
Emanuela Jossa, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispano-americana*, Firenze, Le Lettere, 2012, 355 pp. ISBN 9788860876157

**Maria Amalia Barchiesi
Università degli Studi di Macerata**

Esta publicación nos brinda la oportunidad de conocer otro de los exhaustivos ensayos de Emanuela Jossa, entre los que podemos mencionar *Uomini di mais. Miguel Ángel Asturias e la cultura maya* (Firenze, 2003). En este caso, su investigación es mucho más ambiciosa al adentrarse en el extenso y proficuo campo de la representación de los vínculos entre el hombre y el animal a lo largo de la literatura hispanoamericana. La autora rastrea sistemáticamente dichas relaciones, adoptando una novedosa perspectiva “ecocrítica”, y delineando, como lo revela el título del libro, múltiples recorridos de lectura de numerosos textos hispanoamericanos. Como ella expone, las representaciones de animales siempre han constituido un poderoso corpus simbólico en la literatura: cabe entonces interrogarse sobre el estatuto de dicha representación en el continente americano. Se parte de la premisa de que la historia de la relación del hombre con los animales gravita en una “reducción” de estos últimos, según dos movimientos paralelos y opuestos de “acercamiento” o “alejamiento”, es decir, sobre una frontera que no solo delimita la identidad animal sino también la huma-

na. El libro se propone, en lo específico, indagar en el imaginario literario hispanoamericano sobre la existencia de textos que escenifiquen un auténtico encuentro del hombre con la otredad animal, textos de culturas y escritores que hayan concebido o tratado la cuestión, despojándose de una visión antropocéntrica, que implique una superioridad respecto del animal.

Sobre la axialidad déictica “próximo-lejano”, eje rector de todo el volumen, se opera una selección de pasajes de textos fundacionales y literarios, sumamente bellos y sobrecogedores, que convocan además, desde lo estético-literario, a una profunda reflexión sobre la condición animal. Cabe destacar la singular y minuciosa metodología con la que se procesan los páginas escogidas, mediante constantes conexiones intertextuales, y la apasionante modalidad con que se las expone.

El libro, encabezado por una breve “Premessa”, se divide en tres partes, que comentamos a continuación: la primera “Pensare l’animale”, es de índole general y consiste en una introducción histórica, de corte enciclopédico. En torno al tema del animal, la autora estipula un ordenamiento cronológico del pensamiento occidental y ofrece un detallado repaso de las culturas indígenas americanas, facilitando al lector una provechosa lectura comparativa. El punto de partida es la antigüedad de Occidente, periodo en el cual ya se plantea la dicotomía “proximidad-lejanía” con relación a la identidad animal. Determinante es el Medioevo, fértil terreno para la proliferación de bestiarios; se da asimismo

espacio a las actitudes del hombre europeo en las *Crónicas de Indias* frente a la naturaleza de una América recién descubierta. Ya en campo filosófico, las reflexiones de los racionalistas del siglo XVI y XVII catalogan al animal como objeto, máquina o mero cuerpo, concepción que cambiará de registro con la corriente filosófica idealista. El apartado dedicado al pensamiento occidental concluye en el siglo XX con las renovadoras consideraciones de Derrida y de Deleuze y Guattari sobre la re-articulación de las diferencias ontológicas entre el hombre y el animal, en las que, cabe subrayar, se asientan las bases metafísicas del ensayo de Jossa. De signo diverso son las culturas americanas a las que la autora pasa meticulosamente revista con resultados algo desiguales (culturas maya, náhuatl, andinas, guaraní y mapuche), en las que se perfila una interdependencia entre mundo animal, humano y divino. En estas culturas hay una auténtica relación de proximidad entre hombres y animales, cimentada en una concepción de mundo “dualista” que hace posible la simbiosis hombre-animal.

La segunda parte “Accanto agli animali. Gli scrittori” se centra en la exploración de textos estrictamente literarios de cinco autores hispanoamericanos que se han ubicado “al lado del animal”: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Francisco Coloane. Los análisis expuestos son extremadamente densos y pormenorizados; no obstante, las secciones concentradas en el uruguayo Horacio Quiroga y en el chileno Francisco Coloane resultan más penetrantes y se muestran más

afines al propósito del libro. En cuanto a los apartados consagrados a célebres poetas y narraciones de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar, ya generosamente estudiadas por la crítica, parecen perder vigor debido a la naturaleza simbólica y a la dimensión metafísica de los animales ideados por dichos escritores, aspecto que los separa del eje estructurador del ensayo.

Estas historias de proximidades laterales comienzan con el famoso cuento “Yzur” de Leopoldo Lugones, el chimpancé que quiere sellar la fractura entre hombre y animal, aprendiendo el lenguaje humano y perdiendo su dignidad de animal; proximidad que fatalmente su dueño ignora. De la misma manera, en uno de los espléndidos análisis que la autora nos brinda de la narrativa de Quiroga, la boa Anaconda, animal que, como otros de la prosa quiroguiana, forma una unidad biótica con el ser humano y logra establecer con éste una “proximidad inmensa”. En la obra de Horacio Quiroga, como plantea la autora, el animal sabe más que el hombre, va más allá y le habla trágicamente. La segunda sección de este capítulo termina con un perspicaz análisis de la inclemente y apasionante narrativa de Francisco Coloane, enraizada en el ecosistema patagónico, en el que cabe una proximidad profunda entre el hombre y el animal.

La tercera parte “Di fronte agli animali: percorsi tematici” es la más extensa y asume un carácter misceláneo al primar un criterio de selección de textos que, si bien es más bien subjetivo, como indica la autora, revela enfoques muy acertados

sobre la relación “hombre-animal”. Entre ellos, cabe citar el apartado de los bestiarios americanos, ya sea los contenidos en las *Crónicas de Indias*, como las nuevas taxonomías de Borges-Foucault, las clasificaciones fantásticas de Borges, de Anderson Imbert y de Juan José Arreola. Se da mayor cabida a Arreola, que se diferencia de los demás autores citados por rescatar en su prosa los bestiarios americanos. Dicho escritor sugiere una proximidad inmensa, de conexión primordial con los animales, que reenvía espacio-temporalmente al concepto de “cronótopo desmesurado”, tiempo prehistórico y espacio sin límites. A este se le opone el “cronótopo reducido” de nuestro tiempo actual y del espacio antropomorfizado, representado, por ejemplo, en el zoológico y el circo. Y será precisamente el zoológico el espacio de la segunda sección de este capítulo “Sovraesposti nello zoo”, un “no lugar”, donde los animales están sometidos a una permanente sobreexposición; en este las miradas no se cruzan porque el animal no mira al hombre, y ningún encuentro es posible. Se examinan, desde esta óptica, narraciones de Silvina Ocampo, de Adolfo Bioy Casares, y de José Emilio Pacheco. Se introduce también en este apartado, bajo el tópico de la domesticación, una “Parentesi canina”, con análisis de escritos de Silvina Ocampo, de José Donoso, de Martha Canfield y de Pablo Neruda.

Pertenecen a otra categoría de bestiarios los contenidos en la poesía de Nicolás Guillén y en textos del escritor salvadoreño Roque Dalton. Son bestiarios, como ad-

vierte la autora, que se apartan del propósito inicial del ensayo, por ser “comprometidos”, por estar compuestos por animales políticos, por figuras simbólicas; en ellos los animales están ausentes. De época más reciente es el bestiario incluido en la narrativa del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, en la que se exhibe un pronunciado interés por los problemas ecológicos, y al que la autora prestará mayor atención. Se suman a los ya mencionados otros interesantes y fecundos recorridos de lectura: los relacionados con la caza, la pesca y los criaderos de animales; los relativos a la representación de animales “vistos de lejos”, es decir, los pájaros, ya sean reales, simbólicos o literarios, en particular, los convocados en las culturas indígenas y en la poesía del Modernismo. El último itinerario de lectura planteado se enfoca en los insectos, animales “vistos de cerca”, y tradicionalmente despreciados. En el caso específico de la literatura hispanoamericana, como asevera la autora, siguiendo la clasificación de Hillman (1982), los insectos pueden asumir diferentes significados: poder destructivo, insignificancia existencial, monstruosidad, parasitismo, pero también, gracias a su capacidad ecológica de mimetizarse con el mundo vegetal, de contaminarse con el medio ambiente, se convierten literariamente en protagonistas de un encuentro que es desterritorialización. En poesías de Ernesto Cardenal y de Martha Canfield, dicha aproximación tiene lugar en la escritura de un lugar con el animal y a través de él.

El libro concluye con un apartado de-

dicado a los bestiarios del tercer milenio. Si los bestiarios del siglo XX se enmarcaban en espacios cerrados (zoológico y circo) y eran, en realidad, fruto de reflexiones acerca del tema de la otredad que caracterizó la segunda mitad del siglo XX, los de este siglo parecen haber llegado a un punto de crisis: los espacios naturales destinados a los animales se han usurpado y éstos han sido confinados en lugares artificiales. Junto a la expropiación del territorio animal, acecha la amenaza de extinción a causa de una conducta humana irracional. Esta situación está perfectamente representada en la literatura hispanoamericana en las obras del escritor nicaragüense Sergio Ramírez, del colombiano Armando Romero y de la mexicana Amparo Ávila, en cuyos textos se entrevé la posibilidad de un encuentro profundo entre hombre y animal, que bien puede radicar en la técnica literaria de desautomatización de la percepción humana ante la carne cocinada y comida, en el horror que se desprende de detalladas recetas de cocina que recuerdan el cuerpo vivo del animal, y que ponen en evidencia la relación de víctimas y de verdugos que existe entre los animales y los hombres.

La autora termina emblemáticamente su libro con la lectura de un cuento de Armando Romero, “Caballo blanco”, en el cual se pone en escena una proximidad inmensa entre hombre y animal. El hombre llega a encontrar al animal más allá de las categorías humanas, encuentro profundo que permite la metáfora y la poesía.

En las últimas páginas se consigna una copiosa bibliografía que refleja el impresio-

nante trabajo de investigación plasmado a lo largo de más de trescientas páginas. Completan el ensayo dos útiles “Indice dei nomi” e “Indice degli animali”, material también este que podrá tomarse como fuente de consulta para los lectores que tengan interés en los tópicos estudiados.

Una apreciación integral del texto podría extractarse en los términos siguientes: 1) la lectura especializada encontrará un sólido tratamiento de documentos y fuentes, y una cantera inédita de textos relacionados con el tema; 2) el estilo es claro y conciso y la lectura fluye sin inconvenientes, aunque a veces se dilata en contenidos más generales que se alejan del tema propuesto; 3) una escrupulosa metodología de análisis despliega sin interrupciones una apretada red de vínculos entre los textos examinados.

Cabe destacar que si bien el libro no cierra con un apartado con las conclusiones, el cuento “Caballo blanco” de Romero puede muy bien funcionar como ese esperado destino donde concluyen las hondas lecturas ofrecidas por la autora.

En conclusión, el libro de Emanuela Jossa constituye una apasionante y concienzuda contribución a los estudios críticos de la letras hispanoamericanas, que nos prodiga no solo un sólido bagaje crítico-literario sobre el tema abordado, sino también un enriquecimiento en el plano de eso profundamente humano que nos acerca a los animales.

Gabriele Morelli, Vicente Huidobro. Poesía y Creación, Madrid, Fundación Banco Santander, 2012, 336 pp. ISBN 9788492543380

**Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo**

La abarcadora y atinada antología en edición de Gabriele Morelli resalta el papel fundamental de la imagen creativa a lo largo de toda la producción poética de Vicente Huidobro —y en esto reside la primera novedad de la obra—, dividida según el orden cronológico. La poesía de la primera etapa que, pese a la inicial herencia del Modernismo, muestra pronto su carácter independiente, incluye las anticipaciones de las imágenes creacionistas de *La gruta del silencio* (1913) y los primeros caligramas de *Canciones en la noche* (1913), pasa por *Las pagodas ocultas* (1914) y *Adán* (1916), y llega hasta el primer libro ya plenamente creacionista: *El espejo de agua* (1916). Los dos siguientes apartados recogen las grandes obras creacionistas, que se reproducen en su original francés y en edición española al lado: la producción del segundo reúne *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Hallali* (1918), *Tour Eiffel* (1918), y el tercero *Automne régulier* y *Tout á coup*, ambos de 1925. En ellos es evidente la evolución de la concepción de una poesía lejana a la mimesis, donde la palabra tiene el poder demiúrgico de crear inventando una realidad distinta a la que conocemos, que sólo puede existir en el

verso. Llegamos luego a la cumbre de la transgresión lúdica, en 1931, con *Altazor* o *El viaje en paracaídas* (1931) y un fragmento de *Temblor del cielo* (1931). Por último, los años cuarenta marcan el cambio a un tono más confesional sin renunciar a la experimentación, lo que ocurre en la producción final: *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941) y *Últimos poemas* (1948). La antología poética se cierra con “Hermanos”, poema publicado en la revista *Alfar* de Montevideo en 1947 y recogido ahora por primera vez en una edición de la obra de Huidobro. El volumen incluye a continuación los trascendentales manifiestos que exponen las ideas críticas que rigen la poesía del padre del Creacionismo y, como recuerda Morelli en la “Nota a la edición” (p. LXXIII), dan muestra de su conocimiento de las estéticas de la vanguardia internacional: “*Non serviam*”, un fragmento de “La poesía”, “La creación pura”, un fragmento del “Manifiesto de manifiestos”, “El creacionismo” y “Total”. En el último apartado se propone además la entrevista “La poesía contemporánea empieza en mí”, publicada en el diario de Santiago de Chile *La Nación* del 28 de mayo de 1939, junto a siete cartas de Huidobro, muchas de ellas inéditas, dirigidas a Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Isaac del Vando-Villar, Luis Buñuel, su madre María Luisa Fernández, Federico García Lorca y Luis Vargas Rosas, y una de Joaquín Edwards Bello al poeta chileno.

Complementa la antología el extenso, abarcador y sugerente estudio introductorio de Morelli, “Vicente Huidobro,

demiurgo y cantor del verbo nuevo”, que aclara detalles sobre la biografía y la poesía de un escritor cuyo carácter difícil complicó la recepción de su obra, centrándose al principio sobre la personalidad polémica de Huidobro y sus conflictos con Pablo Neruda. Morelli hace hincapié en la “serie innumerable de querellas e invectivas [...] casi contra todos” (p. XIV) los miembros del ambiente literario de la época, en los orígenes nobles y la riqueza del escritor y de su familia, en el acercamiento del chileno a la literatura, en sus viajes, en las relaciones con los escritores y artistas de vanguardia, acompañando las noticias y las anécdotas con un comentario cruzado de sus libros, de las influencias que en ellos se detectan, del pensamiento expresado en los ensayos y de la necesidad de un lenguaje nuevo, basado en la sugestión, que trascienda su significado tradicional. Entre los contactos con el grupo cubista, Morelli destaca la figura del pintor Juan Gris, con quien Huidobro entabló una intensa amistad y una constante colaboración en los años pasados en París, tanto que el artista intervino en la versión final de los poemas en francés de *Horizon carré*, “eliminando las conexiones más descriptivas, alterando su estructura y su contenido en función de un resultado más visual y pictórico, y sobre todo añadiendo variantes personales” (p. XXIX).

La amistad entre Huidobro y Gris dejó también un epistolario, citado y descrito por el hispanista italiano. A la evocación de los años franceses sigue la descripción del viaje a Madrid de 1918, ocasión de encuentro con la vanguardia española que

marca la segunda etapa de la escritura del chileno, detenidamente analizada en su evolución en el ensayo de Morelli. La buena acogida española del chileno termina como consecuencia de la polémica Huidobro-Reverdy acerca de la reivindicación de la paternidad del Creacionismo, ruptura delineada en las siguientes páginas del estudio introductorio. Siguen las referencias a la compleja relación del chileno con Federico García Lorca y a la complicación de la querella entre Huidobro y Neruda, que se amplifica durante la Guerra Civil por el escepticismo del segundo acerca de la militancia comunista del primero.

La postura inconformista y la tendencia a la protesta toman forma también en la poesía de Huidobro, cuya obra cumbre, *Altazor*, es en la sobrecogedora glosa de Morelli (pp. LIX-LX):

La rebelión del poeta, en el límite de su aventura ideológica y verbal, es una forma de radicalización de su fracaso en el mundo, pero también de complacencia con las grandes figuras de revolucionarios y marginados, sobre todo los *poètes maudits* [...]. La conciencia del fracaso, largamente proclamada, se convierte en estímulo para hallar inusitadas respuestas –hasta ahora buscadas en vano– en la engañosa metáfora del paracaídas, crítica transparente al armamento futurista. En el espacio que el paracaídas atraviesa, *Altazor* [...] ve al «Creador» representado por un simple agujero en el vacío: una condena al uso del idioma reducido a instrumento de comunicación, lastrado por el peso de las cosas que nombra

y, por tanto, desprovisto de su poder alusivo y liberatorio.

La caída a la que se enfrenta el poeta significa la rebelión y abarca antes que nada al léxico, ahora sometido a un proceso de descomposición. El objetivo es encontrar un equivalente expresivo que represente la nueva visión del mundo y exorcice los males y las penas del hombre. [...]. El poeta es el demiurgo, mago capaz de convertir el descenso en ascenso. La equivalencia entre la metáfora del paracaídas y el lenguaje es evidente. El riesgo de la caída parece estar relacionado, al final, con el reto implícito en la herramienta del lenguaje, del que depende que la caída sea o no una experiencia liberadora.

El hispanista explica cómo la conciencia del fracaso de *Altazor* y el intento de reificación del arte con la vida de *Temblo del cielo* marcan el cambio a la “etapa de repliegue, en la que coexisten la tendencia a la confesión dolorida y apasionada –expresión del yo y su relación con el mundo– y una experimentación lingüística que se encomienda a la actividad lúdica en la búsqueda de la verdad” (p. LXII); se trata de una poesía donde Huidobro “habla sumisamente consigo mismo frente a la muerte, concebida como paso hacia una nueva vida” (p. LXIII).

Tras publicar los versos de “Hermanos”, que subrayan la prisa de los múltiples quehaceres que impiden al hombre detenerse a contemplar la soledad de su alma, el escritor, político y cineasta chileno que participó en la liberación de Berlín en la

Segunda Guerra Mundial, murió el 8 de enero de 1948, y fue enterrado de pie en su tierra, con la notoria lápida en línea con su actitud y su poesía, que reza “Aquí yace el poeta Vicente Huidobro / Abrid la tumba / Al fondo de esta tumba se ve el mar” (p. LXIV). Él nos dejó sus logrados intentos innovadores que tanto influyeron en la poesía española del siglo XX, y ahora, gracias a Gabriele Morelli, este volumen nos regala nuevas lecturas e informaciones, documentos inéditos u olvidados y un recorrido seguramente original por su producción poética, que queda abierta a muchas otras posibles interpretaciones.

Agustín Moreto, *Il disdegno col disdegno, Edizione, traduzione, studio e note di Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 224 pp. ISBN 9788846734556*

Daniele Crivellari
Università degli Studi di Salerno

Il disdegno col disdegno di Agustín Moreto, di cui Enrico Di Pastena ha curato l'edizione e la traduzione, è il nono e più recente volume della collana “Bagattelle” diretta da Giulia Poggi, che presenta al pubblico italiano le traduzioni di opere iberiche appartenenti ad epoche e generi eterogenei – da Cervantes a Max Aub, Francisco Ayala e Ramón J. Sender, pasando per vari testi picareschi del XVII secolo e la narrativa sudamericana. Nel caso specifico, la scelta di una *pièce* di Moreto

va inserita e considerata all'interno di un processo che negli ultimi lustri ha portato al progressivo riscatto dei cosiddetti *segundones*, quegli autori che la critica letteraria aveva relegato in seconda fila, dietro alle più ingenti figure dei grandi classici. Per quanto riguarda il drammaturgo madrileño, che andrebbe ascritto in questo senso alla scuola calderoniana, è necessario menzionare almeno il progetto del gruppo Proteo, coordinato da María Luisa Lobato dell'Università di Burgos, che si propone di pubblicare l'intero corpus delle commedie di Moreto (www.moretianos.com), e che finora ha concretizzato il proprio lavoro con l'uscita di cinque volumi presso l'editore Reichenberger, oltre all'edizione del teatro breve curata dalla stessa Lobato. Dell'autore de *El lindo don Diego*, d'altra parte, Di Pastena si è già occupato a più riprese: oltre a curare l'edizione critica de *El desdén con el desdén* (Barcelona, Crítica, 1999), a lui si è dedicato in alcuni saggi, uno dei quali incentrato specificamente sulle traduzioni italiane del capolavoro moretiano¹. All'attività critica lo studioso dell'Università di Pisa affianca inoltre quella traduttiva: prima della *pièce* qui recensita, ricorderemo ad esempio *La Regenta* (*La Presidentessa*) di Clarín e *La mordaza* (*Il bavaglio*) di A. Sastre, oltre al *Romancero* pubblicato per i tipi di Marsilio.

Nell'introduzione del volume (pp. 7-28), Di Pastena offre anzitutto un'e-

saustiva panoramica della figura di questo drammaturgo, dal suo sorgere verso la metà del XVII secolo (in seno al "ciclo calderoniano", per l'appunto) sino alla ricezione posteriore, sia da parte della critica settecentesca che in epoca moderna. Avvalendosi dei più recenti strumenti bibliografici, che costituiscono suggerimenti stimolanti anche per il lettore non specialista, il critico delinea la produzione drammatica di Moreto e la contestualizza in quel periodo, affatto facile, "a cavallo tra la piena maturazione formale del codice della Commedia e una sua fase di graduale logorio" (p. 11). Successivamente, viene fatta luce sulla genesi de *El desdén con el desdén*, in particolare sulle possibili allusioni a personaggi contemporanei al drammaturgo (Juan de Austria o il duca di Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva) ravvisabili nella figura del protagonista maschile, Carlos. Oltre a ciò, l'introduzione offre un variopinto mosaico delle modalità del "fare poetico" moretiano, attraverso la riflessione su alcuni elementi puntuali della *pièce*, messi in relazione con il contesto sociale e teatrale della seconda metà del XVII secolo: per menzionare qualche esempio, il delineamento della figura della protagonista femminile, Diana, il peculiare trattamento del personaggio del *gracioso*, anche in rapporto ai presunti modelli ipotestuali della commedia, il concetto di *discreción*, ecc. Tutto ciò permette al lettore (anche a quello non avvezzo alla frequentazione assidua dei testi teatrali del Siglo de Oro) di apprezzare pienamente quella fitta rete intertestuale e interculturale che

¹ Cfr. ad esempio Di Pastena, Enrico (2004), "Due traduzioni italiane de *El desdén, con el desdén*", *Rivista di filologia e letterature spagnole*, 7: 223-38.

El desdén con el desdén — in questo non secondo ad altri grandi drammi barocchi spagnoli — mette in atto. Che il volume non sia rivolto esclusivamente al pubblico specializzato in teatro aureo, d'altronde, risulta evidente da alcuni segnali ravvisabili nel testo; si veda ad esempio la nota n. 1 al primo atto (p. 213), in cui viene descritta con tratti precisi la figura del *gracioso*, o la nota n. 7 (p. 213), in cui ci si sofferma sul valore polisemico del termine *bizarria*, che all'interno dell'opera viene dunque tradotto, a seconda del contesto, con "eleganza" (v. 57), "gesta" (vv. 70 e 130), "gagliardia" (v. 98), "eccellenza" (v. 478), ecc.

A proposito della traduzione, nella parte finale dell'introduzione (pp. 25-28) Di Pastena illustra i criteri adottati: pur nella consapevolezza che ogni operazione di traduzione si basa inevitabilmente sul compromesso (linguistico, estetico, culturale e via dicendo), alcuni aspetti risultano a nostro modo di vedere degni di nota. Anzitutto, l'attenzione riservata ai diversi livelli del linguaggio, un'attenzione che peraltro si evince già dalla fitta analisi condotta nello studio introduttivo: si pensi, per menzionare un solo esempio, alla grana testuale degli interventi del *gracioso* Polilla messa in evidenza alle pp. 21-23. È poi da notare l'interesse riservato non solo alla restituzione della misura metrica dei versi, ma anche al ritmo, a quel "movimento della parola nel linguaggio" di cui ci parla Meschonnic. L'attenzione di Di Pastena per l'aspetto quantitativo del verso, per la forma metrica e per il ritmo del testo originale, d'altronde, risulta chiara sin dal para-

testo: il titolo, *El desdén con el desdén*, viene tradotto mantenendo il medesimo schema accentuale e la stessa misura dell'ottonario (per quanto in italiano esso sia inevitabilmente parossitono, per ovvi motivi) per mezzo dell'impiego della preposizione articolata "col" (*Il disdegno col disdegno*). Si tratta di una scelta affatto scontata: in primo luogo, si sarebbe ad esempio potuto optare anche per la forma separata "con il", che avrebbe dato luogo però a un novenario. Si consideri inoltre che le precedenti traduzioni italiane "tradivano" in questo senso la misura sillabica originale, resa ora con un senario (*Sdegno contro sdegno*, nella versione di Giovanni La Cecilia del 1858), ora con un settenario (*Disdegno per disdegno*, nella traduzione di Dario Puccini di un secolo più tardi, 1957). Oltre a ciò, appare felice e ben riuscita la scelta di considerare il testo nella sua *vertiente* scenica, ovvero tenendo presente "come il testo originario fosse stato elaborato per andare in scena ed essere dunque declamato dagli uni e recepito dagli altri, prima di costituirsi in letteratura teatrale e affidarsi alla fruizione individuale attraverso la lettura" (p. 26). Questo permette a Di Pastena di operare delle scelte sul piano traduttivo che tengono fortemente conto di quella "indubbia fascinazione visiva" (p. 16) che permea l'intera opera; menzioneremo, a modo di esempio, l'attenzione per i procedimenti tipicamente scenici, quali il *quédase al paño*, come traspare anche dalla puntuale spiegazione alla nota n. 35 del terzo atto (p. 222).

Oltre ai criteri che hanno guidato il lavoro di traduzione esposti

nell'introduzione, ci piace mettere in evidenza l'accuratezza con cui vengono rispettate le strutture anaforiche (cfr. i vv. 212-213, 361-362, 553-554, ecc.), quelle allitteranti (il v. 115, "la meració más que yo", ad esempio, viene resa con "più di me le meritava") e i poliptoti (si vedano i vv. 24-25 e 30, o i vv. 816-817 e 821). Per quanto riguarda invece i giochi paronomastici e basati sulle dilogie, spesso impossibili da rispettare, viene proposta una spiegazione in nota (ad esempio ai vv. 710, 727, 1127, 1228-1229, 1287-1288, 1486, 2818-2820, ecc.), mentre in alcuni casi il testo viene modificato per creare un'analoga bisemia (vv. 659-661, 715-718 e 1710-1713); da ultimo segnaleremo che il termine che funge da perno dell'intera commedia, *desdén*, è uniformemente reso in ogni occorrenza con "disdegno", anche al di fuori delle tre occasioni in cui questo vocabolo compare menzionato all'interno del titolo della commedia (vv. 2616, 2915 e 2929).

Se pure è vero che "tradurre poesia è votarsi all'insoddisfazione", come affermava Di Pastena nella nota alla traduzione del suo *Romancero*², a nostro modo di vedere l'operazione condotta dallo studioso con il capolavoro moretiano — che poesia non è, ma pur sempre in versi è scritto — non lascia insoddisfatti. In effetti, non solo il testo originale a fronte permette comunque di apprezzare l'andamento e le peculiarità

² *Romancero. Canti narrativi della Spagna medievale* (2011), Introduzione e note di Giuseppe Di Stefano, traduzione di Enrico Di Pastena, Venezia, Marsilio Editori, p. 51.

della *pièce* in spagnolo (e valutare dunque, caso per caso, la maggiore o minore riuscita dell'operazione di traduzione); il testo in italiano, in quanto testo "altro", non legato all'originale da un rapporto di subordinazione gerarchica, si costituisce come opera indipendente, con caratteristiche e scelte sue proprie, che il lettore (e, auspicabilmente, il pubblico) sapranno giudicare. Nell'ormai classica definizione dell'attività traduttiva, che associa inscindibilmente il "traduttore" al "traditore", *Il disdegno col disdegno* appare come il felice risultato di un'operazione di traduzione, non certo di un tradimento.

**Marisa Alejandra Muñoz,
Macedonio Fernández filósofo.
El sujeto, la experiencia, el amor,
Buenos Aires, Corregidor, 2013,
352 pp. ISBN 9789500520614**

**Emanuele Leonardi
Università degli Studi di Salerno**

La tradizione di studi che situa il linguaggio e lo studio critico del suo rapportarsi al Reale al centro dei problemi legati alla teoria della conoscenza mette in contatto Macedonio Fernández con certe correnti filosofiche del XX sec., in special modo con l'empirismo logico (o neopositivismo). Ma mentre il neopositivismo tenta di superare l'inadeguatezza del linguaggio attraverso uno strumento che faciliti l'accesso discorsivo alla realtà, Macedonio estremizza il proprio nominalismo nella

rivendicazione dei limiti del linguaggio stesso. Questo non vuol dire sottrarre ogni validità all'indagine filosofica, ma ridimensionare il carattere gnoseologico delle sue conclusioni a favore di uno sguardo profondo verso le qualità estetiche, intrinseche alla capacità di persuasione che essa possiede. Abbiamo, quindi, da un lato, un nominalismo radicale che postula un iato irriducibile tra il mondo e le parole e, dall'altro, quello che potremmo definire una *permanenza poetica* nel linguaggio che riscatta come qualità principale delle parole la loro capacità di evocazione. Parole che sono allo stesso tempo persuasive e traditrici, dal momento che sembrano prestarsi docilmente al nostro ordine, mentre in realtà ci trasportano nell'ambito di presenze fantasmali. Ma, rigettati nella dimensione del dubbio, bisogna inevitabilmente riconoscere al linguaggio una possibilità di salvezza, una scintilla di fuga inarrestabile verso la conoscenza. *Macedonio Fernández filósofo* di Marisa Alejandra Muñoz costituisce un'importante specola critica per la complessa figura di Macedonio Fernández. Attraverso la strutturazione di una vera e propria *cartografia* dell'intricato universo macedoniano, la studiosa argentina sembra voler restituire al Nostro il ruolo cruciale di filosofo-scrittore che certa parte dell'accademia argentina e internazionale gli ha a lungo e ingiustamente negato.

Nella prima parte del volume, intitolata *Cartografías filosóficas*, l'autrice traccia una sorta di itinerario intellettuale di Macedonio Fernández. Nei capitoli successivi l'esperienza "metafisica, pasional y mística"

dell'autore, insieme a un'attenta analisi della tematica del *yo*, ossia una sorta di vera e propria *filosofía del sujeto*, assumeranno assoluta centralità.

Sensibilità e lucidità critica fanno del lavoro della Muñoz uno strumento fondamentale per chi voglia addentrarsi nel *proyecto metafísico* di Macedonio Fernández, che consiste nella ricerca dolorosa e complessa di un percorso salvifico che riconduca l'uomo alla *Visión Pura*.

Il complesso percorso che conduce ad uno sguardo puro sui misteri del mondo si può realizzare, secondo Macedonio, attraverso uno sforzo dissociativo, mirato al raggiungimento di una percezione depurata dalle reminiscenze dell'appercezione.

Questo tortuoso processo prende il nome di *contemplación*. Si tratta di un'indagine critica sulla natura delle nostre percezioni, finalizzata alla confutazione delle nozioni dell'Io, della Materia, dello Spazio e del Tempo. Solamente dopo quest'analisi critica si potrà raggiungere lo "stato mistico" che Macedonio definisce "ser el mundo sin sujeto ni objeto" o "la actitud de existir sin el yo", condizione che tanto ricorda la formula del "percibidor abstracto del mundo" utilizzata da Borges in *Sentirse en muerte* (1936) e nel racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

L'avversione di Macedonio nei confronti di una letteratura che dà l'impressione del vivere, l'illusione di una realtà vicina al Reale e che ad esso aspira a sostituirsi, è di natura epistemologica. L'oscillazione continua tra realtà, finzione e sogno, tipica di tutta la produzione di Macedonio, pro-

viene dalle sfuggenti proprietà che il Reale assume nel momento in cui vengono messi in discussione i principi fondamentali del paradigma interpretativo su cui si regge. Quella realtà che certa letteratura vorrebbe riprodurre è erroneamente definita Realtà. Un reale dubbioso, e refrattario a soluzioni definitive, esige una letteratura dubbiosa, meta-letteraria, che ragioni su se stessa, che problematizzi. I meccanismi della meta-letteratura infrangono l'illusione di una possibile riproduzione della realtà, a favore di una presa di coscienza da parte del lettore che anche in essa, attraverso piccoli strappi, si può scorgere la precarietà di ogni visione del Mondo, di ogni rappresentazione possibile.

Macedonio cerca di costruire un sistema metafisico che riesca a fare indietreggiare indefinitamente la morte, costruito attraverso i meccanismi di una meta-letteratura che impone un continuo e severo riproporsi dell'eterno interrogativo: *τί ἐστὶ ἐπιστήμη*. La continua riflessione sulla natura dello Spazio e del Tempo, sulla validità del principio di causa e effetto e sul fragile sistema kantiano dei giudizi sintetici *a priori*, costituiscono la macrometafora attraverso la quale Macedonio crea il proprio lettore modello, instradandolo verso quiescenze spazio-temporali che gli permettano un'assoluta concentrazione contemplativa.

Kant, il filosofo che alla liberazione della metafisica da ogni vincolo razionale ha dedicato gran parte del proprio lavoro e della propria esistenza, è il latente interlocutore antagonista del progetto metafisico di Macedonio.

Ma neanche l'idealismo assoluto di William James e di Schopenhauer, dei quali Macedonio è avido lettore, riesce a soddisfare le ambizioni del Nostro il quale intraprende nella propria opera un complesso percorso intellettuale che lo porterà a volere stravolgere nel profondo il concetto stesso di "metafisica".

Lo studio delle intersezioni tra le traiettorie di Macedonio e quelle di José Ingenieros, Henri Bergson, Carlos Baires, Theodule Ribot e tanti altri, permettono alla Muñoz di passare in rassegna vecchie e nuove interpretazioni della produzione dell'autore e, attraverso la metafora della cartografia, la studiosa finisce per tracciare un importante versante della storia critica delle idee filosofiche in Argentina. In conclusione, lo sguardo critico della Muñoz mette a fuoco risvolti inediti della produzione narrativa e saggistica di Macedonio, offrendo la possibilità, al lettore e allo studioso, di percepire a fondo la funzione cruciale che lo scrittore esercitò all'interno del complesso panorama della letteratura e della filosofia argentina.

Macedonio Fernández mina alla base ogni possibile soluzione definitiva sui misteri del mondo, ogni sentiero di sapienza individuato dalla filosofia o dall'epistemologia, e si spinge ancora oltre, fino a voler sgretolare anche la costruzione letteraria e il sogno di riscatto che essa rappresenta. Sarebbe allora legittimo pensare a una forma di accanito e disperato scetticismo, un'ombra nera che copre ogni mistero del mondo, senza lasciare all'uomo la ben che minima speranza di salvezza. Non è così,

dal momento che i testi di Macedonio sembrano rispondere invece a una profonda esigenza intellettuale: istigare, rendere indispensabile e vivifico il dubbio, come forma suprema dell'intelligenza e come unico possibile riscatto che è concesso al pensatore, al filosofo, allo scrittore.

**Márgara Russotto;
Román Hernández,
Laboratorio lombrosiano, Firenze,
Centro Studi Eielson, 2012, 81 pp.
ISBN 9788890518911**

**Giovanna Minardi
Università degli Studi di Palermo**

Hoy en día, ha ido creciendo el interés por las neurociencias, que pretenden modificar cierta idea del ser humano, impulsando nuevos planteamientos interdisciplinarios. De ahí que las ciencias humanas no puedan por menos que buscar un diálogo con ellas. La neuroestética, por ejemplo, no renuncia a tomar en cuenta las actividades corporales y sensoriales que estimulan la dimensión artística, tanto en el aspecto de la producción como en el de la fruición. Quisiera recordar, por ejemplo, a Mark Turner, quien, en *The Literary Mind* (1996), muestra cómo la “mente literaria” está en la base de una serie importante de operaciones intelectuales que caracterizan nuestra vida cotidiana y que nos permiten explicar, predecir y planificar nuestra existencia. Gran parte de los estudios de neuroestética se han concentrado en las

artes figurativas y la música, tal vez porque son formas artísticas menos conceptuales y más directamente relacionadas con el dato sensorial. Sin embargo, los descubrimientos neurocientíficos han interesado también a la literatura; en efecto, al ahondar en la mente humana, varios escritores se han adelantado a algunos hallazgos de las modernas neurociencias, tal como sostiene, por ejemplo, Jonah Lehrer en su ensayo *Proust was a Neuroscientist* (2007). En resumidas cuentas, la “sociedad literaria” se pregunta si la actual concepción de la mente ha cambiado nuestra idea de literatura, y cómo se sitúan la creatividad literaria y la lectura en el interior de nuestras actividades mentales. Aunque no existen, hasta el momento, teorías ya definitivas ni metodologías fácilmente aplicables, cabe considerar nuestra relación con la literatura desde nuestra fisiología y nuestra historia evolutiva. La neuroestética se propone sobre todo integrar la literatura dentro de nuestra cotidianidad para que resulte más cercana, concreta, viva, sin que la ciencia avasalle la literatura y aún menos la crítica literaria.

Dentro de este contexto, se coloca el libro *Laboratorio lombrosiano* de la poeta venezolana-italiana Márgara Russotto y del escultor canario Román Hernández, publicado por el Centro Studi Eielson de Florencia. Es un libro elegante, original y denso de elementos de reflexión. Escultor y poeta tejen un intenso diálogo: las cabezas de Román Hernández, que pertenecen a su instalación titulada “Laberinto de pasiones”, están en perfecta sintonía con

la poesía de Márgara Russotto, que nos introduce en un verdadero laberinto de pasiones, de lados oscuros de la mente humana. Se trata de veinte y un poemas, en tres idiomas –español, italiano e inglés–, todos breves, incisivos y esenciales, que contienen, sin embargo, profundos mensajes existenciales, interiores y sociales. La ciencia dialoga con el arte, coincidiendo en un universo a la par caótico y ordenado, en el que el ser humano participa con soberano y libre albedrío. En “Crítica del juicio”, escribe la poeta: “Has de agradecer / entonces / el caos del mundo; / no juzgarás a los humanos / que confunden sus formas / con las de otras criaturas extrañas”.

En todo ser humano coexisten, estrechamente vinculadas, inconscientes aspiraciones a lo sagrado, lo maravilloso y lo mágico, junto con un indomable instinto de supervivencia. No hay artista, ni hombre de ciencias, que esté exento de esta dimensión humana, que es fuente, a la vez, de indignación, alegría e innumerables energías creativas: “Un azul cantabile invade el aire. / Un clima benigno / sin convulsa agitación interior. / Sedoso y acariable el silencio se extiende / come una grande pradera desde lejos [...] ¿Hablará algún día? / ¿Dirá que es polvo enamorado / y nada? / Por ahora calla. / El retrato del artista en reposo / calla” (“Morbidezza”). Con estas palabras se cierra el libro. Se expresa aquí la distancia interpretativa entre el laboratorio de Lombroso, inspirado por el positivismo y Darwin, y el laboratorio-laberinto de pasiones de Russotto y Hernández, donde se leen emociones, pasiones, complejidades

en las que, fragmentaria y a veces angustiosamente, se vislumbra la ciencia: “La ciencia de la / hipermodernidad / se actualiza. / Este delincuente / proclama / *es del tipo / genéticamente / vulnerable*” (“Nuevas tipologías”). A eso se vincula el rechazo de toda “dictadura” del paradigma científico, que a menudo es casi sinónimo de dominio/imposición de un pensamiento único, occidental: “Devorando indios / analfabetas / iletrados / y toscos informantes / se han inflamado / mis papilas gustativas. / ¡Oh vicio incontenible! / ¡Oh infernal precipitación! / Un último bocado / por favor” (“Antropólogo antropólogo”). También se subvierten los lugares comunes, como el del migrante, portador de una fuerte carga mítica, quien le dice al residente que pase de largo, que no quiere nada de él (“Migrante”).

Al leer la poesía de Márgara Russotto, resulta evidente que las ciencias naturales no pueden prescindir de la reflexión simbólica y lingüística de las ciencias culturales. Tal como sugiere la poeta, el artista nos recuerda que la ciencia es incompleta, que ningún tipo de mapa podrá explicar jamás la inmaterialidad de nuestra conciencia.