

Sguardi sul Novecento

Intorno a Pío Baroja

a cura di

Giovanna Fiordaliso e Luisa Selvaggini

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675141-6

Indice

Introduzione	
<i>Giovanna Fiordaliso</i>	7
Una rete di incontri	
<i>Renata Londero</i>	
Baroja e Azorín: oltre una affinità elettiva	23
<i>Federica Cappelli</i>	
<i>El inefable hombre del saco</i> : Baroja visto da Sender	41
<i>Giovanna Fiordaliso</i>	
Un seguace di Pío Baroja: Andrés Carranque de Ríos	59
Prologhi, testi, riscritture	
<i>Roberta Alviti</i>	
Il romanzo barojiano dalla prassi alla teoria: il <i>Prólogo casi doctrinal sobre la novela</i>	89
<i>Assunta Claudia Scotto Di Carlo</i>	
Pío Baroja e Pierre Loti: modelli negati, nascosti, rielaborati	113
<i>Ida Grasso</i>	
<i>El árbol de la ciencia</i> : osservazione psicologica e modelli europei tra Otto e Novecento	135

<i>Giulia Poggi</i> La dama di Baroja	169
<i>Antonio Candeloro</i> <i>Los caprichos de la suerte</i> de Pío Baroja: una novela permeable	187
<i>Alessandra Ghezzi</i> <i>La nave de los locos</i> di Cristina Peri Rossi come discorso sulla creazione	211
<i>Elisabetta Sarmati</i> Da Pío Baroja a Carmen Martín Gaité: modello narrativo e dialogo filosofico in <i>El árbol</i> <i>de la ciencia</i> e <i>Lo raro es vivir</i>	245

Pío Baroja e il contesto europeo

<i>Paola Del Zoppo</i> Andata e ritorno. Le posizioni di Pío Baroja in relazione alla cultura tedesca	261
<i>Giuliano Lozzi</i> Nietzsche, Baroja e Musil: sentieri saggistici tra letteratura e filosofia	287
<i>Valeria Tocco</i> Presenza di Pío Baroja su <i>Presença</i>	301
<i>Chiara Sinatra</i> Tra rievocazioni e stampa di regime. L'intermittente presenza di Pío Baroja nella memoria del franco-falangismo	317
<i>Matteo Lefèvre</i> Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja	331
Gli autori	357

Introduzione

A los libros de Baroja les ocurre [...] que ganan en modernidad y juventud cada año que pasa. [...] En 1917, escribí: “Yo supongo que se puede ser sencillo y sincero, sin afectación y sin chabacanería, un poco gris, para que se destaquen los matices tenues; que se puede emplear un ritmo que vaya en consonancia con la vida actual, ligera y varia, y sin aspiración de solemnidad”. Cuarenta años después de su muerte, día por día, en esas palabras encuentro el resumen de la literatura que me gustaría aprender a escribir. (MUÑOZ MOLINA 1996)

Le parole di Muñoz Molina, a cui potremmo affiancare quelle di altre autorevoli voci, ben definiscono la scrittura di Pío Baroja, autore basco che, con la sua vastissima produzione, è ormai considerato un classico della letteratura spagnola, oltre che un testimone acuto del passaggio tra il XIX e il XX secolo. Eppure, nonostante il successo di pubblico e di critica che ha caratterizzato la sua lunga carriera e che la sua morte, avvenuta nel 1956, non ha interrotto, i suoi libri, con alterne vicende, si sono trovati a passare attraverso zone d'ombra per tornare a occupare un ruolo di rilievo solo in tempi recentissimi. A che cosa si devono queste intermittenze? Per quali motivi un romanziere tanto prolifico quanto complesso è stato contemporaneamente stimato e apprezzato, riconosciuto come un maestro, ma anche accusato, criticato, finanche manipolato? Le ragioni sono molte, e altrettante le possibili risposte.

Con l'intenzione di scoprirne alcune, svelarne altre, ma soprattutto di sollecitarne di nuove, raccogliamo in questo volume una serie di proposte critiche, oggetto di dibattito in due giornate di studio che si sono svolte nel dicembre del 2016 presso l'Università della Tuscia. In esse si è inteso focalizzare sotto una nuova luce il profilo intellettuale e la sfaccettata scrittura di un attento osservatore dei primi decenni del Novecento, sensibile

nei confronti delle questioni strettamente spagnole ma aperto alle sollecitazioni del dibattito letterario europeo del suo tempo. Baroja è stato infatti una voce fuori dal coro, al di là e al di sopra di qualsiasi ideologia, schieramento, corrente e fenomeno; una voce che mai tace, mai si rassegna e che si è espressa in tempi e in modi inediti, incrociandone altre allo stesso modo vivaci, con le quali, in alcuni casi, ha stretto relazioni importanti, in altri si è scontrato a fondo dando luogo a un acceso e stimolante dibattito. La sua penna ha descritto e inventato mondi possibili in un lungo arco temporale, che si apre con la crisi di fine secolo, prosegue con i fermenti del primo Novecento e conosce le tragedie di due conflitti mondiali e di una guerra civile, con il relativo esilio – se pur breve nel suo caso.

Uomo del suo tempo, Baroja non ha nascosto le sue molteplici contraddizioni, ambiguità, indecisioni, che ha semmai espresso nella forma della protesta attraverso una scrittura torrenziale: una scrittura in bilico tra modalità letterarie diverse, tornata alla ribalta di recente anche in seguito alla pubblicazione del romanzo *Los caprichos de la suerte*, che chiude la trilogia *Las Saturnales*, composto negli anni '50 e dato allo stampe dagli eredi soltanto nel 2015.

Sembra essere, questo, l'ultimo contributo di Baroja al romanzo contemporaneo, genere da lui privilegiato in una costellazione variegata e ricca di concordanze interne, che rimandano ora a strade già battute, ora a sentieri meno conosciuti, alla scoperta di un mondo, quello della sua letteratura, che è stato innanzitutto un paese, una regione, una geografia – i suoi Paesi baschi, con la sua gente e la sua lingua – ma anche un riferimento, un luogo della mente e della memoria, un universo letterario complesso, fatto di presente e passato, di tradizione e modernità, di elementi reali e inventati. Un universo nel quale Baroja si è sempre sentito comunque un soggetto estraneo, costretto perciò a mostrarsi come straniero, viaggiatore, pellegrino. Per questo motivo, forse, incompreso o mal compreso, spesso al centro di dibattiti e polemiche che hanno portato molti suoi contemporanei, e non solo, a esprimersi “contro” Baroja anziché “intorno a” Baroja: ispirata

da una visione sociologica e politica della letteratura, che non ha saputo cogliere gli aspetti più peculiari della sua scrittura e che si è concentrata invece quasi esclusivamente sul suo pessimismo e nichilismo, su atteggiamenti volutamente provocatori, su contenuti ideologici continuamente ripensati, per molto tempo la lettura critica delle sue opere è stata ripetitiva e monotona, concentrata solo su alcuni testi e impegnata a giustificare o ad attaccare alcune delle sue posizioni più discutibili.

Negli ultimi decenni si sono fatte avanti nuove prospettive, che, da un lato, hanno permesso di portare alla luce alcune delle sue opere meno studiate, dall'altro hanno recuperato quelli che sono considerati i suoi capolavori per inquadrarli nel contesto culturale di cui sono espressione: significativo, da questo punto di vista, il titolo di un articolo che Ricardo Gullón pubblica nel 1969, «Saquemos a Baroja del purgatorio», indice di un nuovo approccio critico con cui molti intellettuali, sia contemporanei di Baroja, sia esponenti delle generazioni successive, si sono avvicinati alla sua scrittura, trovando nelle sue pagine motivo di ispirazione.

Uno dei primi, Azorín: mosso da stima, affetto e da una conoscenza approfondita, dedica a Baroja molte pagine. Nel contributo che apre questo volume, il primo di una "rete di incontri", Renata Londero ci porta a rileggere il legame tra i due autori, protagonisti di una vera e propria affinità elettiva, se pur con le dovute differenze, che vengono qui contestualizzate e inquadrate come fonte di stimolo e ricchezza. Se è ben nota la relazione amicale tra i due autori, la profonda stima reciproca e le loro innegabili analogie, sia caratteriali sia letterarie, su cui la critica si è già soffermata in più occasioni, lo studio di Renata Londero rende concreto il loro sodalizio grazie alla riproposta di episodi e di coincidenze testuali che vanno a costituire un vero e proprio "testo", nuovo e originale, scritto a quattro mani dai due amici, forse in parte a loro insaputa. Le concomitanze sono molte, in materia di estetica e non solo, fin dai loro inizi letterari, ma è soprattutto rilevante osservare come la vicinanza tra Baroja e Azorín produca una fitta rete di rimandi e richiami reciproci, un

nuovo testo, appunto, nel quale i fili dell'uno e dell'altro si intrecciano dando corpo a un tessuto che restituisce, da un lato, la loro modernità e attualità, contraddistinta dal condiviso desiderio di vivere all'insegna dell'avventura della scrittura, dall'altro i sintomi di un vivace clima culturale e artistico, che caratterizza la Spagna del primo Novecento, in sintonia con le altre letterature europee.

Una voce completamente diversa è invece quella di Sender che, nelle numerose pagine della sua produzione saggistica riservate a Baroja, lo definisce, tra tanti modi, «el inefable hombre del saco»: è questo il titolo del contributo di Federica Cappelli, che passa in rassegna gli articoli dedicati in particolare alla personalità dell'autore basco, mostrando così quanto il Sender saggista e critico letterario sia stato influenzato dalla sua relazione personale con Baroja stesso. Sappiamo che Sender entra in contatto con gli esponenti della generazione del '98 e instaura con alcuni di loro un solido legame. Gli articoli qui selezionati, riconducibili sia agli anni '30 sia al periodo '56-57, immediatamente seguente alla morte di don Pío, ci restituiscono un suo ritratto non sempre benevolo: un ritratto che nasconde una certa avversione, ma anche una comprensione nei confronti di una personalità contraddittoria, con la quale forse Sender si identifica con una certa reticenza. Cogliamo infatti nella penna dell'aragonese un sottofondo di deferenza nei confronti di una figura che, con tutte le sue spigolosità, è comunque riconosciuta come un riferimento indiscutibile, se non addirittura un maestro dal quale imparare per rielaborare il legame con le proprie origini, con uno stesso centro sentimentale di appartenenza (i Paesi baschi per Baroja, l'Aragona per Sender).

Ancora agli anni '30 è riconducibile la relazione tra Pío Baroja e Andrés Carranque de Ríos, che occupa il terzo contributo del volume. Giovane scrittore la cui vita viene stroncata da un tumore allo stomaco a soli trentadue anni, Carranque ebbe un certo successo durante la sua breve vita: estimatore di Baroja, che aveva avuto modo di conoscere personalmente durante le riprese del film tratto dal suo romanzo *Zalacaín el aventurero*, gli chiede

sfacciatamente di scrivere il prologo al romanzo con il quale intende esordire. Siamo nel 1931: Baroja è un nome già affermato e conosciuto, grazie ai numerosi romanzi, saggi e racconti pubblicati, tanto che di lì a poco, nel 1935, diventerà membro della Real Academia Española de la Lengua. Carranque è un giovane artista, attore, modello e aspirante scrittore, che individua nella penna del basco un esempio a cui ispirarsi. La relazione tra l'autore maturo e il giovane *atrevido*, su cui in passato la critica si è soffermata senza andare troppo a fondo e limitandosi a definire Carranque come uno scrittore dai tratti barojiani, viene riproposta per indicare quanto davvero l'opera del basco insegna, già tra i suoi contemporanei, una tecnica del raccontare e un'arte del romanzo sentite e riconosciute come fortemente innovative: tutto ciò in linea con quanto sta avvenendo nelle altre letterature europee, interessate a esprimere una mutata percezione del reale.

Questi tre contributi danno la misura di quanto Baroja sia stato al centro di una "rete di incontri" e di quanto la sua penna abbia attirato su di sé gli sguardi e l'interesse dei suoi contemporanei, ma anche richiamato l'attenzione, su inquietudini e tematiche tipiche di un'epoca in cui etica ed estetica si intersecano, in cui impegno letterario e attività politica vanno di pari passo e la riflessione metaletteraria è anche esistenziale e sociale. Fiorita in un momento in cui il realismo ottocentesco è ormai andato in crisi e il soggetto si colloca al centro del mondo narrato, prisma con cui restituire un'immagine della realtà che non è più univoca e stabile, bensì fluttuante e liquida, la sua è una produzione che inverte e ribalta punti di vista, sovverte i riferimenti estetici attraverso la provocazione, l'ironia, l'umorismo. Utilizzando forme narrative conosciute e consolidate – quali, per esempio, il romanzo d'appendice, il romanzo storico o il romanzo d'avventura – che gli permettono di stabilire una comunicazione diretta con un pubblico esteso, e da cui può allo stesso tempo prendere spunto per modificare dal suo interno gli stessi presupposti letterari, Baroja si dimostra dunque come un romanziere che conosce a fondo i ferri del mestiere e che di essi si serve per aprire nuove strade al romanzo del XX secolo.

Nella sua vastissima produzione accumulata in sessant'anni di intensa attività scandita dalla scrittura e dai viaggi, in Spagna e in Europa, per conoscere e toccare con mano quella cultura che i libri raccontano ma che solo l'esperienza diretta permette di possedere, alcune date-chiave funzionano come puntelli: il 1902, anno in cui pubblica *Camino de perfección*, e che sappiamo essere significativo per il romanzo spagnolo in questo avvio di secolo; il 1904-1905, quando vede la luce la trilogia *La lucha por la vida*; il 1911, con *El árbol de la ciencia* e, a seguire, *Las inquietudes de Shanti Andía*, su cui la critica si è già ampiamente espressa, analizzando questi romanzi come i suoi capolavori, opere che sono il frutto degli anni di pienezza biografica e artistica; gli anni tra le due guerre mondiali, ricchi di esperienze, incontri e dibattiti, che lo portano a pubblicare saggi, oltre a romanzi quali, per esempio, *La nave de los locos*, con il suo famoso *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, parte di quel grande progetto che sono le *Memorias de un hombre de acción*. A queste date possiamo aggiungerne molte altre per arrivare fino ai nostri giorni, con la già citata pubblicazione, nel 2015, de *Los caprichos de la suerte*.

La seconda sezione del volume mette a fuoco alcune opere di Baroja: in primo luogo, il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*. Testo celebre, già oggetto di attenzione critica in più occasioni e sul quale si concentra Roberta Alviti, sia per ricostruire un'adeguata cornice ideologica e culturale, sia per approfondire quanto e come l'appassionata *querelle* sul romanzo, che ha visto su posizioni contrapposte Baroja e Ortega y Gasset, sia legata a un dibattito acceso e aperto verso l'Europa intera. A quattro mani e a colpi di penna, Baroja e Ortega scrivono insieme la storia e la teoria del romanzo, visto dal primo come organismo aperto e multiforme, dal secondo come testo-monade chiuso. E se dal punto di vista del filosofo, teorizzatore di idee e paradigmi, il romanzo ha sofferto l'agonia del modello narrativo ottocentesco e le sue potenzialità vanno adesso esplorate alla luce del codice estetico di un *arte nuevo*, disumanizzato e antipopolare, la prospettiva del romanziere porta invece don Pío a formulare una riflessione *ex post*, che tenga conto delle caratteristiche delle proprie opere,

esempi concreti grazie ai quali impostare una riflessione teorica che diventa una sistematizzazione di elementi legittimata da una lunga e fortunata carriera.

I contributi successivi si soffermano su testi meno studiati, o propongono un'analisi originale di opere molto conosciute.

Su *Zalacaín el aventurero*, pubblicato nel 1909 e terzo volume della tetralogia *Tierra vasca*, si concentra Assunta Claudia Scotto di Carlo, mostrando il legame con *Ramuntcho*, romanzo che il francese Pierre Loti pubblica nel 1892. Il precedente francese è in realtà negato dallo stesso Baroja, che ne parla in una conferenza tenuta alla Sorbona nel 1923, poi pubblicata col titolo *Divagaciones de autocrítica*: in tale occasione, l'autore nega il modello galdosiano degli *Episodios nacionales*, tace qualsiasi riferimento a *Paz en la guerra* di Unamuno ma menziona – probabilmente perché ha davanti a sé un pubblico di giovani studenti francesi – il romanzo di Pierre Loti, pseudonimo di Julien Viaud, col quale sembra condividere tratti della trama, del sistema dei personaggi, nonché l'ambientazione in terra basca. La citazione avviene però ancora una volta in modo tutt'altro che scontato: Baroja ammette di aver letto *Ramuntcho* ma afferma di non aver pensato a una sua imitazione e di apprezzarlo semmai in virtù di una sua dimensione esterna, più che interna. Che cosa significa tutto questo? L'esame approfondito di alcuni passi ed episodi tratti dai due romanzi permette ad Assunta Claudia Scotto di Carlo di chiarire tale distinzione: si tratta del tentativo, quello di don Pío, di depistare il pubblico del momento, ma più in generale i suoi lettori, negando o nascondendo punti di riferimento quali Loti, Galdós, Unamuno, tra gli altri, per costruire il suo racconto mescolando e rielaborando tradizioni letterarie diverse, moderne e antiche, popolari e colte, spagnole ed europee, che gli permettono così di rovesciare i modelli per produrre un testo simile, ma al tempo stesso lontano dal paradigma di partenza.

In linea di continuità con tutto ciò si collocano i due contributi che seguono, che ci permettono di cogliere quanto gli autori letti e stimati da Baroja abbiano agito nel suo immaginario, portandolo a elaborare testi fortemente rappresentativi della

stagione modernista che il genere sta vivendo in tutta Europa. Ida Grasso propone una nuova lettura de *El árbol de la ciencia* secondo un'ottica comparatistica che la porta a definire il romanzo come «cruce de caminos». L'opera è infatti esemplificativa della grande trasformazione che il romanzo europeo vive tra fine Ottocento e inizio Novecento, epoca contraddistinta da un orizzonte comune di pratiche e di intenti che sembra approssimare modelli letterari solo apparentemente dissimili per genealogia e definizione: in particolare, Baroja, in questi primi anni del '900, guarda all'esempio naturalista come fonte a cui ancora attingere tematiche e modalità per la rappresentazione dei contenuti dell'io, ma dallo stesso naturalismo si allontana per trovare ispirazione nell'intricata indagine psicologica postnaturalistica di un Maupassant e di un Dostoevskij, dal quale recupera l'archetipo della tecnica di esplorazione degli abissi della coscienza.

Una dama in terra basca è al centro del contributo di Giulia Poggi, che propone la lettura del racconto *La dama de Urtubi*, pubblicato per la prima volta nel 1916 e poi inserito nella raccolta dei *Cuentos*. Con un itinerario che prende le mosse da premesse storiche (e al tempo stesso leggendarie), Giulia Poggi esamina la struttura della *novelita*, costruita sulla base di un ricco e proficuo dialogo tra fonti storiche, riproposte in forma romanzesca, elementi fiabeschi e altri tipici del romanzo d'appendice, in un paesaggio descritto con esattezza geografica, eppure trasfigurato da una concezione animistica della natura cui non sono estranee suggestioni delle letterature germaniche: ingredienti che vanno a costituire un testo nel quale, con precise coordinate geografiche e temporali, Baroja esprime un suo personale parere sull'ondata di oscurantismo e misoginia che aveva investito l'Europa del XVII secolo, e in particolare il suo paese d'origine, suggerendo la vittoria dell'emancipazione femminile sulle false credenze e la superstizione. L'eroina del racconto, Leonor de Alzate, si impone infatti quale giovane donna libera: sebbene non raggiunga la compiutezza della Fortunata galdosiana o della Ana Ozores clariniana, viene creata, o meglio, rivisitata da Baroja per riportare alla normalità le fantasie e le proiezioni che da sempre l'eros

femminile ha suscitato. Una dama tuttavia molto diversa anche da altre protagoniste letterarie del secolo delle streghe, quali, per esempio, la Cañizares del *Coloquio de los perros* cervantino e l'Antonia de *La chimera* di Sebastiano Vassalli, ma comunque frutto di uno stesso impulso narrativo, protagonista inedita di una storia già scritta, passata di mano in mano e riportata in vita, nell'articolata architettura del racconto, dalla curiosità e dall'inquietudine intellettuale di un – guarda caso – anonimo medico.

La rivisitazione della storia al centro della finzione romanzesca caratterizza il romanzo postumo *Los caprichos de la suerte*, di cui si occupa Antonio Candeloro ricostruendone le coordinate entro le quali collocare la stesura sia in relazione ai primi due volumi della trilogia *Las Saturnales*, sia al racconto *Los caprichos del destino*, del 1948. In questo romanzo dalla trama frammentata, articolata in sei parti, la guerra civile fa da sfondo alle vicende vissute dai personaggi, secondo una consuetudine riscontrabile in altre opere di Baroja, come, per esempio, i già citati *Zalacáin el aventurero*, o *La nave de los locos* in relazione alle guerre carliste. La guerra civile diventa così oggetto di riflessione e denuncia; è parte integrante di un quotidiano fatto di terrore e anarchia; è inestricabilmente legata alle peregrinazioni del protagonista, Elorrio, e delle altre figure con le quali egli interagisce. Ma *Los caprichos de la suerte*, afferma Candeloro, assume anche le vesti del metaromanzo nel momento in cui Elorrio, mosso dal desiderio di vivere all'insegna dell'avventura – come molti dei personaggi di Baroja –, vedendo frustrate queste sue aspirazioni, si rassegna a osservare la realtà e a descriverla per poi rielaborarla e farne un pensiero attivo all'interno della caverna del proprio mondo interiore, spazio entro cui muoversi per sondare le capacità creative e inventive dell'essere umano. Immagine, quest'ultima, che attraversa la produzione barojiana, nella quale dialogano generi diversi e in cui la prassi della scrittura si intreccia strettamente con la riflessione letteraria.

In quest'ottica si svolge lo studio di Alessandra Ghezzi, improntato a un confronto tra *La nave de los locos* di Baroja e il romanzo dallo stesso titolo, del 1984, dell'uruguayana Cristina Peri

Rossi. Esaminando a fondo la struttura postmoderna del testo ispanoamericano, nel quale narrazione ed ecfraresi si alternano e si intrecciano, Alessandra Ghezzani rileva la ricchezza intertestuale dell'opera che, pur non menzionando direttamente Baroja, condivide con lui l'utilizzo del *topos* medievale della nave dei folli per farne un luogo reale e al tempo stesso immaginario. Partendo dunque da una comune radice – il riferimento alla *Das Narrenschiff* di Sebastian Brandt, del 1494 – i due autori, in momenti e in paesi diversi, elaborano un percorso che diventa un viaggio guidato dalle parole altrui (i classici spagnoli per Baroja, con un richiamo esplicito e privilegiato nei confronti di Gracián; le grandi narrazioni omeriche, il racconto biblico insieme a Defoe, Poe, Shakespeare, Borges per la Peri Rossi) per andare ad esplorare il terreno della metaletteratura e denunciare al tempo stesso, nel caso di Baroja, una Spagna dissestata nel contesto delle guerre carliste, nel caso della Peri Rossi una contemporaneità caratterizzata da precarietà, solitudine ed emarginazione.

Proiettato sulla contemporaneità è anche il contributo di Elisabetta Sarmati, che mette in luce il legame tra *El árbol de la ciencia* e il romanzo di Carmen Martín Gaité *Lo raro es vivir*, del 1996. Attraverso le pagine autobiografiche e gli articoli che la scrittrice dedica alla letteratura e alle sue letture predilette, apprendiamo che Baroja è uno degli autori che ha contribuito alla sua formazione, in quanto punto di riferimento nella sperimentazione che il romanzo spagnolo conosce nella seconda metà del Novecento. Su questa base, Elisabetta Sarmati esamina la costruzione narrativa e la componente filosofica del romanzo della Gaité, sottolineando quanto debba alla precedente esperienza barojiana, da cui riprende consapevolmente la tecnica del dialogo maieutico, conseguenza del paradigma platonico, e con il quale condivide alcuni temi. Tuttavia, il trattamento semiserio dato, secondo una consuetudine della scrittura gaitiana, al referente discorsivo del romanzo suggerisce un distanziamento dal modello: l'ironia della protagonista Águeda incrina il nichilismo del pensiero esistenzialista del suo amico Moisés, tanto che l'epilogo sostituirà il suicidio di Andrés Hurtado con un finale

aperto, conciliante e ricco di speranza.

La terza e ultima sezione del volume colloca la scrittura barojiana in un contesto europeo.

Un articolato percorso di andata e ritorno tra letture tedesche di varia natura è al centro del lavoro di Paola Del Zoppo, che esamina il rapporto di Baroja con la Germania: rapporto molto più articolato e complesso di quanto non abbia finora mostrato la critica, che si è concentrata quasi esclusivamente sulle riletture di don Pío nei confronti di Nietzsche e che lo ha accusato, secondo la celebre definizione di Giménez Caballero, di essere un precursore del fascismo.

L'itinerario che ci propone Paola Del Zoppo mostra invece quanto le accuse di gallofobia, giudeofobia, germanofilia, misoginia non abbiano tenuto conto del contesto e delle circostanze in cui l'autore basco si esprimeva, sia nei saggi sia nei romanzi: riprendere con attenzione quei testi e la loro genesi, a cominciare da *Comunistas, judíos y demás ralea*, permette di cogliere quanto le opinioni di Baroja sui tedeschi e sulla Germania si contraddicano in un continuo girotondo di posizioni. Sembra insomma che, attraverso di esse, il basco voglia sottrarsi a qualsiasi tipo di schematizzazione, per cui un'analisi specifica delle sue contraddizioni può aprire nuovi sentieri nella lettura dei suoi testi, romanzeschi e non, ricchi di personaggi e sfondi dalla grande precisione e compattezza logica.

Prendendo spunto dalla riflessione filosofica che impregna *El árbol de la ciencia*, il contributo di Giuliano Lozzi invita ad approfondire il meccanismo che sottende al testo, frutto della lettura di un Nietzsche che Baroja stesso, in un articolo pubblicato nel 1901 per la *Revista Nueva*, aveva definito un artista brillante, nonché un filosofo dalle idee disordinate, anarchiche e incoerenti. Nietzsche è il *trait d'union* tra Baroja e Musil, il cui romanzo *L'uomo senza qualità*, definito l'incontro più felice tra romanzo e saggio in epoca contemporanea, propone una riflessione filosofica ed esistenziale che l'Andrés Hurtado barojiano condivide con il suo personaggio, insieme ad altri aspetti. Gli elementi autobiografici; la Madrid e la Vienna del tempo, fossilizzate e aggrappate

a un passato che non esiste più, sono alcuni dei punti di contatto tra i due testi, il cui linguaggio appare in grado di esprimere la complessità di una scrittura sperimentale che porta entrambi gli autori verso il saggio. Baroja e Musil condividono dunque uno stesso approccio epistemologico e metodologico: l'influenza nietzscheana, già ampiamente approfondita dalla critica in passato, può e deve essere inquadrata nuovamente, al di là di letture topiche o di approcci ermeneutici limitanti, per cogliere la natura estetica di quel vitalismo che, insieme ad altri aspetti, rappresenta un profondo contatto tra la cultura spagnola del tempo e quella di altri paesi.

Un'altra tessera di questo itinerario avventuroso costruito, nel tempo e nello spazio, intorno a Pío Baroja è quella proposta da Valeria Tocco a proposito della fama acquistata in Portogallo nelle pagine della rivista coimbrana *Presença*. In linea con l'intreccio tra teoria e pratica, estetica ed etica, già emerso nei contributi precedenti, si pone la lettura che di Baroja offre la rivista portoghese: in essa, tra gli autori stranieri commentati ed esaltati, troviamo, prima ancora di Proust e Pirandello, il nome di don Pío, indice da un lato dell'interesse della rivista per la cultura spagnola coeva, dall'altro dell'inserimento del basco nel canone modernista così come essa lo intende e lo esprime. Scopriamo, attraverso gli articoli che Gaspar Simões dedica a Baroja, un interessante confronto con Dostoevskij, riconosciuto come un maestro della narrativa modernista, e che Baroja stesso ammira ed apprezza in quanto capace di rendere universali aspetti e temi della realtà locale.

Ancora rivolto a due riviste, esemplari per conoscere e comprendere l'azione di controllo che il governo di Franco esercitava sulla stampa e sui *media* al di là della censura, è il contributo di Chiara Sinatra. Contestualizzando l'attività culturale svolta da *Destino. Política de unidad* (1937-1985) e da *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* (1940-1943), nei caldi anni in cui il *caudillo* si sta muovendo per allinearsi con le altre potenze dell'Asse, attraverso uno spoglio dei numeri pubblicati tra il 1937 – anno in cui Baroja fa il suo ritorno in Spagna dopo una breve esperienza

da esiliato in Francia – e il 1943, Chiara Sinatra dimostra quanto la presenza dell'autore basco sia, nelle pagine di propaganda del regime, intermittente e parziale, ma soprattutto come le sue vicende personali siano inestricabilmente legate a quelle del paese, fortemente influenzato, anche da un punto di vista culturale, dalle azioni di regime. La ricognizione delle due iniziative editoriali restituisce un profilo di Baroja sfaccettato e ambivalente: da un lato, troviamo infatti il romanziere per eccellenza, nome indiscusso della sua generazione, al quale si riconosce il merito di aver saputo dare voce alla Spagna del tempo e agli spagnoli; dall'altro, la figura di un intellettuale poco incisivo nella vita pubblica, che ha subito per questo un processo di diluizione nella memoria dei contemporanei.

Non lontano da queste riflessioni approda infine l'esame delle traduzioni italiane dei romanzi di Baroja, oggetto del contributo curato da Matteo Lefèvre. Considerando quanto la letteratura spagnola sia da sempre stata trascurata dalla cultura italiana, Lefèvre dimostra come anche la presenza di Baroja risulti essere parziale e disordinata, distribuita lungo quasi un secolo, dai primi anni del Novecento ai nostri giorni, conseguenza di congiunture ideologiche e letterarie che di fatto hanno contribuito a definire un canone della narrativa straniera in Italia. L'inventario editoriale proposto da Lefèvre aiuta così a cogliere la discontinuità che caratterizza le traduzioni italiane di alcuni romanzi di Baroja: se le prime traduzioni sono praticamente contemporanee agli originali spagnoli, quelle dei decenni successivi prevedono lunghi periodi di silenzio.

Cosa succederà, si chiede Matteo Lefèvre chiudendo il suo lavoro, quando, trascorsi i settant'anni dalla morte, le opere di Baroja saranno formalmente “fuori diritti”? Osserveremo forse un improvviso incremento di traduzioni delle sue opere o continueremo a confrontarci con intermittenze e discontinuità?

Con questo interrogativo, l'ultimo di una serie presente nei lavori qui raccolti, si chiude il volume. Con esso si è cercato di dare un diversificato contributo alla riflessione intorno alla figura e alla scrittura di Pío Baroja. Una scrittura vista nella sua comples-

sità, ma anche come frammento significativo di un esteso mosaico: quello, articolato e poliedrico, di un secolo, il Novecento, che si è da poco concluso ma al quale siamo ancora profondamente ancorati.

Giovanna Fiordaliso

Baroja e Azorín: oltre una affinità elettiva

Renata Londero

Nel 1987 Juan Benet, grande estimatore di Pío Baroja, ne sottolinea l'estrema fedeltà alla propria filosofia di vita e alla propria estetica, affermando che egli «vio pasar el modernismo, el simbolismo, el dadaísmo, el surrealismo sin que su pluma conociera el más ligero estremecimiento; vio pasar a Proust, a Gide, a Joyce, a Mann, a Kafka, por no decir a Breton, a Céline, a Forster [...] sin levantar la cabeza a su paso, obediente al gesto del retrato que de él hiciera Vázquez Díaz, escribiendo junto a una ventana» (BENET 1987: 39). Di José Martínez Ruiz/Azorín potremmo dire esattamente altrettanto, sia sul piano dell'assiduità nel riproporre i suoi temi, motivi e stilemi fondanti, seppure in vesti via via differenti, sia per quanto concerne il culto centrale per la scrittura. Di ciascuno dei due, inoltre, il pittore citato da Benet, Daniel Vázquez Díaz, importante ritrattista degli intellettuali spagnoli di fine secolo, ha restituito un bel ritratto (di Azorín, nel 1942; di Baroja, nel 1956), immagini, entrambe, che illustrano l'attitudine pensosa e riservata nei confronti del mondo e l'infessato prodigarsi nel mestiere letterario, condotto con puntualità quotidiana lungo l'assai estesa e prolifica traiettoria vitale e artistica che accomuna i due scrittori.

All'insegna della continuità si colloca pure il sodalizio tra Baroja e Azorín, che durò quasi sessant'anni, cioè dallo scorcio finale dell'Ottocento alla morte dello scrittore basco, nel 1956. Esso fu contrassegnato da una profonda stima reciproca, oltre che da una serie di innegabili affinità caratteriali, ma soprattutto letterarie, che emergono nella produzione saggistica e narrativa di entrambi, al di là di certe nette divergenze che al contrario li separano, come vedremo. In questa «extraña pareja», come di recente l'ha definita Francisco Fuster García (AZORÍN 2012:

El inefable hombre del saco: Baroja visto da Sender¹

Federica Cappelli

En estos relatos no hay el menor asomo de arrojo ni de audacia. Carezco de vocación de héroe. Soy un espectador, un curioso, y nada más.

(P. Baroja, *La guerra civil en la frontera*)

El inefable hombre del saco è solo una delle molteplici espressioni con cui Ramón Sender definisce Pío Baroja (SENDER 1953: 4) nelle numerose pagine della sua produzione saggistica a lui dedicata. Certo, perché accanto al Sender *reportero* e giornalista degli inizi² e al narratore, autore di memorabili romanzi e racconti, esiste anche un Sender saggista, forse meno conosciuto e studiato, ma ugualmente incisivo, che, vuoi per inclinazione personale, vuoi per spirito didattico (è stato docente universitario in diverse università statunitensi)³, ha sentito spesso l'urgenza di esternare le proprie considerazioni, teorie e opinioni, in particolare, su autori a lui contemporanei. In tal senso, la cosiddetta

¹ Non mi sarebbe stato possibile scrivere questo saggio senza l'ausilio prezioso della bibliotecaria dell'Instituto de Estudios Altoaragoneses di Huesca, Esther Puyol, che mi ha generosamente messo a disposizione tutte le riproduzioni digitali degli articoli senderiani dedicati a Baroja e conservati presso la biblioteca dell'Instituto stesso.

² Per un'interpretazione dell'attività giornalistica giovanile di Sender «come modo para salvaguardar su vocación literaria», oltre che come forma di sostentamento, rimando all'articolo «Periodismo y primera madurez» di José Domingo Dueñas Lorente (DUEÑAS LORENTE 1992: 5c-d), dove si allude anche, seppure in maniera marginale, al debito di Sender verso Pío Baroja e Valle Inclán, a discapito di quelli che erano allora considerati i punti di riferimento di tutta una generazione di scrittori, ovvero Ortega y Gasset e Juan Ramón Jiménez.

³ Iniziò nell'anno accademico 1943-44 impartendo lezioni di letteratura spagnola, prima, all'Università di Denver, in Colorado, e poi ad Harvard; l'anno successivo insegnò presso l'Amherst College del Massachusetts. Dopo aver ottenuto la cittadinanza americana, nel 1947 ricevette finalmente la cattedra di Letteratura Spagnola all'Università del Nuovo Messico di Albuquerque per poi passare definitivamente all'Università della California del Sud di San Diego, dove rimase dal 1965 al 1971 (ARA TORRALBA s.a.; ultima consultazione il 30-11-2016).

Un seguace di Pío Baroja: Andrés Carranque de Ríos

Giovanna Fiordaliso

«El obrero que soñó con tinta: anarquista resabiado, donjuán repeinado con bigote a lo Errol Flynn y aficionado a la literatura, decidido a convertirse en un gran escritor, el moreno y desgarrado Carranque de Ríos contó sólo con 34 años para intentarlo» (BRAVO CELA 2005: 11): questa, in poche parole, la personalità di Andrés Carranque de Ríos, artista nato a Madrid nel 1902, la cui vita, ricca di esperienze e incontri, viene stroncata con grande rapidità da un tumore allo stomaco a soli 34 anni, nel 1936.

Nonostante la sua giovane età, il personaggio e la sua attività godettero di una certa fama tra i suoi contemporanei: destino comune a molti di coloro che, per circostanze di varia natura, riempiono le fila di una indeterminata schiera di autori minori, all'ombra di grandi nomi e di altrettanto grandi opere, e che tuttavia hanno lasciato un segno importante nel panorama letterario della loro epoca. Carranque de Ríos è infatti uno degli esponenti di un'altra generazione del '27, parte di un gruppo di narratori definiti sociali, che con le loro opere hanno espresso in vari modi il malessere e l'inquietudine del tempo e che ci permettono di toccare con mano quelle continuità e discontinuità tipiche di questi anni di scambio, fermento, stimoli letterari e artistici di varia natura e provenienza. Al centro del loro interesse troviamo una preoccupazione etica che prevale su quella estetica, espressa in opere di denuncia e di critica: in questo gruppo di autori, Andrés Carranque de Ríos spicca in quanto «novelista más dado a la inmediatez testimonial, a la denuncia de las lacras de su sociedad y a la protesta contra la condición del hombre en general», secondo quanto afferma Fortea, che individua nei suoi testi un «eslabón imprescindible entre la tradición realista popular de Pérez Galdós, Baroja, Ciges Aparicio y Ramón Pérez

Il romanzo barojiano dalla prassi alla teoria: il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*

Roberta Alviti

Quando, nel 1925, Pío Baroja pubblica *La nave de los locos*, il quindicesimo volume della serie *Memorias de un hombre de acción*, antepone all'opera il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*: si tratta di un testo che, insieme a stralci delle sue memorie e ad altri scritti di stampo teorico-saggistico, illustra quella che si potrebbe definire la teoria del romanzo in Baroja¹.

Considerando il *Prólogo* dal punto di visto cronologico, va detto che esso vede la luce quando Baroja ha composto un gran numero di opere narrative: la prima di esse, *La casa de Aizgorri*, che inaugura la trilogia *Tierra vasca*, risale, infatti, al 1900. Solo quando è un romanziere maturo e affermato, dunque, Baroja decide di dare una forma, sebbene non sistematica, non dottrinale, a dispetto di quanto recita il titolo, alle sue idee sulla *novela*.

Il *Prólogo* è suddiviso in ventisette paragrafi tematici, tutti preceduti da un titoletto²:

- [1] Que el lector sencillo puede saltar impunemente
- [2] Diálogos de viaje
- [3] La novela
- [4] Las simpatías encontradas
- [5] La soberbia

¹ Tra i testi dedicati alle riflessioni sulla scrittura romanzesca, ricordiamo *La caverna del humorismo* (1919), *La formación psicológica de un escritor*, discorso d'ingresso alla Real Academia de la Lengua (1935), *El escritor según él y según los críticos* (1944), alcune pagine de *El tablado de Arlequín* (1904), soprattutto nella seconda edizione del 1928, *Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias* (1918), e molti luoghi di *Memorias. Desde la última vuelta del camino* (1944-1948). Nel recente contributo di Fiordaliso si segnalano le analogie fra questo testo e il *Prólogo*: «Collocando l'opera al centro degli anni più creativi della produzione barojiana, il testo si rivela un'interessante formalizzazione teorica di quanto sperimentato nella sua narrativa, ma anche un'anticipazione di quanto esprimerà poi nel *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*» (FIORDALISO 2017: p. 80).

² Nostra è la numerazione delle sezioni del *Prólogo*.

Pío Baroja e Pierre Loti: modelli negati, nascosti, rielaborati

Assunta Claudia Scotto di Carlo

Nella primavera del 1907, su consiglio del pittore impressionista Darío de Regoyos, Pío Baroja si recò a Saint Jean Pied de Port, un paesino collocato ai piedi dei Pirenei non lontano da Roncisvalle. Qui lo scrittore compose *La ciudad de la niebla* e, come ricorda egli stesso, iniziò a elaborare l'idea di un nuovo breve romanzo ambientato durante le guerre carliste:

Escribí allí *La ciudad de la niebla*, y fui a San Sebastián, donde hablé con algunos amigos de mi padre para encontrar pequeños detalles de la guerra carlista.

Un donostiarra de los que me contaron algo fue uno que hacía de agente en *El pueblo Vasco*, que se llamaba Fuentes, y creo que había sido pelotari en su juventud.

La gente del pueblo le llamaba *Fuentesch*, y lo tenía por un tipo original y caprichoso.

Había estado en la partida del cura Santa Cruz, y recordaba a los hombres principales de su cuadrilla. A Juan Egozcue el Jabonero, a Praschu, al corneta de Lasala y a otros tipos semejantes.

Con los datos que pude recoger de viva voz escribí esta novela de aventuras, que creo es de las mejores y más perfiladas que he escrito. (BAROJA 1997: 914-915)

L'opera a cui fa riferimento fu pubblicata nel 1909 con il titolo *Zalacaín el aventurero* e racconta l'avventurosa vita di un contrabbandiere, Martín Zalacaín, nell'ultimo terzo del XIX secolo. La vicenda si articola in tre libri preceduti da un prologo in cui viene descritta la città di Urbía, dove l'eroe nacque e visse gli anni della sua infanzia. Queste pagine introduttive, come ha sottolineato Ricardo Senabre, svolgono una funzione fondamentale perché servono a creare la «ilusión de una lejanía» (SENABRE 1987: 30): introducono cioè una distanza temporale necessaria

El árbol de la ciencia:
osservazione psicologica e modelli
europei tra Otto e Novecento

Ida Grasso

1. Periodizzazioni e cronologie: l'indicazione di Gullón

¿Hasta cuándo durará el ostracismo de la literatura española del conjunto de las europeas? ¿En qué momento pediremos que nos incluyan con plenos derechos en las nóminas de Occidente? J.R. Jiménez y T.S. Eliot (1888-1965) deben ir emparejados al igual que Virginia Woolf (1882-1941) y Miguel de Unamuno, sin que se frunzan ceños ni se experimenten disparidades. Las preguntas la hice por primera vez en 1991, y las repito en 2003. (GULLÓN 1992; 2003²: 20)

Con queste parole, ormai più di un decennio fa, Gullón lamentava, nell'introduzione alla seconda edizione de *La novela moderna en España (1885-1902)*, il processo di marginalizzazione rispetto all'orizzonte coevo europeo a cui lungamente la critica ha assoggettato la cultura letteraria ispanica di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento.

Secondo lo studioso, uno dei motivi di questo ingiusto esilio va individuato nella caparbia volontà degli esegeti di trovare rassicuranti *marbetes* in cui inquadrare mosse e articolate atmosfere letterarie, a scapito della valorizzazione della loro complessità fenomenologica. In particolare, in ambito ispanico, la categoria storiografica di Modernismo non solo è stata slegata da quella del Naturalismo, prossima per contiguità cronologica, ma anche quasi mai avvicinata alla variante omonima d'area anglosassone e (più in generale) europea. Per Gullón sarebbe proprio l'ampiezza della cultura del moderno in Spagna ad imporre di ricercarne le radici già a metà Ottocento, in seno a quell'ambiente di sviluppo industriale riccamente descritto nei romanzi di Galdós e di Palacio Valdés¹. Il critico non soltanto intende rimarcare

¹ Quanto all'autore di *Fortunata y Jacinta*, Gullón precisa che questi «forma parte

La dama di Baroja

Giulia Poggi

1. Premesse storiche (e legendarie)

Nel III volume della sua *Historia crítica de la Inquisición en España* Juan Antonio Llorente descrive una serie di riti satanici che, ricavati dalle deposizioni estorte ai *brujos* e alle *brujas* che si diceva infestassero nel secolo XVII la Navarra, costituiscono gli atti del processo di Logroño, celebrato dall'Inquisizione spagnola nel 1610 (LLORENTE 1981: 284-303). Dopo aver collocato l'evento in una determinata regione geografica e averne identificato i principali protagonisti, Llorente passa a descriverne le fasi soffermandosi su particolari che oggi ci farebbero sorridere se non costituissero importanti spie di quella letteratura dell'occulto che dilagò agli inizi del Novecento, e di cui Pío Baroja fu senz'altro un cultore.

La presenza, nella sua biblioteca, di testi quali *Il diavolo* di Arturo Graf e di Giovanni Papini (ELIZALDE 1975: 251-252) giustifica lo sfondo di molti dei suoi racconti di ambientazione basca quali *La sima* o *Las coles del cementerio* che, pubblicati per la prima volta in *Vidas sombrías* nel 1900, sarebbero poi stati raccolti, con alcune integrazioni, nella prima edizione dei *Cuentos* (1919). Sulla base di tale edizione il nipote Julio Caro Baroja curò, nel 1975, una raccolta postuma di *Cuentos*, arricchita da un lungo racconto, *La dama de Urtubi*, che aveva visto la luce per la prima volta in una rivista («La novela corta», 17 giugno 1916)¹. In esso si fa esplicito riferimento, non solo al già citato processo di Logroño rivolto alle cosiddette streghe di un paesino della Navarra, Zugar-

¹ BAROJA 1975: 193-234, edizione cui farò sempre riferimento. Il racconto è inoltre compreso alle pp. 601-623 del vol. VIII delle *Obras completas* di Baroja (1951).

Los caprichos de la suerte de Pío Baroja: una novela permeable

Antonio Candeloro

1. Pío Baroja en su soledad

A la hora de analizar las obras de un autor complejo y ambiguo por inclasificable como Pío Baroja, resulta esclarecedor el recuerdo que de él guardó un escritor aparentemente muy alejado de la poética barojiana, Juan Benet, el autor de algunas de las obras más experimentales de la literatura española del siglo XX:

Entre su juventud y su madurez, vio pasar el modernismo, el simbolismo, el dadaísmo, el surrealismo, sin que su pluma conociera el más ligero estremecimiento; vio pasar a Proust, a Gide, a Joyce, a Conrad, a Mann, a Kafka, por no decir a Breton, a Céline, a Foster, a todos los americanos de entreguerras, la generación perdida, la literatura de la revolución, sin levantar la cabeza a su paso, obediente al gesto del retrato que de él hiciera Vázquez Díaz, escribiendo junto a una ventana. (BENET 1972: 32)¹

El testimonio de Benet resulta bastante fidedigno si lo comparamos con el que nos ofrece otro testigo ocular de las vivencias del autor vasco, su sobrino Julio Caro Baroja, cuando nos recuerda que su tío tenía un culto especial a Dickens, Dostoyevskij y Tolstoj y que despreciaba a los demás autores contemporáneos:

¹ El artículo que da el título a la recopilación de ensayos sobre Baroja, *Barojiana*, volverá a aparecer en otro libro fundamental de Benet, publicado en 1987: cfr. BENET 2010. A propósito de “americanos de entreguerras”, podemos citar a Ernest Hemingway: fue de los primeros escritores en acudir al lecho de muerte del autor de *Memorias de un hombre de acción* y así lo atestigua una foto que – según nos cuenta Mainer en su biografía de Baroja – la revista *Time* en su número del 29 de octubre de 1956 (el día antes de la muerte del autor vasco) reprodujo junto con la siguiente nota: «[...] Hemingway le dijo [a Baroja] que deploraba que no se le hubiera concedido el Premio Nobel, “especially when it was given to so many who deserved it less, like me, who am only an adventurer”. A lo que parece que “don Pío han been able only to mutter an astonished “¡Caramba!”» (MAINER 2012: 396).

La nave de los locos di Cristina Peri Rossi come discorso sulla creazione

Alessandra Ghezzi

Nella conferenza «Des espaces autres» tenuta presso il Centre d'Études architecturales di Parigi il 14 marzo 1967 e pubblicata in *Architecture, Mouvement, Continuité* (n° 5, ottobre 1984)¹, Michel Foucault affermava che la nave, in quanto spazio in movimento verso luoghi sconosciuti e lontani, è l'eterotopia per eccellenza, «non solo il più grande strumento di sviluppo economico [...] ma anche il più grande serbatoio d'immaginazione» (FOUCAULT 2011: 32). Nelle civiltà senza navi i sogni si inaridiscono; immaginazione e movimento, pertanto, caratterizzano quegli spazi altri che il filosofo francese definisce eterotopie: luoghi della contestazione «al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo» (FOUCAULT 2011: 25). La nave come scrigno di sogni (LAGO 2014: 16) e serbatoio dell'immaginazione, che nel pensiero foucaultiano è presentata come alternativa a un ordine di cose gerarchico, fissato da leggi di controllo, nel suo rappresentare, mediante l'idea di viaggio e movimento, lo spazio dell'alterità, costituisce una delle più importanti chiavi di lettura del romanzo della scrittrice uruguaiana Cristina Peri Rossi *La nave de los locos*, pubblicato in Spagna da Seix Barral nel 1984.

Il titolo è un chiaro richiamo all'allegoria didattico-burlesca *Das Narrenschiff* di Sebastian Brandt (1494), tradotta in latino (*Stultifera Navis*) tre anni dopo la sua stesura e ispirata alla pratica, in vigore in nord Europa, di epurare la società imbarcando i folli su una nave e consegnandoli al loro destino. Peri Rossi, come altri narratori del Novecento, alcuni dei quali citati nel romanzo, recupera il motivo della nave dei folli come metafora

¹ Ho consultato la traduzione di Salvo Vaccaro raccolta, insieme ad altri testi di Foucault dedicati allo spazio, nel volume *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* (Milano, Mimesis, 2011).

Da Pío Baroja a Carmen Martín Gaité: modello narrativo e dialogo filosofico in *El árbol de la ciencia* e *Lo raro es vivir*

Elisabetta Sarmati

In uno dei numerosi scritti di taglio autobiografico che Carmen Martín Gaité ha lasciato a testimonianza del percorso di formazione della sua generazione, la scrittrice chiarisce come la scoperta e la lettura di Baroja, assieme a quella di altri due capisaldi della narrativa spagnola tra Otto e Novecento, Galdós e Clarín, sia avvenuta tra le pareti domestiche, grazie alla ricca biblioteca del colto notaio José Martín, suo padre, e perciò fuori dalle aule universitarie: «a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja»¹. Come è noto, la censura franchista svolse un ruolo fondamentale e implacabile nel processo di oscuramento dei grandi esponenti della tradizione liberale, come anche dei maestri del '98, e solo verso la metà degli anni '50, quando Carmen, nata nel '25, già frequenta il dottorato, si assiste a una lenta apertura del regime verso i più recenti maestri della narrativa spagnola – Baroja, Valle-Inclán e Machado soprattutto – nel tentativo di riscattare a proprio vantaggio il loro prestigio.

Come dichiara ancora la scrittrice, durante il lungo dopoguerra «el público no leía apenas novelas españolas, como no fueran las de Pérez Lugín, Pedro Antonio de Alarcón, Concha Espina» (MARTÍN GAITE 2002: 173). Se gli autori del '98 venivano scarsamente pubblicati, «los jóvenes que no tuvieran la suerte de haber nacido en una familia aficionada a la buena literatura contemporánea, ni en la Universidad, ni en los periódicos

¹ Questa la citazione completa: «De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, etc.» (MARTÍN GAITE 1982: 45-46).

Andata e ritorno.

Le posizioni di Pío Baroja in relazione alla cultura tedesca

Paola Del Zoppo

Pío Baroja, scrittore e intellettuale prolifico e irruente, si considerava a margine della generazione del '98¹ e rifuggiva categorizzazioni critico-letterarie, sia affermando la propria identità individuale, sia spiazzando lettori e critici con testi narrativi e saggistici di differente impianto etico e stilistico. È ancora oggi uno scrittore controverso, di cui si è studiato troppo poco il pensiero critico, riducendo spesso le sue riflessioni a posizioni politiche al di fuori del tempo, della storia culturale e dello sviluppo degli studi stessi dell'intellettuale. La sua attività pubblicistica, di cui un testo dalla genesi complessa e manipolata come *Comunistas, judíos y demás ralea* è considerato uno specchio, è stata spesso citata per confermare la figura di un autore che aveva fatto della controversia una modalità di posizionamento sociopolitico e letterario²: la succitata raccolta di articoli, in particolare, ma anche molti altri testi non narrativi di Baroja, vedono l'avvicinarsi di figure di riferimento tra scrittori, poeti, pensatori e politici di altre nazionalità.

Il gioco di interpretazione dei testi e di critica si muove spesso sul riconoscimento delle influenze filosofiche, raramente però mettendo al centro il pensiero dello scrittore basco, piuttosto citandolo come figura di riferimento nella ricezione delle diverse teorie e scritture. Le opinioni e le riflessioni che Baroja incastona in discorsi netti, e talvolta apparentemente aggressivi nella formulazione, altre volte confusi e contraddittori, hanno portato ad assunti sulla sua "gallofobia", giudeofobia e germanofilia, solo

¹ «Yo no creo que haya habido, ni haya una generación del '98. Si la hay, yo no pertenezco a ella» (BAROJA 1948: 496).

² Cfr. a questo proposito: MONTEJO GURRUCHAGA 1992.

Presenza di Pío Baroja su *Presença*

Valeria Tocco

È noto il ruolo che la rivista *Presença* svolse negli anni tra le due guerre mondiali, in Portogallo, nella divulgazione dei nomi del modernismo europeo, e dei nomi e delle opere del primo modernismo portoghese. Opero questa distinzione perché ho potuto constatare, grazie a una recente ricerca, che in effetti *Presença* discute, presenta, informa la comunità intellettuale dell'epoca sulle realtà culturali moderne che in Europa (e si legga Francia, in verità) si andavano elaborando, mentre – almeno negli anni della sua vita editoriale – non promuove né fornisce alcuna traduzione di quelle stesse opere che celebrava. Per il modernismo autoctono, invece, il ruolo della rivista coimbrana è duplice: presenta e discute (consacra, diciamo pure) i nomi della generazione di *Orpheu* e, al contempo, ne diffonde i testi.

Detto questo, e senza nulla togliere alla funzione determinante nell'«arejamento cultural» (ROCHA 1985: 451) svolta dai 56 numeri della rivista, dal 1927 al 1940, è molto interessante, per l'argomento che si tratta ora, notare che, tra gli autori stranieri considerati, commentati, esaltati, prima di Proust, prima di Pirandello, appaia quello di Pío Baroja. È importante per due motivi, fondamentalmente: il primo riguarda l'interesse di *Presença* verso la cultura spagnola coeva; il secondo riguarda l'inserimento di Pío Baroja nel canone modernista così come era inteso dalla rivista e dai suoi direttori.

1. *De Espanha, nem bom vento nem bom casamento*

Così recita il famoso adagio portoghese, sancendo l'atavica quanto convenzionale antipatia tra i due paesi confinanti della

Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja

Matteo Lefèvre

Se c'è una letteratura da sempre trascurata dal mondo culturale italiano, questa è quella spagnola. E se c'è un autore particolarmente negletto tra i grandi narratori del primo Novecento approdati nel nostro paese, questi è senz'altro Pío Baroja.

È in primo luogo per ovviare a tale mancanza che nelle pagine che seguono vogliamo offrire un quadro il più possibile sistematico dell'accoglienza parziale e disordinata dell'autore basco in Italia; ed è un disordine che si osserva tanto sulla linea del tempo – per la distanza tra le edizioni spagnole e quelle italiane – quanto nel rapporto con una bibliografia vastissima che non sempre si è associata a una fruizione agevole da parte del pubblico e a un profilo unitario sul piano delle scelte tematiche e stilistiche. A ciò si aggiunga anche l'interesse disomogeneo che l'ispanistica nostrana ha perlopiù mostrato nei confronti di uno scrittore che rispetto ai suoi più noti compagni di *generación*, Unamuno e Azorín, risulta decisamente sottovalutato; così come l'irregolarità diffusa che contraddistingue la finalità delle traduzioni e i risultati difformi di queste ultime. Alla luce di queste considerazioni di partenza appare dunque quanto mai opportuno operare una ricostruzione delle diverse edizioni italiane dell'opera barojiana, puntando a far luce su un territorio poco battuto ma senz'altro centrale sul piano dell'indagine storica e socioculturale: tali traduzioni, che ormai coprono lo spazio di più di un secolo e vanno dagli inizi del Novecento ai giorni nostri, hanno infatti conosciuto ritmi e obiettivi diversi, fortuna e oblio, ma soprattutto sono specchio dei tempi e dei modi dell'editoria italiana del XX secolo (cfr. FERRETTI 2004), documento essenziale di una «estetica della ricezione» (JAUSS 1988) che ha attraversato distinte congiunture ideologiche e letterarie e di fatto ha contribuito alla definizione

Gli autori

Roberta Alviti è ricercatrice di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale. Le sue ricerche sono dedicate principalmente allo studio del teatro spagnolo del Siglo de Oro. Attualmente si dedica allo studio della ricezione italiana delle *piezas* di diversi drammaturghi spagnoli, in particolare Agustín Moreto e Pedro Calderón de la Barca.

Antonio Candeloro è ricercatore presso la UCAM - Universidad Católica San Antonio de Murcia (Spagna). Dottore di ricerca in Letterature Straniere Moderne presso l'Università di Pisa, si dedica allo studio della picaresca, del romanzo spagnolo moderno e contemporaneo, delle tecniche narrative nel *Quijote*, dei rapporti tra letteratura e immagini.

Federica Cappelli insegna letteratura spagnola presso l'Università di Pisa. Si occupa principalmente di letteratura dei secoli d'oro, e in particolare di teatro, picaresca minore e dell'opera di Francisco de Quevedo, nonché della sua ricezione e trasmissione. Ha interessi anche nell'ambito della scrittura dell'esilio repubblicano spagnolo con un'attenzione particolare per la narrativa di Aub e di Sender.

Paola Del Zoppo insegna Lingua e traduzione tedesca presso l'Università LUMSA di Roma e l'Università della Tuscia. Dottore di ricerca in Letterature comparate e traduzione del testo letterario, si è occupata della ricezione e traduzione delle opere tedesche di Goethe in Italia e in Inghilterra, di espressionismo tedesco, di non violenza e letteratura. Traduttrice dal tedesco delle opere di Lutz Seiler, Sibylle Lewitscharoff, Max Frisch, Birgit Vanderbeke, Heinz Czechowski, è curatrice delle opere complete di Hilde Domin e dell'edizione italiana delle prose brevi di Leonhard Frank.

Giovanna Fiordaliso è professore associato di Letteratura spagnola presso l'Università della Tuscia. Si occupa di narrativa spagnola, spaziando da quella dei Secoli d'Oro fino alle manifestazioni moderne e contemporanee, a cui ha affiancato l'interesse per la scrittura autobiografica e saggistica (Galdós, Baroja, Zambrano, Guillén).

Alessandra Ghezzi insegna Lingua e Letterature ispano-americane all'Università di Pisa. I suoi interessi si concentrano sulla narrativa moderna e contemporanea, la rappresentazione dei processi culturali nei saggi e nelle cronache del XIX secolo, l'argomentazione saggistica e i procedimenti della finzione. Oltre ad aver scritto articoli su J.L. Borges, J. Cortázar, A. Carpentier, R. Arenas, Cabrera Infante, ha pubblicato la monografia *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti discorsivi* (ETS, Pisa, 2008). Dall'interesse per l'Ottocento è nato il progetto di riedizione del *Facundo* di Sarmiento (Mimesis, Milano, 2014) e quello di traduzione e studio dei *Raros* di Ruben Darío.

Ida Grasso è dottore di ricerca in Scienze letterarie, letterature moderne e comparate. Dal 2012 collabora in qualità di docente a contratto con le Università di Napoli "Federico II" e "Suor Orsola Benincasa", e con l'Università di Bari "A. Moro". I suoi interessi di ricerca s'incentrano sulla cultura lirica ispanica ed europea tra Otto e Novecento e su questioni di teoria della letteratura. Autrice di studi su Villaespesa, Machado, Jiménez, Moreno-Villa, Alberti, Rosales, ha curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (di prossima pubblicazione). La sua monografia *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) ha vinto l'edizione 2013 del Premio "Opera Critica" promosso dall'Associazione di Studi Comparati "Sigismondo Malatesta", e il Premio "Runner up" di Critica Internazionale Gadda Prize (Harvard, 2015).

Matteo Lefèvre insegna Lingua e traduzione spagnola presso l'Università di Roma Tor Vergata. Critico e traduttore, ha pubblicato articoli e monografie sulla lirica del Rinascimento spagnolo, sulla traduzione letteraria e specializzata e sulla poesia ispanica del Novecento. Ha pubblicato, su rivista e in volume, sillogi poetiche di diversi autori iberici e ispanoamericani contemporanei, da Gabriela Mistral a José Agustín Goytisolo, da Carlos Barral a Olvido García Valdés e Jacobo Cortines. Sul fronte editoriale svolge da vari anni attività di scouting, consulenza e traduzione per diversi marchi.

Renata Londero è professore ordinario di Letteratura spagnola all'Università di Udine. Si occupa di poesia, narrativa e teatro spagnoli del Novecento, con particolare attenzione per l'opera di Azorín, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Delibes e José Sanchis Sinisterra; si interessa anche di teatro tardo-barocco, da Calderón de la Barca ad Antonio de Zamora e José de Cañizares.

Giuliano Lozzi è dottore di ricerca in Germanistica con titolo congiunto

italo-tedesco e docente a contratto di Lingua e traduzione tedesca presso l'Università della Tuscia. I suoi ambiti di ricerca vanno dagli studi di genere alla letteratura tedesca del Novecento fino alla letteratura ebraico-tedesca (studi su Margarete Susman, Ingeborg Bachmann, Marie Luise Kaschnitz).

Giulia Poggi è stata docente di Letteratura spagnola presso l'Università di Pisa. Si dedica prevalentemente allo studio della letteratura spagnola dei Secoli d'Oro e, in particolare, della poesia di Góngora. Si è occupata inoltre di Gracián, di Cervantes e del *Quijote*, di narrativa picaresca, allargando il suo sguardo fino al Novecento ispanoamericano, con studi su Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo.

Elisabetta Sarmati è professore associato presso la Sapienza Università di Roma. Si è occupata di narrativa cavalleresca, poesia dei Secoli d'Oro e del romanzo spagnolo contemporaneo, in particolare della narrativa di Carmen Martín Gaité.

Assunta Claudia Scotto di Carlo è ricercatrice di Letteratura spagnola presso l'Università telematica eCampus. I suoi studi si incentrano principalmente sulla letteratura spagnola tra Otto e Novecento con particolare attenzione al genere autobiografico e alla poesia (Unamuno, Baroja, Galdós, Llamazares).

Luisa Selvaggini è dottore di ricerca in Ispanistica e insegna lingua spagnola presso l'Università di Pisa. Si occupa di traduzione e di trattatistica spagnola del Cinquecento. Con il contributo del Ministerio de Educación ha tradotto il saggio di Claudio Guillén *El sol de los desterrados* (ETS, 2017).

Chiara Sinatra è ricercatrice di Lingua e traduzione spagnola all'Università di Roma Tor Vergata. La sua attività di ricerca riguarda ambiti diversi della linguistica applicata (analisi pragmlinguistica del discorso orale; didattica dello spagnolo come lingua straniera in prospettiva interculturale, psico e neurolinguistica). In ambito letterario ha studiato le forme di manifestazione del *cainismo hispano* durante la Guerra Civile e ha collaborato a vari studi collettivi su riviste pubblicate in Spagna tra XIX e XX secolo. Ultimamente ha lavorato sul rapporto fra traduzione e identità nel periodo del franco-falangismo.

Valeria Tocco è professore ordinario di Letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università di Pisa. Si è occupata di letteratura portoghese dai secoli XVI-XVII (poesia palaciana, letteratura sapienziale, petrarchismo, Camões) al Novecento (Eça de Queirós, primo e secondo Modernismo, Pessoa, Almada Negreiros), dedicandosi anche alla traduzione e agli studi traduttivi.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017