

la estrecha relación de *El domine Lucas* con *El maestro de danzar*, con el que comparte el espíritu de homenaje a la casa de Alba; Esther Borrego Gutiérrez detecta los mismos elementos temáticos y “la extensión de la comicidad a otros personajes y la ausencia del gracioso” (23, vol. II) en *Lucinda perseguida* y en *Laura perseguida*; Ilaria Resta, además de presentar un estudio pormenorizado sobre los temas y los elementos constitutivos de *El hidalgo Bencerraje* —el tema histórico y el elemento novelesco, la materia morisca, el tema de la amistad entre el moro y el cristiano, el de la conversión y el recurso del enmascaramiento— evidencia las analogías temáticas entre este y *La la envidia de la nobleza*.

La sección dedicada a las cuestiones ecdóticas de cada drama ofrece, aun evidenciándose inevitables diferencias en el enfoque crítico, un escrupuloso cotejo de los ejemplares y en un detallado análisis de las variantes de transmisión, a fin de reconstruir la tradición textual. Sirvan de ejemplo las reflexiones en torno a la elección de testimonios manuscritos como textos bases de las ediciones: Marco Presotto se inclina por la lectura de un manuscrito autógrafo de *Quien más no puede*; Eugenio Maggi, por la de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España y Gonzalo Pontón, para fijar el texto de *El soldado amante*, decide leer la *princeps* (A) y añadirle los versos privativos del manuscrito también custodiado en la misma biblioteca de Madrid, por representar los dos testimonios (A y el manuscrito), según se detalla muy esmeradamente, “dos ramas textuales

diferenciadas” (427, vol. I), en las que se evidencian las modificaciones sucesivas que realizaron las compañías teatrales.

Por todo lo expuesto, los dos volúmenes editados con extraordinario celo a fin de ofrecer un aparato de variantes muy ágil y facilitar al lector la provechosa lectura, representan, sin lugar a dudas, un hito de la investigación crítica del equipo de PRO-LOPE, el cual sigue ofreciendo resultados excelentes.

DOI 10.14672/1.2019.1562

Loretta Frattale, *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, Cleup, 2018, 233 pp. ISBN 9788867878956

Silvia Monti
Università degli Studi di Verona

La poesia è un insieme di suoni e significati, ma è anche l'insieme delle immagini visive, uditive, tattili che quei significati veicolano; nel contempo la scrittura poetica è a sua volta segno scritto, tracciato, immagine grafica. Cosa succede se si vogliono potenziare e sfruttare contemporaneamente tutti questi aspetti? È intorno a questo interrogativo che si snoda il denso saggio di Loretta Frattale dedicato alla poesia dipinta di Rafael Alberti. *Il suono impossibile della poesia* ripercorre infatti le fasi della creazione poetica di uno dei grandi autori del Novecento spagnolo costantemente in

bilico tra due espressioni artistiche, poesia e pittura, dalle quali si sente attratto in egual misura e che considera entrambe a lui congeniali, tanto che, dopo aver oscillato dall'una all'altra tra entusiasmi e rimorsi, tenderà a più riprese nel corso della sua vita e con modalità diverse di conciliarle, di cancellare i confini tra l'una e l'altra.

Il volume è frutto dell'ormai lungo e approfondito interesse dell'autrice per la componente grafico-pittorica della poesia albertiana, aspetto a cui ha dedicato dal 2009 ad oggi quasi una decina di saggi brevi. La sintesi che oggi presenta ha il merito di dare una visione completa dell'evoluzione del complesso rapporto dell'Alberti poeta con la pittura e le arti visive. Diviso in otto capitoli, di cui i primi tre hanno carattere introduttivo, e felicemente corredato da un'ampia serie di riproduzioni a colori delle composizioni albertiane che aiutano il lettore a seguire le argomentazioni via via proposte, lo studio di Frattale individua nel percorso albertiano attraverso la multimedialità tre fasi successive.

La prima è rappresentata dall'*ékphrasis*, cioè da quel processo di avvicinamento tra la parola poetica e l'arte pittorica presente nel "poema-museo", come lo definisce l'autrice (p. 105), *A la pintura*, pubblicata a Buenos Aires per la prima volta nel 1945 con solo dodici poesie, ma via via arricchitosi di nuove composizioni nelle edizioni successive fino a contenerne più di sessanta. In questa silloge la pittura, i pittori, gli strumenti pittorici sono i protagonisti, sono l'oggetto del discorso poetico e quindi si potrebbe dire che il primo codi-

ce, quello verbale, si piega e si estende per assumere in sé un'invasione di elementi visivi, concreti, plastici, tecnici, appartenenti all'ambito della pittura.

Il secondo livello coincide con quella modalità che Frattale definisce rimediazione e intermedialità, sperimentata da Alberti nelle prime liricografie (o *liricogramas*), pubblicate a Buenos Aires nel 1954, nelle quali la parola poetica si intreccia ai grafismi, al colore, alle forme; in altre parole, in esse coesistono codici espressivi diversi "configurando una testualità a più strati, combinata, multimodale, a sé stante" (122). L'aspirazione di Alberti, come di altri artisti delle neoavanguardie della metà del secolo scorso, non è però quella di moltiplicare la presenza di diversi linguaggi in un unico manufatto artistico ma di arrivare a una espressività sinestetica, "all'ambita quanto irraggiungibile fusione" (124) di quegli stessi linguaggi. Ricordo che a quegli anni (1956) risale anche la stesura del più riuscito testo drammatico di Alberti, *Noche de guerra en el museo del Prado*, nel quale all'arte pittorica viene concessa una dimensione inusuale, perché i personaggi dei quadri di Tiziano e Goya custoditi nel museo si animano e acquistano sentimenti e voce, insomma una vita propria, anche se solo la vita effimera del palcoscenico.

Il terzo grado della multimedialità albertiana è, secondo l'autrice, la transmedialità, un concetto preso a prestito dagli studi sui nuovi media degli anni 2000 (Henry Jenkins), cioè la possibilità di far interagire diversi media. È quanto sperimenta l'autore spagnolo dopo il suo arrivo in Italia. Nel

nostro paese l'attività grafica e verbografica si affianca ormai sistematicamente a quella della scrittura poetica tradizionale. Qui Alberti apprende le diverse tecniche di incisione; sperimenta supporti diversi: carta, legno, piombo; partecipa a numerosi progetti artistici multimediali, tra cui l'omaggio a Miró e si confronta con i poeti visivi italiani, la cui ricerca si allontana però dalla sua, che questi artisti giudicavano ancora troppo legata al piano semantico-letterario. L'espressione forse più significativa di questa nuova e più matura sintesi albertiana tra il codice verbale e quello iconico è *El lirismo del alfabeto*, una cartella assai nota di incisioni di grandi dimensioni realizzata tra il 1968 e il 1972, nelle quali il linguaggio verbale è ridotto alle sue componenti primordiali e astratte, le lettere dell'alfabeto: e sono le loro forme, associate ai suoni, alle immagini, alle parole, di cui quelle lettere sono le iniziali, che riempiono lo spazio visivo.

Come ricorda Frattale, lo stesso Alberti ne *La arboleda perdida* racconta a proposito di queste composizioni con il suo stile immaginifico di come “me había vuelto la obsesión de las letras. Desde hacía tiempo sentía como si me atacasen engeguencias en la noche, cercándome durante el día” (170), riprendendo le parole che leggiamo nella poesia che introduce la cartella. Perché quella per le lettere dell'alfabeto, ingigantite e animate, è stata una vera ossessione per lui che da bambino non solo le associava a immagini concrete e familiari – “la V era una gaviota de la playa; la B, la papada y la panza del padre jesuita que nos

enseñaba latín; la T, la percha donde colgamos los gabanes...” (16) –, ma arrivava anche a sognarle di notte come “inmensas letras panzudas que [al piccolo Alberti che aveva appena scoperto il mistero della lettura] lo persiguen, pesadas” (p. 29).

Più in generale si può dire che è difficile intendere la produzione albertiana senza tener conto dell'inscindibile connubio tra parola e immagine, tra scrittura, forme e colori, che caratterizza la sua sensibilità personale e la sua creazione artistica. Giustamente l'autrice di questo volume dedica parte del primo e tutto il secondo capitolo agli anni di formazione del poeta e alle sue oscillazioni tra le sue due vocazioni, mentre l'ultimo capitolo lo riserva a un approfondito commento di quella che ritiene l'espressione più compiuta della transmedialità nell'opera albertiana, cioè il libro d'artista *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*, progettato per il quarantennale della morte del poeta e stampato in una tiratura di 150 copie a Urbino l'anno precedente alla ricorrenza.

Il volume offre infine in appendice (205-18) la trascrizione di un dattiloscritto albertiano inedito e non datato (1948?) con l'interessante testo di una presentazione agli studenti di Belle Arti presumibilmente di Buenos Aires del suo libro *A la pintura*, che ricorda da vicino la famosa *conferencia-recital* di García Lorca sul *Romancero gitano*. Il testo di questa conferenza è citato più volte nel corso dell'esposizione insieme ad altre fonti inedite che aiutano a chiarire le circostanze delle produzioni albertiane.

Il volume da poco pubblicato da Loretta Frattale, pur aggiungendosi a una più che abbondante bibliografia critica sul poeta gaditano, rappresenta senza dubbio un notevole passo avanti nello studio e nella comprensione non solo della poesia “dipinta” di Rafael Alberti, ma della sua produzione in generale. Uno dei suoi meriti principali, insieme a quello di offrire una lettura piacevole oltre che scientificamente documentata, è quello di aver fatto ricorso a strumenti critici aggiornati, provenienti da discipline che si sono sviluppate negli ultimi decenni, senza rinunciare a un rigoroso approccio filologico. A questo proposito, data la grande quantità di riferimenti a studi teorici, sarebbe stata forse auspicabile la presenza di un indice dei nomi. È l'unico appunto che mi sento di fare a questo importante e ben riuscito lavoro, oltre a segnalare qualche inevitabile svista, tra cui alcuni ispanismi.

DOI 10.14672/1.2019.1563

Antonio Sánchez Jiménez,
Lope: el verso y la vida, Madrid,
Cátedra, 2018, 472 pp.
ISBN 9788437638621

Marco Santagata, *Dante. La*
novela de su vida, traducción de
Giovanna Gabriele, Madrid, Cátedra,
2018, 528 pp.
ISBN 9788437638638

Francisco Ramírez Santacruz, *Sor*
Juana Inés de la Cruz. La resis-
tencia del deseo, Madrid, Cátedra,
2019, 320 pp.
ISBN 9788437639710

María Heredia Mantis
Universidad de Huelva

La nueva colección Cátedra Biografías trae un soplo de aire fresco al género biográfico. Hasta ahora contamos con tres volúmenes publicados, dedicados a tres grandes figuras de las letras, Dante, Lope y Sor Juana Inés. Hablamos de escritores mundialmente conocidos, cuyas biografías no se presentan como descubrimientos recientes. No obstante, Santagata, Sánchez y Ramírez persiguen un objetivo común: acercar al lector una nueva interpretación de tres vidas marcadas por la contradicción. En el caso de tres personalidades tan complejas, sus circunstancias vitales no los dirigieron por un camino recto, sino que tuvieron que afrontar cambios de rumbo en sus destinos que marcarían sus respectivas obras. Inaugura la colección la vida de Dante, el autor florentino de *La Divina Comedia*. Esta biografía se articula en dos partes diferenciadas: la vida del escritor antes del exilio y la posterior a su salida de Florencia. Muestra hábilmente el biógrafo cómo la escritura de su obra se articula en torno a la relación de Dante con su ciudad natal: en el *Inferno* se aprecia el profundo deseo de volver a Florencia, mientras que en el *Purgatorio* y en el *Paraíso* se muestra a un Dante que no espera volver del exilio. Así,