin dal XVI secolo (è del 1580 un prezioso documento ritrovato a Stigliano, nell'odierna Basilicata, in cui si attesta una forma del verbo *camorrare* da riferirsi con ogni probabilità al comportamento di prevaricazione dei soldati nei confronti della popolazione presso la quale erano alloggiati), cfr. ancora la ricca documentazione in F. Montuori, *Lessico e camorra*, op. cit., pp. 70-95. Montuori ricorda anche che sono molte le parole passate dal gergo militare a quello camorristico, come *compagnone*, *cuntarulo*, *paranza*.

⁵⁴ A. Palermo, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1995, p. 3.

giacca di tela, che, dapprima, usavano portare quest'infingardi violenti, che dalla loro giacca furono chiamati camorristi.⁵⁵

La classe di “coraggiosi carnefici” di Del Balzo sembra prefigurare una retorica tutta interna alla mitologia di una plebe smisurata che però si autoregola mediante una sorta di ineluttabile logica pseudo-darwiniana.⁵⁶

Spostiamoci sulle tavole dei teatri popolari tra i due secoli, quelle frequentate dalla compagnia del drammaturgo Eduardo Minichini e dall'attore Federico Stella, i cui spettacoli animano il teatro San Ferdinando per oltre un quarantennio, dal penultimo decennio dell'Ottocento fino agli anni Venti del secolo scorso.⁵⁷ Nel ricco repertorio della Compagnia Stella, che abbraccia molti dei generi allora in voga, non mancano drammi di ambientazione camorristica, alcuni dei quali ispirati al modello realistico più popolare, quello offerto dai romanzi di Francesco Mastriani.⁵⁸ Nelle *pièces* di derivazione mastrianesca e in altre che riscuotono non meno successo presso il vivace pubblico del San Ferdinando, come *La fondazione della camorra*, *A morte 'e Tore 'e Criscienzo*, *Ciccio Cappuccio* e molte altre firmate da Minichini,⁵⁹ troviamo un catalogo di situazioni e *tópoi* che si ripetono tra un testo e l'altro sostanziando una vera e propria casistica della rappresentazione della camorra a teatro, tra vecchi luoghi comuni e qualche abbozzo di novità. In *La fondazione della camorra*, un *Dramma in un prologo e 6 atti*, conservato allo stato manoscritto nella Biblioteca Nazionale di Napoli e nella Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma,⁶⁰ Minichini riprende, situandola ai tempi della rivoluzione del 1799, la leggenda del mitico fondatore spagnolo Raimondo Gamur (italianizzato nel testo in Camurro) e affida alle sue parole la definizione di vero camorrista. Nel prologo ambientato nel carcere di Vicaria, di fronte ai suoi compagni di cella, il Nostro presenta il valore e le gesta del camorrista ispanico e poi specifica i requisiti che devono possedere i potenziali affiliati prima che questi si accingano al canonico giuramento:

CAMURRO Noi altri Spagnuoli chiamiamo camorra la società, nella quale vi sono tutti uomini di coraggio che debbono difendere i deboli, le fanciulle, punire chi commette abusi, chi opprime il popolo povero, chi calpesta l'onestà, disonora le fanciulle. Ora io vengo a

⁵⁵ C. Del Balzo, *Napoli e i napoletani*, Treves, Napoli, 2005 [1885], p. 104.

⁵⁶ Cfr. *infra* le citazioni da Alberto Consiglio.

⁵⁷ Cfr. almeno V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli, 1969, pp. 623-628, 708-709, *passim*.

⁵⁸ Vittorio Viviani fa riferimento alle riduzioni di Minichini de *I vermi* e de *Le ombre*, di cui però non è stato trovato alcun esemplare: cfr. V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, op. cit., pp. 624-627. Cristiana Anna Addesso analizza l'adattamento de *La pettinatrice di San Giovanni a Carbonara* di Minichini (forse a quattro mani con Stella) a partire dal romanzo omonimo di Mastriani del 1883, dramma in cui si esaltano le componenti camorristiche appena abbozzate nel testo di partenza, e dedica poi un'attenzione particolare a quattro copioni, di cui solo uno edito (quello a firma del fecondo libraio-editore-autore Tommaso Pironi), ispirati a *I vermi* e per i quali la studiosa ipotizza una derivazione, o per lo meno un qualche rapporto, con il perduto copione di Minichini per la Compagnia Stella menzionato da Vittorio Viviani: cfr. C. A. Addesso, 'La camorra nel teatro d'ispirazione mastrianesca', in P. Bianchi, P. Sabbatino (a cura di), *Le rappresentazioni della camorra*, op. cit., pp. 315-322.

⁵⁹ Cfr. anche la Biblioteca digitale sulla camorra, un'importante risorsa on line che raccoglie testi dedicati alla criminalità organizzata napoletana, talvolta inediti: http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=category&id=31&Itemid=2 [consultato in novembre 2013].

⁶⁰ Cfr. ancora la Biblioteca digitale sulla camorra: http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=-com_content&view=article&id=231:la-fondazione-della-camorra&catid=31:generale&Itemid=2 [consultato in novembre 2013].

Napoli per impiantare questa società. [...] Bisogna aver cuore, anzi tutto. Bisogna essere onesti e leali. Il cammorrista che abusasse di tal nome per commettere soprusi o per disonorare, sarà espulso dalla onorata società non solo, ma perde la vita. Adesso se volete, giurate su questo crocifisso, simbolo della fede, e su questo pugnale, simbolo della forza, fedeltà e coraggio!⁶¹

Il rapporto stretto tra un'idea "nobile" di camorra e un'accezione latineggiante di onestà-onore è ribadito più avanti nel testo quando, inveendo contro l'infame comportamento dei compagni di cella disposti ad attaccare un uomo disarmato, Camurro riafferma con vigore la propria concezione di camorrista:

CAMURRO Fermatevi... Infami... assassini che non siete altri! E voi vi chiamate cammorristi [sic]! Voi siete la feccia degli uomini!! Camorrista è colui che difende i propri diritti. È colui che a petto a petto, a cuore a cuore combatte. Camorrista è colui che è onesto... ma voi siete tante carogne... tanti miserabili... tanti briganti che non potete appartenere a questa onorata società. Date un coltello a quest'uomo di coraggio... armatelo e poi vedete se lui vi terrà fronte. Ma voi armati tanti contro uno! Andate che non siete degni di appartenere alla onorata società... banda di briganti... vili e carogne!!⁶²

Nella tirata di Camurro troviamo ben definita, e con la foga che si confà alla scena popolare, l'immagine di una camorra originaria che non vorrebbe essere confusa con la criminalità volgare dei "briganti", una "onorata società" dotata di un proprio codice e di una propria "etica".

La leggenda del cavaliere spagnolo si tramanda fino agli anni più recenti. Ne troviamo traccia nella già citata *Storia della camorra* di Vittorio Paliotti, un saggio dedicato soprattutto all'organizzazione storica – ultimo frutto di un'attività pubblicistica pluriennale che risale almeno agli anni Settanta – e che attinge a fonti scritte e orali non sempre verificabili. L'autore fa riferimento a una versione della fondazione della camorra che sarebbe stata citata dal capitano dei Carabinieri Carlo Fabroni nel 1911, durante il decisivo processo Cuocolo che portò – secondo la vulgata – allo scioglimento definitivo dell'*onorata società* ottocentesca:

Sulla base evidentemente di notizie fornitegli dai suoi confidenti, il capitano Fabbroni [sic] fissò la data di fondazione della camorra al 1654 e parlò di un certo Raimondo Gamur, un avventuriero spagnolo fuggito dalla nativa Saragozza e immigrato a Napoli. Arrestato e rinchiuso nel carcere di Castelcapuano, questo ipotetico personaggio avrebbe stretto amicizia con cinque napoletani, suoi compagni di cella, ai quali avrebbe spiegato come, in Spagna, era organizzata la malavita: nessuno, lì, agiva isolatamente, tutti i malfattori erano convogliati in associazioni che avevano il loro codice e i loro dirigenti... Gamur, insomma, secondo questa versione, infervorò fortemente i cinque napoletani sicché essi, una volta riacquistata la libertà, vollero mettere in pratica anche a Napoli le teorie spagnole, e fondarono la Bella Società Riformata, che tutti però finirono per chiamare "camorra", storpiatura dialettale del cognome Gamur.⁶³

Nelle stesse pagine Paliotti menziona anche, citando il criminologo Emanuele Mirabella, una leggenda che circolava tra gli stessi camorristi secondo la quale la mafia era stata fondata da tre cavalieri, uno spagnolo, uno napoletano e uno siciliano. Piuttosto

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ V. Paliotti, *Storia della camorra*, op. cit., p. 22.

conosciuta è peraltro la storia dei tre cavalieri di Toledo Osso, Mastrosso e Carcagnosso, che avrebbero creato rispettivamente la mafia, la 'ndragheta e la camorra: si tratta di un mito fondazionale che, intrecciando epica cavalleresca e simbolismo religioso, vorrebbe dotare le organizzazioni in questione di nobili e antiche origini, di una vera e propria genealogia (non a caso ripresa nei riti di affiliazione della stessa 'ndrangheta).⁶⁴ Un discorso analogo si potrebbe fare per la leggenda dei Beati Paoli, la società segreta da cui – secondo un'altra leggenda – sarebbe scaturita la mafia siciliana: anche in questo caso si tratterebbe di nobili cavalieri vendicatori di ingiustizie e difensori dei poveri, un'immagine utile agli stessi mafiosi in cerca di legittimazione.⁶⁵

Dopo il lungo silenzio che attraversa la storia della camorra dal processo Cuocolo al secondo dopoguerra, arriviamo agli anni Cinquanta del Novecento, quando la criminalità campana si fa nuovamente visibile, soprattutto grazie a un celebre episodio di cronaca giudiziaria, l'omicidio del *guappo* Pasquale Simonetti e la conseguente vendetta della moglie Assunta Maresca ai danni del presunto mandante. Intorno a quella che viene salutata da alcuni osservatori come una "nuova camorra", si registra una pubblicistica che talvolta interviene, retrospettivamente, anche sulla vecchia *onorata società* e sulle sue caratteristiche storico-sociali⁶⁶. Nel *Saggio storico sulla camorra* che il giornalista e scrittore Alberto Consiglio include nel 1959 nel volume *La camorra*,⁶⁷ l'ipotesi avanzata è che l'organizzazione criminale sia nata già alla fine del XVI secolo come naturale conseguenza dell'ipertrofico accrescimento della popolazione della capitale. Per l'autore, la malavita napoletana è già "organizzata" tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, ancora sulla scorta della fantomatica "Confraternita della Garduña". In meno di cento anni, dall'inizio del potere vicereale, Napoli si trasforma nella città più popolosa del mondo occidentale. Il trasferimento dei baroni dalle province, voluto dal governo spagnolo, porta con sé il concentramento di centinaia di migliaia di "spostati, disperati, gente senza arte né parte", anch'essi provenienti dalle campagne: nascono in quegli anni i *bassi*, le tipiche abitazioni a piano terra nelle quali vivono in condizioni deplorevoli diverse famiglie, e la città si riempie di *lazzari*, plebei chiassosi e straccioni che vivono di elemosina e di furti, tipica presenza urbana che sarà immortalata, molto tempo dopo, dai viaggiatori del Grand Tour.⁶⁸

⁶⁴ Cfr. il recente E. Cicone, V. Macrì, F. Forgione, *Osso, Mastrosso, Carcagnosso. Immagini, miti e misteri della 'ndrangheta*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010.

⁶⁵ Alla leggenda, come noto, è dedicato il *feuilleton* di Luigi Natoli pubblicato all'inizio del secolo scorso: L. Natoli, *I Beati Paoli. Grande romanzo storico siciliano*, con introduzione di U. Eco e nota storica di R. La Duca, Flaccovio, Palermo, 2007 [1909-10].

⁶⁶ Cfr. P. Ricci, *150 anni di malavita napoletana*, «Vie Nuove», 15-20, 1959; C. Guarino, *La camorra*, in AA.VV., *Napoli dopo un secolo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1961, pp. 509-554. H. M. Enzensberger, *Pupetta o la fine della nuova camorra*, in Id., *Politica e crimine. Nove saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998 [1964], pp. 108-133.

⁶⁷ Il saggio è stato ripubblicato di recente: cfr. A. Consiglio, *La camorra a Napoli*, op. cit.

⁶⁸ Si ricordi l'ipotesi etimologica di Carlo Del Balzo. In A. Mozzillo, *La dorata menzogna. Società popolare a Napoli tra Settecento e Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1975, pp. 15-16, dove si presenta una ricca antologia di testi su Napoli tra Settecento e Ottocento (con un'ampia sezione dedicata a *I mali* della città), si avanza d'altronde l'ipotesi che già per i *lazzari* del Settecento si possa parlare di un'organizzazione proto-camorrista in bande armate, per quanto "discontinua" ed "embrionale". L'autore porta forse alle estreme conseguenze speculative il riscontro di "analogie sociali spiccate" tra i *lazzari* e "la base di massa della organizzazione camorrista", come leggiamo in M. Marmo, 'La città camorrista e i suoi confini: dall'Unità al processo Cuocolo', in G. Gribaudo (a cura di), *Traffici criminali. Camorra, mafie e reti internazionali dell'illegalità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 33-64. Sui *lazzari* e sulla loro non facile identificazione sociale, cfr. F. Benigno, 'Trasformazioni discorsive e identità sociali: il caso dei "lazzari"', *Storica*, 31, 2005, pp. 7-44.

Era impossibile, nel secolo decimosettimo, controllare, dal punto di vista dell'ordine e della osservanza delle leggi, una massa concentrata, un agglomerato urbano di seicentomila abitanti. Nemmeno gli Spagnuoli, che erano a quel tempo i più duri, esperti e “moderni” governanti, potevano far tanto. Non esisteva nemmeno la tecnica, nel Seicento, per poter governare una così mostruosa città. Nessun governo sarebbe stato, in una città come Napoli, in condizioni di far rispettare le leggi e di garantire la vita, la sicurezza, l'onore e la libertà dei cittadini.⁶⁹

In questa “aspra e intricata giungla umana”, nella convivenza tra classi alte e basse, così tipica della promiscuità sociale della Napoli spagnola (e successiva), era dunque inevitabile che, in seno al *mare magnum* della plebe, “un gruppo scelto di audaci e di forti concepisse il disegno di formare un'organizzazione d'ordine, una sorta di potere di vigilanza e di controllo” che imitasse, dal basso, l'organizzazione della sfera alta della società. Ed è qui che entra in gioco anche l'immane Garduña.⁷⁰ L'ordine parallelo della camorra, sorta di anti-polizia segreta, avrebbe imposto un potere essenzialmente accettato dalla plebe e opportunamente strumentalizzato prima dal governo spagnolo e poi da quello borbonico. È la vulgata che vuole l'anti-stato camorrista come una forma d'ordine largamente tollerato dal popolo.

Consiglio descrive una sorta di genesi “spontanea” della camorra in pieno periodo vicereale, a seguito della radicale trasformazione della città divenuta letteralmente ingovernabile per gli apparati politici dell'epoca: “Una situazione economico-sociale che doveva, necessariamente, portare ad una organizzazione più o meno clandestina del crimine, ad un qualcosa da cui rampollerà, in prosecuzione di tempo, la Camorra”.⁷¹ Le fonti citate a sostegno della tesi sono molteplici, a partire da Michelangelo Schipa e Bartolommeo Capasso. Insieme con questi, altri riferimenti di natura letteraria, da *Micco Passaro nammorato* di Giulio Cesare Cortese alla traduzione in napoletano della *Gerusalemme liberata* di Gabriele Fasano, servono all'autore per affermare che gli antenati diretti dei camorristi erano i cosiddetti *compagnoni*, proletari violenti e gradassi della Napoli barocca: la stessa sollevazione del 1647 sarebbe avvenuta, probabilmente, per un'alleanza tra questi e la borghesia rappresentata da Giulio Genoino. Alla stessa maniera, dietro gli eventi del 1799 dovevano esserci senz'altro i *lazzari*, altri probabili progenitori dei camorristi, di cui – a differenza di quanto avviene con i “guerriglieri spagnoli” che si opposero ai francesi – non esiste alcuna epica, ma solo “un rosario di vituperi, una litania di ripugnanze”. La *zumpata*, il tradizionale duello all'arma bianca dei camorristi ottocenteschi, sarebbe poi già riscontrabile, secondo Consiglio, che qui riprende fonti del secolo precedente,⁷² ancora in alcuni versi di Cortese estratti dal poema *Lo Cerriglio ncantato*, di metà Seicento. Il parterre degli autori letterari citati si amplia, ma in buona sostanza era già stato schierato dalle fonti del secolo precedente.

Il senso di giustizia proprio della plebe napoletana (e che l'italiano meridionale in genere avrebbe in comune con lo spagnolo) è ciò che assicura la continuità della camorra, giacché “la plebe vuole un *ordine*, stabile e concreto: qualcosa che regoli, guidi e protegga. Un qualunque *ordine*, magari quello rozzo ed efficace della Camorra, quando quello

⁶⁹ A. Consiglio, *La camorra a Napoli*, op. cit., p. 64.

⁷⁰ Ibid., p. 71.

⁷¹ Ibid., p. 59.

⁷² Il già citato C. D'Addosio, *Il duello dei camorristi*, op. cit., p. 15.

costituito non è che un travestimento di ladri, di rapinatori e di estorsionisti che comprano la loro vigliaccheria col manto del potere e l'ermellino della legge".⁷³

Concluderei la mia rassegna con un'opera che si situa già verso la fine del millennio, in corrispondenza con il "grande salto" imprenditoriale e politico, oltre che militare, dell'organizzazione di Raffaele Cutolo, protagonista carismatico (si fregia, tra le altre cose, del titolo di poeta, a confermare ancora il connubio tra camorra e letteratura)⁷⁴ di una nuova stagione della storia della criminalità organizzata campana.⁷⁵ Si tratta del romanzo-saggio di Luigi Compagnone *Mater Camorra*. Pubblicato per la prima volta nel 1987, l'opera propone, allo stesso tempo, una rievocazione della vicenda Cuocolo sulla base di svariate fonti bibliografiche e una riflessione sulla camorra, sui mali endemici di Napoli, su quella che l'autore chiama la "non-storia" della città. Il pregiudizio antispagnolo dello scrittore napoletano si colora di ironia amara, e l'eredità ingrata si allarga dalla camorra a un'antropologia tutta nel segno negativo:

[...] alla parlata partenopea, e a quella camorristica, presiede in gran parte la Spagna. La Spagna dei viceré, delle prammatiche, degli alabardieri che affollavano gli antichi Quartieri. Certo, le origini della camorra sono spagnole. Anche certe "origini" partenopee. La magniloquenza, per esempio. Il parlar fantasioso, solenne, pomposo. Un *gongorismo* minore. Dove il barocco celebra una specie di buffa commistione napoletanspagnola. In Partenope si dà ancora del *Grande di Spagna* a chi si dia arie, si ammanti di superbia. Sì, la Spagna è all'origine di tante nostre buffaggini (di tante nostre sventure). È dalla Spagna che abbiamo importato anche la camorra.⁷⁶

Seguono nel testo di Compagnone, ancora una volta, le citazioni da Monnier, il riferimento alla *gamurra*, all'espressione spagnola *buscar camorra*, a Rinconete e a Don Chisciotte. Sono passati più di cento anni dalla pubblicazione della prima importante opera letteraria sull'"onorata società" napoletana, eppure i riferimenti alle origini spagnole della camorra tornano senza sostanziali modifiche, così come erano continuamente rimbalzati da un testo all'altro nel corso dei decenni.

⁷³ A. Consiglio, *La camorra*, op. cit., p. 128.

⁷⁴ È noto che Cutolo pubblicò nel 1980 presso l'editore napoletano Berisio un libro, poi sequestrato dalla magistratura, dal titolo *Poesie e pensieri*. Copiando alcuni versi (da *Coppola rossa*, nella raccolta *Gente 'e mala vita* del 1897) del nune tutelare Ferdinando Russo per un componimento dedicato a uno dei suoi killer, Pasquale Barra, Cutolo si guadagnò l'ammirazione di un ignaro Goffredo Parise, che sulla terza pagina del *Corriere della Sera* definì il boss "il Catullo della produzione industriale della morte": cfr. G. Parise, 'Dai prodotti "furticidi" alle poesie di Cutolo', *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1983.

⁷⁵ Con la Nuova Camorra Organizzata di Raffaele Cutolo e la federazione di clan che vi si oppone in una guerra senza precedenti che lascia sul campo centinaia di morti, gli studiosi parlano di una nuova "camorra imprenditrice", sempre più capace di allacciare relazioni con la politica. Un vero e proprio cambio di paradigma che vede la nascita di una camorra finalmente "moderna" e indipendente dalle altre organizzazioni criminali del Sud d'Italia: cfr. ad esempio F. Barbagallo, 'Dal camorrista plebeo al criminale imprenditore: una modernizzazione riuscita', "Studi storici", 2, aprile-giugno 1988, pp. 549-555.

⁷⁶ L. Compagnone, *Mater camorra*, Marlin, Cava de' Tirreni, 2007 [1987], pp. 172-173.

**LA DANZA FOTOGRAFICA DE NINO MIGLIORI
O EYES WIDE SHUT ***

NINO MIGLIORI'S PHOTOGRAPHIC DANCE OR EYES WIDE SHUT

IVANA MARGARESE
Palermo, Italia
ivana.margarese@libero.it

El ensayo pretende presentar la obra de Nino Migliori, un fotógrafo boloñés que ha recabado la atención de la escena artística italiana e internacional desarrollando uno de los recorridos más interesantes en el contexto de la cultura de la imagen europea, usando la fotografía como un lenguaje apto para expresarse y experimentar. Una relectura de lo cotidiano con la que subvertir los modos habituales de ver y sentir, una danza del pensamiento a través de la imagen fotográfica. De hecho, Nino Migliori no ha renunciado nunca a trastocar los cánones de la fotografía contemporánea, viviendo su búsqueda como una ruptura rítmica y armónica de esquemas y siguiendo una vía personal para describir la realidad a través de la máquina fotográfica. Del neorrealismo a la estética informal, hasta la valoración positiva de la imagen digital, Migliori tiende siempre a jugar con la imagen, a crear una comunidad con el espectador en una dialéctica entre técnica y caso que evidencia la poética de este artista y la generosidad de su mirada.

The essays pretends to show the work done by Nino Migliori, a photographer from Bologna who has attracted attention in the Italian and international artistic scene developing one of the most interesting career in the context of European image culture, using his pictures as a language able to express and to experiment. A reinterpretation of daily life used to subvert the usual ways of seeing and feeling, a dance of thinking done through photographic image. In fact, Nino Migliori has never refused to overthrow the contemporary canons of photography. From neorealism to the informal aesthetic, until the positive use of digital images, Migliori always tends to play with images, to create a community with spectator within a dialectics established between skill and fact that evidences the poetics of this artist and the generosity of his look.

*Fecha de envío: 15 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación: 17 de enero de 2014*

El arte obliga al artista a no aislarse; lo somete a la verdad más humilde y universal. Y a menudo quien ha elegido su destino de artista porque se sentía diferente aprende muy rápido que solo alimentará su arte y su diferencia confesando su propia semejanza con los demás.

Albert Camus, *discurso de Suecia*

* Las imágenes reproducidas en el artículo son propiedad exclusiva de Nino Migliori, a quien agradecemos, así como a Marina Truant, que nos haya permitido su reproducción en *Zibaldone. Estudios italianos*.

IVANA MARGARESE, ES doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Palermo. Ha ejercido de investigadora postdoctoral en la Universidad Elte de Budapest. Colabora en revistas como *Fata Mogana, la Torre del Virrey, Nuova Corvina* y ha preparado el catálogo de la muestra *Ti racconto qualcosa di me*, que recoge fotos privadas comentadas por diferentes escritores italianos contemporáneos.

Palabras clave:

- Fotografía italiana
- Neorrealismo
- Imaginación
- Imágenes virtuales
- Montaje

Keywords:

- Italian photography
- Neorealism
- Imagination
- Virtual images
- Montage

Nino Migliori es un fotógrafo de Bolonia que ha impuesto cada vez más su presencia en la escena artística italiana e internacional, desarrollando uno de las carreras más interesantes en el mundo de la imagen europea. La suya es una carrera compleja y fuera de lo común, en la que el artista usa la fotografía como lenguaje para expresarse y experimentar. De hecho, el medio fotográfico en su trabajo, como instrumento de documentación para el que la fotografía es la huella, asume valores y contenidos vinculados al arte como experimento y juego: es una relectura del día a día capaz de volcar los modos de ver y de sentir normales, un baile del pensamiento a través de la imagen fotográfica. De hecho, Nino Migliori no ha renunciado nunca a experimentar y a trastocar los cánones de la fotografía contemporánea, porque vive su investigación como una ruptura rítmica y armónica de esquemas y porque sigue un camino personal para describir la realidad sirviéndose de la máquina fotográfica.

Reconstruyendo desde el principio la compleja carrera de este artista es posible situar sus inicios al final de los años cuarenta, al final de la guerra, en una Bolonia maltratada por las operaciones bélicas. En este período, Migliori intenta, por una parte, volver a adueñarse de su ciudad documentando los espacios cotidianos en los que le toca vivir y trabajando, al mismo tiempo, en imágenes obtenidas sin utilizar la máquina de fotos y en imágenes realizadas con un estilo que podríamos aproximar al neorrealismo fotográfico¹.



Nino Migliori, Gente del Sud

En ese tiempo, como explica el propio Migliori, empezaba a surgir el reportaje social en Scano, en los Abruzos, en la línea de la experiencia de Cartier Bresson. Con poco más de dieciocho años el fotógrafo decide emprender un viaje con muy pocos medios en compañía de algunos amigos del Sur de Italia. Quiere conocer de cerca las costumbres del pueblo y queda impresionado porque en el Sur de Italia la vida de la gente se proyecta hacia el exterior. De hecho, las viviendas tenían las puertas abiertas y las familias solían colocarse según una interesante jerarquía de los espacios: los niños, en los primeros escalones, delante de todos los demás, después, a continuación, el resto de los miembros según un criterio de edad y prestigio.

Con la visita al Sur, Nino Migliori dota de cuerpo a una mirada que tiende a interactuar con los sujetos que fotografía, a entrar en contacto con ellos, participando de una idea particular de cuento en secuencia, configurando un discurso a través de imágenes gracias al montaje.

¹ Para este propósito es importante resaltar que el neorrealismo fotográfico italiano, más que una corriente única y homogénea, es un conjunto de obras de sujetos y de atmósferas cercanas, capaces de retratar los problemas sociales de la Italia de la posguerra haciendo protagonistas a personas comunes, a menudo invisibles, y contribuyendo de este modo a definir un proyecto estético y ético común.

Tal es el caso de *Las manos hablan* de 1956 (*Le mani parlano*), sacado de *Gente del Sur* (*Gente del Sud*), obra que sigue a *Gente de Emilia* (*Gente d'Emilia*), en la que el fotógrafo se detiene en la expresividad de la gestualidad de las manos casi como si existiera un pensamiento con las manos, suyo, más allá de un pensamiento cerebral. Se trata de un ejercicio visual de antropología de la imagen pendiente de la forma gestual que combina, a través del montaje, el traje de la *Pathosformel* de Warburg y la atención a una humanidad espontánea que se involucra. El proceso de montaje fotográfico, además, da al espectador la posibilidad de circular teniendo una experiencia no solo visual, sino también atípica, peripatética. Así, como espectadores, entramos en el espacio de la fotografía y experimentamos una memoria performativa que se convierte en teatro de narración.

La misma atención por el gesto se renueva en la serie dedicada a las *Paredes* (*Muri*), empezada en 1950 y proseguida durante más de treinta años fotografiando las paredes de la ciudad y las señales y grafitis que estas conservan. De hecho, las paredes, desde las cuevas de Altamira hasta hoy, documentan el paso del hombre. Es una especie de diario público que recoge las huellas de un *collage* del recuerdo de los lugares que habitamos y que hacemos que sean capaces de contar nuestras historias.

De esta forma, el fotógrafo boloñés se acerca con el paso de los años cada vez más al arte conceptual, desarrollado en los años sesenta, y a una estrategia en la que la imagen fotográfica juega con su condición potencial de grabación casual de una acción artística, de la que, sin embargo, está destinada a ser el producto final. Este acercamiento supone un acto de creación artística que comienza mucho antes de que la máquina esté preparada para disparar, ya que comienza con el diseño de la idea, con el pensamiento visual.



Nino Migliori, *Muro*

Se podría definir a Migliori como un experimentador proteico del medio fotográfico cuya mirada

está casi más interesada en el proceso que en el resultado final de la imagen fotográfica. La fotografía, dice, es “la selección consciente de la casualidad”².

Esta declaración expresa claramente el sentido de la obra de este artista que afirma tener como inspiradores a Lucrecio, Leonardo y Duchamp.

Todos sus experimentos fotográficos quieren convertir al autor del disparo en artífice de un gesto artístico e interpretativo que ciertamente no puede acabarse con la presunta objetividad de la fotografía. Los primeros experimentos del artista se remontan, a finales de los años cuarenta, a una línea de investigación parecida a la que animó la corriente italiana de *L'Informale* de Emilio Vedova, Tancredi Parmeggiani y, más tarde, de Vasco Bandini.

² Cfr. Nino Migliori, *Fotografía italiana*, Visioni d'arte, Contrasto, 2012.

El fotógrafo boloñés se dirige hacia lo informal movido por la exigencia de probar una alteración de la trama de lectura, de la estructura asimilada. La fotografía es un encuentro entre la imagen y lo que está metabolizado en ella.



Nino Migliori, *Natura morta*

Nacen así los *Pirogramas* (*I Pirogrammi*), quemaduras parciales de secciones de película obtenidas con un pirógrafo, una cerilla u otra fuente de calor, y desde 1948 las *Oxidaciones* (*Ossidazioni*), en las que se reproducen marcas de partes del cuerpo del artista con el uso de oxígeno mientras está en curso el revelado y el fijado. Un procedimiento por substracción que actúa en el tiempo y en la duración. Después, a partir de 1952, realizó *Hidrogramas* (*Idrogrammi*), imágenes obtenidas untando un

líquido sobre un cristal para, luego, estampar o solarizar, y *Celogramas* (*Cellogrammi*), en las que se coloca una hoja de celofán entre dos cristales:

La larga carrera Nino Migliori (Bologna, generación de 1926) está llena de mucha investigación, de muchos proyectos: un amplio trabajo que gira alrededor de la fotografía y de su posibilidad de expresión y comunicación. Desde las primeras imágenes de los años cincuenta, que son de un realismo intenso y, a veces, lírico, a los experimentos contemporáneos *off-cámara*, con los que el autor oxidó, iluminó, ennegreció y quemó el papel fotográfico y lo puso bajo una ampliadora, hojas de celofán de colores o simples gotas de agua.³

Como protagonistas quedan siempre el juego y el recuerdo frágil u obstinado del tiempo. Esta pasión por la experimentación lo lleva, además, a una postura de rechazo del mundo digital: atento a las novedades y a los lenguajes, Migliori cree que mientras la luz intervenga en la formación de una imagen, esta siempre será fotografía, independientemente de que esté fijada en una película o traducida al código binario.

Un discurso profundo merece la atención del fotógrafo porque es casual, innecesario. Nino Migliori fotografía en serie la fruta y la verdura en celofán, distribuida en los supermercados, centrándose en la violación cotidiana de la naturaleza que se transforma en mercancía de masa en nuestras sociedades. Sobre la pista de una reflexión sobre el modo actual de vivir el tiempo y el espacio, también realiza una instalación que entrelaza fotografías descartadas, reveladas y nunca recogidas. Fotografías apartadas u olvidadas que, puestas juntas, adquieren una nueva vida y una forma nueva, a través de la obra del artista y de la imaginación del espectador, el cual está llamado a formar parte de un diálogo silencioso con la memoria visual de cualquier cosa que él mismo podría descubrir que hubiese vivido. El intento, quizás, es hacer ver al espectador más allá de la superficie de las imágenes, ofreciendo un punto de vista inédito.

³ A. Mauro, en *Nino Migliori. Fotografia italiana, op. cit.*

Las imágenes de aficionado, aparentemente banales, despiertan, por una parte, las cuestiones relacionadas siempre con las imágenes y con su deseo de conservar la vida y, por otra parte, pueden permitirnos comprendernos mejor a nosotros mismos, nuestros ritos, nuestras esperanzas o miedos.

Un logro del arte de Migliori es el de crear comunidad, de conjugar lo íntimo con un espacio más amplio, de dar aliento a la mirada ampliando la visión del espectador.

El mundo visible siempre está visitado por lo invisible, por eso ha estado y ya no está, por eso nunca podrá ser si no es gracias a la imaginación.

Por último, cabe mencionar una de sus obras más recientes es muy importante para comprender la poética del artista: se trata del conjunto de imágenes fotográficas realizadas en el cementerio de los niños de la Cartuja de Bolonia. El fotógrafo apunta que las tumbas de los niños están llenas regularmente de juguetes y muñecos, testigos de la relación cotidiana que los padres siguen manteniendo con sus pequeños difuntos. Esta ritualidad permite una posible reflexión sobre la propia naturaleza de la imagen y sus significados simbólicos. Escribe a propósito de esto el psicoanalista Serge Tisseron:



Nino Migliori, Ossidazione

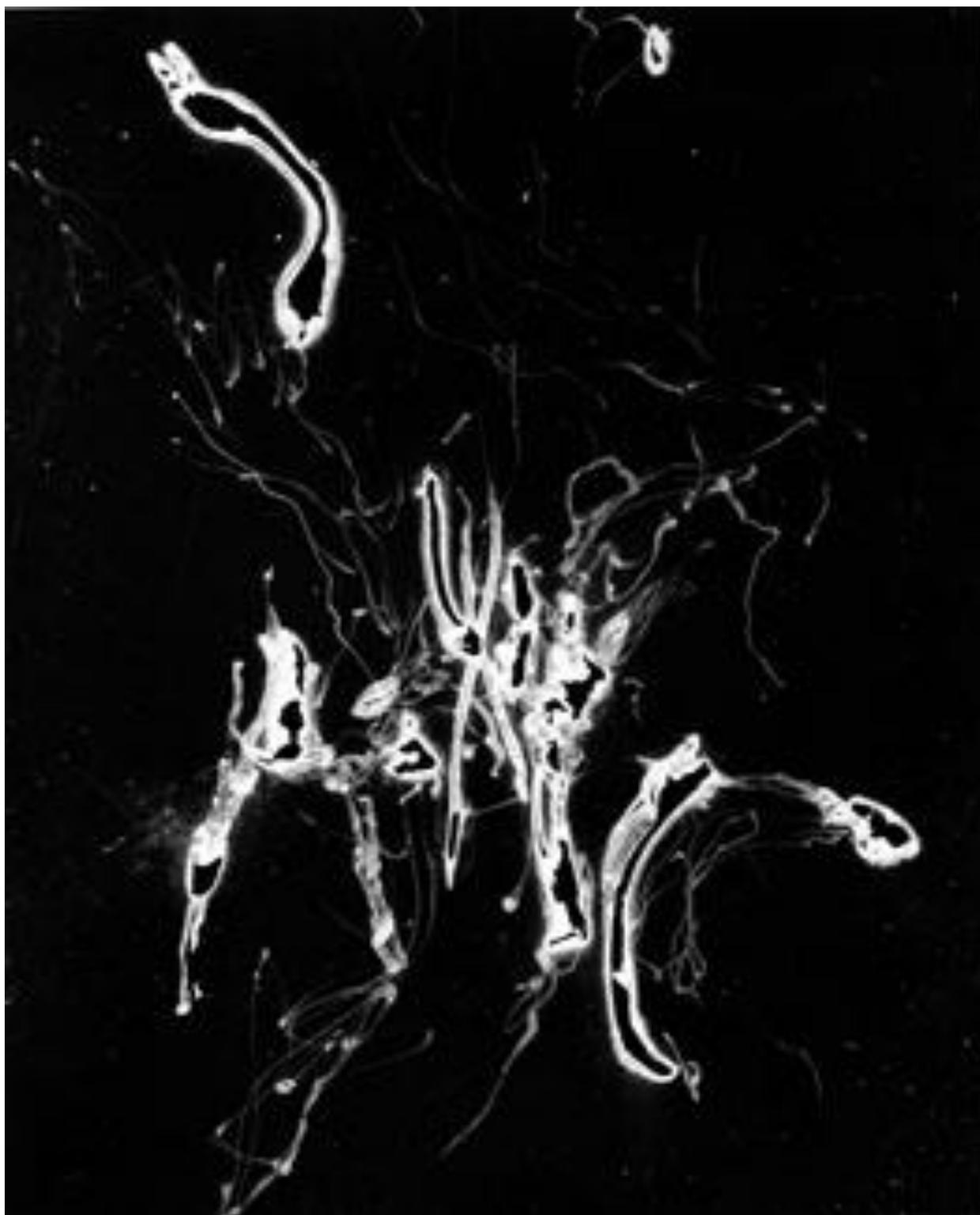
Por tanto, observamos que la imagen del otro que conservamos en su ausencia es un modo de consolarnos, creándonos la ilusión, al menos parcial, de su presencia; [...]. Pero esta explicación es insuficiente. La imagen que conservamos del otro también es una manera para tratar de convencernos de que esa persona en la que pensamos piensa en nosotros de la misma forma en que nosotros pensamos en ella [...]. Sin este componente, pensar en el otro es desesperante. Por eso la razón se asocia tan fácilmente la imagen a la muerte.⁴

A través de los juegos, entre los pequeños difuntos y los vivos queda una relación de intercambio, como cuando mantenemos en nosotros una imagen de una persona que queremos. Otra costumbre recurrente es la de decorar estas tumbas con mariposas de papel o del plástico. La razón puede que sea plasmar con el acto el hecho de que las mariposas son animales preciosos, pero destinados a tener una vida breve. Su batido de alas, sin embargo, solo recuerda el soplo, el aliento. En un trenzado de la muerte y la vida el fotógrafo se convierte en intérprete de esta estancia y hace unas fotografías de evidentes cromatismos, exasperados, virtuales. Colores fuertes que devuelven al juego y que abren la puerta a una realidad diferente de la que tenemos ante los ojos.

Una vez más, Migliori, con la fuerza humana de sus experimentos, parece parafrasear la famosa frase de Wittgenstein que se conjuga bien con la poética vital y a la vez nostalgia de toda su obra, que queda abierta, capaz de estimular y pasar el testigo: todo lo que vemos podría ser de otra manera. Todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera.

⁴ S. Tisseron, *Guarda un po' . Immaginazione del bambino e civiltà dell'immagine*, Milán, 2006, p.20.

Traducción: Berta González Saavedra



Nino Migliori, *Pirogramma*

IL MESTIERE DI TRADURRE 2:
PEPA LINARES

Con una trayectoria iniciada hace ya más de dos décadas, basta echar una rápida hojeada a los últimos títulos traducidos por Pepa Linares para dejar constancia de la variedad de temas y autores que caracterizan su intenso trabajo como traductora.

Si en los últimos años ha volcado del inglés escritores tan dispares como la iraní Bahiyih Nakhjavani (*La mujer que leía demasiado*, Alianza, 2012), autores noveles como Travis Holland (*El archivero de la Lubianka*, Alianza, 2008) o clásicos como Edith Wharton (*Xingú*, Contraseña, 2012), Muriel Spark (*El asiento del conductor*, Contraseña, 2011) y Bernard Malamud (*Las vidas de Dubin*, Sajalín, 2011), la extensísima nómina de escritores italianos pasa por narradores de la talla de Giuseppe Bonaviri (*El enorme tiempo: apuntes para un diario de un médico siciliano*, Sajalín, 2011) y Luigi Bartolini (*Ladrones de bicicletas*, Sajalín, 2009) o ensayistas y politólogos como Carlo Mongardini (*Miedo y sociedad*, 2007), Laura Zanfrini (*La convivencia interétnica*, 2007), Gianpietro Mazzoleni (*La comunicación política*, 2010) o Gianfranco Poggi (*Weber*, 2006), estos últimos publicados en Alianza, por mencionar tan solo unos pocos autores.

Tres de sus últimos trabajos aparecidos a lo largo de 2013, *Mi Carso*, de Scipio Slataper (Ardicia), *Un día de fuego: cuentos completos* y la novela *El partisano Johnny*, de Beppe Fenoglio (ambos en Sajalín) pueden sin ninguna duda contarse entre las novedades editoriales más interesantes de este año. Coincidiendo con la aparición de estos relevantes títulos y abusando de su amabilidad, nos permitimos plantearle algunas preguntas sobre su interesante labor.

Por Juan Pérez Andrés

Tal vez los lectores españoles ignoren el inconmensurable peso que tienen tanto Slataper como Fenoglio en la narrativa italiana del siglo XX, ¿por qué cree que han tardado tanto tiempo en ser traducidos al castellano?

Sí, creo que lo ignoraban, pero es imprescindible romper el canon (sin que esto signifique un desdoro para los autores más conocidos) o por lo menos introducir una cuña. Ninguno de los dos es de lectura fácil, pero sí muy productiva, muy satisfactoria. Sus universos literarios son fascinantes.

Ambos son, por diferentes razones, dos autores de una marcada personalidad y creadores de una prosa especialmente particular, ¿cuál ha sido la mayor dificultad que ha encontrado en su traducción?

Fenoglio es el creador de un estilo absolutamente único, sin parangón; un estilo que logra con una mezcla muy tensa de los elementos más variados. Por ejemplo, en *El partisano* (publicado póstumo y sin revisión final por parte del autor) el léxico es muy literario, incluso arcaizante, sin que falten los dialectalismos; está salpicado de expresiones en otros idiomas y contagiado de formas inglesas y a veces fundido con esas formas. Es un

estilo grandioso y sobrio al mismo tiempo, que supera la retórica, la crónica y la anécdota, y consigue una épica universal y atemporal, aunque cuente hechos perfectamente localizados en el tiempo y el espacio. Encajar eso en español ha requerido un gran esfuerzo. Aspiro a que la pérdida no haya sido mucha y a que el lector aprecie no solo el trabajo de estilo, sino también el enorme interés de lo que se cuenta. Los *Cuentos completos* están mucho más pulidos y sin mezcla de lenguas, pero reconocemos en ellos un universo lingüístico y expresivo absolutamente personal. Son excelentes.

Slataper sí comparte su voluntad de estilo con otros autores de la época, en concreto con varios relacionados con la revista "La Voce", que produjo una literatura transgresora, con una gran libertad de la estructura narrativa. También aquí la dificultad ha estado en reproducir la inventiva y la tensión verbal, la sonoridad y el lirismo de un texto enormemente vitalista.

Visto que combina traducciones del inglés y del italiano, ¿en cuál de los dos idiomas se encuentra más cómoda a la hora de enfrentarse a una traducción?

En italiano tengo muchos más registros y confieso que es la lengua que prefiero. El inglés me ha obligado a llevar al español unas estructuras que reflejan una mentalidad muy distinta a la nuestra y en ese sentido me ha disciplinado mucho, pero autores como Muriel Spark y Bernard Malamud merecen todas las lágrimas de sangre que cuesten.

En concreto, ¿qué relación le liga al italiano? ¿Cómo se inició en el mundo de la traducción?

Estudí Filología Italiana después de acabar los cuatro cursos del Instituto Italiano de Cultura de Madrid. Me aficioné a lo italiano de niña, ingenuamente, con las novelas históricas de la época, las ilustraciones, el cine... Y, si se me permite la alusión a un hecho muy personal, con el contenido, deslumbrante para mí, de la maleta que mi padre (conductor de Viajes Meliá) abría al regreso de sus viajes: cuadernos maravillosos de un papel en el que no se corría la tinta, lápices fantásticos, pizarras mágicas... Cosas baratas pero imposibles de encontrar aquí por aquel entonces, cuando Italia vivía su mejor momento.

He sido traductora siempre. Desde que empecé a leer en otros idiomas no hice otra cosa que preguntarme cómo diría yo esto en español. Los comienzos fueron fáciles y difíciles. Fáciles porque para mi primer trabajo me bastó con contestar a un anuncio del periódico. De aquella editorial salté a otra y a otra y así hasta hoy mismo, sin que jamás me hayan faltado los encargos; difíciles porque al principio tuve que hacer de todo para sobrevivir.

¿Un buen traductor debe ser un buen lingüista, un buen lector o simplemente una persona curiosa con interés por una lengua y una cultura extranjera?

Para un traductor nada está de más. Lector debe serlo, y de los mejores. Filólogo, miel sobre hojuelas, porque no hay mejor fundamento que una comparación reflexiva de las lenguas y un conocimiento profundo de las culturas. En cuanto a la curiosidad, caracteriza al traductor, que es una persona interesada por otros mundos, pero no basta para hacerse un oficio. Hay que tener una buena cultura general; recursos en tu propio

idioma, cuantos más mejor; paciencia para buscar y rebuscar; respeto por el texto de creación; y respeto por los idiomas y por los lectores en los textos meramente informativos y hasta en los peores, donde no hay que dejar que la transparencia de otra lengua dañe el espíritu de la nuestra; flexibilidad para negociar continuamente las soluciones; etc, etc. Al final, todo lo compensa el hallazgo de la palabra o de la expresión feliz, exacta si cabe, y el producir en el lector español un efecto lo más cercano posible al que produce el original en sus lectores.

¿Considera que el tratamiento que se da en España a las lenguas extranjeras (y al italiano, en especial) tanto en las escuelas de traducción como en las universidades es suficiente?

Ha mejorado, pero creo que el italiano merecería más atención, considerando que es uno de los idiomas más traducidos en España. Ahora me preocupa por encima de todo la enseñanza de la traducción. Según mi modesta opinión, la ramplonería del habla al uso, la falta de buenas lecturas, especialmente de los clásicos, y el desconocimiento en materia de historia, religión y mitología, por poner algunos ejemplos, son hechos dramáticos, y no estoy segura de que los estudiantes de traducción se salven de esa quema.

Usted, que ha trabajado para grandes editoriales como Alianza o Cátedra, pero también para nuevas propuestas tan interesantes como las más recientes Sajalín o Ardicia, ¿dónde se encuentra más cómoda?

De unos años a esta parte trabajar con las llamadas independientes me ha dado muchas satisfacciones por la posibilidad de participar en el proceso de edición con opiniones y comentarios. Hay una relación muy estrecha con los editores; se intercambian ideas sobre muchos aspectos del libro. Te sientes más apoyada, puedes consultar algunos extremos y tú también tienes la oportunidad de aportar tu experiencia y tus conocimientos. Lástima que la prensa no siempre conceda a estas editoriales la atención que merecen.

Por otra parte, los grupos editoriales proporcionan mucho trabajo. Yo he tenido la suerte de tratar también allí con auténticos profesionales. El problema es que en muchos aspectos (el económico, por ejemplo, pero no solo) las normas de la casa están por encima de ellos.

En este sentido, ¿no tiene la sensación de que, en cierto modo, el riesgo de publicar nuevos autores ha quedado en manos de nuevas editoriales al margen de las grandes editoriales tradicionales?

En gran medida. Las tradicionales tienen que cumplir unos objetivos y en la mayoría de las ocasiones les interesan los autores consagrados y los títulos, en la medida de lo posible, seguros. Con todo, un día se arriesgaron y por eso son lo que son (el caso de Alianza o de Acantilado, con sus excelentes fondos). Ahora les toca a otras.

Tras haber tenido el privilegio, a nuestro parecer, de traducir a Fenoglio y a Slataper, ¿qué autor desearía traducir?, ¿qué autor italiano cree usted que todavía está inexplicablemente ausente en nuestras librerías?

Muchos. Desconocidos como Pietro Jahier, Eugenio Baroncelli o Gaetano Carlo Chelli; otros conocidos por una sola obra, el caso de Carlo Dossi, Anna Banti o Luigi Capuana, y quizá no la más representativa, como ocurre con Giuseppe Antonio Borgese y Enzo Siciliano; otros aun, como Federico De Roberto, merecedores de más traducciones, que con toda seguridad se habrían publicado ya si hubiera escrito en inglés. Lo mismo podría afirmarse de una larga nómina de escritoras del XIX y del XX, algunas de ellas bastante notables, de las que no se sabe prácticamente nada desde hace mucho o no se ha sabido nunca. Tampoco me importaría recuperar para los lectores de ahora algo de Dino Segre (Pitigrilli), por ejemplo. Entre los actuales, Raffaele Nigro o Lorenzo Pavolini, por citar algunos.

IL MESTIERE DI TRADURRE 3:
CARLOS GUMPERT

Al traductor Carlos Gumpert le debemos algunas de las traducciones de los escritores italianos de mayor éxito de las últimas décadas, como es el caso, por citar tan solo unos pocos, de Alessandro Baricco (*Océano mar*, Anagrama, 2002), Erri de Luca (*El contrario de uno*, Siruela, 2005) o al ya desaparecido Antonio Tabucchi, con quien mantuvo una estrecha relación que reflejó en el interesantísimo libro *Conversaciones con Antonio Tabucchi* (Anagrama, 1995).

Traductor también de autores fundamentales, aunque tal vez menos conocidos entre el público español, como Giorgio Manganelli (*La ciénaga definitiva*, Siruela, 2002), Goffredo Parise (*Silabario*, Alfaguara, 2002) o Ugo Riccarelli (*El dolor perfecto*, Maeva, 2007), su intensa relación con las letras italianas nos ha llevado a plantearle algunas cuestiones relacionadas con la presencia de esta interesante literatura en nuestro país.

Por Juan José Tejero y Juan Pérez Andrés

Desde hace unos pocos años, gracias a pequeñas editoriales independientes como Errata Naturae (que ha publicado a Luciano Bianciardi y Ennio Flaiano), Periférica (con Ugo Cornia, Gianni Celati o Michele Monina) o la más reciente Sajalín (donde ha visto por fin la luz *El partisano Johnny* de Beppe Fenoglio) se han podido llenar algunos huecos imperdonables en las traducciones italianas en España. ¿No queda espacio en las grandes editoriales para el riesgo?

La labor que han realizado en los últimos años esas pequeñas editoriales que ustedes citan es impagable y no solo respecto a la literatura italiana, pero creo que tampoco hay que caer en el error de minusvalorar el interés que las editoriales medias siempre han demostrado por lo que se escribe en el país transalpino, con Anagrama a la cabeza, aunque también hay que mencionar a Siruela, Alfaguara, Tusquets, Lumen, etc. Es cierto, claro está, que la crisis (y no solo la general, la industria editorial arrastra sus propios problemas de modelo de negocio, como sabemos) ha provocado que se vuelvan más cautos y en ese sentido, como ustedes dicen, procuren correr menos “riesgos”, pero no percibo una ausencia de atención hacia la literatura italiana, como no podría ser de otra manera, pues es una de las grandes literaturas europeas. Otra cosa son las grandes editoriales o las absorbidas en grandes grupos, que desde luego no son modélicas en cuanto a riesgos, pero para ser sinceros, diría que ese es el menor de sus problemas, en cuanto a identidad editorial.

Con todo ello, ¿cree que la literatura italiana está bien representada en España?

En términos cuantitativos, desde luego, pues tradicionalmente siempre ha sido la tercera más traducida, tras el inglés y el francés (en 2011, el último año del que tengo datos, fue superada por primera vez por la literatura alemana). En términos cualitativos, habría mucho que matizar, pero considero que la situación de la literatura italiana no es muy distinta a la de otras literaturas, cuyos autores más comerciales se venden mucho y

cuyos autores de mayor exigencia (y sus valerosos y “arriesgados” editores) sufren para encontrar hueco en el mercado y en la atención de los lectores.

¿Qué nombres considera que no están lo suficientemente presentes en castellano? ¿Hay, según usted, algún olvido imperdonable?

Aparte de los clásicos, de los que hablaremos más tarde, yo diría que la cuestión no es tanto de atención editorial como de recepción lectora. Hoy en día el circuito de información internacional está tan bien engrasado que es raro que haya perlas ocultas más allá de alguna excepción. El verdadero problema, que no atañe solo a la literatura italiana, es otro: la debilidad del sistema socio-literario-editorial de nuestro país. En Italia les gusta hablar de los “lectores fuertes”, es decir, del “núcleo duro” de lectores exigentes amantes de la buena literatura e imprescindibles motores de su supervivencia, dado que los lectores ocasionales, de Moccia o de quien sea, son flores de uno o varios días, no de toda la vida, siguiendo con la paráfrasis de Brecht. Pues bien, en España esos lectores fuertes son un núcleo reducidísimo, impropio de un país de nuestro nivel económico y de nuestro pasado y presente cultural. Analizar las razones de esta situación desborda los límites de esta entrevista (tradicional desdén hispánico por la cultura, lastres educativos, etc.), pero el caso es que cualquiera que haya viajado un poco ha podido envidiar la fortaleza de librerías de fondo, suplementos culturales y hasta presencia de la literatura y la cultura en la televisión, en los países de nuestro entorno.

Dicho todo esto, personalmente, quiero citar unos cuantos ejemplos de autores italianos recientes, aunque de distintos momentos y alcance, unidos por la indiferencia lectora entre nosotros: creo que la gigantesca figura de Carlo Emilio Gadda no goza del predicamento debido, por mencionar un clásico del siglo XX y, ya en clave más reciente, es desolador comprobar que libros que unen a su valor literario una riqueza de niveles que podía haber llegado a muchos lectores, como *Silabarios* de Goffredo Parise, uno de los mejores títulos de la segunda mitad del siglo XX o ya en el presente siglo o casi, *Un hombre que acaso se llamaba Schulz* o *El dolor perfecto*, de Ugo Riccarelli han pasado sin pena ni gloria por las librerías españolas, y conste que no solo son traducciones mías sino propuestas que hice en su momento a editores que las aceptaron sin pestañear (no era difícil, dado su calidad) y que vieron cómo se les acumulaba el polvo en sus almacenes, con lo que mi desolación es doble.

En términos generales se tiene la falsa impresión de que durante la última década la literatura italiana ha llegado tan solo a nosotros en forma de *best-seller* (Moccia, Saviano) o dentro del marco general que ha supuesto el auge de la novela negra en ambos países (Camilleri, Constantini, Vichi, Malvaldi...). ¿Queda suficiente espacio en el mercado para la llamada *alta literatura*?

Como ya he dicho, creo yo también que es una falsa impresión, y que la literatura de calidad sigue teniendo hueco. El problema, insisto, es de recepción lectora y crítica y también, claro está, de miopía y mimesis editorial, pues no están libres de pecado los editores: por poner un ejemplo evidente, estoy convencido de que en los países escandinavos habrá autores que no escriban novela policiaca, pero buena parte de nuestros editores están empeñados en ocultárnoslo para explotar hasta el límite la gallina de los huevos de oro, aunque sea oro negro.

En este sentido, y dado que muchos de los best-sellers italianos vienen acompañados de una adaptación cinematográfica, ¿podemos colegir que para que un libro venda tiene que ir ligado a una película o a un género específico? ¿Vamos encaminados, viendo la cada vez mayor omnipresencia de grandes editoriales europeas que gestionan los derechos de autor, a un empobrecimiento de la oferta cultural?

Evidentemente, ese empobrecimiento cultural que mencionan es un fenómeno general, pero en países de mayor tradición cultural y lectora (y que quizá en consonancia, han resistido mejor a la crisis) ese núcleo duro permite albergar esperanzas. En España, la despiadada dureza del empobrecimiento económico de las clases medias se une a una ya inveterada debilidad cultural (insisto, quizá muy relacionadas entre sí) para dibujar un panorama bastante más desolador. Dicho esto, está claro que la relación entre los best-sellers y el cine es una pescadilla que se muerde la cola, y los italianos (Moccia, Giordano, Tamaro) no son una excepción; pero intentemos ver las cosas por su lado positivo: la versión cinematográfica de *Caos Calmo* protagonizado por Nanni Moretti permitió que Sandro Veronesi lograra cierta popularidad.

Se tiene también la sensación de que a la relativamente caótica y cambiante oferta editorial se suma desde hace tiempo la dificultad de situar a los autores traducidos dentro de grupos o movimientos reconocibles. En su opinión, ¿es posible rastrear algún eje vertebrador en la literatura italiana actual que pueda servir al lector español como hilo conductor provisional?

Creo que no o al menos a mí no me consta, pero no cabe duda de que se trata de filones que permiten al lector orientarse o al menos que los departamentos de márketing se lo hagan creer. El último que recuerdo en la literatura italiana fue el de los “Jóvenes caníbales” y al menos nos ha dejado el nombre de Niccolò Ammaniti, una de cuyas últimas novelas ha dado pie, por cierto, a una memorable adaptación cinematográfica de Bernardo Bertolucci.

Por otro lado, en términos generales, ni la poesía ni el teatro italianos parecen muy bien tratados. De hecho, la traducción de poesía (salvo excepciones como Grasso en *Huerga y Fierro*, Merini en *Vaso roto* o Magrelli y Caproni en *Pre-textos*, por citar unos pocos) parece haberse quedado estancada en los herméticos, mientras que difícilmente se puede encontrar teatro italiano posterior a Pirandello, a excepción de Fo. ¿Falta de interés? ¿Dificultad?

Tampoco en este caso veo anomalía específica de la literatura italiana. La poesía y el teatro son desde luego, más difíciles de traducir, o al menos presentan dificultades propias, y sufren más para encontrar su público. Pero lo mismo, creo cabe decir de cualquier otra literatura o de la propia producción poética y teatral en castellano, de no fácil localización y muy afectada por la crisis.

Como hemos tenido ocasión de leer en una entrevista suya reciente (en concreto, en *Nazione Indiana*), estos vacíos son especialmente notables cuando nos referimos a los clásicos. Un ejemplo es que hasta no hace mucho, en concreto hasta la premiada traducción del *Orlando furioso* hecha por J.

M^a Micó, la única traducción del texto de Ariosto que se podía encontrar con facilidad era la de Jerónimo de Urrea, de mediados del siglo XVI. ¿Qué piensa al respecto?

Considero que el desinterés por los clásicos es una señal más de la debilidad del sistema socio editorial español, pero aquí sí detecto unas especiales carencias de la literatura italiana. Salvo el caso de Dante, que cuenta con varias traducciones de mérito, ya la situación de Petrarca y Boccaccio es distinta, y estamos hablando de auténticos gigantes. De Ariosto, ya lo han dicho ustedes todo, y tampoco Goldoni, Manzoni o Verga (por seguir en las cumbres de una literatura que es cierto que tiene en la Edad Media y en el siglo XX sus épocas doradas, todo hay que decirlo) están excesivamente bien traducidos, creo. Hasta Pirandello, es decir, ya el siglo XX, no se normaliza la situación, aunque Nievo haya sido recientemente traducido. Además, las traducciones que hay están en muchos casos relegados a colecciones universitarias como las de Cátedra.

¿Cree, por otro lado, que es suficiente la atención que prestan los medios de difusión cultural a la literatura italiana?

Creo que sí, que la atención crítica hacia la literatura italiana, dentro de los límites consentidos por la colonización cultural anglosajona que padecemos, es razonable y se mantiene en el tiempo. Otra cosa es el nivel de la crítica en nuestro país, que es otro cantar y que considero manifiestamente mejorable y otro síntoma más de esa debilidad estructural que nos aqueja. Naturalmente, estamos hablando de medios escritos y radiofónicos, porque la posibilidad de programas televisivos culturales con cierta resonancia como en otros países (y pienso en los de Corrado Augias en la RAI u otros semejantes) son aquí utópicos.

En Zibaldone. Estudios italianos aún recordamos las sentidas palabras que escribió tras la muerte de Antonio Tabucchi. ¿Es usual ese nivel de relación con los escritores que está traduciendo?

No, no. Tengo amistad con algunos de los autores que traduzco y en general mantengo una buena relación con ellos, cuando la tengo, porque no siempre se da, pero cuando ocurre, mi experiencia me dice que los autores italianos se muestran muy colaborativos para resolver dudas y están muy agradecidos a los traductores que les prestan voz para ser conocidos en un idioma que consideran muy importante y, por qué no decirlo, por el que sienten simpatía, la misma que sentimos nosotros quizá por esa lengua siamesa, como dijo García Márquez.

El caso de Tabucchi es muy especial, porque con él nació todo, como explicaré un poco más abajo y porque mantuvimos una muy estrecha relación de amistad, algo paterno-filial, todo hay que decirlo, con todo lo que conlleva, durante casi treinta años. Además, siguiendo en eso el cauce natural del traductor que es forzosamente un excelente conocedor de los escritores a los que traduce, he escrito mucho sobre él, empezando por nuestro libro de Conversaciones. Con todo, creo que aquel artículo lo escribí desde el punto de vista del lector apasionado que era ya cuando lo conocí y nunca dejé de ser de su obra, y de la sensación de orfandad que como tal me dejó su temprana desaparición.

No con todos los autores ocurre lo mismo, claro está, porque aunque yo he tenido la suerte de traducir muchas obras estimables, como profesional tengo que aceptar lo que me encargan, que no siempre es lo que yo elegiría como lector.

Por lo demás, siguen siendo muy pocas las editoriales que mencionan al traductor en la portada, ¿qué opina de la escasa trascendencia que tiene la labor del traductor?

Parece que ustedes tienen la intención de que esta entrevista no finalice nunca... El tema que plantean daría para una entrevista monográfica... Fuera de bromas, y por plantear una provocación fácil de entender, yo creo y sostengo en cuanto tengo ocasión, que el más claro piloto de esa debilidad del mercado editorial español es precisamente el poco mimo que se otorga a los traductores, piezas fundamentales no ya para la salud del sistema sino para su misma constitución más allá del localismo. Es cierto que los traductores se quejan en todos los países de sus condiciones, pero creo que en ninguno se les condena como aquí a fuerza de indiferencia cuando no de hostilidad a una vocación tan desafortunada que resulta impropia, pues desde luego no será por dinero, ni por reconocimiento ni de la crítica ni del público ni de buena parte de los editores. Personalmente, no es que me queje demasiado, entre otras cosas porque siempre he tenido otro trabajo que me ha permitido cierta independencia, pero como miembro activo de la ACETT, la asociación de traductores, creo reflejar la percepción mayoritaria del sector. Así nos va, y no solo a nosotros. Cuando quieran profundizar en este tema, le dedicamos una entrevista.

En su caso, ¿cómo llega a la traducción?

Por una conjunción de casualidades típicamente tabucchiana que me gusta mucho evocar. Yo no tenía nada que ver ni con la traducción ni con el italiano (soy de orígenes y de formación alemanes) pero al acabar mis estudios de Filología Hispánica me fui como lector a la universidad de Pisa, donde era catedrática de portugués la mujer de Tabucchi y otra profesora española revisaba sus traducciones al castellano. Mujer muy sabia como era y es esta última, y dado que llevaba entonces ya varias décadas en Italia y creía que nuestro castellano estaba más fresco, no dudó cuando nos conoció un poco a mi compañero de lectorado y a mí en pasarnos el testigo. Corregimos un par de libros y Tabucchi, agradecido, nos invitó a su casa a tomar un café... que en realidad resultó ser un oportu buenísimo que nos liberó de nuestra timidez y a él le hizo venir la peregrina idea de que su siguiente obra la tradujéramos directamente nosotros, pese a nuestra juventud e inexperiencia. Fueron un par de pequeños equívocos sin importancia que supusieron el arranque de una carrera de traductores de italiano que tanto para mí como para mi compañero Xavier González Rovira, al principio en pareja y luego cada uno por su lado, ha sido larga y, cuando nos tomamos un par de copas de oportu, hasta consideramos fructífera.

Viendo en perspectiva su larga trayectoria como traductor, ¿cuál ha sido su mayor reto y su mayor satisfacción?

La mayor satisfacción ha sido sin duda la de poder traducir, en varios casos de manera continuada a algunos de los autores más interesantes de la literatura italiana de los últimos años. El caso de Tabucchi es aparte, por todas sus peculiaridades, pero sin duda es un orgullo ser la voz española de Giorgio Manganelli, de Ugo Riccarelli, de Erri de Luca, de Giorgio Todde o de Simonetta Agnello, así como de tantos otros autores que he traducido más esporádicamente, pero cuyas obras admiro, como Mario Fortunato, Goffredo Parise, etc.

En cuanto a retos, si bien cualquier traducción lo es, por esencia, pues no lo hay mayor que trasvasar una obra literaria de una lengua a otra, e insisto, dejando aparte el caso de Tabucchi, los mayores han sido traducir algunas obras de Italo Calvino, de improbables dificultades bajo su apariencia meridiana y uno de mis autores de cabecera, y quizá más aún, desde el punto de vista del reto técnico, traducir a un autor tan intraducible como Giorgio Manganelli. Las horas pasadas recreando el italiano inventado de Manganelli en un castellano que siguiera sus hormas se cuentan entre las más difíciles y satisfactorias de mi carrera. Por cierto que, aunque yo creo en la invisibilidad del traductor como virtud, en este caso considero que era obligada una mención a mi trabajo que con honrosas excepciones (las de Alejandro Gándara y Félix de Azúa son insoslayables) la crítica prefirió omitir.

Con todo y para cerrar esta conversación, creo que la mayor satisfacción del traductor (y no solo en mi caso, estoy convencido, pero hablaré por mí mismo) es saber que tu humilde y compleja tarea sirve para que los lectores accedan a unas obras y a unos mundos que de otro modo les estarían vedados. Aunque solo algunos sientan hacia ti una parte del agradecimiento que tú como lector sientes hacia todos los que a su vez te posibilitaron a ti tantas horas de lectura, te das por más que pagado.