

# Sottocodice iconico ed esoterico in alcuni esempi di Manuel Machado

Stefano Bazzaco

## Il feticismo per l'opera d'arte

La sensibilità decadente in diversi gradi affianca le ricerche estetiche dei movimenti artistici che vedono il loro avvio con l'inizio del secolo. Essa riflette sul rapporto dell'io con un mondo polimorfico in cui la lettura della realtà si fonda sulla trasfusione totale negli oggetti che la compongono; si può quindi affermare, riprendendo le osservazioni di Fusillo (2012), che l'incorporazione degli oggetti e della sostanza materica che li caratterizza è strumento imprescindibile per una codifica che superi il dato apparente ed esemplifichi la contraddittoria relazione tra soggetto e mondo a partire dal codice, cioè il linguaggio.

Questa lettura è il prodotto di una configurazione nuova del reale in cui le città sussistono attraverso un infinito caos di segni, un'interminabile compravendita di oggetti-feticcio, innestati in un'orbita interpretativa fondata sullo spostamento del confine tra strumenti funzionali e opere d'arte. Di pari passo con la consapevolezza della benjaminiana mercificazione dell'opera d'arte, la descrizione degli oggetti e la loro assimilazione a un universo poetico soffre di una più acuta problematicità, riconducendo a un unico proposito posizioni dissimili come possono essere l'estetismo visionario o l'indagine frazionante naturalista.

Anche il modernismo sceglie di occuparsi della configurazione oggettuale, lasciando campo libero ad una sperimentazione meno



programmatica. In ogni caso, a partire da una speculazione dettagliata dell'oggetto, l'esegesi simbolica non opera una cesura tra l'ente concreto e il cosmo intimo dell'io, ma si serve dell'astrazione per caricare l'oggetto stesso di desideri, passioni e sensazioni che in ultima analisi sono impressioni di verità capaci di rivitalizzare una realtà corporea in sé povera e destinata solamente alla funzionalità.

Huysmans è lo scrittore che, individuata questa condizione feticista insita nella materia, definisce i nuovi canoni sperimentali di una letteratura che si serve di proiezioni e suggestioni a partire dalla concretezza fisica, che apparirà ora connotata solo se distanziata dalla sua posizione originaria e implicitamente districata dalle categorie di forma e funzione. In questa nuova concezione estetica il dettaglio assume un ruolo cruciale e la sua assolutizzazione rende manifeste condizioni simboliche che chiamano continuamente in causa le pratiche di percezione, aggrovigliando sensibilmente ritmo soggettivo e oggettivo.

Con questa attenzione verso l'oggetto, considerato ora microcosmo di per sé sussistente e non più frammento<sup>1</sup>, la letteratura si aprirà alla modernità e permetterà uno scandaglio profondo di una realtà fatta di cose, sovraccarica e indistricabile. Scompaginare la struttura narrativa del romanzo offrendo un ruolo primario alla descrizione serve per esempio a Huysmans in *À Rebours* (1884) per creare un'opera che acquista dinamismo attraverso il viaggio mentale del protagonista, fatto di costanti slanci memoriali non mediati dalla coscienza ma completamente involontari e automatici. Des Esseintes, oltre a mostrare un'ossessione feticista per i capolavori letterari in suo possesso, rilegati nelle più inusitate maniere, osserva in estasi le opere d'arte di cui si è circondato, e naturalmente il primo referente di un'arte simbolica ricca di decori pagani, degradata moralmente e ornata di una macabra sensualità, è Gustave Moreau. Alla consacrazione di due dipinti del francese,

---

<sup>1</sup> A tal proposito Fusillo individua la discrepanza a partire dal rapporto che instaura la porzione con il sistema totale. In tal maniera il dettaglio si configura come elemento staccato e slegato che si manifesta quando scompare il sistema ospitante che lo conteneva; il frammento, invece, sta ad indicare la frattura di un'unità e quindi una riproposizione del sistema totale, evidenziando in negativo la perdita dal costituente asportato (Fusillo 2012: 98-99).

rispettivamente *Salomè* (Fig. 1) e *L'apparizione* (Fig. 2), segue una rassegna di altre opere tra cui ritroviamo le acqueforti dell'olandese Jan Luyken, alcune litografie di Bresdin e un'indeterminata collezione di Odilon Redon; tutti prodotti sinistri di un'estetica decadente che costellano l'esistenza di un maniaco del raccapricciante decadimento e del grottesco squilibrio patologico.

In questo senso, la collezione compulsiva di oggetti e la ristrutturazione di questi in costrutti affettivamente ed esteticamente significativi, sta alla base di una ricerca astratta in cui le sensazioni e l'eros si cosificano e occupano gli spazi di un cosmo di per sé inerte; considerazione questa che ci permette di discutere le soluzioni museali tipiche del modernismo seguendo un percorso declinato in maniera fondamentale simile a quello del personaggio chiave di *À Rebour*s. Nel momento in cui gli oggetti con l'esaurirsi della funzionalità riflettono una mappa specifica e sono deposito delle tracce emotive di chi li osserva, anche gli enti concreti che l'arte produce (libri, quadri, sculture...) se attraversati rivelano meccanicamente qualcosa che nell'intimità ci appartiene. Per questa ragione, l'*ecfrasis* modernista acquista la sua validità e spiega esaustivamente la tensione verso le sfere simboliche di percorsi artistici che mirano a scrollarsi di dosso le strutture esplicative della razionalità logica. Rispetto ai modelli tradizionali, secondo l'ipotesi interpretativa di Krieger (1992), la potenza icastica, ossia l'*anargheia*, viene a configurarsi come ingrediente indispensabile ma non completamente esaustivo ai fini di delineare i percorsi che dall'indagine sul segno naturale veicolano una creatività maggiormente evocativa. In sostanza dilatare il concetto di *ecfrasis* significherebbe ravvisarne una coincidenza con la mera descrizione che esercita la critica d'arte, privando la rappresentazione verbale dell'oggetto della sua componente più suggestiva. Precedentemente all'integrazione in letteratura di fenomeni come il pittorialismo e l'iconicità che giocano sul rapporto tra scrittura e tecniche artistiche, l'*ecfrasis* interpreta un ruolo decisivo in tutta la narrativa classica: essa cristallizza l'azione in circostanze descrittive codificate e, attraverso la disgregazione identitaria contemporanea, veicolerà perturbanti riflessioni sull'alterità a partire dal feticismo oggettuale.

## I poeti di fine secolo e il codice iconico

Molti scrittori di fine secolo scelgono di cimentarsi nella riproduzione verbale della sostanza visiva. Tra i poeti parnassiani, che condividono con Manuel Machado una visione simultanea di arte e storia, ritroviamo il Verlaine dei *Poèmes Saturniens*, Gautier ed Heredia. Nonostante il tentativo efrastico non sempre appaia legittimo, configurando risultati poetici che vanno al di là della semplice ricerca di un effetto consonante con la visione dell'opera d'arte, è necessario considerare che lo strumento della riproduzione verbale di effetti plastici corrisponde solo a una modalità, e non la più frequente, in ambito parnassiano. Il termine 'museo' non designa nessuna sezione degli scritti di questi autori; tuttavia le soluzioni estetiche che confermano una predilezione per il linguaggio plastico e contemporaneamente un'attenzione per i temi dell'antichità vanno ben al di là della banale trasposizione di dipinti. Heredia in *Les Trophées* (1893) ricostruisce alcune scene di tema mitologico, mentre nel testo in prosa di Verlaine intitolato *César Borgia* (1869; 2007: 96) l'incipit sembra assoggettarsi ad un intento descrittivo ma, nel finale, ritroviamo alcuni elementi che suggeriscono una dimensione psichica del personaggio:

Y la mirada errante, indiferente que – raya lejana, como en las viejas pinturas, – está preñada de enormes pensamientos de aventuras.

Y la frente ancha y pura, surcada por un gran pliegue – lleno, sin duda, de proyectos terribles, – medita bajo el birrete donde ondula una pluma – prendida por un rojo broche de rubíes. (Cito nella traduzione di Manuel Machado)

Gautier, invece, seguendo il ravvivarsi dell'interesse per la Spagna che si risolse nella riproposizione di opere di carattere romantico come *Hernani y Gil Blas* di Hugo e la *Carmen* di Merimée, mostrò un crescente interesse verso la pittura spagnola. A *Voyage a Espagne* ed *España*, fecero seguito *Tras los montes* e *Tableaux à la plume*, tutti esemplari esiti che documentano la predilezione dell'autore per l'arte spagnola e le collezioni esposte al Museo del Louvre. L'interesse per Velázquez, Ribera,

Murillo e Zurbarán si dipana in *Tableaux a la plume* (Gautier 1880) per mezzo di otto articoli sulla pittura, comparsi in distinti periodici francesi tra il 1850 e il 1869, tra cui figura la serie *Etude sur les musées* contenente la sottosezione *Le musée espagnol*. Ciò che cattura l'attenzione di Gautier per quanto riguarda gli aspetti dell'arte barocca è la disposizione di una diversità sociale nella ritrattistica che, attraverso il dettaglio simbolico, include nell'immagine l'estrazione del personaggio rappresentato. Sorvolando sulla celebrazione a Parigi nell'anno 1899 del terzo centenario dell'artista sivigliano anticipato dall'opera *Velázquez* di Aureliano de Beruete, è sufficiente sottolineare l'uso da parte di Manuel Machado, nella conferenza *Génesis de un libro* (Machado 1913), della formula *pinturas a la pluma* per ravvisare un'ingente debito nei confronti di Gautier, probabilmente imputabile alla permanenza francese del poeta di *Alma*.

Per quanto concerne l'ambito ispanico, al contrario, la disposizione all'*ecfrasis* interessò maggiormente gli autori sudamericani, come fu il caso di Rubén Darío e Julián del Casal, precursori e rappresentanti di quella linea simbolista che prevedeva uno sfondo di complementarità tra i diversi codici artistici.

Rubén assegna all'arte un posto privilegiato ai fini di esplorare l'impostazione modernista, oltrepassando e ristrutturando la sentenza *ut pictura poesis*, ora arricchita di orizzonti estetici inediti per mezzo di una preferenza per quei manufatti che, creati dall'uomo al fine di essere contemplati, giocano con il concetto di bellezza decorativa. Se il valore del mondo è soprattutto ornamentale, il linguaggio mutuato dalle comparazioni scultoree sfocia spesso in analisi contrastive tra luce e ombra, che reificano l'erotismo femminile attraverso la vividezza dei colori e la concretezza dei materiali preziosi e transcodificano il mondo animale mediante meravigliosi effetti grafici, sino ad un'identificazione dei fattori artistici con allegorie ed emblemi di un mitico ritorno all'arte dell'antichità.

Di pari passo con la crescente attrazione per il movimento simbolista, le descrizioni del poeta del Nicaragua si fanno meno prolisse, lasciando più spazio all'impressione lirica e soggettiva. La rappresentazione naturalista sparisce così dalla ricerca modernista e la

resa del paesaggio, ora ancorata alla contemplazione assorta, svela la proiezione sulla realtà circostante di quel mondo interiore che la parola, ai limiti di un eccezionale sforzo comunicativo, cerca di esprimere.

Un aspetto fondamentale dell'estetica di fine secolo che può essere interpretato come cardine della religione dell'arte per l'arte è la grande attenzione per l'operato di pittori che, precedentemente ai grandi maestri cinquecenteschi Raffaello e Michelangelo, costruirono una visualità che si distanziava dalle prassi accademiche e dalle interpretazioni canoniche di bellezza. Il gusto preraffaelita e il ritorno ad un passato nostalgico, a partire dall'esautorazione della tendenza artistica rinascimentale e al recupero auspicato da John Ruskin di un'arte primitiva e gotica, sono alla base di alcune produzioni dariane. Nelle pagine di *Cantos de vida y esperanza* (1905), la poesia *Leda* (1905; 1967: 664) segnala un'attenzione per la figuratività moderna, esplicita in materiali concreti e sfumature traslucide di colore, mentre riscopriamo l'interesse per la malinconica pantomima verlaineiana nella *Balada en loor del "Gilles" de Watteau* (1905; 1967: 1056-57). La vocazione visuale ed ermetica di Darío si fa invece più patente nella sezione *En Chile* di *Azul...* (1888: 100-235), dove le trasposizioni, non dipendendo dalla realtà oggettiva della visione, abbandonano l'indagine mimetica ed eliminano il referente naturale che viene assorbito come modello artistico, prospettando una tendenza all'autonomia verbale già segnalata nei titoli che affollano la raccolta.

Julián del Casal, poeta inizialmente attirato da un esercizio di scrittura di marca postromantica, solo successivamente impregna la sua produzione artistica di riflessioni metalinguistiche e sperimentazioni che coinvolgono poesia e codice iconico. L'utilizzo di strumenti tipicamente ascrivibili all'ambito decadentista, come il cupo interesse per il morboso, l'estremizzazione della tematica crepuscolare e il legame tra lusso e sterilità, si vincola ai percorsi degli autori francesi citati ed è concorde al temperamento e alla condizione di malattia dello stesso poeta cubano che, in seguito all'acuirsi di un morboso pessimismo e all'aggravarsi della tubercolosi, aggiusterà la tecnica avvalendosi di preziosismi lessicali e cromatici.

Se questa cosmovisione simbolista è già evidente in *Hojas al viento* (1890), raccolta contenente *La canción de la morfina*, un componimento in

cui l'aspirazione spirituale ricerca nella droga l'ingrediente principale di una poetica ubriaca di alterate intensità e sensibile alle sinestesie di un trionfo del sovrannaturale, è con la seconda raccolta di Del Casal, *Nieve* (1892), che la simbiosi tra estetismo e idealismo si realizza completamente, consegnando allo scrittore la possibilità di trasferire sulla pagina una percezione spirituale di bellezza combinata a un gusto per il distante e l'esotico, in ultima analisi rappresentato da una neve che per l'abitante di Cuba rappresenta l'estraneità.

La prima parte dell'opera si ispira alla cultura parnassiana ma con la sezione *Mi museo ideal* l'autore entrerà definitivamente in una nuova tappa simbolista della sua poetica. Del Casal, lettore di Baudelaire e Verlaine, aveva in quel periodo già intrapreso il carteggio con Huysmans e, stimolato dall'entusiasmo per un'espressione artistica con cui era venuto in contatto attraverso le copie che l'amico e giornalista Aniceto Valdivia, di ritorno da Parigi, aveva portato a Cuba nel 1888, iniziò la corrispondenza con Moreau (Villena 1978). A questa fascinazione per i dipinti del francese che poteva esaminare solamente in riproduzioni in cui di certo l'effetto cromatico perdeva di incisività, si associa l'idea di una possibile traiettoria comune tra i due artisti che, in stretta consonanza nell'attitudine alla vita, indurrà il poeta cubano alla stesura di dieci sonetti ecfrastrici a partire da altrettante opere del pittore parigino.

La modulazione poetica fondamentale è quella dell'archetipo femminile per eccellenza descritto in *À Rebour*. Sia Moreau che Del Casal, d'accordo con il sentire modernista, cercano un contatto con l'assoluto per mezzo di una fuga dalla realtà circostanziale e un rifugio nei paradisi artificiali. La figura rappresentativa di questo percorso degli eccessi fatto di sofferenza e inappetenza sessuale è Salomè, bellezza mostruosa e incantata che disdegna i mortali, incurante del danno che può loro provocare, una Elena di Troia che danza ammaliante tra i riflessi delle pietre preziose, mostrando terrificanti porzioni di carne tanto seducente quanto mortifera. La sensazione fantasmatica trasmessa dalla serie di dipinti viene resa da Del Casal attraverso un duplice procedimento: in *Salomè* (1893: 28) il fumo dell'incenso ispira i contorni vaghi, mentre in *La aparición* (1893: 29) la dilatazione è il risultato del passaggio di alcuni raggi solari attraverso una nube che ne attenua l'invasione. Dove si

produce l'antitesi massima è nell'opposizione di due emblemi, da un lato il fiore di loto, dall'altro la testa volteggiante del Battista che, attraverso il contrasto, si istituiscono a simboli di una nuova religione passionale e sfrenata di cui la stessa donna è rappresentante, mascherata da gioielli e legata a una sensazione di apparenza falsa quanto il candore della sua pelle. La *Péri*<sup>2</sup>, figura femminile simbolica che marca l'integrazione tra l'universo terreno e quello trascendente, a partire dal 1860 comparirà in molti bozzetti del pittore francese (Fig. 3) e si caratterizzerà come portavoce di un'estetica simbolista in cui i contorni delle cose sfumano nel profondo mistero del trascendente, relegando la raffigurazione del mondo a un accumulo di indizi materici che vogliono esprimere molto più di ciò che funzionalmente rappresentano.

### **Il museo di Manuel Machado**

Manuel Machado, per edificare il suo mondo ideale, sceglie di includere nella sottosezione intitolata '*Museo*' di *Alma* (1902; 1967: 151-53) quattro componimenti che, con l'obiettivo di tracciare efrastici quadri culturali, mettono in scena consonanze dirette tra letteratura, arte e vita, rivelandosi adattamenti della lezione parnassiana radicalmente distinti da altri esiti peninsulari, com'è il caso di *Retratos Antiguos* di Antonio De

---

<sup>2</sup> *Péri* o *Peri*: figura femminile contrastiva che marca l'integrazione tra l'universo terreno e quello soprasensibile per mezzo di una caratterizzazione difforme e ambigua. Il soggetto mutuato dalla mitologia arabo-persiana si converte in simbolo di una seducente quanto mortifera passione che si estende agli antecedenti storico-biblici di Cleopatra, Giuditta, Salomè e conoscerà durante il XIX secolo una rinnovata diffusione. A tal proposito si consideri la stesura da parte di Thomas Moore di *Lalla Rookh* (1817), opera basata su un poema indiano la cui seconda sezione reca l'intestazione «The Story of Paradise and Peri», e la collaborazione di Gautier con il musicista Burgmüller e il coreografo Coralli per la realizzazione di un balletto in due atti intitolato appunto *La Péri* e rappresentato il 22 febbraio 1843 all'Opéra de Paris.



Zayas, opera pubblicata nello stesso anno ma in fin dei conti riconducibile a una modalità poetica passeggera e priva di mordente.

Successivamente, secondo le possibilità che offrono il modello e l'intento, altri componimenti vengono integrati all'iniziale collezione, che nel 1907 si fa indipendente da *Alma* combinando una poesia inedita a soluzioni riprese da *Tristes y alegres*, *Caprichos* e *La fiesta nacional*. Tale museo, ora ampliato sfruttando al massimo le possibilità del titolo, raccoglierà diciannove componimenti che si organizzeranno in quattro sezioni, come in un'autentica esposizione in cui il materiale, ordinato cronologicamente, corrisponderebbe ad altrettante sale qualificate mediante un titolo, una derivazione geografica, un periodo storico e uno stile artistico precisi. Questa rilettura dimostra che siamo in presenza di una struttura fondamentale aperta che nel 1910 vedrà l'inserimento di altri quattro componimenti in seguito riservati ad *Apolo* (1902; 1967: 165-179), collezione che si spiega a partire dalla semplice locuzione: *poemas sobre cuadros*.

*Alma* è una raccolta che in germe contiene dei riferimenti alla produzione machadiana nella sua totalità; tuttavia, nel caso dei rimandi al codice iconico, il discorso si fa più complesso. Inizierò sin dal principio con il chiarire che è essenzialmente solo nella raccolta del 1902 che Manuel Machado sembra riuscire a superare la componente descrittiva attraverso un'integrazione simbolista del dato pittorico, mentre in *Apolo* la versificazione si fa meno allusiva e il procedimento pressoché identico di ricreazione di quadri famosi non va oltre l'oggettivazione. In *'Museo'*, già il primo progetto fatto di quattro componimenti si distingue per una componente di reinterpretazione creativa, assoggettando l'impressione pittorica ad allusioni e percezioni che, sfociando in un clima decadente marcatamente simbolico, si allacciano a reminescenze personali dello stesso poeta. È questo il caso di *Felipe IV* (*ivi*: 151-52), uno degli esiti più felici di Manuel Machado per quanto concerne il procedimento efrastico così come è stato interpretato dalla tradizione classicista, e contemporaneamente esempio singolare di poesia modernista, che recupera gli strumenti del movimento soprattutto nel riferimento metapoetico a codici visuali apparentemente incompatibili con la pratica della scrittura.

Nadie más cortesano ni pulido  
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,  
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde,  
cansado el oro de su pelo undoso,  
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso  
ni joyeles perturban ni cadenas  
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,  
con desmayo galán, un guante de ante  
la blanca mano de azuladas venas.

Se la struttura ricorda, rappresentandone forse la base compositiva, i sonetti di *Apolo*, il risultato è estremamente più interessante. Probabilmente scritto tra il 1898 e il 1899, questo è l'unico componimento di *Alma* cui è possibile associare un referente pittorico anche se non menzionato: il dipinto di riferimento è il ritratto di Velázquez catalogato al numero 1182 del Museo del Prado (*Filippo IV in piedi*, 1623-1628, olio su tela), anche se, come segnalerà Gayton (1975), il dettaglio del guanto è recuperato da un ritratto del fratello del re, Don Carlos, realizzato dal medesimo pittore sivigliano (*Ritratto dell'infante Don Carlos*, 1626-1628, olio su tela). La sensazione di plasticità, evocata per mezzo di un impiego di verbi al presente, accentua l'impressione di staticità, mentre l'indeterminatezza testuale non permette un'interpretazione unidirezionale né per quanto riguarda la dimensione interna del componimento, né per ciò che concerne l'intenzione alla base della scrittura. Se D'Ors classifica la reinvenzione dell'immagine del sovrano non come riproposizione del dipinto in sé ma come ristrutturazione dell'ambiente velazqueño e rimando all'artificio pittorico (D'Ors 1979), Coronado Carrillo rigetta l'idea di una sintesi tra due opere d'arte (a

discapito di vistosi elementi che giustificerebbero una tesi inversa) subordinando la creazione poetica a un proposito di correzione del ritratto del sovrano che Machado opera a partire da una patina elegante di amaro decadentismo (Coronado Carrillo 2011). A livello espressivo, pare però rilevante l'osservazione di Persin che si sofferma sulla scelta di effettuare una commistione tra più dipinti al fine di generare un'immagine mentale indipendente, connessa alla registrazione dell'effetto visuale nell'animo di chi scruta il dipinto (Persin 1989).

In questo senso, è possibile ipotizzare che l'operazione poetica voglia in sé riferirsi alla rappresentazione artistica in generale intesa come processo. La riflessione si sposta quindi sulle sfere di competenza di un'arte che sceglie di materializzare sulla tela oggetti che si situano al di fuori del suo proprio contesto, considerando l'*ecfrasis* non solamente a livello di fallimento mimetico, ma relazionata al processo artistico in sé e alle possibilità immaginative di emittente e destinatario del prodotto. Il dipinto si converte in simbolo, in feticcio, per mezzo del quale il poeta stesso, attraverso due codici ipoteticamente in conflitto, raggiunge un grado di iconicità che va al di là di oggetti e segni, evidenziando l'assoluta sussistenza del prodotto verbale e orientando il discorso verso un piano simbolico che si interroga sull'impossibilità da parte di qualsiasi procedimento artistico costretto da canoni specifici di cogliere l'essenza del reale. La lettura del dipinto di Velázquez accoglie infine molteplici interpretazioni presupponendo legittima la fusione mentale, che situerebbe il poeta in un ruolo di garante dello statuto dell'immagine attraverso il filtro della memoria, e contemporaneamente auspicando un indirizzo interpretativo personalissimo basato sull'assenza e sul decadimento.

La posizione del componimento nel '*Museo*' di *Alma*, consente di individuare alcune affinità con le altre tre soluzioni della medesima sottosezione machadiana.

La fonte di *Oliveretto da Fermo* (1902; 1967: 152), invece che essere un dipinto, è il capitolo VIII de *Il principe* di Machiavelli, in cui ritroviamo la figura del valoroso e ambizioso condottiero che morirà a soli ventotto anni per mano di Cesare Borgia. Questo carattere esplicitamente letterario influisce nel risultato e il componimento sembra più legato a un intento

biografico che pittorico. Machado per mezzo dell'invenzione di un inesistente quadro del protagonista, dipinto da un altrettanto fittizio Pintoretto, utile solo ai fini di determinare un referente interno alla storia dell'arte che possa giustificare la resa di un quadro storico a partire da alcuni dettagli, esegue un perfetto ritratto morale del Rinascimento italiano.

Segue la stessa interpretazione *La corte* (ivi: 152-53), narrazione poetica di marca parnassiana che destina al sonetto la descrizione di scene brevi. Pubblicata inizialmente come *Villamediana – Retrato de epoca*, la poesia delinea il momento in cui lo stesso conte-poeta si incontra con Isabella di Borbone, sposa di Filippo IV, rinvigorendo l'idea di una suggestione legata alla rappresentazione al tempo stesso storica e artistica.

Di chiara marca modernista è invece la poesia *Oriente* (ivi: 153), sottotitolata *Flores*, che sceglie la struttura del sonetto alessandrino con un certo grado di libertà rimica. Per quanto il tema antico si ipotizzi sia ripreso da Hugo ed Heredia, sono di chiaro carattere verlaineiano la grande attenzione formale, la partizione ritmica del verso e il ricorso all'allitterazione, mentre è da ascrivere alle modalità espressive contemporaneamente barocche e romantiche l'insistenza sul carattere mortifero dell'amore di cui Cleopatra si fa eminente portavoce.

Sulla base della pratica d'insegnamento della *Institución Libre de Enseñanza* e considerando quindi rilevante l'opinione di Cossío e Giner de los Ríos per cui l'opera d'arte è insieme contenitore e risultato di una dissoluzione tra la storia politica e la storia delle idee, l'estetica machadiana si ispira a un'antichità culturale e proietta il lettore in un mondo nuovo ed esotico. I componimenti riescono così a convertirsi in sintesi perfette tra grazia formale e temi evocativi che, come ritratti esposti in un ambiente museale concreto, acquistano dinamicità per mezzo della disposizione: la tensione tra il ritratto del re decadente e quello dell'artista assassino si risolve nell'omicidio del conte di Villamediana, per mezzo di una sintesi che ricerca l'estremizzazione della passione amorosa deleteria e sfrenata. Presenza costante in tutti i modelli la densa riproposizione di oggetti-feticcio: al guanto del re fanno seguito 'un cuadro, un puñal y un soneto' appartenuti ad Oliveretto, strumenti

icastici che, insieme al '*pañuelo bordado con las armas reales*' e alla coppa di Cleopatra, compongono l'universo materico di una decadente nobiltà in cui la morte è l'unico referente.

Sul piano delle influenze che abbiano condotto alla stesura di *Felipe IV* sono state fatte varie ipotesi. Seppur a livello formale gli influssi modernisti, soprattutto dariani, siano patenti, la metrica e il vocabolario chiamano in causa gli esiti parnassiani. Per quanto sia impossibile non notare la consonanza con il *César Borgia* di Verlaine (1869; 2007: 96)<sup>3</sup> e le costruzioni decadenti di Samain, l'ispirazione forse potrebbe ricondursi al Gautier di *Tableaux à la plume* che più lungamente si sofferma sulla posizione del guanto, sulla pallidezza nei ritratti di corte di Velázquez e sulla spossatezza del soggetto, volendo pronosticare il declino di una dinastia in collasso. Per quanto non sia possibile accertare la lettura del francese da parte di Manuel Machado, resta comunque valida la traccia esplicativa che antepone alla prospettiva storica le considerazioni estetiche, qualificando il componimento come notevolissimo esito anomalo di un poeta discontinuo ma innegabilmente affascinante.

### Rubén Darío, "Alma" e il sottocodice esoterico

Manuel Machado si appropria della tecnica verlaineina e al contempo ne trascende le finalità, ottenendo esiti distinti. Questo superamento, che in fin dei conti è appropriazione e riadattamento di una lezione poetica, forse non sarebbe stato concepibile senza l'esemplare contatto con Rubén Darío.

Per il poeta di *Alma*, Rubén fu amico e maestro. I due si conobbero nel periodo in cui Manuel visse a Parigi ed esercitò l'attività di traduttore presso la casa editrice di Hippolyte Garnier. Introdotto ai circoli bohémien e alla vita intellettuale in fermento da Enrique Gómez Carrillo,

---

<sup>3</sup> Cfr. nuovamente il testo XLVI nella traduzione machadiana: «Los ojos negros, los cabellos negros, y el negro terciopelo – contrastan entre el oro suntuoso de la tarde,– con la palidez bella y mate de su rostro».

al tempo console generale del Guatemala, il poeta andaluso strinse amicizie feconde con personalità di spicco nell'ambiente letterario parigino e partecipò alle sregolatezze notturne della città. Durante questo periodo, che si protrasse sino al rientro in Spagna nel mese di dicembre del 1900, Manuel condivise per qualche tempo l'abitazione al numero 29 di Faubourg Montmartre con Amado Nervo e Rubén Darío, giunti a Parigi in veste di giornalisti e desiderosi di sperimentare le magnificenze della capitale francese che in quell'anno ospitava la grande Esposizione Universale. In questo clima d'eccitazione, sorse una profonda amicizia tra il vate del modernismo latinoamericano e il poeta savigliano, e alla partecipazione ad alcolici ritrovi presso il caffè Cyrano e il bar Calisaya seguì uno scambio reciproco di letture e versi che non si interruppe con l'abbandono di Parigi da parte di Manuel (Alarcón Sierra 2008).

Ritornato a Madrid, il poeta si adoperò a diffondere gli ideali estetici che marcavano il passo di quella nuova generazione di scrittori, vantando l'esperienza in prima persona di ciò che altri suoi contemporanei conobbero solo indirettamente. Seppur risalga al 1901 la fondazione della rivista *Electra*, cui collaborerà lo stesso Darío, la cooperazione tra i due scrittori si intensifica nel novembre dello stesso anno quando Juan Ramón Jiménez, in seguito al ritrasferimento a Madrid, decide di accogliere in cenacoli presso il sanatorio del Rosario i rappresentanti della *gente nueva*, vale a dire la compagine di artisti che contrapponeva alla cieca incomprendimento accademica le novità artistiche imperanti. A queste riunioni parteciparono sia Manuel che Rubén, esercitando quel ruolo prioritario che già avevano nelle redazioni di *Juventud* e, successivamente, di *Helios*, *Los cómicos* e *La Anarquía Literaria*, di cui il primo e unico numero vide le stampe nel luglio del 1905 (Ibid.).

Di pari passo con questa profonda amicizia, a livello intellettuale i vicendevoli elogi e omaggi seguivano le pubblicazioni delle raccolte di ciascuno dei poeti, sino all'inclusione dei lavori di entrambi nella prima estesa antologia modernista del 1906. Tre anni più tardi, Manuel Machado si occupa temporaneamente di una serie di attività tra cui quella di segretario del maestro all'ambasciata del Nicaragua ma sfortunatamente la corrispondenza tra i due scrittori, che si sviluppò in concomitanza con la pubblicazione parigina di *Mundial Magazine*, una

rivista diretta da Darío cui parteciparono i fratelli Machado con alcuni scritti, è destinata a cessare con la morte del poeta di *Azul...* nel 1916.

A partire da questa relazione affettiva e intellettuale, Rafael Alarcón Sierra passa esaustivamente in rassegna gli indizi poetici che in *Alma* dimostrano l'adesione al rinnovamento lirico dariano, sottolineando che Manuel Machado non imita il maestro ma si appropria di alcuni procedimenti e li interiorizza. Al motivo dell'universo misterico, ricorrente in ambito romantico e ripreso da Darío attraverso l'iconografia della rosa simbolica (Machado 1902; 1967: 146), si sommano altri riferimenti come l'esotismo orientalista di *Oasis* (ibid.), il sentimento abulico di *Melancolía* (ibid.) e l'attrazione per l'universo medievale primitivo e leggendario di *Castilla* (ivi: 150-51).

Nella sezione *Estatuas de Sombra*, le corrispondenze si fanno più intense. Il raggruppamento, infatti, esplicita un codice sintetizzabile attraverso il termine di poesia psicologica: arte della versificazione il cui intento è captare le tracce persistenti di subconscio, rigettando l'inerte spazio *soul-less* di marca positivista ed esaltando l'espressività modernista che gode della libera redenzione simbolica, voltando le spalle alla disorganica e disgregata realtà.

Nei due componimenti *Lirio* (ivi:155-56) e *Gerineldos el paje* (ivi: 156-57), basati sul medesimo ipotesto, il *Romancero* del secolo XVIII di Agustín Durán, le allusioni vanno ben oltre la parafrasi descrittiva o interpretativa, ricomponendo l'universo intimo del poeta a partire dalle suggestioni in lui provocate dal testo fonte. Se in *Gerineldos* i protagonisti ricoprono la funzione di simboli della sessualità in un'atmosfera di decadenza, è con *Lirio* che il topico delle '*almas liliales*' prende forma. La condizione assorta del '*pobre pajecillo*', che in una *carrerilla* iniziale vaga per i giardini del castello, si tramuta in una sensazione simile ad una trance mistica per cui il parco versallesco non è altro che il labirinto simbolico del sé, mentre l'intima introspezione si suggerisce per mezzo di indeterminatezza testuale e linguaggio onirico, espedienti che utilizzò lo

stesso Darío nel componimento *El poeta pregunta por Stella* (Darío 1888; 2007)<sup>4</sup>.

La compenetrazione, invece, si fa più profonda in *Eleusis* (Machado 1902; 1967: 153-55) dove lo statuto onirico delle visioni coincide con lo smascheramento misterico alla base della dottrina esoterica che nel finale del secolo permeò il pensiero di molte teosofie occidentali. Il modernismo letterario, auspicando la negazione del dogma e la liberazione dai preconcetti positivisti, si accostò naturalmente a soluzioni teosofiche che ricercavano l'approssimazione ai grandi enigmi radicali dell'esistenza, seppur la teosofia classica od occidentale, secondo la distinzione che propone René Guénon (1921), non coincidesse *tout court* con la dottrina professata da Madame Blavatsky.

La corrente esoterica originaria prevedeva una visione sincretista in cui confluivano pitagorismo e platonismo; religioni misteriche antiche tra cui i culti orfici, egizi ed esseni; la mistica ebraica della Quabbalah; le correnti ereticali contestatrici del Medioevo; i templari e i rosacroci; i riferimenti a pansofia, panvitalismo e monismo, intimamente correlati alle correnti occultiste che implicavano un interesse profondo per alchimia, magia e astrologia. Il teosofismo moderno esposto da Madame Blavatsky e Olcott, invece, sotto l'impropria denominazione di teosofia orientale, chiama in causa nuovi elementi ad arricchire la composita sintesi: a partire da un amalgama di concetti condivisi di Induismo e Buddhismo, tra cui ritroviamo la reincarnazione, il contatto con il divino per mezzo dell'esperienza mistica, il fachirismo e l'idea di *karma*, la società teosofica avvalorava una teoria comparativistica ed evoluzionista delle religioni per cui tutte le dottrine derivavano da un'unica sapienza universale originaria. In questo modo, presupponendo una subordinazione del logico al mitico, le sfere del paranormale e dello spiritismo si intrecciarono e comportarono uno spostamento nei riguardi della tradizione teologica dominante.

---

<sup>5</sup> A tal proposito si considerino i versi di *Lirio*: «Casi todo alma / se pierde en silencio, / por el laberinto / de arrayanes... ¡Besos! / Solo, solo, solo. / Lejos, lejos, lejos... / Como una humareda, / como un pensamiento... / Como esa persona / extraña, que vemos / cruzar por las calles / oscuras de un sueño.»



Il consistente interesse per la versione interpretativa delle religioni proposta da Madame Blavatsky si spiega solamente mediante una valutazione delle spiritualità inedite e stravaganti in voga a partire dal XVIII secolo. Personalità come quelle di Swedenborg, teorizzatore di simmetriche analogie tra il mondo materiale e l'aldilà, permisero un'impressionante diffusione del satanismo, del rito egiziano proposto dalle logge di Misraim e Memphis e dei culti filomassonici di occultisti e guaritori, tra cui individuiamo il conte di Saint Germain e il profeta Cagliostro. Di pari passo con il crescente fascino religioso per l'Oriente, che in campo filosofico e letterario occupò le riflessioni di Schopenhauer, Kipling e Salgari, si interpolarono discussioni psicanalitiche, tra cui le teorie sull'ipnosi e il magnetismo animale professate da Mesmer e le rivelazioni apocalittiche di Joanna Southcott, sperimentatrice di una scrittura automatica altamente suggestiva (Gullón 1971).

Sedimentandosi in una psiche fortemente eccitabile e disturbata come quella di Madame Blavatsky, tutte le tendenze di pensiero qui sopra proposte si addensarono intorno a un epicentro trascendente che integrava il misticismo religioso alla riscoperta interiore; il risultato fu la fondazione della prima Società Teosofica nel 1875, in un Paese come gli Stati Uniti che già nel 1866 aveva segnalato un accostamento all'universo esoterico da parte di cinque milioni di persone, cui seguì una penetrazione spagnola intorno alla metà del XIX secolo con l'affermazione della prima società spiritista fondata a Cádiz nel 1855.

Con il teosofismo, dottrina che prometteva di riscoprire le chiavi perdute che avrebbero consentito di penetrare le nebulose essenze dalla vita e dell'aldilà, iniziarono a circolare concezioni legate a pratiche antiche, spesso in un'accumulazione caotica, tra cui figuravano le credenze orientali, il pitagorismo e i testi gnostici. Come sottolinea Gullón, seppur le soluzioni proposte rischiassero in alcuni casi di occupare l'orbita della ciarlataneria in ambito letterario anche i propugnatori di false concezioni erano personalità feconde che stimolavano chi, forzato a sostituire il Dio di cui Nietzsche aveva dichiarato la scomparsa, vedeva nella simbologia arcaica una possibile rigenerazione.

Ciò che resta indubitabile è che alcuni scrittori presero sul serio le nuove dottrine. W. B. Yeats partecipò ad una società occultista di Londra tra il 1887 e il 1890 e successivamente edificò una personale pratica simbolista, che si basava sui medesimi principi per cui la natura e lo spirito fossero in costante connessione e sviluppassero una corrispondenza; per quanto riguarda il settore letterario ispanico, invece, Valle-Inclán e Manuel Machado dimostrarono una forte curiosità per l'esoterismo, mentre è accertato che Darío e Lugones furono iniziati ad una società teosofica.

In vari punti, i movimenti estetici di fine secolo coincidono con le credenze delle nuove dottrine; primo fra tutti il raggiungimento di un'armonia suprema, che le teorie ebraiche e platoniche giudicavano espressione di una perfetta disposizione degli elementi astrali. Allo stesso modo il ritmo e lo stile dell'artista modernista erano elementi eticamente indispensabili per dar corpo ad impulsi che altrimenti tendevano alla dispersione. Il poeta, emulando il divino atto di creazione, si trasforma nel detentore della parola e questa convinzione per cui nominare equivale a rendere manifesto lungo l'asse dell'esistenza è un'interpretazione che occupa tanto le letture bibliche e coraniche quanto in filigrana le pagine dell'unamuniano *Niebla*, in cui il potere del sommo creatore si dipana in una vertiginosa *mise en abyme*.

Contemporaneamente, se l'uno si svela attraverso la creazione, l'artista stesso nell'atto di generare sperimenta il viaggio intellettuale, la sensazione di sentirsi posseduto da un'entità insondabile che in sé racchiude la componente di mistero alla base della scrittura poetica. L'accettazione dell'alterità come realtà concreta e tangibile indica una linea esoterica che generalmente va nella direzione opposta rispetto all'esercizio del pensiero razionale, giustificando la scissione tra *yo social* e *yo creativo* discussa da Juan Ramón Jiménez negli anni americani di nevrosi, sino ad implicare l'utilizzo di eteronimi, di cui fecero largo uso Antonio Machado e Fernando Pessoa. Simultaneamente, l'inclinazione di Madame Blavatsky a riconoscere nelle varie manifestazioni di Cristo personalità capaci di sviluppare principi superiori che nell'essere umano sussistono in stato latente, non si distanzia poi molto dalle valutazioni di Unamuno per cui il figlio di Dio, non divino per nascita, grazie al

desiderio e all’impegno finisce per meritarsi d’essere considerato profeta e vate.

Volgendo nuovamente lo sguardo ad *Eleusis*, le valutazioni possono ora accordarsi a un ambito spirituale più esaustivo e coerente. Le allusioni fanno sostanzialmente riferimento a quei misteri ellenici celebrati nel santuario di Deméter che rese popolari il guatemalteco Enrique Gómez Carrillo per mezzo dell’opera *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), seguita dal romanzo *La Grecia eterna* (1908), in cui non casualmente un capitolo reca il titolo *Los misterios de Eleusis*. La commistione di misticismo ed erotismo in immagini liturgiche, frequentemente osservabile nei testi modernisti, chiaramente non proviene da correnti eterodosse peninsulari ma da credenze più flessibili e permissive, in ultima analisi accorpabili a partire dal testo chiave di Edouard Schuré *Les grands initiés* (1889). A supportare questa tesi, al di là delle patenti comunanze tra l’iniziazione eleusina proposta in *Los raros* (*Darío* 1896) e le considerazioni del filosofo e letterato francese<sup>5</sup>, contribuisce A. Marasso che segnala l’ampia influenza che ebbe in Darío l’opera *Les grands initiés* di Schuré, di cui ritroviamo un’esemplare ricco di sottolineature e annotazioni nella Biblioteca Machado di Burgos (Alarcón Sierra 2008). Per quanto risulti difficile stabilire la data d’acquisto del libro da parte di Manuel, pare meno problematico considerare che il poeta sivigliano, in seguito al suo arrivo a Parigi, abbia maneggiato con interesse il titolo di Schuré, solido fondamento di un’estetica dell’introspezione che si edificò a partire dai due poli di attrazione rappresentati rispettivamente dagli autori sudamericani sopra citati,

---

<sup>5</sup> A tal proposito si considerino le analogie tra l’affermazione contenuta in *Los raros*: «los misterios eleusiacos no eran, por cierto, para ser expuestos a la luz del sol» e la seguente considerazione schureiana: «Todas las grandes religiones tienen una historia interior y otra exterior; la una aparente, la otra secreta. [...] La primera, la historia oficial, la que se lee en todas las partes, tiene lugar a la luz del día [...] La segunda, que yo llamo la tradición esotérica o doctrina de los misterios, es muy difícil de desentrañar. [...] Hay que adivinarla. Pero, una vez que se la ve, aparece luminosa, orgánica, siempre en armonía consigo misma. Se la podría llamar la historia de la religión eterna y universal».

allacciandosi alle pratiche esoteriche e riscoprendo i nuovi canali di un'attività poetica intimamente disposta all'ascolto della voce suprema e ancestrale che struttura ordinatamente l'universo dello scibile umano.



Fig. 1 – Gustave Moreau, *Salomé*, 1876, olio su tela (da Lacambre 1998: 149)



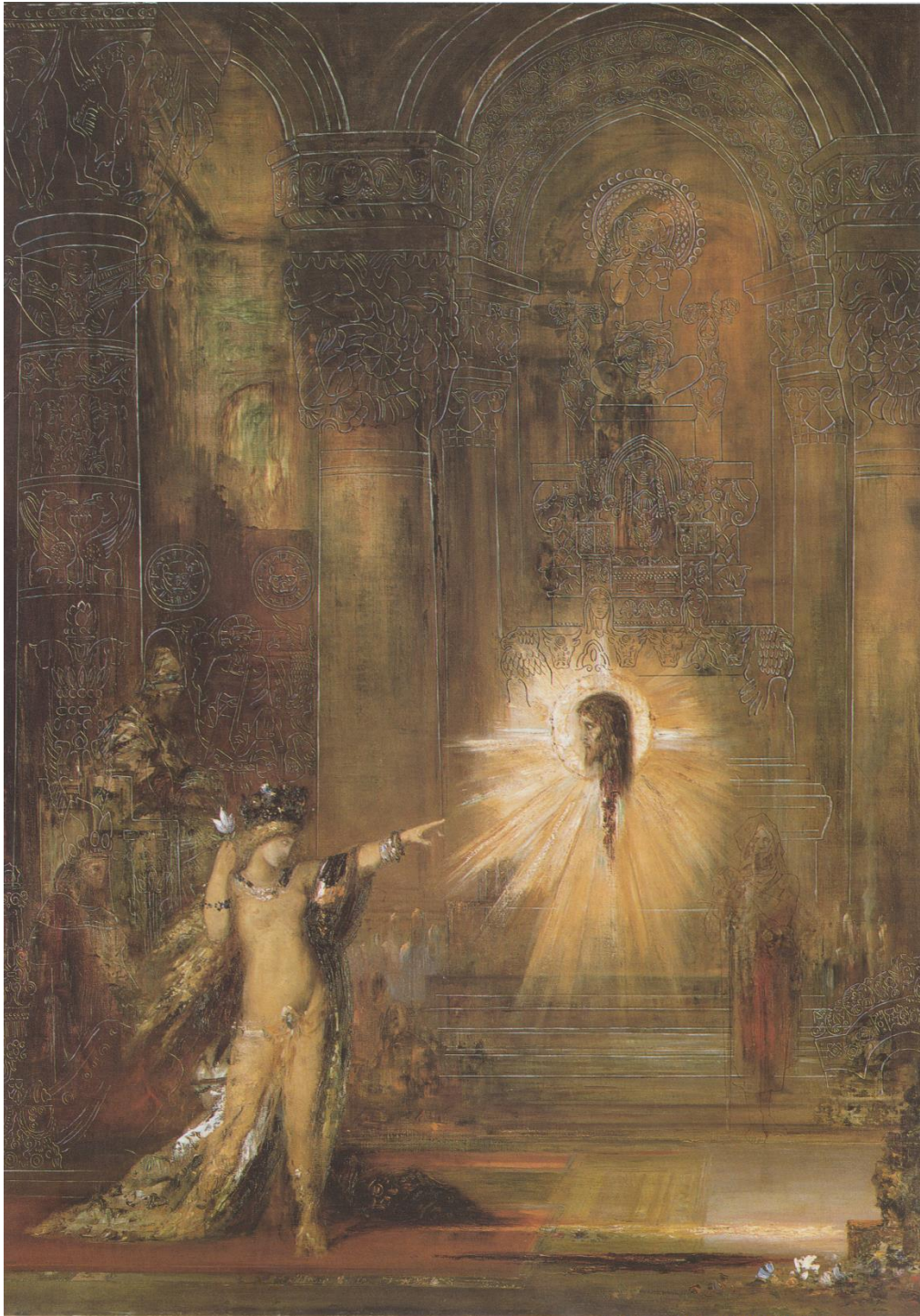


Fig. 2 – Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876, olio su tela (da Lacambre 1998: 152)



Fig. 3 – Gustave Moreau, *Une péri, project pour émail*, 1865, grafite, inchiostro nero, sfumature grigie, dettagli d'oro e di guazzo bianco su carta con strato crema (da Lacambre 1998: 95)



## Bibliografía

- Alarcón Sierra 2008 = Alarcón Sierra, Rafael, *De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado*, Universidad de Jaén, 2008.
- Brotherston 1968 = Brotherston, Gordon, *Manuel Machado: a revaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Casal 1890 = Casal, Julián del, *Hojas al viento*, Imprenta El Retiro, Santiago de Chile, 1890 (*La canción de la morfina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011).
- Casal 1893 = Casal, Julián del, *Nieve*, El Intransigente, Messico, 1893.
- Coronado Carrillo 2011 = Coronado Carrillo, Yolanda et al., *El ékphrasis en la poesía de Manuel Machado*, Master of Arts, University of North Texas, 2011.
- Darío 1888 = Darío, Rubén, *Azul...*, Imprenta Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888 (*Azul. Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid, 2007).
- Darío 1896 = Darío, Rubén, *Los raros*, Tipografía La Vasconia, Buenos Aires, 1896.
- Darío 1905 = Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1905 (*Poesías Completas*, Aguilar, Madrid, 1967; *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid, 2007).
- D'Ors 1979 = D'Ors, Miguel, «*Manuel Machado: Ciertas inexatitudes...*», "Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco", Universidad de Granada, 1979, pp. 437-453.
- Fusillo 2012 = Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna, 2012.
- Gautier 1880 = Gautier, Théophile, *Tableaux à la plume*, Charpentier, Parigi, 1880.
- Gayton 1975 = Gayton, Giban, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Bello, Valencia, 1975.
- Gómez Carrillo 1900 = Gómez Carrillo, Enrique, *Sensaciones de Madrid y París*, Parigi, Garnier, 1900.



- Gómez Carrillo 1908 = Gómez Carrillo, Enrique, *La Grecia eterna*, Imprenta Artística de José Blas y Cía, Madrid, 1908 (*La Grecia eterna*, Biblioteca guatemalteca de cultura popular, Guatemala, 1964).
- Guénon 1921 = René Guénon, *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, Nouvelle Librairie Nationale, Parigi, 1921 (*Il Teosofismo, storia di una pseudo-religione*, Delta Arktos, Torino, 1987).
- Gullón 1971 = Gullón, Ricardo, *Ideologías del modernismo*, "Ínsula", 291, 1971, pp. 1-11.
- Heredia 1893 = Heredia, José-Maria de, *Les Trophées*, Lemerre, 1893.
- Huysmans 1884 = Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Charpentier, Parigi, 1884 (*Controcorrente*, Milano, Garzanti, 2006<sup>20</sup>).
- Krieger 1992 = Krieger, Murray, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lacambre 1998 = G. Lacambre, D.W. Druick, L.J. Feinberg, S. Stein, *Gustave Moreau 1826-1898*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.
- Machado 1902 = Machado, Manuel, *Alma*, Imprenta de A. Marzo, Madrid, 1902 (*Alma. Apolo*, Alcalá, Madrid, 1967).
- Machado 1913 = Machado, Manuel, *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913.
- Navarro Domínguez 1994 = Navarro Domínguez, Eloy, *El "museo" de Manuel Machado*, "Philologia Hispalensis", Siviglia, 1994.
- Persin 1989 = Persin, Margaret H., *The ekphrastic principle in the poetry of Manuel Machado*, "Hispania", 72, 4, Madrid, 1989, pp. 919-926.
- Schuré 1889 = Schuré, Philippe Frédéric "Édouard", *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama; Krishna; Hermès; Moïse; Orphée; Pythagore; Platon; Jésus*, Librairie Académique, Parigi, 1921 (*Los grandes iniciados*, Biblioteca Upasika, Colección Esoterismo II, 2012).
- Verlaine 1866 = Verlaine, Paul, *Poèmes Saturniens*, Lemerre, Parigi, 1866 (*Poesie*, Garzanti, Milano, 2008<sup>3</sup>).
- Verlaine 1869 = Verlaine, Paul, *Fêtes Galantes*, Lemerre, Parigi 1869 (*Fiestas Galantes*, Renacimiento, Madrid, 2007).
- Villena 1978 = Villena, Luis Antonio de, *El camino simbolista de Julián del Casal*, "Revista de literatura hispánica", 7, 5, 1978.

## **L'autore**

### **Stefano Bazzaco**

Ha conseguito la laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane presso l'Università degli Studi di Padova nel luglio 2014. Attualmente è iscritto al Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne dell'Università degli Studi di Verona e sta preparando una tesi di dottorato sul romanzo cavalleresco spagnolo; collabora inoltre attivamente nella redazione della rivista elettronica *Historias Fingidas* con traduzioni e recensioni.

Email: stefano.bazzaco.1@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 22/01/2016

## **Come citare questo articolo**

Bazzaco, Stefano, *Sottocodice iconico ed esoterico in alcuni esempi di Manuel Machado*, "Medea", I, 1, 2015, <http://www.medeajournal.it/>