

no se dice es tan importante como lo que se nombra, escondiendo un conflicto interior absolutamente necesario para la comprensión de la producción del poeta. La profesora también interpreta algunos de sus conocidos sofismas que contienen la esencia de su reflexión personal y sus emociones.

El capítulo noveno lo dedica su autora al análisis de la poesía visual española del siglo XXI y a la reacción de ésta ante la pérdida de valores de la sociedad postmoderna. Pese a lo que pueda parecer, la poesía visual tiene su origen en la antigua Grecia y se ve revitalizada por el uso de las imágenes difundidas por la cultura de masas, modificando sus significados y su visión del mundo. La crisis se refleja en el arte como pérdida de confianza en el lenguaje tradicional y como necesidad de encontrar formas no sometidas a las convenciones habituales. Marina Bianchi destaca algunos ejemplos y rebate la opinión de algunos críticos que niegan la poesía virtual. No cabe duda de su poder de persuasión científico: la profesora nos convence, existen poetas visuales de calidad.

El último capítulo se refiere a la novela de José de María Romero Barea *Haia*, la segunda de una serie experimental de tres narraciones reunidas bajo el título de *Interrupciones*. Todos sus personajes tienen una mentira y una verdad escondida y en ellos se percibe el eco constante de la voz de su autor. La hispanista pone de manifiesto que *Haia* devuelve al lector la quietud meditativa que la frenética vida le roba y le ofrece ese instante armonioso que surge de gestos sencillos que permiten al ser humano

conformar su identidad y su felicidad.

En conclusión, la doble faceta de análisis teórico y hermenéutico constituye uno de los aspectos más interesantes de este volumen. Su amena lectura no nos permite pasar de puntillas por el camino trazado por la profesora Bianchi, todo lo contrario: su exposición y la exégesis de las obras analizadas nos invitan a la reflexión, obligándonos a dejar las huellas de nuestros propios pasos con el fin de dar cumplimiento a esa tarea activa cooperativa a la que se refiere su autora. Nosotros, los lectores tendremos la última palabra.

DOI 10.14672/0.2018.1443

Miguel Delibes, *Cinque ore con Mario* (versione teatrale), a cura di Renata Londero, Venezia, Marsilio 2017, 179 pp. ISBN 9788831727273.

**Maria Teresa De Pieri
Università degli Studi di Udine**

Il *Cinque ore con Mario* di Miguel Delibes, tradotto e curato da Renata Londero, e pubblicato lo scorso settembre dalla casa editrice veneziana Marsilio, è l'esito teatrale di uno dei romanzi spagnoli più energici e significativi del panorama letterario del Novecento. La sua veste narrativa esce infatti nel 1966, in un contesto severo e arido che è quello della dittatura di Franco, ma trionfa come uno dei testi che più ha saputo rappresentare la voce della dissidenza, trasmettendo le forme

di una contestazione sottile e mordace, che in quegli anni riesce ad eludere le restrizioni della censura e viene percepita, invece, in maniera chiara dagli animi più ostili al regime. L'adattamento teatrale, di cui esistono due versioni (quella del 1979, curata dallo stesso Delibes, ma anche da Santiago Paredes, José Sámano e Josefina Molina, e quella più recente del 2001), risulta –come sottolinea Londero nell'introduzione– “una *reprise* estremamente abbreviata, ma molto fedele al testo romanzesco sul piano sia strutturale che verbale” (10). E si tratta di un testo articolato e seducente, il cui fascino viene principalmente dal suo carattere eterno, per nulla effimero, riproponibile in ogni luogo e in ogni tempo come “un grande classico dei nostri giorni” (40), capace di parlare, ancora oggi, dopo più di cinquant'anni dalla sua pubblicazione.

I temi si muovono sulla medesima linea della contemporaneità, trattando, sottolinea la curatrice, “con forza e precisione un argomento attualissimo come quello dell'incomunicabilità coniugale, attraverso l'eloquio di Carmen Sotillo” (“Scene da un matrimonio fallito”, 15) –detta anche Menchu–, unica protagonista “viva” della *pièce*, che costruisce, da sola sulla scena, un dialogo a senso unico, attraverso il quale snocciola, con ritmo incalzante e convulso, le parentesi più rilevanti della propria esistenza frustrata e anonima, e al contempo mette a nudo quelle barriere emotive e culturali che l'hanno resa, alla fine, l'esempio più eloquente della dottrina franchista: “La reazionaria *forma mentis* di Carmen” –chiarisce Renata Londero–

“infarcita di tutti i luoghi comuni dell'ideologia franchista in campo socio-politico, religioso e culturale, è mostrata da Delibes nelle sue ambiguità e incoerenze, minando così dal suo interno l'immagine della dittatura che quei luoghi comuni ispirava e fomentava” (“Il *logos* ambiguo di Menchu”, 20).

Esile e, al contempo, densa, la trama ripercorre proprio le tappe della vita di una donna ancora giovane e affascinante, madre di cinque figli e vedova da poche ore che, dopo aver investito le proprie risorse sentimentali in un matrimonio privo, soprattutto, di empatia comunicativa e di “armonia fisica e spirituale” (16), si trova, nella solitudine opprimente della camera mortuaria, a sciogliere i nodi del proprio carcere familiare. Il personaggio di Carmen si muove in uno spazio scarno, essenziale, “dominato da un monocorde cromatismo nero-viola” (32) –sul quale insistono le poche note di regia presenti nel testo–, uno spazio quasi caricaturale, che nella sua miseria trasfigura spesso la realtà in una sorta di incubo, dove il deserto relazionale ed esistenziale sembra abitato più che da persone, da sagome inconsistenti e grottesche, quelle degli amici e dei parenti della coppia, recuperate attraverso la lente deformata del ricordo, e che traducono simbolicamente le loro opposte fisionomie. Le ambigue argomentazioni di Carmen, i suoi toni spesso rabbiosi e incontrollati, si inseriscono all'interno di un profilo espressivo marcatamente informale, denso di colloquialismi, espressioni gergali, interiezioni e fraseologismi, che Renata Londero ha sinteticamente ripercorso

e descritto nella sua approfondita introduzione al testo (e ci riferiamo, nello specifico, alla parte intitolata “Un’elegia alla rovescia”, 22-29). Si tratta di un repertorio stilistico senza dubbio complesso da rendere nella lingua italiana, ma che la traduzione restituisce con straordinaria efficacia, considerando soprattutto gli elementi di “recitabilità” e “plausibilità” del testo scenico. La resa del monologo, se pare aver avuto il sopravvento su qualsiasi altro ingrediente del testo, non compromette, però, quella precisione filologica che emerge ad ogni battuta e che, grazie all’edizione con testo originale a fronte, il lettore può costantemente comprovare. Quasi totalmente assenti sono le sequenze descrittive, come accade anche negli altri due adattamenti teatrali dei romanzi dell’autore (*La hoja roja*, che venne rappresentata al Teatro Calderón di Valladolid nel 1986, e *Las guerras de nuestros antepasados*, che andò in scena nel 1989 al Teatro Bellas Artes di Madrid), dove i vuoti didascalici vengono compensati da altri codici (quello visivo, ad esempio) e dove la descrizione del personaggio, prioritaria rispetto al fluire della diegesi e alla logica argomentativa, è giocata, indirettamente, soprattutto sul piano psichico-comportamentale: “il discorso di Menchu” –precisa Londero– “si presenta in definitiva come un viaggio tra le pieghe di se stessa e della sua relazione con Mario” (28), in cui si alternano, come due facce della stessa medaglia, “la melanconia del lutto” e “l’esibizionismo insistente e fastidioso” della protagonista. La presenza della morte e il tormentato rapporto tra l’individuo e la società (ristretta,

in questo dramma, apparentemente solo all’ambito domestico) sono tra i temi più consueti della scrittura delibiana; in *Cinque ore con Mario* trovano una loro originale rivisitazione, accanto a quello strumento dissacratorio e depistatore che è l’ironia, e su cui gran parte della critica, soprattutto recente, si è spesso pronunciata. Gli interventi traduttivi compiuti nell’edizione italiana, oltre ad avere conservato la specificità del registro colloquiale di cui dicevamo, sono riusciti a mantenere intatto anche l’impianto mordace proprio di molti enunciati, rispettando perfettamente l’autenticità e l’immediatezza propria dell’archetipo spagnolo. Nelle particolareggiate “Note al testo e del traduttore” (59-63) è la stessa curatrice a confermarlo: “L’atteggiamento riformulativo che mi sono sforzata di tenere nei confronti di questa prosa dal ritmo serrato e altalenante è stato improntato al pieno sfruttamento e trasferimento della spinta comunicativa del testo-fonte”, ma sottolinea anche che “Per un’opera come questa, dominata dall’ironia, che funziona su un doppio binario interpretativo, citando, riprendendo e deformando la parola altrui, una chiave di lettura ideale è appunto quella offerta dalla traduzione” (62-63).

A chiudere l’ampia e minuziosa introduzione al testo (seguita da un apparato di note copioso ed esaustivo) è un’appassionata sintesi della biografia artistica di Lola Herrera (“Carmen Sorillo/ Lola Herrera: le ragioni di un successo (e di una svolta)”, 34-40), l’attrice vallisoletana che indossò i panni di Carmen Sorillo per

più di trentacinque anni, abbandonandoli nel 2009 e riassumendoli poi, ma solo per alcuni mesi, nel 2016, in occasione dell'anniversario della pubblicazione del romanzo. L'accento sul vibrante rapporto tra la vita e l'arte, tra la matrice autobiografica e il suo corrispondente fittizio, che in qualche modo costituisce il cardine del mondo narrativo di Delibes, è riuscito a trovare una sua collocazione anche nell'anima stessa di chi, quel mondo, ha deciso di rappresentarlo sulle scene per così tanto tempo, confondendosi in esso e consacrando quel "poderoso *fil rouge* che unisce" –chiarisce Renata Londero– "Lola a Menchu" (38) e senza il quale, forse, i successi di pubblico avrebbero prodotto risposte meno entusiastiche.

"Una buona traduzione si misura sul palcoscenico", sosteneva Mario Luzi, e di certo lo spettatore italiano –se un giorno avrà la fortuna di potersi confrontare, anche a teatro, con questo splendido capolavoro delibiano– non avrebbe difficoltà nel riconoscere l'eleganza della sua prosa e l'encomiabile esito proposto da Londero. Un'opera mai tradotta nella nostra lingua, come molte altre di Delibes e che, attraverso l'edizione di Marsilio, ora si propone non solo come l'impalcatura compiuta ed efficace per una futura e possibile messa in scena, ma come un testo sapientemente costruito (corredato, in chiusura del volume, da una nutrita e aggiornata bibliografia), e caratterizzato soprattutto da scelte traduttive che non hanno mai sacrificato il peso idiomático e simbolico delle parole di Carmen e del suo creatore. Nonostante lo stesso Delibes

abbia più volte sottolineato la propria insofferenza per il genere teatrale ("[...] me coarta mucho la limitación de tiempo y la limitación de espacio", sosteneva), il vigore drammatico delle sue sperimentazioni non ha tradito le aspettative dei lettori spagnoli, che vi hanno sempre riconosciuto quel "connubio" tra "estetica ed etica" (11), insito in ogni suo messaggio. E la versione, fedele e attenta di Renata Londero, ha tutte le carte in regola per incontrare la medesima approvazione anche nel lettore italiano.

DOI 10.14672/0.2018.1444

Luis Gómez Canseco, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*, Huelva, Universidad de Huelva, 2017, 600 pp. ISBN 9788417066215.

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá de Henares

La joven Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español de las Publicaciones de la Universidad de Huelva aspira a presentar las vidas de personajes notables del humanismo que no han recibido hasta ahora la debida atención de los historiadores, al menos a tenor de los títulos proyectados –sobre Nebrija, el Brocense–; o de los ya publicados, acerca de los Godínez y ahora el arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, inquisidor general, miembro del Consejo de Estado de