

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in Translation for the Publishing Industry (Spanish)

***La noche de la reina Berenguela* di Xosé Neira Cruz:**

proposta di traduzione

di un'opera di teatro per l'infanzia.

CANDIDATO:

Antonella Leoci

RELATORE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE:

Rafael Lozano Miralles

Anno Accademico 2017/2018

Secondo Appello

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO I – L'autore de <i>La noche de la reina Berenguela</i> : Xosé Neira Cruz.....	6
1.1. Vita.....	6
1.2. Opere e caratteristiche.....	8
1.2.1. Romanzi e libri di racconti (brevi e lunghi).....	9
1.2.2. Racconti raccolti in antologie.....	10
1.2.3. Opere di teatro.....	11
1.2.4. Poesia.....	11
1.3. Trascrizione dell'intervista a Xosé Neira Cruz.....	11
CAPITOLO II – <i>La noche de la reina Berenguela</i> : analisi del testo originale.....	25
2.1. Edizioni e struttura.....	25
2.2. Elementi paratestuali.....	26
2.3. La trama.....	33
2.4. Tempi e luoghi.....	36
2.4.1. Il regno di Alfonso VII.....	37
2.4.2. Lo spazio: un ponte tra Castiglia-León e Galizia.....	40
2.5. I personaggi.....	42
2.5.1. Personaggi storici.....	42
2.5.2. Personaggi inventati.....	50
2.6. I temi principali.....	60
2.7. Lo stile.....	62

CAPITOLO III – <i>La noche de la reina Berenguela</i> : la magia di un’opera teatrale per bambini.....	66
3.1. La letteratura per l’infanzia.....	66
3.2. Generi e temi odierni nella letteratura per bambini e ragazzi.....	68
3.3. La letteratura drammatica: un genere per tutte le età.....	70
3.4. Le opere teatrali nella letteratura per bambini e ragazzi: storia e caratteristiche.....	72
3.5. Il teatro nella letteratura in galiziano.....	77
3.6. Il rapporto tra passato e presente in letteratura e ne <i>La noche de la reina Berenguela</i>	79
3.7. La figura femminile nella letteratura per l’infanzia.....	82
3.8. La morte e il suicidio nella letteratura per l’infanzia.....	83
3.9. Simbologia dell’opera.....	85
CAPITOLO IV – Proposta di traduzione.....	87
4.1. Traduzione integrale.....	87
4.2. Traduzione in contesto: edizione 2005.....	135
4.3. Traduzione in contesto: edizione 2013.....	139
CAPITOLO V – Commento alla traduzione.....	143
5.1. Metodologia di traduzione.....	143
5.2. Problemi e strategie traduttive.....	145
5.2.1. Il titolo.....	146
5.2.2. Antroponimi e toponimi.....	147
5.2.3. Le forme di trattamento.....	149
5.2.4. Il gergo giovanile e informale di Dorotea.....	152
5.2.5. Il linguaggio pomposo di Gelmírez.....	153

5.2.6. Lo stile.....	153
5.2.7. Le figure retoriche.....	156
5.2.8. I proverbi e i modi di dire.....	158
5.2.9. Le canzoni, le poesie e le filastrocche.....	162
5.2.10. Riferimenti culturali.....	165
5.2.11. L'umorismo.....	168
5.2.12. Gli aspetti grafici del testo.....	169
5.3. Una possibile collocazione nel mercato editoriale italiano.....	170
CONCLUSIONI.....	171
BIBLIOGRAFIA.....	174
SITOGRAFIA.....	183
RESUMEN.....	185
ABSTRACT.....	186
RINGRAZIAMENTI.....	187

INTRODUZIONE

L'oggetto del presente elaborato è una proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano dell'opera di teatro per bambini *La noche de la reina Berenguela* di Xosé A. Neira Cruz. Prima di leggere questo testo, avevo già avuto modo di incontrare l'autore in occasione di un seminario che aveva tenuto (a fine 2016) presso il Campus di Forlì sull'opera *El miedo de Mo*, che noi studenti del primo anno del corso di Traduzione editoriale dallo spagnolo all'italiano, con l'aiuto della Prof.ssa Bazzocchi, ci eravamo occupati di tradurre. Quell'esperienza era stata molto positiva ed ero rimasta colpita dalle parole di Neira Cruz in quell'occasione, sia sulla sua vita che sulla sua opera. Poi, a marzo del 2018 l'autore è tornato a Forlì per tenere una conferenza e un seminario di traduzione proprio su *La noche de la reina Berenguela* e ho deciso di farne l'oggetto di studio della mia tesi. Ho quindi contattato nei mesi successivi Neira Cruz, che ha espresso la sua approvazione per il mio progetto di traduzione e si è reso disponibile ad aiutarmi anche in previsione del Progetto di tesi all'estero che mi avrebbe permesso di recarmi in Spagna per avere un contatto diretto di collaborazione con lui e per ricerche bibliografiche in loco. Avendo poi conseguito la borsa di studio per tale Progetto, tra settembre e ottobre 2018 mi sono recata a Santiago de Compostela per lavorare con l'autore alla proposta di traduzione, un'esperienza di grande valore per me, che mi è stata indispensabile per la stesura del presente elaborato, così come decisiva è stata la frequentazione del Centro di studi Anilij, sulla Letteratura per l'infanzia e la sua traduzione, dell'Università di Vigo.

La tesi si articola in cinque capitoli: il primo è dedicato alla vita e all'opera di Xosé Neira Cruz e contiene la trascrizione dell'intervista che mi ha rilasciato mentre soggiornavo a Santiago de Compostela. Si tratta di un'intervista in cui gli ho posto domande più generali, riferite a ciò che l'ha spinto a dedicarsi al mondo della letteratura per bambini e ragazzi, e domande più specifiche sull'opera della quale questo elaborato si occupa. Il secondo capitolo presenta l'analisi del testo di partenza, sia nella forma che nei contenuti: vengono quindi presentate le diverse edizioni dell'opera, in galiziano e in castigliano, sia negli aspetti grafici che nel paratesto, per poi passare alla trama, i personaggi, lo stile, il tempo e lo spazio che fanno da sfondo alla storia. Il terzo capitolo si occupa della letteratura per bambini e per ragazzi in generale, cercando di delinearne caratteristiche e funzioni nell'ambito della formazione e della crescita dei suoi lettori. Dopo questa panoramica, il

capitolo si occuperà più specificatamente del genere testuale dell'opera, il teatro, e di quanto sia inusuale eppure perfetto per il suo scopo. Si analizzeranno più diffusamente anche alcuni dei suoi temi principali per poi discutere della questione di quale sia il *target* più adeguato per un libro del genere. Il quarto contiene la proposta di traduzione. Si è riportata la traduzione integrale e successivamente alcuni esempi di come sarebbe in contesto, quindi in entrambe le edizioni, con le rispettive illustrazioni. Il quinto e ultimo capitolo, infine, è completamente incentrato sul commento alla traduzione. In esso si analizzano la metodologia e le strategie utilizzate nel corso della fase traduttiva e di revisione. Vengono anche evidenziati i problemi riscontrati e le soluzioni adottate, tanto in campo stilistico, quanto in campo lessicale, con particolare attenzione al trattamento dei *realia*. Infine, si riflette su quale possa essere la collocazione del libro tradotto nel mercato editoriale italiano.

CAPITOLO I

L'AUTORE DE LA NOCHE DE LA REINA BERENGUELA: XOSÉ NEIRA CRUZ

1.1. Vita

Xosé Antonio Neira Cruz è nato a Santiago de Compostela il 2 febbraio 1968. È laureato in Scienze dell'Informazione e in Filologia Italiana e ha conseguito due dottorati, uno in Scienze della Comunicazione, con una tesi dal titolo *Prensa infantil e escolar en Galicia*, discussa nel 2001 presso l'Università di Santiago de Compostela, con voto Sobresaliente cum laude e l'altro in Filologia Italiana, con una tesi dal titolo *Los albores de la crónica periodística: las crónicas del viaje por España y Portugal de Cosimo III de' Medici (1668-1669)* discussa nel 2015, di nuovo presso l'Università di Santiago de Compostela e con la stessa votazione massima. Inoltre, nel 2013 ha conseguito un master in *Derecho Premial*, sull'evoluzione storica della nobiltà e del diritto nobiliare, presso la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Dal 1999 insegna Giornalismo presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Santiago de Compostela, attività che affianca a quella di scrittore.

La sua attività nel mondo editoriale lo ha visto impegnato anche come redattore delle riviste *Galicia Internacional* e *Tempos Novos* ed editorialista di *Educación y Biblioteca* e delle riviste *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* e *Malasartes*, quest'ultima in portoghese. Ha fondato e diretto anche la rivista di letteratura per l'infanzia e l'adolescenza *Fadamorgana*. È stato responsabile di alcune collane della casa editrice galiziana Galaxia, più precisamente *Sete Mares*, *Arbore* e *Costa Oeste*, oltre che delle collane per bambini e ragazzi di Edelvives-Rodeira. Esperto in comunicazione, ha anche scritto dei copioni per trasmissioni radiofoniche e condotto un programma televisivo per bambini per la Televisión de Galicia. Ha anche curato, tra il 2004 e il 2005, una mostra d'arte chiamata *El viaje a Compostela de Cosme III*, contenente molte opere arrivate dall'Italia.

Tra il 2000 e il 2004 è stato membro del consiglio direttivo dell'organizzazione no-profit IBBY (*International Board on Books for Young People*), oltre che presidente della giuria internazionale per il premio IBBY *Asahi Reading Promotion*; è stato anche menzionato all'interno della stessa IBBY *Honour list*. Ha poi coordinato il progetto europeo CampUSCulturae, promosso dalla sua università e patrocinato dall'Unione Europea, volto a incentivare il dialogo interculturale con gruppi linguistici e sociali minoritari. Fa parte del gruppo di ricerca *Novos Medios* del Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Santiago de Compostela e si occupa di ricerca in ambito giornalistico e di analisi e critica letteraria. Da segnalare le numerose collaborazioni tra Neira Cruz e l'Università di Bologna (Campus di Forlì), sia per presentare alcuni suoi libri in conferenze e/o seminari, sia perché alcuni dei suoi libri (*Los libros de la almohada*, *Gatos y leones*, *El miedo de Mo*, *Violeta no es Violeta* ed *El armiño duerme*) sono stati tradotti da studenti del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, in occasione di tesi di laurea, sotto la sua preziosa supervisione.

Da qui ci si può riallacciare al suo amore per l'Italia, nato quando era ancora un bambino, che l'ha portato a viaggiare per il nostro Paese e a realizzare parte della sua formazione accademica proprio presso l'Università di Bologna. Due delle sue opere sono addirittura ambientate in Italia: *El armiño duerme* (2002) a Firenze e *Gatos y leones* (2006) a Venezia. Conosce bene la lingua italiana, questo a ulteriore dimostrazione del suo attaccamento all'Italia. Molto forte è anche il legame con la sua terra d'origine, la Galizia, tanto che molte delle sue opere nascono in galiziano. A riprova di tale legame esiste anche l'ambientazione in Galizia di alcuni dei suoi libri, come *Valdemuller* (in castigliano *La estrella de siete puntas*, 2005), *Pedra sobre pedra* (2011) e quello oggetto di questa tesi, ossia *La noche de la reina Berenguela* (2005), che affonda le sue radici in una leggenda della città di Santiago de Compostela. La forte unione alla sua cultura e alle sue origini è testimoniato dalle sue stesse parole:

Para mí Santiago es una referencia porque nací aquí y porque tengo a mi familia aquí, he crecido aquí, es mi contexto, mi paisaje, mi paisanaje, también, y por muchos motivos es un lugar que me gusta, que también a veces no me gusta, pero todo ello amalgamado establece una relación sentimental con Santiago. Y obviamente no es un lugar neutro, digamos, no es un lugar carente de sugerencias porque tiene una historia muy rica, unas referencias culturales que trascienden a la propia ciudad, una tradición impresionante, entonces evidentemente todo eso a mí me envuelve y me gusta [...].¹

¹ Dall'intervista rilasciatami dall'autore a Santiago de Compostela il 19 settembre 2018.

1.2. Opere e caratteristiche

Neira Cruz è uno scrittore molto prolifico, se si considera che a oggi ha pubblicato più di trenta libri. Con alcuni di essi è riuscito anche a vincere dei premi letterari prestigiosi, come ad esempio il Premio Lazarillo, proprio con l'opera oggetto di questa tesi.

Andando con ordine, il suo romanzo d'esordio, *Ó outro lado do sumidoiro*, pubblicato nel 1988, gli è valso il Premio Merlín, un importante riconoscimento per la letteratura infantile in Galizia. Si tratta di un premio che ha vinto anche nel 2000 con il romanzo *Las cosas claras*, di cui esistono versioni anche in galiziano, catalano e portoghese. Ha poi vinto per due volte il Premio O Barco de Vapor, nel 1997 con il romanzo *La estrella de siete puntas* (di cui esiste anche una versione in galiziano) e nel 1999 con un altro romanzo, *Los ojos sin párpados* (anche di questo ne esiste la versione galiziana). Nel 2002 il romanzo storico scritto in galiziano (poi tradotto in castigliano dall'autore stesso) *O armiño dorme* ha vinto il IV Premio Raíña Lupa, e va segnalato che la sua traduzione in catalano, *L'Ermini dorm*, è stata inserita nella IBBY *Honour List* del 2006. Nel 2007 ha vinto il premio di poesia Fiz Vergara Vilariño con la sua prima opera poetica, *De esparto e seda*. Nel 2004 ha vinto il Premio Lazarillo per la migliore creazione letteraria proprio con *A noite da raíña Berenguela*, da lui stesso tradotta in castigliano come *La noche de la reina Berenguela*. Si tratta del premio più antico della letteratura spagnola infantile e giovanile essendo nato nel 1958 e che viene assegnato ogni anno a un'opera inedita dalla Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI) e patrocinato dal Ministero spagnolo dell'Istruzione, Cultura e Sport. Il premio si divide in tre sezioni: migliore creazione letteraria, migliori illustrazioni e migliore attività editoriale (Neira Cruz l'ha vinto ovviamente nella prima categoria). Neira Cruz ha vinto anche due volte il premio Barriga Verde: nel 2008 per il miglior testo di teatro delle marionette (per bambini) con *O punto da escarola* e due anni dopo nella stessa sezione, però per adulti, con *Pedra sobre pedra*. Nel 2009 ha anche vinto il premio Manuel María come migliore opera di letteratura drammatica per l'infanzia con *Sopa de xarope de amora*. Nell'ottobre del 2017, infine, ha vinto il Premio Repsol de Narrativa Corta per il romanzo *O sono das serea*, pubblicato il mese successivo dalla Editorial Galaxia.

Le opere di Neira Cruz, sempre orientate a un sano e colto intrattenimento per i suoi lettori, si distinguono per creatività e possono spaziare, come destinatario, da un'età molto giovane fino a una più matura. I temi da lui trattati vanno da quelli più comuni come

l'amicizia, l'amore, la paura, la natura a quelli più difficili e delicati, come la libertà, la solitudine e la morte, cercando sempre di trasmettere un messaggio positivo ai suoi lettori.

La cultura e la tradizione che fanno parte dell'esperienza di vita di un autore si esplicano nella lingua che utilizza e, ovviamente, nel modo in cui la utilizza. Neira Cruz è essenzialmente un autore bilingue, in quanto scrive sia in castigliano che in galiziano, ma considera la seconda come la sua lingua madre, visto che è l'idioma parlato in famiglia. Il castigliano, tuttavia, rimane per lui una lingua molto importante, tanto a livello letterario quanto a livello personale. Come spiega lui stesso:

A mí no me parece nada mal hablar en castellano y, por supuesto, gallego es mi lengua madre, porque yo me crié en una familia en la cual hablaban castellano cuando tenían que hablar castellano, pues, si iban al médico, o antes las autoridades [...]. Pero en el seno de la familia la lengua era el gallego, porque era la lengua de comunicación de todos, de los sentimientos, de los sueños, de los temores, pero sin tener tampoco ningún tipo de reacción negativa nunca hacia el castellano. Entonces yo creo que me he criado con esa ambivalencia: soy gallego porque mis sueños están en gallego, porque mi expresión nace en gallego, porque mi familia es gallega y porque mis relaciones más íntimas son en gallego, pero no tengo ninguna dificultad para expresarme en castellano, es una lengua que me encanta, que me une a mi contexto nacional que para mí es España. Entonces estoy relacionado con una historia de más de quinientos años, que está de alguna forma relacionada con la lengua castellana, con lo cual es una ambivalencia.²

1.2.1. Romanzi e libri di racconti (breve e lunghi)

- *Ó outro lado do sumidoiro* (1989). Premio Merlín 1988.
- *Melanio e os paxaros* (1990).
- *Os gatos de Venecia* (1993).
- *Así viviu Rosalía* (1996).
- *Así viviu Castelao* (1996).
- *Así viviu Paio Gómez Chariño* (1997).
- *Así viviu Ánxel Fole* (1997).
- *As porcas porquiñas* (1997).
- *La estrella de siete puntas* (1998). Premio *O Barco de Vapor*, 1997.

² Si veda la nota 1.

- *O xenio do sultán* (1998).
- *Caramelos Martín Codax* (1998).
- *Rumbo á illa de San Simón* (1998).
- *Xograr Cangas e Asociados* (1998).
- *María está a pinta-lo mar* (1998).
- *Los ojos sin párpados* (2000). Premio *O Barco de Vapor*, 1999.
- *Las cosas claras* (2000). Premio Merlín 2000.
- *La memoria de los árboles* (2000).
- *A caixa do tesouro* (2001).
- *O home máis rico do mundo* (2001).
- *El armiño duerme* (2002). Premio *Raiña Lupa*. White Ravens List 2006.
- *Soy adoptada, ¿y qué?* (2004).
- *A viaxe a Compostela de Renato Ratoni, rato de compañía de Cosme III de Médicis* (2004).
- *Mambrú, cocinero de perfumes* (2005).
- *Gatos e leóns* (2006).
- *Los libros de la almohada* (2008).
- *Unha chea de familias* (2008).
- *O prodixio dos zapatos de cristal* (2008). White Ravens List 2009.
- *O debut de Martino Porconi* (2008).
- *Un bico de amor e vida* (2009).
- *Violeta no es Violeta* (2009).
- *Jan estivo alí* (2010).
- *Una costura en el tiempo* (2010).
- *O sono das sereas* (2017). Premio de Narrativa Breve Repsol 2017.

1.2.2. Racconti raccolti in antologie

- "Un somnífero moi particular" in *Contos da campaña*, 3 (1992).
- "O plumífero de Xurxo" in *Tres triscadas* (1993).
- "Rosalía tralas máscaras do tempo" in *Contos da viaxe* (1994).

- "Castelao no Mar do Tempo" in *Contos da travesía* (1995).
- "Paio Gómez Chariño, ...a mui gran coita do mar" in *Contos da ruta* (1996).
- "Orellas de podengo" in *Imos xuntos camiñar* (1999).
- "Un agasallo inesperado" in *Contos para levar no peto* (2001).
- "A verdadeira historia dun dente de Rosalía de Castro" in *Quen casa ten de seu* (2009).
- "Los hilos de la historia" in *Cinco Cuentos sobre Velázquez* (2010).

1.2.3. Opere di teatro

- *La noche de la reina Berenguela* (2005). Premio Lazarillo 2004.
- *Sopa de xarope de amora* (2009). Premio Manuel María 2009.
- *O punto da escarola* (2009). Premio Barriga Verde 2008.
- *Pedra sobre pedra* (2011). Premio Barriga Verde 2010.

1.2.4. Poesia

- *De esparto e seda* (2007). Premio Fiz Vergara Vilariño 2007.

1.3. Trascrizione dell'intervista a Xosé Neira Cruz

Durante il mio soggiorno a Santiago de Compostela ho avuto modo di incontrare Neira Cruz, soprattutto per confrontarmi con lui sul lavoro di traduzione de *La noche de la reina Berenguela*. In uno dei nostri incontri ho avuto anche occasione di conversare con lui sulla sua vocazione di scrittore, la sua idea di letteratura, specialmente quella per l'infanzia e per ragazzi e il suo amore per l'Italia. Una buona parte dell'intervista, poi, è stata dedicata al libro oggetto di studio di questo elaborato, con domande sulla sua genesi, sul concepimento dei personaggi, i temi, ecc.

Su amor por la literatura es muy grande. ¿Cuándo empezó y por qué?

Pues, yo creo que empezó con mis abuelas, porque eran dos mujeres que, a pesar de que no tuvieran acceso a la cultura, la cultura entendida como lo escrito, lo reglado, porque eran personas que fueron a la escuela muy poco, tuvieron que trabajar desde muy jóvenes, sí que tenían presente el valor de las historias, de la literatura, oral, en su caso. Entonces me lo transmitieron, me transmitieron el amor por las historias. Mi abuela paterna contaba muy bien cuentos y mi abuela materna cantaba muy bien romances, entonces fue como la narrativa y la lírica de la mano del pueblo, con esa raíz popular y a mí me gustó mucho, me interesó. Me fascinaba cuando era niño verlas y oírlas, ver cómo se transformaban, porque cuando contaban eran como mujeres distintas, y era gracias al poder de la palabra. Y también reconozco en algunas formas de contar, lo que yo escribo, pautas de las que yo recibí de mis abuelas. Entonces creo que esa fue el enamoramiento inicial y después ya fueron cosas cultivadas por mí a través de los estudios, de las lecturas.

Según su opinión, ¿qué importancia tiene la lectura en general y para los niños en especial?

Yo creo que la lectura es fundamental, pero para todo. Es decir, es fundamental para entender y por supuesto los textos, si uno está familiarizado con la lectura... Evidentemente leer es como cualquier práctica, tiene una dificultad y cuanto más lo haces, mejor te sale. Entonces mejor sabes leer, cuanto más lees. Entonces eso es por un lado importante. Y por otro yo creo que es fundamental para la cabeza humana, para organizar contenidos, para asimilar otros, está demostrado que los niños que leen tienen un mayor éxito escolar y no solo porque leen, sino porque aprenden a entender mejor. Entonces está muy relacionada una cosa con la otra. Para mí, leer es fundamental, aparte de que a mí me parece, a mí personalmente, claro, entiendo que hay gente a la que no le gusta tanto leer y que, a lo mejor, se lo pasa mucho mejor con otras formas de ocio, pero yo no entiendo el tiempo libre sin libros.

Soy italiana y amo profundamente la cultura y literatura de mi país, por eso tengo que hacerle esta pregunta: ¿por qué le encanta Italia? ¿De dónde nace este sentimiento?

Es una historia larguísima ya, porque yo ya empiezo a ser muy mayor. Entonces yo llevo con este romance, digámoslo así, con Italia y con la cultura italiana desde hace, prácticamente desde que tengo uso de razón. Recuerdo que tenía menos de 10 años y estaba

buscando como un loco por las bibliotecas de Santiago un diccionario de italiano y una gramática italiana, porque quería aprender italiano. Y no había explicación en mi familia para ese hecho, para el hecho de que un niño tan pequeño, sin tener ningún referente italiano en su entorno, amase tan profundamente Italia. Creo que todo vino de una mezcla de fascinación por la historia y por el arte, que ya entonces me gustaba mucho el arte y ya empezaba a tener referencias del Renacimiento, porque claro, el Renacimiento o es italiano o no es nada. Entonces me quedaba fascinado con todos los personajes de vuestra historia y eso me llamaba a saber más, también a querer entender la lengua. Entonces empecé a estudiarla realmente con 14-15 años, me fui a una escuela de idiomas y ya de ahí vino todo lo demás: la licenciatura en Filología Italiana, estar muy en contacto con Italia, mucho, sigo estándolo. Prácticamente todos los años he ido a Italia, salvo un período de diez años que estuve enfadado con Italia, pues porque... Es que es una relación muy visceral, la mía con Italia, entonces adoro Italia, pero me enfado también mucho con Italia, cuando las cosas no son como esperaba o me gustaría. Son cosas muy razonables, creo, no le pido a Italia cosas fuera de lo normal, pero creo que es porque quiero tanto a Italia, cuando encuentro algo que no está bien hecho, me enfado. Entonces, me enfado con Italia, me enfado con los italianos, y en aquel momento decidí: “Bueno, pues, ahora unas largas vacaciones, no vuelvo por unos años”. Y la verdad es que estuve como cinco o seis años sin ir a Italia y alejándome un poco de Italia, pero volví a caer porque está en mi naturaleza. Entonces es algo que me encanta: si echas un vistazo a la biblioteca [de mi casa], encontrarás libros en italiano por todas partes, un mapa de Florencia... Aquí, en fin, es todo así, y todo así a lo largo de toda mi vida, entonces es algo vertebral en mí. Para mi familia siempre fue algo muy extraño, hasta que un primo mío se dedicó a hacer el árbol genealógico y descubrió que teníamos un antepasado italiano, un veneciano. Entonces, todo el mundo respiró y dijo: “Bueno, ya sabemos por qué. Él heredó toda la gota de sangre italiana, vale, así lo consentimos”. Entonces, ya no hubo que buscar más explicaciones. Yo de todas formas sigo buscándome explicaciones a esa pasión, porque es una pasión brutal, es algo que me hace vibrar y que me fascina. Yo, por ejemplo, tengo un nivel de italiano medio, no es que hable bien el italiano y creo que nunca lo hablaré bien, eso porque yo no soy demasiado bueno para los idiomas. Efectivamente entiendo casi todo lo que me dicen, leo bien en italiano, intento expresarme, pero todavía sigo fascinándome cuando leo algo, cuando escucho algo, cuando escucho a un niño, por ejemplo, hablando en italiano, es algo así, como una vibración, eso de decir: “Qué bonito, qué precioso”. Claro, es como... es una pasión, es una pasión.

¿Qué relación mantiene con sus dos lenguas nativas, el gallego y el castellano, tanto personalmente como profesionalmente?

Bueno, pues, es una relación, como te diría... muy normal, muy cotidiana, para mí es una riqueza ser bilingüe, y ser bilingüe hasta este nivel de no tener ningún tipo de distingo a la hora de utilizar una y otra. A mí no me parece nada mal hablar en castellano y, por supuesto, gallego es mi lengua madre, porque yo me crié en una familia en la cual hablaban castellano cuando tenían que hablar castellano, pues, si iban al médico, o antes las autoridades, porque estamos hablando del franquismo. Yo nací en los últimos años del franquismo, y en aquella época no estaba muy bien visto hablar lenguas que no fuesen el castellano, e incluso podía ser perseguido o castigado. Pero en el seno de la familia la lengua era el gallego, porque era la lengua de comunicación de todos, de los sentimientos, de los sueños, de los temores, pero sin tener tampoco ningún tipo de reacción negativa nunca hacia el castellano. Entonces yo creo que me he criado con esa ambivalencia: soy gallego porque mis sueños están en gallego, porque mi expresión nace en gallego, porque mi familia es gallega y porque mis relaciones más íntimas son en gallego, pero no tengo ninguna dificultad para expresarme en castellano, es una lengua que me encanta, que me une a mi contexto nacional que para mí es España. Entonces estoy relacionado con una historia de más de quinientos años, que está de alguna forma relacionada con la lengua castellana, con lo cual es una ambivalencia. Cierto que a veces los que somos gallegoparlantes apreciamos que el gallego no tiene la presencia o no ocupa los lugares que debería, porque hay una presión por parte de una lengua tan grande y demográficamente tan importante como es el castellano, al fin y al cabo al lado del castellano el gallego es una pulguita, pero esa pulguita hay que cuidarla, hay que hacerla sobrevivir y mantenerla, porque forma parte de nuestras señas de identidad. Entonces es esa un poco la dialéctica. Probablemente si me hubieses preguntado hace quince años, encontrarías en mí una actitud más beligerante a favor de... “hay que defender el gallego”, pero con el tiempo he sabido comprender que todo pasa por el amor, también la lengua. Las lenguas que se quedan son las que quieres y las que amas, como mi llegada al italiano: yo no tengo nada que ver con Italia y estoy enganchado a la comunidad italiana y a la lengua italiana. Puede pasar lo mismo con el gallego, con el castellano, entonces creo que es algo que tiene que pasar más por la piel, por el sentimiento, por encontrarte cómodo en la lengua, y yo ahí creo que no podemos determinar cuál es la lengua que nos resulta más cómoda, porque puede haber gallegos que se sientan más cómodos en castellano, puede haber gente que siendo de un contexto castellano de pronto descubre el gallego y se enamora, y sucede, de hecho conozco muchos casos, se enamora de la lengua y la adopta.

Creo que es un amor tan genuino y tan bonito, como el natural que sientes por tu lengua, creo que la que te ha llegado porque es la tuya, obviamente la quieres, la cuidas, forma parte de ti, pero la que has elegido es tan valiosa, a veces. Creo que una buena metáfora es: tu padre, tu madre, tus hermanos, esos llegan contigo, es decir, los tienes ahí, te pueden gustar más o menos, pero son referencias para ti y al fin y al cabo, salvo situaciones muy traumáticas, siempre van a estar contigo y van a formar parte de tus referencias. El compañero o la compañera, el amor, lo eliges y los amigos, los eliges. Entonces, yo creo que es un juego parecido, son mis lenguas amigas, las que yo he invitado a vivir conmigo y que están para siempre ahí.

¿Puede contarme un poco la “historia editorial” de La noche de la reina Berenguela, las ediciones, las editoriales, etc.?

Bueno, ya es una obra con muchos años, es de 2004. Ya tiene más de 10 años, bueno, ya va a cumplir casi 15, el año que viene cumpliría 15 años. Es un período muy largo para una obra. Es una obra de teatro, por otra parte, que ya sabes que es un género, al menos en España, minoritario. No se publica tanto, es muy difícil encontrar lectores, sí se representa, pero como se representa, ya no se lee y como no se lee, las editoriales no publican, entonces es un círculo vicioso. Yo no había escrito teatro hasta ese momento, es mi primera obra de teatro. La escribí porque me apetecía experimentar con el género y porque había una historia que me había llegado por la tradición familiar, que es la leyenda de la reina Berenguela. Entonces bueno, la escribí, la presenté a un premio, y ganó ese premio. Un premio además muy importante en el contexto español, porque es el Premio Lazarillo, que es probablemente el más antiguo, está abierto a todas las lenguas de España, es el más antiguo sin duda, lo ganó gente que admiro tanto como Ana María Matute. Para mí es como un honor muy especial haber ganado el Lazarillo, y además haberlo ganado con una obra de teatro que fue la primera y, por el momento, la única obra de teatro que ganó este premio. Bueno, pues, así empezó la andadura, se publicó primero con Planeta & Oxford, porque era una alianza entre dos editoriales, ellos trabajaban así para publicar libros infantiles. Salió en varias ediciones, salió en varios idiomas, en castellano y en gallego, y posteriormente Planeta & Oxford disolvieron su alianza y se quedó con la obra Oxford, que es la que sigue publicando esta obra, es decir, sigue estando en catálogo y sigue estando a la venta, que también es algo muy llamativo porque, después de quince años, que una obra siga vendiéndose, y de teatro, encima, pues, es un pequeño récord. Se ha representado mucho,

sobre todo en el contexto escolar, cada año descubro un video nuevo colgado en YouTube de un colegio de La Mancha o de Andalucía que ha representado la obra y es muy curioso, porque son niños de contextos culturales diferentes al gallego, que están hablando de la historia de Galicia, porque la reina Berenguela, y sobre todo en la obra, está muy vinculada a Santiago y a Galicia, con lo cual es también muy llamativo. A mí me sorprende, pero veo que les gusta y que también hay un factor de exotismo, porque Galicia, la cultura gallega para probablemente gente que no es gallega, pero sí es española, es un poco un factor de diferencia, algo que no se conoce y que por lo tanto apetece indagar un poco. Y esa fue la evolución editorial, más o menos. Yo soy autor de las dos versiones publicadas, la escribí primero en gallego y después en castellano.

¿Por qué eligió al personaje de Berenguela?

Primero porque llegó a mí a través de un cuento que me contaban en mi familia materna. En Santiago la reina Berenguela es un personaje mítico. Muchos realmente no saben quién fue la reina Berenguela, es como que el referente real se ha perdido pero ha quedado la leyenda. La leyenda habla de una mujer muy bella que sale de su tumba una vez al año, en coincidencia con las fiestas de Santiago, y que a las mujeres que se encuentra a su paso, les contagia su belleza. Bueno, en relación con ese mito de la mujer bella, pues, se desarrolló toda una identidad entorno aquí en Santiago y es un tema que se conoce en Santiago, no en el resto de Galicia, probablemente porque la reina está enterrada en Santiago, porque la reina fue una gran benefactora de la catedral de Santiago y por lo tanto quedó ahí algo, el hecho de que hubiera elegido Santiago para enterrarse, pues de pronto creó como un mito de una mujer que quería mucho a Santiago y como compensación, no sabemos, a lo mejor fue una mujer muy guapa, no tenemos fuentes para decirlo, pero el pueblo le devolvió el favor, de alguna forma, mitificándola y convirtiéndola en un personaje muy positivo y un personaje muy bello. Tanto es así que, por ejemplo, ahora no, es decir, en el idioma actual no, pero yo recuerdo a mi abuelo, cuando quería hablar de una mujer muy guapa, o que una mujer iba muy elegante, decía: “Va hecha una Berenguela”, entonces venía de ahí. Y es bonito, bueno, formaba parte un poco de mis recuerdos, entonces un día, recuerdo que una tía mía me dijo: “¿Por qué no escribes algo sobre la reina Berenguela?” y me quedé así con el tema, no se me había pasado por la cabeza. Creo que pasaron incluso años desde que ella me lo dijo hasta que la escribí y me pareció que era una forma de recuperar las historias del

pueblo dándole otra vuelta, porque obviamente aquí está contado de otra forma, hay otros personajes, está dirigido a otro público, pero así nació la apuesta por este tema.

¿Qué documentos encontró a través de sus investigaciones sobre la existencia real de la reina Berenguela y cómo los adaptó a la obra?

Bueno, la documentación está publicada, porque el personaje es un personaje de nuestra historia medieval, está demostrado que existió, se sabe lo que hizo, se sabe qué obras patrocinó, se sabe cuántas veces estuvo en Santiago, se sabe, bueno, cuántos hijos tuvo, etc. Su biografía como princesa de Barcelona, porque era hija del Conde de Barcelona, y como reina de Castilla y Galicia se conoce, no hay ningún tipo de sombras, con lo cual tampoco es muy necesario indagar demasiado en documentos porque está todo, prácticamente, publicado. El trabajo que yo asumí fue, como decir... Por un lado, como te decía, Berenguela en Santiago es como un mito, no hace referencia a la realidad, que es como un ser intangible, pero hay un personaje tangible, que existió, entonces yo tenía que casar los dos y, al mismo tiempo, crear un personaje literario para niños, con lo cual ese fue mi trabajo, de amalgamar todo y de hacer un personaje que obviamente es distinto al histórico, seguro, que hace cosas muy modernas para una persona y una mujer de la época y que, de alguna forma, a través de su papel reivindica el lugar de las mujeres en una época en la cual estaban totalmente postergadas, apelando también a que esa realidad no fue superada totalmente, que todavía hoy hay muchas mujeres que tienen que reivindicar su lugar en la sociedad.

La noche de la reina Berenguela es en sí misma una obra muy original, porque el teatro escrito para niños no tiene mucho espacio en las editoriales infantiles, por lo menos en Italia. ¿Por qué decidió escribir la historia de esa forma?

Primero porque me apetecía experimentar con el género, no había hecho nada, entonces dije: “Bueno, vamos a probar, vamos a jugar, a ver cómo sale”. Y segundo, porque pensando en la historia a mí me venían personajes a la cabeza y personajes que hablaban. Entonces, de alguna forma, era como un intercambio de diálogos en mi cabeza, era más dialogado que narrativo, con lo cual yo por eso decidí hacer una obra de teatro, porque dije: “Vamos a ver, si me están ocurriendo solo diálogos y diálogos, pues lo adecuado y lo mejor es hacer una obra de teatro”. Y fue así como nació.

Pasando a algo más concreto con respecto a la obra, quisiera saber algo más de la capital del reino o sea Villa del Rey. ¿Se trata de uno de sus “trampantojos” (confusión entre ficción y realidad)?

Es que no existe. Es que se encuentran muchas “Villas del Rey”, muchísimas, que es como un topónimo de estos, que se ponían por todas partes, para marcar villas que pertenecían al rey, que eran del rey, pero no hay ninguna, en concreto, vinculada especialmente con Berenguela o con su entorno. Entonces es una invención, y lo hice a propósito, porque no quería ubicarla en un contexto concreto. Es decir, la obra está repleta de referencias concretas, pero ese lugar en donde transcurren los hechos, en donde está el castillo, quería que estuviera un poco en una nebulosa, que pudiera ser en todas partes y ninguna, por eso.

¿Había pensado alguna vez en la idea de su traducción y publicación al italiano? Si es así, ¿qué opina?

A mí me encantaría tener alguna obra en italiano, eso por supuesto. Ahora, bien pensando en que alguna de mis obras pudieran salir en italiano, no hubiera pensado en *La noche de la reina Berenguela* por razones meramente de contexto histórico, porque probablemente exige para un lector, ya lo exige para un lector español, que no todos son conscientes de la historia de España y sobre todo de la historia medieval, porque es algo muy lejano, para cuanto más un italiano, que le tengas que explicar quién es doña Urraca, quién es doña Berenguela, quiénes son todos esos reyes, quién es el arzobispo, en fin, hay una cantidad de referencias culturales e históricas, que para una persona que no sea de este contexto, se le escapan, incluso se le escapan para una persona de este contexto, cuanto más, de fuera. Entonces, nunca pensé: “Bueno, podría salir en italiano”. Ahora bien, ahí también está el desafío, de poder traducir una obra, hacerla inteligible e incluso demostrar que la traducción muchas veces está por encima de la propia obra en ese sentido, que puede trascender contextos y limitaciones que en principio el original parece demostrar.

Siempre se escribe para que alguien lea, por eso el escritor siempre tiene un lector ideal en mente. ¿Cuál es el de esta obra?

Niños. Y yo me imagino a niños en un aula, muchos niños, interpretándola, repartiéndose los papeles, leyéndola entre todos, eso es mi lectura ideal de la obra, como una especie de obra de teatro leída, pero compartida entre muchos. Después obviamente las situaciones

son muy distintas y depende de cada uno, pero esa impresión, o sea imagen, de un aula con niños compartiendo la lectura me gusta.

¿Puedo preguntarle quién es la protagonista de la dedicatoria? ¿Quién es Aicha?

Es una amiga que en ese momento estaba trabajando en Santiago y que es una directora de teatro, entonces ella me ayudó bastante, no es que me ayudase mucho, pero sí leyó el documento un par de veces y me dio algunos consejos de dramaturgia que yo no controlaba, claro está, porque no es el ámbito en el cual estoy más formado, entonces por eso decidí agradecersele de ese modo.

Santiago de Compostela no solo es una de las ambientaciones del libro, sino también es su ciudad. ¿Ya había escrito sobre ella o era la primera vez? ¿Qué significa para un escritor hablar de su propia ciudad?

Sí, fue la primera vez, y así sobre todo de una manera explícita. Creo que en alguna otra obra introduje referencias a Santiago, pero solo referencias de pasada, por ejemplo *Valdemuller*, que está traducida al castellano como *La estrella de siete puntas*, tiene pasajes que transcurren en Santiago, los personajes pasean por las calles de Santiago, la ciudad está presente. En este caso es más, porque casi la ciudad es como un protagonista incorpóreo, hay algo de presencia de la propia ciudad con esa entidad mítica de la propia reina y, en algún momento, se llega, yo creo, a sugerir una confusión entre la ciudad y la propia reina, como si la reina estuviese por ahí, pululando por el ambiente de la ciudad. Entonces, a ver, para mí Santiago es una referencia porque nací aquí y porque tengo a mi familia aquí, he crecido aquí, es mi contexto, mi paisaje, mi paisanaje, también, y por muchos motivos es un lugar que me gusta, que también a veces no me gusta, pero todo ello amalgamado establece una relación sentimental con Santiago. Y obviamente no es un lugar neutro, digamos, no es un lugar carente de sugerencias porque tiene una historia muy rica, unas referencias culturales que trascienden a la propia ciudad, una tradición impresionante, entonces evidentemente todo eso a mí me envuelve y me gusta, y me gusta jugar con esas cosas literariamente. Posteriormente, sí que ya escribí alguna otra obra después de *La noche de la reina Berenguela*, por ejemplo una que se titula *Pedra sobre pedra*, que es una obra de teatro protagonizada por el Maestro Mateo cuando construye el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago.

En esta obra ha abordado temas un poco “oscuros”, que a lo mejor no son frecuentes en la literatura infantil y juvenil, como la soledad, la tristeza y la muerte, pero de manera muy delicada y poética. Sé que has tratado estos temas en otros libros, como por ejemplo El armiño duerme: ¿cuál es el motivo detrás de esta decisión?

En primer lugar, porque cuando concebí la historia salió con esos contenidos, se me ocurrió así, digámoslo así, pero, por otro lado, yo parto de la base de que a los lectores jóvenes no hay que ocultarles ni escamotearles contenidos que forman parte de la vida. Es un hecho que la vida está repleta de momentos difíciles, algunos incluso trágicos, de tristeza y de melancolía. Entonces creo que ocultarles eso sería hacerles un flaco favor, primero porque de todas formas lo van a vivir, si lo han conocido antes literariamente probablemente les pueda servir para, de alguna forma, aunque si inconscientemente, prepararse, entenderlo de otra forma, no dramatizarlo tanto, entender que es una realidad humana que le puede pasar a todo el mundo y, en definitiva, creo que coartar las obras literarias hasta tal punto de no poder utilizar ni determinados argumentos o temáticas es también, pues, cerrar la libertad creadora. Una obra literaria, sea para niños o sea para adultos, ante todo debe de estar imbuida de ese afán creativo. Tiene que ser una obra de creación. No puede ser un mapa conceptual para explicarle a un niño un proceso formativo con la frialdad de un tema de clase. Es otra cosa, es hacerlos soñar, hacerlos reír, hacerlos también pensar y no importa mucho si no entienden la totalidad de lo que les estás explicando, porque creo que las obras literarias están también para ayudarnos a crecer, y muchas veces nos sucede que una obra nos fascina por alguna cosa, pasa el tiempo, la volvemos a leer, la entendemos mejor, e incluso a veces hay que esperar una tercera lectura para entenderla por completo. A mí me ha pasado con obras literarias que me engancharon por una frase que me fascinó, por unas palabras que me resultaban muy sugerentes, pero no había entendido el argumento. La leí a lo mejor cinco años después y dije: “Ah, pues era esto, fíjate, no sabía de qué iba”. Creo que a los niños les pasa eso, forma parte del proceso madurativo y creo que madurar de la mano de los libros es algo muy interesante. Me parece que a veces sería mucho mejor madurar de la mano de los libros que madurar de la mano de algunos adultos.

Ya he mencionado la técnica que usa en sus obras, el “trampantojo” donde mezcla realidad y ficción, confundiéndolas. La utilizó ampliamente en La noche de la reina Berenguela, tanto con los personajes como con la historia en general. Pero a mí, como mujer joven, me interesó especialmente el personaje de Berenguela. ¿Se inspiró en algún

personaje literario femenino de otras obras tuyas o ajenas? ¿Alguna vez pensó en el impacto de género que un personaje como Berenguela podía tener?

Es probable que detrás haya personajes literarios o incluso personajes reales, pero no soy consciente. No tengo así en la cabeza una referencia clara que te pueda indicar. Creo que está construido desde un punto de vista un poco trágico, pero es un dramatismo contenido, muy digno, porque no es una mujer que llora, no es una mujer que se desespera, es una mujer que lo está pasando muy mal, pero que se traga sus situaciones y como opción se aísla, no quiere estar en contacto con esa sociedad tan mezquina que la rodea, entonces ella opta por vivir en la torre y por soñar, por buscar una solución. Al final, sabemos que la solución es bastante trágica, aunque viene un poco maquillada por la poesía, pero es una opción de libertad. Ella, al fin y al cabo, puede hacer lo que..., no sé si lo que quiere, pero la decisión la toma ella, no se la toman. No viene alguien a decir lo que tiene que hacer. Ella es la que decide cuál va a ser ese punto final. Y a mí me gusta mucho como habla, por ejemplo, es una mujer que se expresa poco a lo largo de la obra, no tiene demasiada presencia como personaje, pero está continuamente, porque todos están hablando de ella, ella está por todas partes, se crea un poco, también, un cierto misterio entorno al personaje. ¿Cómo lo construí? Creo que desde la comprensión porque, al fin y al cabo, lo que le puede pasar a esa mujer le puede pasar también a un hombre que viva una situación de acoso o de tiranía, de imposición. Hay un poema que la reina canta que se parece a un lamento profundo, una especie de dolor que está imbuyéndola, es como una despedida, una petición: “Déjame hacer lo que yo quiero, aunque esté muy triste”. Eso también me marcó un poco el ritmo en el cual la reina habla.

Además de Berenguela, ¿cuál es (o cuáles son) el personaje al que le gustó más retratar? Quizás Fray Odranoel, basado en Leonardo da Vinci, ya que ama tanto la cultura italiana. Lo habrá disfrutado un montón, ¿no?

A ver, Odranoel es como un homenaje a Leonardo, que es un personaje que adoro, pero realmente el personaje como tal aparece poco y no está tampoco muy presente. Si tengo que elegir un personaje que me gusta es la pareja de Sinforoso el caballo y el juglar. Creo que me hacen gracia. Todavía hoy lo leo y me río por la dualidad quijotesca, porque es como una conversación entre Don Quijote y Sancho, pero traducida a un contexto literario para niños, con personajes distintos. Sí, yo creo que ese es el personaje que me gusta, después los otros personajes tienen matices que me pueden gustar más o menos. Por

ejemplo, el rey me parece un gran ingenuo e incluso un gran bobalicón y eso me entenece con respecto a él porque no es malo, en el fondo, lo que pasa es que es absolutamente torpe. Y después están los malignos, los malos de la película: el conde, el arzobispo, las damas estas, sobre todo una de ellas, que no entiende nada, la reina Urraca... Bueno, creo que toda historia tiene protagonistas y antagonistas, y estos son los antagonistas.

¿Cómo se le ocurrieron las canciones y los poemas presentes en la obra? ¿Por qué los incluyó?

Bueno, los romances que canta el juglar Reinaldos tienen mucho que ver con los romances que cantaba mi abuela. Mi abuela cantaba estructuras muy parecidas, es la estructura de los romances populares, que tienen un arranque, nacen de los romances medievales y llegaron hasta nuestros días con probablemente rimas un poco cambiadas, estructuras un poco cambiadas, pero remiten siempre a ese pasado mítico medieval. Entonces, yo recuerdo a mi abuela cantando el *Romance del conde Olinos* y por la estructura del *Conde Olinos* yo construí las canciones, los romances que canta, que interpreta el juglar. Después está la canción de la reina, que ya te he explicado y no me parece que haya alguna más, me parece que no.

¿Cuál es el mensaje principal que quiere transmitir a través de la historia de la reina Berenguela (si es que hay uno)?

Sí, yo creo que siempre que escribo intento transmitir mensajes. No sé si es bueno o malo, pero no puedo evitarlo. Entonces forma parte un poco de mi vocación y de mi apuesta a la hora de escribir. El mensaje está relacionado con el derecho a que cada uno sea como quiere ser y el derecho a recapacitar, a rectificar. Antes, por ejemplo, decías... que ahora recuerdo que no lo respondí... si entendía esto como una obra de género. Creo que lo es. Ahora bien, no lo hice conscientemente, es decir, no hubo un posicionamiento por mi parte de decir: “Bueno, ahora voy a escribir una obra que van a considerar de género”. No, porque creo que ese tipo de posturas pueden funcionar, pero dan lugar a obras un tanto artificiales, a veces, porque tú quieres meter todo el muestrario de elementos que forman parte de ese género o de ese subgénero que quieres reivindicar. Bueno, yo no quería reivindicar un subgénero, quería reivindicar probablemente una postura vital y un personaje que está envuelto en un papel que es histórico, el personaje tiene referencias a la Edad Media, pero

no está tan alejado de lo que podría decir mi madre, mi abuela, mujeres incluso de hoy. Entonces también hay un poco la reivindicación de que los sentimientos fueron siempre los mismos. Es decir, pasaron los años, pasaron las épocas, cambiaron, vivimos de forma distinta, pero los sentimientos básicos no. Cuando ellos amaban, amaban como podemos amar nosotros. Cuando sufrían, sufrían del mismo modo. Entonces hay un poco también esa reivindicación de que por los sentimientos puedes entender mejor a los demás, independientemente del momento en el que hayan vivido. Es algo que también hice con *El armiño [duerme]*, ahí también hay esa apuesta de recuperar una princesa renacentista, pero ¿cómo la recuperas? Pues la recuperé por la mujer que había dentro y por los sentimientos que albergaban a esa mujer.

Sé que los escritores normalmente no eligen ni las imágenes de las cubiertas ni las ilustraciones dentro del libro. ¿Este también es el caso de La noche de la reina Berenguela? En caso afirmativo ¿le gusta cómo las editoriales se ocuparon de todo esto?

No, nada. Además, en este caso, en la primera edición con el agravante de que yo sugerí al ilustrador. Es decir, fue uno de los pocos casos en los que el editorial me dijo: “¿Quién te gustaría que ilustrase?” y yo propuse un nombre. Bueno, obviamente el ilustrador hizo su trabajo, es un buen ilustrador, pero el resultado no dialoga nada con la obra, porque él optó por personajes de tebeo, personajes de cómic. Hay un personaje de cómic, de un cómic del franquismo, del tardo franquismo, que es Doña Urraca, y él coge ese personaje y lo pone ahí como la reina Urraca, que es algo que a una persona de mi edad, que leyó esos tebeos, es como romperle el esquema: “Pero, ¿qué hace aquí Doña Urraca?”. Después, a la reina Berenguela en la portada la sienta en un hórreo, que es una especie de construcción popular, nada que ver con la corte, que se utiliza en Galicia para guardar el grano, y tú dices: “¿Perdón? ¿Qué hace una reina subida en un hórreo?”. Es que sigo preguntándomelo después de quince años y todavía no he encontrado la respuesta. Bien, termina esa primera edición, se hace una segunda y encargan unas nuevas ilustraciones, mejores, tienen una mayor sensibilidad y creo que la persona que las hizo estaba más conectada con el tema, pero aun así creo que son ilustraciones de bastante frialdad, que no llegan a transmitir un poco de ese sentimiento que hay debajo. Probablemente es difícil, no me meto ahí. Desde luego, las segundas son aceptables. Es una interpretación muy personal, que además los ilustradores tienen todo el derecho del mundo a hacerlo así, pero digamos que no me encantan, no coinciden con mis imágenes mentales, pero podría valer.

No tengo más preguntas, ¡muchas gracias!

Bueno, pues, gracias a ti.

CAPITOLO II

***LA NOCHE DE LA REINA BERENGUELA:* ANALISI DEL TESTO ORIGINALE**

2.1. Edizioni e struttura

La noche de la reina Berenguela di Xosé Antonio Neira Cruz è la versione castigliana dell'opera teatrale oggetto di questo elaborato, mentre la versione in galiziano si chiama *A noite da raíña Berenguela*. L'autore si è autotradotto dal galiziano al castigliano, poiché è bilingue e scrive normalmente in entrambe le lingue. Entrambi i libri sono stati pubblicati nel 2005, in collaborazione, dalla Editorial Planeta e la Oxford University Press España (binomio sintetizzato con la dicitura Planeta & Oxford), nella collana Camaleón (serie Verde), in cui si pubblicano libri considerati adatti a un'età superiore ai 10 anni, ed è illustrato da Kiko da Silva. La collana comprende anche la serie Amarilla dai 6 anni di età in su, la serie Naranja, dagli 8 anni in su e la serie Azul, a partire dai 12. Si tratta di libri che presentano una certa qualità letteraria e dall'edizione è particolarmente curata. Molti dei libri presenti nel catalogo sono illustrati, per passare meglio al lettore il messaggio che contengono: infatti le opere sono sempre dense di significato e trattano temi anche importanti, come l'amore e l'amicizia, casi in cui le illustrazioni possono essere di grande aiuto.

La versione in galiziano, presentata alla commissione competente nel 2004 sotto forma di manoscritto, ha vinto nel novembre di quell'anno il Premio Lazarillo per la migliore creazione letteraria, un premio molto prestigioso perché si tratta del più antico nell'ambito della letteratura per l'infanzia e per ragazzi spagnola. Subito una casa editrice ha dimostrato interesse nei confronti dell'opera e, come di consueto, ci sono voluti circa sei mesi per portare a termine la pubblicazione del libro, che quindi risulta risalente al 2005.

Quando le due case editrici hanno sciolto la loro collaborazione, i diritti del libro sono rimasti alla Oxford University Press (OUP), che nel 2013 ne ha pubblicato una nuova edizione (solo in galiziano) questa volta illustrata da Ana Bustelo e l'ha inserita nella collana El Árbol de la Lectura. *A noite da raíña Berenguela* appartiene alla serie Infantil,

a sua volta divisa per fasce d'età: a partire dai 6, dagli 8 e dai 10 anni, rientrando in quest'ultimo gruppo. Si segnala che esiste anche la serie Juvenil, per ragazzi dai 12 anni in su, divisa a sua volta per colore: verde per i dodicenni e tredicenni, blu per i quattordicenni o più. La collana contiene libri di valore, sia dal punto di vista dei contenuti che dell'edizione. Nel catalogo è possibile trovare autori spagnoli e stranieri, opere attuali ma anche racconti tradizionali. La serie infantile contiene libri che sono sempre illustrati, in cui i disegni sono fondamentali per comprendere meglio il significato globale dell'opera. Si tratta di opere adatte alle rispettive fasce d'età che raccontano storie accattivanti e piene di significato, da leggere da soli o con la famiglia, per imparare a conoscere valori importanti come l'affetto per le persone care, la fiducia in se stessi e la passione per la lettura:

Con *El Árbol de la Lectura* la editorial quiere «plantar un árbol de palabras» donde los lectores se sientan libres para elegir libros de calidad que les inviten a continuar leyendo, a buscar otras lecturas relacionadas, incluso fuera ya del ámbito escolar, libros que les ayuden a «encontrar significantes para nombrar sus sentimientos, que les ofrezcan modelos éticos y referencias morales», como explicaba el propio Antonio Ventura, director editorial de la colección.³

La prima edizione de *La noche de la reina Berenguela* e *A noite da rainha Berenguela* (2005) è composta da 117 pagine, suddivise in 3 atti preceduti da un prologo e intermezzati da un *entreacto* tra il secondo e il terzo atto. La storia vera e propria è preceduta da tre note dell'autore, una sulla leggenda e la storia da cui nasce il libro, l'altro che spiega che una parte del libro è totalmente fonte della fantasia dell'autore e l'ultima che elenca i personaggi della *pièce* teatrale. Alla fine del libro ci sono le biografie dell'autore e dell'illustratore.

A noite da rainha Berenguela (2013) è sostanzialmente identica, anche se leggermente più lunga (137 pagine) e in più, prima delle biografie, riporta un indice dell'opera.

2.2. Elementi paratestuali

Il termine “paratestualità” fu introdotto da Gérard Genette in *Palimpsesti* (1997) e sta a indicare un tipo di testi che si situano attorno all'opera letteraria ma non rappresentano l'opera stessa, di cui un esempio sono le copertine, le note biografiche, ma anche interviste

³ Informazioni recuperate dal sito <http://revistababar.com/wp/el-arbol-de-la-lectura-una-nueva-coleccion-de-literatura-infantil-y-juvenil/> (consultato il 26 settembre 2018).

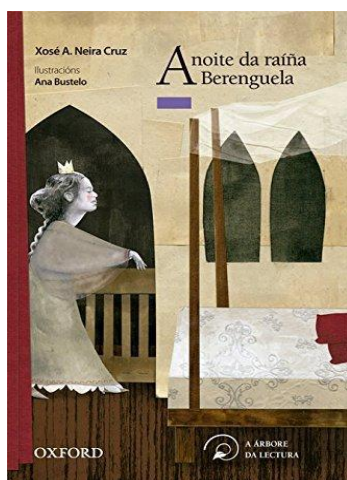
e commenti relativi al testo stesso e rilasciati o pubblicati prima e dopo la pubblicazione dello stesso. In *Soglie*, inoltre, ancora l'autore francese teorizza due tipi di paratesto, l'epitesto e il peritesto. Il primo è definito come "qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato" (Genette, 1989: 337), mentre il secondo è quella parte del paratesto che si trova "intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo" (*ibid.*, 1989: 6). Tanto l'epitesto quanto il peritesto contribuiscono a dare al lettore un'idea ancora più precisa di cosa sia in realtà il libro che ha tra le mani, quindi si tratta di un'operazione di cui si occupa non solo l'autore, ma anche l'editore o comunque tutti coloro che collaborano alla creazione dell'oggetto libro. Díaz-Plaja in un suo studio sulla letteratura infantile dedicata al genere femminile (2011) dà molta importanza al paratesto, a tal punto che lo ritiene un elemento fondamentale, importante almeno quanto il testo in sé.

Anche la copertina e le illustrazioni possono essere considerati paratesto. Innanzitutto, va sottolineato che le illustrazioni nei libri per l'infanzia sono molto più che dei semplici disegni. Certo, il loro scopo primario è risvegliare l'interesse del lettore, ma si va al di là di questo, in quanto assumono il compito di "estimular y enriquecer su capacidad comprensiva en favor de un mejor y más completo acceso a la totalidad del mensaje contenido en una obra ilustrada" (García Padrino, 2004: 12). Tuttavia l'illustrazione in un libro può anche essere considerata come un'opera creativa che possiede una certa indipendenza rispetto al testo che accompagna. Alla fine l'illustratore si trasforma in una sorta di mediatore tra l'autore e il lettore, poiché interpreta (o reinterpretata) l'opera mostrandola da un'altra angolazione (*ibid.*: 18-19).

Ritengo interessante analizzare entrambe le edizioni dell'opera che, a parte la lingua, si differenziano proprio a livello paratestuale. Occorre però specificare che della prima edizione, essendo identiche da questo punto di vista, prenderò in considerazione solo la versione in castigliano.



Innanzitutto, si ribadisce che la prima edizione è stata illustrata da Kiko da Silva, illustratore nato a Vigo nel 1979, con un curriculum da fumettista: laureato in Belle Arti, inizia poi la sua carriera disegnando vignette per il periodico *La voz de Galicia* e per la rivista *Mister K*, ma anche creando veri e propri albi a fumetti come *Fiz nos Biosbardos*. È anche scrittore e disegnatore di suoi libri illustrati, come *Moncho e a Mancha* e *¿Que contan as ovellas para durmir?* Ha collaborato con Neira Cruz anche in altre occasioni, illustrando, ad esempio, il suo *A memoria das árbores* (2000). Tornando alla nostra opera e partendo dalla copertina, possiamo notare come rappresenti la regina Berenguela seduta su un *hórreo*, il tipico granaio galiziano (di cui l'autore stesso ammette di non capire il senso, § 1.3.), avvolta da una notte stellata e con un volatile che sembra una colomba posato sulla mano. Lo stile è semplice e piuttosto infantile, anche se non mancano gli elementi simbolici che ricorreranno all'interno del libro (la notte, la colomba). Il colore che prevale è il verde chiaro che riprende quello della serie della Collana in cui l'opera è inserita, esemplificato anche dall'asterisco sulla destra.



La seconda edizione, come si accennava sopra, è stata illustrata da Ana Bustelo, nata a Palencia nel 1982, ma sempre vissuta a Madrid. Ha studiato

Belle Arti e poi Design per poter lavorare nel mondo dell'illustrazione, che è la sua più grande passione fin da piccola. Dal 2007 lavora per riviste, libri e agenzie pubblicitarie, tra cui Austin Monthly, JetStar (Australia), Oxford University Press, Edelvives, Anaya, Yo Dona, Etiqueta Negra, AD, Rolling Stone, ecc. Oltre a tutto ciò, impartisce corsi di disegno in varie scuole. Tornando alla copertina dell'edizione più recente in galiziano, essa si rivela maggiormente realistica: la regina Berenguela è ritratta come una giovane ragazza che osserva una notte scura affacciata al balcone di una stanza con numerosi archi che ricordano l'arte gotica e un letto a baldacchino sulla destra (immagine che riprende con fedeltà una didascalia esplicativa del terzo atto).

Da notare è la quarta di copertina (identica per le due edizioni) che, in questo caso, è piuttosto semplice: il settore marketing della casa editrice ha deciso di riportare brevemente la leggenda di cui l'autore ha parlato nella prima nota introduttiva al libro. Normalmente, invece, la quarta di copertina deve essere accattivante per poter attrarre l'attenzione del lettore, per questo si può considerare a cavallo tra peritesto ed epitesto, come spiega Elefante:

la quarta di copertina fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritesto, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione [...] È inoltre innegabile [...] che la quarta di copertina sia legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto (2012: 143).

In entrambe le edizioni pubblicate i disegni presenti all'interno rispecchiano lo stile e l'intenzione di quelli della copertina, anche se quelle della prima edizione sono in bianco e nero. La tecnica di Da Silva è fumettistica, dalle linee molto semplici ed essenziali anche se si apprezza l'intento di richiamare nei suoi disegni le metafore e i simboli inseriti dall'autore nel testo e anche di ritrarre in maniera esplicita la cattedrale di Santiago in più di un'occasione (Neira Cruz, 2005: 32 e 112). La cifra fumettistica scelta Da Silva si deve alla sua lunga e onorata carriera nel campo dei *comics*, da cui attinge, ad esempio, per la rappresentazione della regina Urraca tratta da un fumetto degli anni '40 del '900, Doña Urraca, e ispira lo stile di tutte le altre illustrazioni nel libro. Tale stile forse non è tra i più adeguati, o quanto meno non è quello che l'autore si aspettava (§ 1.3.).

I disegni interni della seconda edizione, invece, rispecchiano maggiormente la copertina corrispondente, in quanto a colori anch'esse. Più fedeli al testo, appaiono in

generale più descrittivi e realistici rispetto a quelli della prima edizione. Anche qui Bustelo, come in molte altre sue opere, sembra sfruttare la tecnica del collage e delle fotografie: utilizza cioè delle foto scattate da lei o recuperate da antiche riviste, le rimaneggia, disegnandovi o dipingendovi sopra, e poi le collega una all'altra con la tecnica del collage. Questa tecnica aiuta non tanto a spiegare ciò che dice il testo, ma più che altro rende le illustrazioni un vero e proprio gioco, perché il lettore deve sempre scovare le sorprese che esse celano:



. Questo stile fa sembrare dei disegni delle autentiche foto; inoltre, bisogna notare l'espressione sempre molto definita e che esprime perfettamente lo stato d'animo dei personaggi. Tutto ciò sottolinea una maggiore ricerca di realismo di Bustelo (data anche dalla presenza dei colori prevalentemente scuri, ma a volte più chiari o accesi a seconda del personaggio e della situazione in cui si trova), il che rende le illustrazioni più adatte a interagire con il testo. Forse, però, proprio per via della tecnica utilizzata, risultano "troppo moderne" e non trasmettono l'emozione che c'è dietro la storia, come evidenzia lo stesso Neira Cruz (§ 1.3.). Un altro elemento da sottolineare è che Bustelo ricrea spesso un'ambientazione teatrale, visto che in molti casi si intravedono delle assi da palcoscenico e sembra quasi che i personaggi stiano effettivamente mettendo in scena ciò che Neira Cruz racconta: questa è una tipica *suspension of disbelief*, perché riporta il lettore alla realtà, cioè che sta leggendo un'opera di teatro, cosa che forse toglie un po' di intensità all'esperienza di lettura (spesso incentrata proprio sull' "immersione" totale).

Nonostante il *target* a cui le due edizioni sono destinate sia lo stesso, come indicato in un paragrafo precedente, il differente stile delle illustrazioni le segna in modo decisivo, facendo apparire la prima rivolta a un pubblico più infantile rispetto alla seconda. Generalmente, la scelta degli illustratori spetta alla casa editrice, o meglio al settore

marketing della stessa anche se, nel caso della prima edizione, fu lo stesso Neira a suggerire il nome dell'illustratore. A proposito delle scelte effettuate in merito alle illustrazioni del libro, Neira Cruz si è così espresso nell'intervista che mi ha rilasciato (§ 1.3.):

En la primera edición [...] yo sugerí al ilustrador. Es decir, fue uno de los pocos casos en los que el editorial me dijo: “¿Quién te gustaría que ilustrase?” y yo propuse un nombre. Bueno, obviamente el ilustrador hizo su trabajo, es un buen ilustrador, pero el resultado no dialoga nada con la obra, porque él optó por personajes de tebeo, personajes de cómic. [...] Bien, termina esa primera edición, se hace una segunda y encargan unas nuevas ilustraciones, mejores, tienen una mayor sensibilidad y creo que la persona que las hizo estaba más conectada con el tema, pero aún así creo que son ilustraciones de bastante frialdad, que no llegan a transmitir un poco de ese sentimiento que hay debajo.

Per quanto riguarda il titolo, *La noche de la reina Berenguela* può essere definito come un titolo tematico (Genette, 1989) che fa riferimento alla protagonista del libro, la regina Berenguela, e a due *leit motiv* del libro:

- la notte, che effettivamente per Berenguela ha una valenza tanto realistica quanto simbolica (basti vedere il suo soliloquio all'inizio del terzo atto e il fatto che tutti gli avvenimenti più importanti per la regina avvengano proprio di notte, come la sua morte);
- la notte del 24 luglio, ambientazione temporale principale della leggenda legata alla figura della regina.

Sempre stando a Genette (*ibid.*), il titolo ha tre funzioni: di designazione, descrittiva e seduttiva. La prima indica la funzione primaria del titolo, cioè semplicemente quella di poter indicare l'opera dandole un nome. La seconda è appunto la chiave interpretativa del titolo, quindi se esso è tematico o rematico, e in più si allude agli effetti connotativi, cioè la maniera in cui il titolo realizza la sua denotazione (con assonanze sonore o altri metodi), dando al titolo una connotazione storica, culturale o di altro genere. Infine, abbiamo la funzione seduttiva. Furetière scrisse che “un bel titolo è il vero prosseneta di un libro” (1981), ovvero il titolo deve attrarre il lettore, anche se Genette ci tiene a precisare che il libro in sé deve essere più seducente del titolo, altrimenti quest'ultimo perde gran parte del suo valore (1989).

Nel nostro caso, quindi, *La noche de la reina Berenguela* oltre a essere un titolo tematico, con un *dobble sentido* percepibile al suo interno (quello della notte succitato),

risulta essere formalmente semplice e allo stesso tempo seducente, perché accende immediatamente la curiosità del lettore.

Un altro elemento da tenere in considerazione in questo paragrafo è la dedica che precede il testo: “para Aicha, que me ayudó a soñar esta obra”. Come mi ha spiegato l’autore (si veda 1.3) si tratta di una sua amica “que en ese momento estaba trabajando en Santiago y que es una directora de teatro, [...] leyó el documento un par de veces y me dio algunos consejos de dramaturgia que yo no controlaba, claro está, porque no es el ámbito en el cual estoy más formado, entonces por eso decidí agradecersele de ese modo”.

Seguono poi alcune note scritte dall’autore stesso: la prima spiega nel dettaglio la leggenda popolare in cui si narra che ogni anno, la notte del 24 luglio, quando Santiago de Compostela commemora con degli splendidi fuochi d’artificio il suo santo patrono, San Giacomo Apostolo, la regina medievale Berenguela, sepolta nel pantheon reale all’interno della maestosa cattedrale, esce dal suo sonno di pietra e percorre le strade di Santiago regalando la sua bellezza a tutte le ragazze che incontra. A partire da questo racconto, l’autore riprende le fila dando delle nozioni storiche e spiegando chi fossero Berenguela di Barcellona, la sua famiglia di origine e quella acquisita, cioè suo marito, re Alfonso VII, e dei regni e poteri che gli spettarono grazie a questo matrimonio. La seconda nota precedente al testo potrebbe essere considerata una sorta di *disclaimer*, ovvero, stando al *Cambridge Dictionary*, “a formal statement saying that you are not legally responsible for something, such as the information given in a book or on the internet, or that you have no direct involvement in it”. In questo caso si tratta di un’affermazione che segnala che una parte consistente dell’opera è frutto dell’immaginazione dell’autore. La cosa particolare è lo stile con cui Neira Cruz spiega questo concetto, poiché lo fa rivolgendosi direttamente al pubblico, invitandolo poi a godersi lo spettacolo, quasi come se si trattasse di un *juglar* medievale. Tale somiglianza è evidente se si dà credito ad alcune affermazioni di Arce (1978), il quale afferma che il *juglar* era sì un poeta, ma innanzitutto un intrattenitore. Citando Faral in traduzione, i giullari erano “tutti quelli che facevano professione di divertire gli uomini” (1971), mentre per Menéndez Pidal si tratta di tutti coloro che “se ganaban la vida actuando ante un público” (1957) ed è proprio questa la funzione che sembra assumere Neira Cruz con questa nota iniziale, in quanto è come se scendesse in mezzo al pubblico e facesse da “apripista” alla sua opera. Infine, la terza nota introduttiva è l’elenco dei personaggi, una delle parti consuete di un’opera teatrale. Neira Cruz fornisce anche una breve descrizione dei personaggi, indicandone le caratteristiche fisiche e

psicologiche principali, oltre che il loro modo di vestire, in quelle che si possono considerare delle autentiche indicazioni di regia o didascalie, ossia “le indicazioni dell’autore o dello sceneggiatore, relativamente alla recitazione e alla scenografia (per es., la descrizione della scena all’inizio di ogni atto o di ogni quadro, le notazioni per l’entrata o l’uscita dei personaggi a ogni scena, il tono con cui va detta una battuta, ecc.)”⁴. Qui l’autore si distacca quasi totalmente dagli eventi realmente accaduti e dalle figure storiche realmente esistite, descrivendo solo i personaggi della sua opera, frutto della sua fantasia.

In chiusura, infine, si trovano alcune brevi note biografiche sull’autore e sull’illustratore/illustratrice e, nel caso della seconda edizione, un indice.

2.3. La trama

La storia è raccontata in forma di opera teatrale, per cui al suo interno hanno molta valenza e spessore i dialoghi, in quanto sono i veri catalizzatori dell’intera vicenda. È attraverso di essi, infatti, che sentiamo il respiro dei personaggi, e soprattutto di Berenguela, anche se, paradossalmente, è un personaggio con pochissime battute. Nonostante ciò, è fortemente presente, fosse anche solo perché gli altri personaggi ne parlano: è proprio da loro che impariamo a farci un’idea della bella regina, che poi viene confermata nel momento in cui lei appare in scena.

Passando più specificatamente alla trama dell’opera, va detto che tutta la storia viene introdotta dal *Viejo de las palomas*, un anziano signore che passa la sua vita per le strade di Santiago a dare da mangiare alle colombe e che può venire recepito come il narratore, perché nella finzione letteraria lo è. La storia degli ultimi giorni di vita della regina Berenguela, infatti, nell’opera si presenta nella forma del racconto nel racconto, appunto dell’anziano signore. Per dare una definizione, si tratta della situazione in cui “un personaje de un cuento narra, a su vez, un segundo cuento. Concluido este, se regresa a la trama en que se encontraba inserto” (Baquero Goyanes, 1976).

Nel prologo vengono presentati i personaggi di Paloma, una bimba di nove anni, e del Viejo de las palomas. I due si incontrano perché quest’ultimo viene preso in giro dai bambini del quartiere, che lo considerano un folle. A quel punto arriva Paloma, che si preoccupa per l’anziano vedendolo così sofferente. Lui le racconta ciò che è accaduto e lei

⁴ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/didascalia/>.

gli confida a sua volta la sua tristezza, dicendo che si sente sola perché viene emarginata da quegli stessi bambini che, poco prima, lo hanno preso in giro dopo aver cantato una canzone popolare sulla regina Berenguela che considerano matta proprio come il Viejo de las palomas. L'anziano, notando la somiglianza tra il sentimento di solitudine di Paloma e quello di Berenguela, comincia a raccontare la storia di quest'ultima, in una narrazione che, per certi versi, può essere interpretata come un *flashback*, visto che Paloma e il Viejo de las palomas vivono ai giorni nostri (o quantomeno in un'epoca molto vicina alla nostra). Nel prologo appaiono e vengono nominate più di una volta *urracas* e *palomas*, all'inizio come veri e propri volatili coinvolti in uno scontro (violento, perché voluto dalla *urraca*), alla fine come possibile minaccia che si sta avvicinando perché se ne sente il gracchiare, nel mezzo e nel corso di tutto l'atto introduttivo in comparazione con i bambini e le bambine del quartiere e con Paloma. La loro presenza e azione nel prologo funge da *anuncio dramático*, in quanto prelude a ciò che avverrà nell'opera, ossia una continua lotta tra il bene e il male senza, alla fin fine, un reale vincitore.

Nel primo atto compaiono due nuovi personaggi, il menestrello Reinaldos e il suo destriero Sinforoso, che si stanno recando proprio presso la corte della regina Berenguela, che si trova in un paese chiamato Villa del Rey. Reinaldos racconta a Sinforoso del suo amore per Berenguela, che lo spinge a scriverle delle lettere d'amore, per poi inviargliele legate alla zampetta della sua colomba bianca, Rula; i due per raggiungerla girano senza pace per il regno. Con un cambio di scena si passa al castello dove, attraverso i commenti pettegoli delle dame di corte Eleonora e Isidora e del racconto più obiettivo di Dorotea, la giovane damigella personale di Berenguela, si viene a conoscenza della lotta interiore della regina e del fatto che non ama lo status di sovrana e soffre di solitudine, quindi preferisce rimanere rinchiusa in un'alta torre del castello. Con l'entrata in scena di re Alfonso VII, marito di Berenguela, e del suo consigliere, il conde de Traba, si capisce il carattere facilmente influenzabile del re, manovrato come un burattino dall'astuto conte e ossessionato dal cibo.

Il secondo atto si apre con i preparativi a corte dei tornei in onore dei sovrani. In tutto ciò vengono presentati i personaggi di Diego Gelmírez e Fray Odranoel. Il primo è l'arcivescovo di Compostela, vanesio e codardo, mentre il secondo è il suo copista, un genio incompreso che si dedica a inventare sempre nuovi marchingegni, costretto a scrivere le "gesta" del suo signore, basate però sulla libera ed erronea interpretazione di quest'ultimo. Arriva Dorotea, la quale comunica ad Alfonso che la regina non intende

scendere dalla torre per assistere ai tornei. Non condividendo il comportamento di Berenguela, l'arcivescovo e il conte dicono al re che la regina è pazza e necessita di un intervento psicologico, ma il re sminuisce la cosa. Nel frattempo Eleonora, con l'aiuto della riluttante Isidora, mette in atto un piano per far scendere la regina dalla torre, in quanto anche lei ritiene che il suo comportamento sia inaccettabile, ma un incidente fa sì che le loro macchinazioni non portino al risultato sperato. Iniziano i tornei senza la presenza di Berenguela, quindi il conte e l'arcivescovo continuano a discutere del suo comportamento con il re, che rimane sulla sua posizione neutrale (più interessato al cibo che a qualsiasi altra cosa). Il conte, allora, fa una proposta sinistra all'arcivescovo, ovviamente all'oscuro del re: uccidere la regina e seppellirla in uno splendido pantheon reale a Santiago de Compostela, costruito appositamente per portare grande onore alla città e al suo vescovo, vista l'affluenza di pellegrini che ogni anno la visitano. Gelmírez è tentato dalla fama e dalla gloria, ma il gesto in sé lo disturba, quindi decide di rimandare questo discorso a un altro momento.

Dopo un intermezzo in cui riappaiono Paloma e il Viejo de las palomas, che continua la sua narrazione, il terzo atto si apre su Berenguela che di notte, nella sua torre solitaria, fa un lungo e poetico monologo nel quale riflette sulle poesie d'amore che le scrive un ammiratore misterioso (nient'altri che Reinaldos) ed esprime il desiderio di incontrarlo. Arrivano alla torre Dorotea e Isidora che rivelano alla regina il complotto in atto nei suoi confronti: vogliono salvarla, quindi Fray Odranoel la sta aspettando ai piedi della torre per farla scappare e metterla in salvo in un convento. Nel frattempo con il frate c'è anche l'altra dama di corte, Eleonora. Una cornacchia comincia a volarle attorno, trasformandosi poi nella defunta e malvagia regina madre, Urraca, che considera Berenguela un'usurpatrice. Urraca, arrabbiata per il voltafaccia di Eleonora, in precedenza sua fedele servitrice, la trasforma in cornacchia e la costringe a rimettersi al suo servizio in questa forma, annunciandole in maniera sibillina che presto qualcuno morirà. Nel frattempo, la giovane regina decide di utilizzare un congegno alato che Fray Odranoel ha inventato per lei e si lancia in volo, finalmente libera. Purtroppo la sua felicità dura poco poiché Urraca ed Eleonora (sotto forma di cornacchie) fanno sì che la povera Berenguela cada e si schianti al suolo. Reinaldos e il destriero Sinforoso, che nel frattempo sono riusciti a giungere a corte, scoprono l'accaduto: il povero menestrello è distrutto dal dolore per la morte della sua amata e decide di andare a Santiago de Compostela, dove lei riposerà per sempre.

L'opera si chiude tornando alla Santiago dei giorni nostri, in una sorta di gioco circolare: è la notte dei Fuochi dell'Apostolo, il 24 luglio, e l'anziano narratore spiega alla piccola Paloma che quella è l'unica notte in cui la regina esce dalla cattedrale di Santiago, brillando come la più lucente delle stelle, forse ancora alla ricerca dell'uomo che tanto l'ha amata (e qui troviamo un'allusione non troppo velata al fatto che quell'uomo possa essere proprio lui, andato oltre il tempo e lo spazio grazie all'amore per la regina).

2.4. Tempi e luoghi

Per quanto riguarda l'ambientazione della narrazione, tanto a livello geografico quanto temporale, l'opera teatrale si sviluppa su due archi. Ci sono alcuni atti (nello specifico, il prologo, l'atto intermedio e l'epilogo) che si svolgono ai giorni nostri o, quanto meno, in un'epoca molto vicina alla nostra, e vedono come teatro la città di Santiago de Compostela con le sue strade, le sue piazze, la cattedrale. È proprio in questo scenario, la città in cui è sepolta la bella regina Berenguela, che Paloma e il Viejo de las palomas si incontrano e comincia la narrazione di quest'ultimo. D'altro canto, tutti gli altri atti dell'opera teatrale vedono un'ambientazione medievale (stiamo parlando del XII secolo, intorno al 1148), epoca in cui è vissuta la regina Berenguela, e si svolgono presso la corte di re Alfonso VII, re di León, Castiglia e Galizia, che ai fini della finzione letteraria e scenica viene stabilita nella città di Villa del Rey, che in realtà non esiste, come mi ha spiegato l'autore stesso (§ 1.3):

Es como un topónimo de estos, que se ponían por todas partes, para marcar villas que pertenecían al rey, que eran del rey, pero no hay ninguna, en concreto, vinculada especialmente con Berenguela o con su entorno. Entonces es una invención, y lo hice a propósito, porque no quería ubicarla en un contexto concreto. [...] Quería que estuviera un poco en una nebulosa, que pudiera ser en todas partes y ninguna [...].

Di seguito verranno delineati in modo più specifico questi due elementi fondamentali ai fini della comprensione dell'opera.

2.4.1. Il regno di Alfonso VII⁵

Come racconta diffusamente Reilly nel suo libro (1998), il passaggio dal X all'XI secolo non fu facile per la Spagna, visti i numerosissimi scontri con i popoli islamici. Il secolo continuò su questa falsa riga, ma l'azione di Alfonso VI, re di León, Castiglia e Galizia dal 1065 al 1109 e nonno di Alfonso VII, segnò una tappa fondamentale della cosiddetta Reconquista, grazie al recupero di molti territori, tra cui la città di Toledo. Va detto che comunque, dopo l'anno 1000, il territorio della Galizia vide una grande crescita economica su base agricola, ma molti fattori impedirono l'espansione galiziana verso sud, come per esempio la nascita del regno indipendente del Portogallo. Era quindi necessario concentrare tutti i propri sforzi *verso l'interno*, visto che era impossibile spingersi oltre dal punto di vista territoriale, il che potrebbe spiegare la peculiarità di questa parte di Spagna. Vanno poi considerati altri fenomeni culturali, come il Cammino di Santiago, la letteratura in galiziano-portoghese e l'arte romanica che contribuirono a creare una forte identità culturale della Galizia, decretando il tardo Medioevo come un'epoca fondamentale per questo sviluppo. Tuttavia, per tutta la seconda metà del secolo XI e i primi anni del XII, la Galizia fu teatro di scontri politici riguardanti l'intero il regno di León e Castiglia. Infatti, nel 1070, proprio durante il regno di Alfonso VI, ne diventò provincia, governata da dei conti che rappresentavano il monarca, ma godevano di un discreto potere.

Tornando a una visione più d'insieme, nella penisola iberica era in corso una vera e propria guerra tra i due regni, quello cristiano e quello arabo. Poco prima della sua morte, che avvenne nel 1109, il re Alfonso VI predispose il matrimonio tra sua figlia, l'erede al trono Urraca, e il re di Aragona, Alfonso I, per poter unificare i regni e rafforzare il dominio cristiano. Purtroppo il sogno di Alfonso VI naufragò, al punto che i due regni iniziarono a lottare l'uno contro l'altro. Anche il matrimonio tra i due fallì, costellato di conflitti e tensioni. Fortunatamente Urraca era stata sposata in precedenza con Raimondo di Borgogna, morto nel 1107, da cui aveva avuto due figli, Sancha e Alfonso. Raimondo, governatore del regno di Galizia, prima di morire aveva già stabilito che il regno di Galizia finisse nelle mani del piccolo Alfonso, nato nel 1105, se Urraca si fosse risposata. L'educazione e istruzione del bambino furono affidate a Pedro Froilaz (conte di Traba) e a Diego Gelmírez, allora semplicemente vescovo di Santiago de Compostela. Nel 1111 il secondo marito di Urraca, Alfonso I d'Aragona, riuscì a sconfiggere l'esercito della moglie

⁵ La ricostruzione storica di questo paragrafo si basa su Villares (1985), Reilly (1998), Recuero Astray (2003).

in battaglia e si spartì il regno di Castiglia e León con Enrico di Borgogna, conte di Portogallo e cognato di Urraca. Tra continui cambi di alleanze e varie vicissitudini, nel 1114 Alfonso d'Aragona ripudiò la moglie e il matrimonio fu annullato, mentre i nobili e i cittadini di León e Castiglia si schierarono con la regina Urraca. Nel frattempo, i possedimenti arabi si andavano ritirando sempre più verso sud.

Urraca ne approfittò per rimettere ordine nei suoi possedimenti e nel suo regno: Alfonso, suo figlio, fu incoronato nel 1111 nella cattedrale di Santiago de Compostela e fu da lei messo sotto la protezione legale di Bernardo, arcivescovo di Toledo, acerrimo rivale di Gelmírez. Per via delle lotte intestine tra Urraca e la stessa zia di Alfonso, Teresa, il giovane sovrano poté essere esclusivamente re di Galizia fino alla morte della madre, nel 1126, quando riuscì a entrare in possesso degli altri suoi titoli. Nonostante la giovane età, Alfonso aveva già dimostrato una certa vanagloria, al punto che nel 1117 si fece chiamare per la prima volta "l'Imperatore", che diventò il suo soprannome (e successivamente un vero e proprio titolo). Nel momento della morte di sua madre Alfonso si trovava nel monastero di Sahagún, poco lontano dalla città di León, ma corse subito a León, dove venne pubblicamente riconosciuto come nuovo re dal vescovo Gelmírez. Molto velocemente, Alfonso riuscì a costruire alleanze con la maggioranza del clero e della nobiltà del regno che intendeva fare suo, al punto che i confini ne diventarono sempre più fluidi e poteva viaggiare abbastanza liberamente. Nel frattempo, uno dei suoi istitutori, il conte di Traba, era morto, dopo aver avuto dei forti scontri con Urraca, che l'aveva anche fatto incarcerare nel 1123. Successivamente i figli del conte, governatori di diverse zone, si assoggettarono pienamente al re. Nel giro di due mesi, quindi, il giovane re Alfonso era riuscito a conquistare tutta la parte ovest del suo regno, mentre il problema era principalmente rappresentato dalla parte est, ossia dalla Castiglia, contesa per anni. Tuttavia, ottenne anche il suo assoggettamento. Nell'anno successivo si trattenne a León per consolidare la sua posizione: lo preoccupava la Galizia, dove lotte intestine erano sempre in atto. Tuttavia, manteneva buoni rapporti con Diego Gelmírez, nel frattempo divenuto arcivescovo di Santiago.

In tutto questo, Alfonso era alla ricerca disperata di una sposa fin dagli inizi del suo regno. L'alleata ideale per il re era Barcellona (corte prestigiosa e potente), rappresentata dal conte Ramón Berenguer III, che aveva una bella figlia di nome Berenguela. Nel 1127 Alfonso e Berenguela si sposarono a Saldaña, un paesino vicino León. Il loro matrimonio fu uno degli eventi più decisivi dei primi anni del regno di Alfonso dal punto di vista

politico. Per quanto riguarda la giovane Berenguela, fin dall'inizio si capì che la sua vita sarebbe stata da lì in poi una vera e propria avventura: il viaggio non fu facile, in quanto per motivi di scontri con il regno di Aragona si preferì farla arrivare per mare, con tutte le difficoltà che un viaggio così lungo comportava. La futura regina cominciò a pensare a ciò che stava per perdere (patria e famiglia *in primis*), ma l'idea di essere più vicina a San Giacomo Apostolo, cui era molto devota, la confortò. Infatti, diventata regina visitò spesso Santiago, pur risiedendo a León, città cui comunque era molto legata. Gli anni successivi alle nozze reali furono abbastanza tranquilli, anche se Alfonso era sempre in viaggio a causa del difficile processo di ripopolamento e riconquista appena avviato, elemento essenziale del governo itinerante del sovrano. In concomitanza con il suo matrimonio attaccò il Portogallo, che dovette riconoscere la sua supremazia, e combatté in Navarra con il re di Aragona, Alfonso I detto "il Battagliero", suo patrigno, il che gli costò alcuni territori castigliani, che rivendicò successivamente alla morte di questi, nel 1134. Occupò poi la Navarra e l'Aragona e allargò così il confine della Castiglia, assumendo nel 1135 il titolo di Imperatore. A seguito di una battaglia con i mori, che avevano invaso il Portogallo, il cugino di Alfonso VII, Alfonso I Henriques, iniziò a considerarsi re del Portogallo e, dopo diversi scontri, i due cugini giunsero alla pace di Zamora nel 1143, con la quale il "nostro" Alfonso riconobbe il cugino omonimo come re del Portogallo. Poco prima, tra il 1139 e il 1140, aveva stipulato un trattato con il principe d'Aragona e conte di Barcellona, suo cognato Raimondo, in cui si fissavano con precisione i confini tra Castiglia e Aragona. Approfittando poi di alcune lotte intestine degli arabi fece numerose conquiste verso sud. Da Berenguela Alfonso ebbe sette figli; la giovane regina, poi, morì nel 1149 a Palencia, mentre il re era di passaggio a Madrid per andare verso sud. Non solo l'evento in sé fu molto triste per Alfonso, perché finiva un matrimonio durato vent'anni, ma va sottolineato che il re interruppe tutti i suoi piani di guerra e tornò a Palencia per le esequie di sua moglie, figura importante per Alfonso non solo come uomo, ma anche come sovrano, in quanto fu determinante per la stabilità politica del suo regno. La regina fu poi sepolta nella cattedrale di Santiago de Compostela. Alfonso si risposò nel 1152 con Rica di Slesia, una nobile tedesca, da cui ebbe due figli (ebbe anche due figlie illegittime da due amanti diverse). Gli ultimi anni della sua vita furono segnati da una guerra difensiva contro gli almohadi, una dinastia berbera che aveva conquistato il Nord Africa e stava iniziando a impossessarsi della penisola iberica. In questa guerra perse la città andalusa di Almería e nello stesso anno, cioè 1157, morì a León. Fu sepolto nella cattedrale di Toledo e il suo regno fu spartito

tra due figli suoi e di Berenguela, ossia Sancho e Ferdinando, che diventarono rispettivamente re di Castiglia e re di Galizia e León.

Il ruolo di Berenguela, come già si accennava, non fu così marginale come di solito lo era quello di una regina di quel tempo, cioè non si limitò solo a essere un “collante” tra regni grazie al matrimonio contratto. Ruiz-Doménec (1999), ad esempio, attribuisce un importante ruolo da mecenate alla regina, in quanto asserisce che sia stata lei a volere la scrittura del *Cantar de Mio Cid* e del *Cantar de la Conquista de Almería*. La regina ebbe anche un ruolo importante dal punto di vista politico, come sottolinea Recuero Astray (1997), il quale dice che la regina fu una grande promotrice del culto di Santiago, ed è ben noto che nell’epoca medievale la religione fosse anche una questione politica (da notare che l’amore per Santiago era talmente grande che Berenguela la scelse come città di sepoltura). Come se non bastasse, Berenguela, come afferma Neira Cruz nella sua nota storica introduttiva al libro, “destacó por su activo papel en la conquista de Toledo a los almohades” (2005: 9). Esiste in merito una leggenda, una delle più significative legate alla regina. La storia tramanda che nel 1139 il re Alfonso VII riunì un esercito a Toledo per attaccare la roccaforte di Oreja, vicino Aranjuez, ultimo bastione musulmano presso il confine col fiume Tago. Quando gli almohadi lo vennero a sapere, mandarono un grande esercito a difendere la città, accerchiandola. La leggenda, poi, narra che la sovrana, allora ventitreenne, mandò a dire ai mori tramite un messaggero che si ritirassero poiché la città era difesa da lei, una donna, oppure andassero a lottare contro il re e le sue forze (maschili) a Oreja. Grazie al suo intervento, gli spagnoli ebbero più tempo e riuscirono a riconquistare Toledo (Recuero Astray, 2003: 212-213).

2.4.2. Lo spazio: un ponte tra Castiglia-León e Galizia

L’opera teatrale si svolge in parte presso la corte (fittizia) di re Alfonso, più precisamente in un castello e nei suoi dintorni. Tutto è ubicato in un luogo chiamato Villa del Rey, inventato dall’autore, ma che nella finzione scenica presumibilmente si trova in Castiglia-León, visto che nella seconda scena del secondo atto il re, parlando dell’arcivescovo di Santiago, dice: “Pero teniendo en cuenta que vino desde Compostela...” (2005: 70), il che sembra suggerire che venga da lontano, o quantomeno da un posto non esattamente facilissimo da raggiungere. In realtà la sede e capitale del regno fu prima Burgos, poi Toledo mentre la corte dei sovrani Alfonso e Berenguela si trovava a León

(Recuero Astray, 2003). Una parte più esigua dell'opera (ma non meno importante) ha luogo a Santiago de Compostela, e si tratta dell'arco narrativo ambientato nel presente, con come principali protagonisti il Viejo de las palomas e la piccola Paloma.

La particolarità di queste differenti ambientazioni è che nella storia hanno due valenze completamente differenti: la prima vede quasi sempre delle scene al chiuso, tranne i rari casi in cui è presente in scena il menestrello Reinaldos con il suo destriero o sono in atto i tornei, che ovviamente si svolgono all'aperto. Le scene che hanno luogo a Santiago, invece, sono tutte all'aperto, spesso in piazze centrali o comunque in strade nel centro della città.

Non si tratta, probabilmente, di una scelta casuale: la parte della storia ambientata a corte nel Medioevo è infatti densa di intrighi, ma anche di tristezza e solitudine, il che risulta particolarmente evidente se si pensa a Berenguela e alla sua condizione di reclusa per scelta. La regina ha scelto di rimanere lontana dagli imbrogli e dai rumori assordanti del castello, per vivere in solitudine e relativa pace. La sua stanza nella torre viene così magistralmente descritta nel libro: “un cuarto hermoso y sencillo, con una gran balconada gótica abierta al este, una cama muy blanca y muy alta, [...] muchos códices amontonados en un estante pegado a la pared, y flores blancas y velas del mismo color, encendidas por todas partes” (*ibid.*: 93). La stanza simbolicamente assume tutto un altro significato, come si evince anche dal predominante colore bianco che la caratterizza: è un luogo di rifugio, pieno di bellezza e purezza, ma allo stesso tempo rappresenta una prigione reale e metaforica per la regina, anche se si tratta di una condizione scelta liberamente della regina e osteggiata da chi le sta intorno.

A ciò si contrappongono gli ampi spazi aperti della città di Santiago in cui vivono e si muovono Paloma e il Viejo de las palomas: in questo modo l'autore ci può mostrare le bellezze della sua città natale e avvicinare lo spettatore alla realtà.

Al di là della funzione concreta che gli spazi assumono all'interno dell'opera, si può pensare anche a una loro funzione metaforica: se il vecchietto e la bambina, all'aperto, si sono trovati, “salvandosi” l'un l'altro, per Berenguela la torre diventa una vera e propria trappola, anche per i suoi sentimenti. L'unico momento di libertà è quello in cui esce all'aperto per spiccare il volo fatale. Il suo gesto può essere interpretato come un vero e proprio atto suicida, oppure semplicemente come un gesto liberatorio. Anche l'intervento delle cornacchie può avere due interpretazioni: o sono lì per partecipare alla sua morte o

per rubarle la felicità che sta provando in quel momento. Quindi potrebbe essere un modo per dire che la scelta di Berenguela è stata fortemente influenzata da come gli altri l'hanno trattata e l'hanno fatta sentire, oppure per far capire che in realtà la sua morte è un omicidio: lei voleva essere solo libera e felice e qualcuno gliel'ha impedito.

Ecco che non solo il tempo, ma anche il luogo in quest'opera, al di là di essere solo ciò che appaiono, diventano metafore della vicenda intera e aiutano a delineare e a capire meglio i suoi personaggi, dei quali parlerò più diffusamente nel paragrafo successivo.

2.5. I personaggi

Come abbiamo visto, alcuni dei personaggi sono realmente esistiti: la regina Berenguela, suo marito Alfonso, la regina Urraca, l'arcivescovo Gelmírez e il conde de Traba: gli elementi di finzione che li riguardano sono unicamente l'apparenza esteriore e il carattere che, seppure ispirati alla realtà e alle cronache del tempo, sono frutto della fantasia di Neira Cruz. Altri personaggi, invece, sono di totale invenzione dell'autore, come ad esempio le dame di corte. Un caso ancora particolare, poi, è quello di Fray Odranoel, inventato ma ispirato a un personaggio reale allo stesso tempo, come vedremo in seguito.

Tale elemento di finzione è sottolineato dall'autore stesso in una delle note introduttive, anche se non si riferisce esplicitamente ai personaggi: “la obra de teatro que presentamos a continuaci3n no pretende ser fiel a la historia ni a las leyendas de las que parte, aunque beba de una y otras, y en ambas sustente buena parte de sus contenidos” (2005: 11).

Di seguito verranno presentati tutti i personaggi, riportando anche i loro “ritratti” tramite dipinto o una statua che li raffiguri (se sono esistiti davvero) e, a seconda della disponibilità, un'illustrazione presa dalle due diverse edizioni dell'opera.

2.5.1. Personaggi storici

Doña Berenguela



Come già affermato precedentemente, il personaggio della regina Berenguela è realmente esistito. Si tratta di una contessa nata nel 1116 a Barcellona da Ramón Berenguer III e da María Rodríguez di Vivar, figlia del mitico Cid. Quando era ancora piuttosto giovane, nel 1127, suo padre la fece sposare con il re di Galizia, Castiglia e León, un matrimonio che si prometteva vantaggioso per la sua famiglia. Fu così che la giovane contessa si ritrovò all'improvviso non solo a essere regina, ma anche a venire strappata alla sua famiglia d'origine e alla sua patria.

Il personaggio costruito da Neira Cruz prende sicuramente spunto dalla sua vicenda umana, emergendo nell'opera come una donna sensibile, molto avanti per i suoi tempi, non compresa all'interno della corte e per questo incline alla malinconia e alla tristezza. Neira Cruz accenna anche a un legame conflittuale con la suocera, che nella realtà era morta un paio di anni prima del suo matrimonio. Dalle stesse parole della regina Urraca nell'opera, Berenguela per lei era una "usurpadora" (2005: 103), cosa che probabilmente è stata ispirata in Neira Cruz dal rapporto conflittuale che legava Urraca al suo stesso figlio.

La regina Berenguela in qualità di personaggio non è molto presente in scena, nonostante sia la protagonista riconosciuta dell'opera, ma dai suoi bellissimi monologhi, la canzone che canta e i dialoghi con le varie dame di corte (tutti nel terzo atto), come anche da ciò che viene detto su di lei negli atti precedenti, si evince che si tratta di una donna speciale, buona e generosa, dall'animo poetico e delicato, ma allo stesso tempo tormentato. Anche gli aspetti negativi che le vengono imputati non fanno che rafforzarne l'immagine positiva, proprio per il contrasto che si crea una volta che la regina appare in scena.

Nella vita reale la bella regina morì nel 1149, all'età di 33 anni, ed era tanto devota al culto di Santiago da aver voluto essere sepolta lì. Le circostanze della sua morte nella realtà sono sconosciute, ma nell'opera sembra quasi che si rifugi tra le braccia accoglienti

della morte. Infatti, dal monologo (“Noche, aquí me tienes. Voy a ser tuya, como tantas veces te he prometido”, *ibid.*: 106), risulta molto probabile che, almeno nella finzione letteraria, la regina si sia suicidata. Ciò però che probabilmente l’autore vuole far emergere inserendo l’intervento delle cornacchie nella sua caduta è che la sua è stata sì una scelta libera, una maniera per essere finalmente felice e trovare la libertà (§ 1.3.), ma altri l’hanno portata a credere che fosse la decisione giusta e l’hanno fortemente spinta in quella direzione, perché per colpa loro si è sentita sola e disperata.

Un’altra particolarità del carattere della regina è che viene più volte definita “loca”, sia nella canzone per bambini presente nel prologo, sia dalle dame di corte, sia dal conde de Traba. Come spiega lo stesso Viejo de las palomas, come anche Isidora più avanti, dire che qualcuno è “pazzo” non è altro che un modo per identificare qualcuno di diverso, che viene tacciato di pazzia proprio perché non riconosciuto dalla società o non compreso. La paura del diverso nel caso di Berenguela, si traduce in una forma di esclusione. È vero che la regina sceglie di chiudersi in un esilio volontario ma, se si pensa a ciò che viene detto alle sue spalle, diventa evidente che la sua è una scelta che viene forzata da chi le sta intorno.

Come spiega Leclercq (1994), la donna nel Medioevo era allo stesso tempo vista come una benedizione, perché poteva portare l’uomo alla salvezza eterna, e una maledizione, perché in un certo senso incarnava tutte le lusinghe del demonio: secondo le idee del tempo, la sua stessa indole la portava a eccessi continui, sia in positivo che in negativo. Neira Cruz esce completamente da questi cliché perché Berenguela è una donna profondamente moderna. Per molti aspetti, è in linea con le caratteristiche della figura femminile della produzione letteraria attuale, che propone “un universo femminile variegato, dove le protagoniste si rivelano in tutta la loro originalità esistenziale” (Bleza Picherle, 2004: 185). Infatti, nella letteratura per ragazzi attuale

un tratto che accomuna i personaggi femminili è il coraggio e la determinazione con cui sanno affrontare i problemi e le difficoltà quotidiane, rivelandosi capaci di dominare le paure, di prendere decisioni, di ragionare con intelligenza e intuito, di instaurare rapporti interpersonali profondi e significativi. [...] La determinazione ‘al femminile’ assume molteplici forme e aspetti, anche in rapporto allo specifico contesto culturale in cui è collocato il personaggio. Così in ambienti difficili dimostrarsi coraggiose può significare continuare a svolgere, seppure in clandestinità, tutte quelle attività che permettono di conservare la propria identità e di lottare per non far morire gli ideali di libertà e di giustizia (*ibid.*: 185-187).

Per quanto riguarda l'amore, l'unico per lei possibile e che potrebbe rappresentare una via d'uscita al suo malessere esistenziale, è dato dalle lettere del suo pretendente misterioso (Reinaldos), ma purtroppo non potrà mai realizzarsi.

Rey Alfonso



Re Alfonso VII di Galizia, León e Castiglia visse dal 1105 al 1157 e regnò a partire dal 1111. Figlio di Urraca e Raimondo di Borgogna, fu incoronato re quando era ancora bambino, alla morte del padre. Fu impegnato in molte guerre nel corso del suo regno, elemento che si ritrova anche nella finzione dell'opera teatrale di Neira Cruz. Qui Alfonso viene dipinto come “avejentado y barrigón” (2005: 13), nonché uomo ossessionato dal cibo, in sovrappeso (elemento evidenziato anche nelle illustrazioni di entrambe le edizioni), facilmente influenzabile dall'opinione dei suoi consiglieri, al punto che preferisce ascoltare loro che la moglie. Tuttavia, viene detto nell'opera dalle dame di corte che il re è molto innamorato di sua moglie e non ha occhi che per lei.

Nell'opera il sovrano si interfaccia quasi esclusivamente con il capo delle sue truppe e suo consigliere Pedro Froilaz, conde de Traba e con l'arcivescovo di Santiago de Compostela del tempo, Diego Gelmírez (che nella vita reale si occuparono della sua educazione e istruzione e con i quali ebbe parecchio a che fare anche dal punto di vista politico). Tuttavia è dal suo rapporto con il primo che si capisce meglio che tipo di persona (o meglio, personaggio) sia Alfonso, perché il conte decide per lui cosa dire, come dirlo, persino come muoversi: l'unico campo in cui Alfonso ha voce in capitolo è il cibo, come si può evincere dal seguente dialogo:

Rey Alfonso (*resuelto*): [...] Y le dices de mi real parte a la reina que como siga sin bajar a comer conmigo, antes nacerá un pollito de ese huevo que subir yo a buscarla a su torre. He dicho.

[...]

Conde de Traba: Muy bien dicho, majestad. Pero que muy bien dicho...

Rey Alfonso (*dudoso*): ¿He quedado bien?

Conde de Traba: Perfecto, majestad. ¡Ideal! La próxima vez, eso sí, deberíais gritar un poquito más. Que se note que estáis muy enfadado...

Rey Alfonso: ¿Gritar más? (*Levanta la voz.*) ¿Así? (*Hacia el público.*) Probando probando... ¿Así se me oye mejor?

Conde de Traba: Mucho mejor, majestad, adónde vamos a parar. Y al mismo tiempo pataleáis, así... (*Lo hace; el rey lo imita sin mucha gracia.*) ¡Entonces ya vais a parecer un emperador! (pp. 54-55)

Doña Urraca



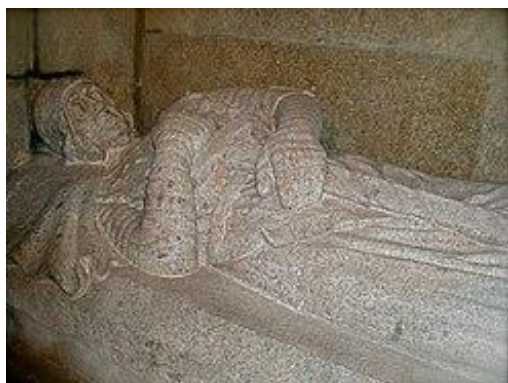
Urraca è la madre di Alfonso e la suocera di Berenguela. Nella realtà visse dal 1080 circa al 1126; si sposò due volte, prima con il padre di Alfonso (Raimondo di Borgogna) e poi con Alfonso I d'Aragona. Si tratta di una donna piuttosto atipica per i suoi tempi, in quanto si è ritrovata più di una volta al posto di comando e a prendere delle decisioni che normalmente, in quell'epoca, spettavano agli uomini. Con il primo marito ebbe un buon rapporto, meno con il figlio Alfonso, con cui fu quasi sempre ai ferri corti, in quanto per lei rappresentava la minaccia di perdere i propri domini, almeno in parte. Anche con il secondo marito fu uno scontro continuo, come già messo in evidenza precedentemente.

Per poter avere questo tipo di ambizioni ed essere una donna al comando e rispettata in un'epoca come il Medioevo, si doveva trattare di una donna dal carattere forte e risoluto, immagine che viene riproposta come tale anche da Neira Cruz, che ne mette in luce anche l'avarizia, la cupidigia nonché l'odio per Berenguela. La sua perfidia, e al contempo la sua

forza, si ritrovano anche nelle illustrazioni che accompagnano il testo in entrambe le sue edizioni.

Come tutti i “cattivi”, in certi punti può anche risultare attrattiva e la sua magica capacità di passare dalla figura di donna (o meglio, fantasma antropomorfo, visto che nell’opera appare successivamente alla sua dipartita) a quella di *urraca*, e viceversa, può essere interpretata come metafora di una personalità complicata e multiforme. Nell’opera sembra che faccia di tutto per portare la povera nuora all’infelicità e addirittura alla morte: ciò potrebbe stare a significare che la tragica fine di Berenguela è almeno in parte una sua responsabilità, ma la giovane regina è comunque forte e indipendente, al punto da decidere da sé il proprio destino.

Conde de Traba



Il conde de Traba, altro personaggio dell’opera realmente esistito (1075–1128), svolse un ruolo fondamentale nella vita e nel regno di Alfonso VII: fu incaricato dal padre di quest’ultimo, Raimondo di Borgogna, di occuparsi della sua educazione e istruzione, insieme all’allora vescovo di Santiago, Diego Gelmírez. Con quest’ultimo collaborò in quegli anni anche in merito alle vicende politiche della Galizia. Le cronache del tempo raccontano che era membro di una famiglia del posto abbastanza importante, che però ebbe alcune difficoltà, motivo per cui Pedro, conscio di quanto una mossa del genere potesse essere importante per ristabilire il ruolo della sua famiglia, decise di diventare l’uomo di

fiducia di Raimondo. Ciò accrebbe effettivamente il potere della famiglia ma soprattutto lo elevò enormemente come figura politica.

Fin qui, il personaggio storico e quello fittizio si somigliano abbastanza. Le differenze cominciano con l'età, in quanto il conte e il re non sembrano avere una differenza d'età rilevante, come invece doveva essere nella realtà. Per quanto riguarda il carattere, invece, sicuramente anche il "vero" conte era un uomo ambizioso, con una certa attitudine al comando. È molto probabile anche che avesse una certa influenza sul giovanissimo re, ma le cronache non raccontano una storia di autentica dipendenza di Alfonso nei confronti di Pedro, come invece accade nell'opera teatrale. In quest'ultima, il re ascolta e si comporta in base all'opinione del conte, dimostrando quasi di non averne una propria. A sopperire queste mancanze di Alfonso subentra la forte personalità di Pedro, che domina e, in un certo senso, soggioga quella del giovane re.

Qualche parola va spesa anche sul rapporto tra il conte e l'arcivescovo di Santiago nell'opera che si sta analizzando: i due sembrano molto complici, al punto da arrivare a rimbeccarsi con molta frequenza. Entrambi pensano che Berenguela sia pazza solo perché si ribella alla sua condizione e finiscono per tramare contro di lei per eliminare i problemi che questo suo rifiuto causa al regno. È proprio il conte, molto più maligno, cospiratore e manipolatore dell'arcivescovo Gelmírez, a suggerire a quest'ultimo che la morte della regina sarebbe un ottimo motivo per costruire un pantheon reale nella cattedrale di Santiago de Compostela, portando in questo modo grande lustro al suo arcivescovo. Quest'ultimo aspetto sarà analizzato con maggiore attenzione nel prossimo paragrafo (incentrato sul personaggio di Diego Gelmírez), ma c'è da dire che nell'opera Pedro Froilaz è uno di coloro che considera Berenguela una pazza per la sua atipicità e lo dice senza tante cerimonie: è anche la sua ostilità a portare la regina a compiere un gesto estremo. I due non interagiscono, almeno nelle pagine dell'opera, ma da ciò che si legge si conoscono, anche se, come quasi tutti, Pedro dimostra di non avere la minima idea di chi sia davvero la bella Berenguela.

Diego Gelmírez



Diego, nella realtà, fu il primo arcivescovo di Santiago de Compostela e colui che fece costruire il primo tempio dell'attuale cattedrale. Proprio come il personaggio del libro di Neira Cruz, Gelmírez fece scrivere le sue cronache unite a una raccolta di vari documenti, un'opera conosciuta come *Historia Compostelana*. Era galiziano e, proprio come per Froilaz, uno dei suoi compiti più importanti fu istruire ed educare il piccolo Alfonso. Fu dapprima vescovo di Santiago, poi ne diventò arcivescovo nel 1120, quando la città si trasformò in arcivescovato.

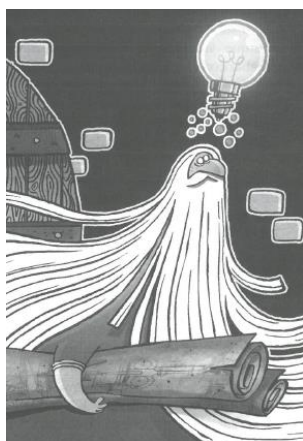
Nell'opera di Neira Cruz, una delle sue caratteristiche principali è la pusillanimità e l'attaccamento al potere, che dimostra ogniqualvolta prega il re di non "disarcivescoviscompostelanizzarlo". Un'altra caratteristica predominante è la vanità: nel libro, in occasione di un evento importante come i tornei in onore di Alfonso e Berenguela, la sua preoccupazione principale è se sta bene vestito in un certo modo, in quanto ci tiene molto a non sfigurare davanti al popolo e alle persone importanti accorse lì. Un altro suo grande cruccio, sempre legato all'apparenza, è quello di non sembrare più giovane e bello come un tempo. Anche il rapporto con il suo copista e servitore Fray OdraneL rivela alcuni tratti della sua personalità: la tendenza al comando, quasi crudeltà nei confronti del frate (basti vedere la punizione umiliante che gli infligge, 2005: 81-82), e la sua voglia di sembrare sempre l'eroe della situazione, anche a costo di mentire spudoratamente nelle sue cronache. Il suo particolare rapporto con il conde de Traba conferma che a Gelmírez piace fare il gradasso con chi è più debole di lui, ma nel momento in cui si ritrova al cospetto di chi ha più potere, come il re, o di chi possiede una personalità più forte, come il conte, con il quale tuttavia ha un rapporto di collaborazione e complicità, si riduce all'ombra di se stesso e fa di tutto per compiacerli.

È fondamentale analizzare il personaggio in rapporto a Berenguela, con la quale in realtà non interagisce mai direttamente nel corso dell'opera. In primo luogo anche lui, come il conde de Traba, pensa che la regina sia pazza per il semplice fatto che non vuole conformarsi al suo status di regina. Non comprende perché una donna così bella e ricca non voglia mostrare queste sue qualità al mondo intero (come agisce abitualmente lui). Inoltre, su suggerimento del malvagio e calcolatore conte, inizia a pensare ai vantaggi che potrebbe arrecargli la morte della regina, il cui corpo sepolto in un eventuale pantheon reale da costruire nella cattedrale di Santiago porterebbe estremo onore al suo arcivescovo, anche se allo stesso tempo l'idea lo ripugna, il che dimostra la sua natura più bonaria rispetto a quella di Pedro Froilaz. Va detto che questa è in parte una finzione ai fini letterari, in quanto la costruzione del pantheon iniziò nel 1107 con la sepoltura di Raimondo di Borgogna, padre di Alfonso VII, e proseguì poi con la promessa di sepoltura lì dello stesso Alfonso VII, che non fu compiuta (Boto Varela, 2012), quindi fu sì un'opera voluta da Diego Gelmírez, ma non in occasione della morte di Berenguela.

Ad ogni modo, nella finzione letteraria di Neira Cruz risulta chiaro che se Gelmírez non è una delle cause principali della morte della regina, tuttavia vi contribuisce, perché come il conte considera inaccettabili i suoi comportamenti e ne parla male, dimostrando in questo modo di non conoscere e capire affatto Berenguela. Tutto ciò probabilmente aumenta l'amarrezza e la tristezza della regina, fino a portarla al gesto estremo, se tale possiamo considerare la sua morte nel libro.

2.5.2. Personaggi inventati

Fray Odranoel



Fray Odranoel è un personaggio che si trova al confine tra la finzione e la realtà dal momento che Neira Cruz si è palesamente ispirato al grande scienziato e inventore rinascimentale Leonardo da Vinci, di cui è un grande ammiratore.

L'autore si concede così la licenza di inserire un personaggio ispirato a uno realmente esistito, però in un'epoca più tarda, in nome dell'amore per l'Italia di cui si è già parlato nel primo capitolo. Leonardo da Vinci (1452-1519) è considerato uno dei più grandi geni dell'umanità, in quanto riunì in sé più figure artistiche e non: fu architetto, scultore, pittore, disegnatore, trattatista, scenografo, anatomista, musicista, progettista e inventore. Inoltre, aveva un modo particolare di scrivere, al contrario, cioè da destra verso sinistra. Proprio questa caratteristica deve aver fatto venire in mente a Neira Cruz il nome del personaggio di Fray Odranoel che, infatti, è "Leonardo" al contrario.

Nell'opera è il copista e servitore dell'arcivescovo Diego Gelmírez, che vuole compilare le sue cronache (*Historia Compostelana*, opera realmente commissionata dall'arcivescovo) e fa scrivere al povero frate tutto quello che vuole, anche se non corrisponde a verità. Odranoel è quindi sottomesso alla volontà di Diego, alla quale non si può opporre. Anche la sua più grande passione, l'invenzione di marchingegni particolari e molto avveniristici per il periodo, è soggetta alle preferenze e alle richieste dell'arcivescovo, che non sempre (o meglio, mai) approva l'operato del frate. A riprova di ciò abbiamo il trattamento che gli riserva in alcune occasioni, come raccontato dal frate stesso:

Si me deixasen, yo aquí pondría aquellas escaleras que andan solas con las que soñé el otro día, y por las cuales el arzobispo Gelmírez me colgó un cencerro al cuello y me obligó, de tal guisa, a dar catorce vueltas alrededor de la Quintana de Muertos. Pero donde hay patrón... (pp. 81-82).

Odranoel è quindi un incompreso, proprio come Berenguela ed è probabilmente questo l'elemento che li lega, oltre al fatto che i due si apprezzano e si stimano a vicenda: Berenguela è una delle poche che si fida delle capacità intellettuali e creative del frate e gli affiderebbe la sua stessa vita, mentre Odranoel apprezza l'animo sensibile e il buon cuore della regina, tanto che per lei sarebbe disposto a inventare l'impossibile, cosa che effettivamente fa costruendole delle ali d'angelo. Queste ali possono essere viste come una metafora della libertà: è quasi come se il frate desse a Berenguela la chance che le serve per poter trovare la felicità e la libertà. È un po' il suo salvatore, perché le dà la possibilità di scappare da "ese mundo falso que [ella] no entienda, que no [la] entienda" (2005: 94-95). Ecco che Odranoel è uno dei pochi personaggi che sostiene la regina e le offre una soluzione per trovare la felicità, anche se per poco.

Dorotea



Dorotea è uno dei personaggi fittizi più interessanti dell'opera. Si tratta della damigella personale della regina Berenguela, a lei molto affezionata e fedele. È la più giovane delle dame di corte presenti nell'opera, ed è descritta dall'autore stesso nella nota sui personaggi previa al testo (2005: 15) come una ragazza molto avanti per il periodo in cui vive. Nomina spesso un fidanzato, soldato di professione, di cui è molto innamorata. È una ragazza allegra e chiacchierona, in più a un certo punto dell'opera dimostra di essere molto golosa, in particolare ha un debole per le *melindres* (una specie di frittelle al miele) del suo paese natale in Galizia, Melide (*ibid.*: 78).

Neira Cruz le fa usare due registri e modi di parlare diversi: quando si rivolge alle persone importanti della corte, infatti, usa un linguaggio formale, degno del protocollo, mentre quando si rivolge al pubblico, o negli *a parte*, oppure parlando con le sue pari e colleghe, ovvero le altre dame di corte, il suo linguaggio diventa estremamente informale e anacronistico per l'epoca, visto che spesso pronuncia parole o espressioni facenti parte del gergo giovanile moderno. Ne riporto di seguito un esempio:

Rey Alfonso: ¡Dorotea! ¡Dorotea! Espera un momento...

Dorotea (*volviéndose, habla primero hacia el público*): ¡Oh, el rey! Seguro que me endosa alguna encomienda... (*Hacia el rey, haciendo una reverencia.*) Majestad, ¿ordenáis algo?

Rey Alfonso: Dime, ¿cómo está la reina hoy?

Dorotea: Chunga, señor.

Rey Alfonso: ¿Cómo dices?

Dorotea (*adoptando un tono formal y protocolario*): Quiero decir que sigue indispueta, majestad (*ibid.*: 51-52).

Per quanto riguarda il suo rapporto con Berenguela, Dorotea si mostra molto comprensiva nei suoi confronti. È l'unica di cui la regina si fida, perché è colei che la capisce di più di tutti, insieme a Fray Odranoel, e uno dei pochi personaggi che non la giudica pazza, ma semplicemente triste e sola. L'unico momento in cui le muove una critica è quando si lamenta delle tante scale che è costretta a salire per raggiungerla:

Me voy corriendo, que hoy está medio mosca. Bien, lo de corriendo es un decir, porque con el montón de escalones en caracol que hay que subir para llegar a lo alto de la torre... Ya son ganas de fastidiar al personal, no me digáis. Con lo ricamente que estaría aquí, más abajo, a disposición de todos... Pues no, ella allá arriba, como los búhos (*ibid.*: 50).

A parte questo, la difende sempre, anche dai pettegolezzi malevoli delle sue colleghe, in particolare Eleonora. Dimostra a tutti gli effetti di essere una sua alleata, quasi un'amica (basti vedere la sua proposta di andare insieme al concerto dei «Rollingus Stonicus», *ibid.*: 48).

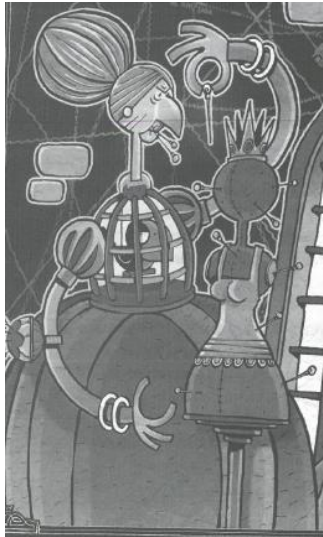
Isidora



Isidora è una delle dame di corte più anziane e lo si deduce dal fatto che, più di una volta, dalle sue parole traspare una conoscenza abbastanza profonda della defunta regina Urraca. Isidora è una gran chiacchierona che spettegola spesso con un'altra dama, Eleonora, a proposito della regina Berenguela, anche se è molto più benevola rispetto alla collega. Ha infatti capito che la regina vive in una situazione di profonda tristezza, malinconia e solitudine perciò, per quanto possibile, la difende dalle malevolenze di Eleonora. Non avendo una personalità molto forte, almeno rispetto a quella di Eleonora, quando quest'ultima le propone di perpetrare un inganno ai danni della regina per entrare nella torre e costringerla a scendere per assistere ai tornei, oppone una blanda resistenza, piegandosi al volere dell'amica. È talmente soggiogata a lei che è costretta a fare il lavoro più duro, tirando la fune per far arrivare la cesta in cui si è infilata Eleonora, non propriamente leggera, fin sulla torre della regina.

Dimostra comunque di comprendere Berenguela meglio di altre persone e le è abbastanza fedele, infatti decide di avvisarla del complotto in atto contro di lei da parte del conte e dell'arcivescovo. Pur avendole tramato insieme a Eleonora, poi si riscatta andando con Dorotea sulla torre per avvisarla. Quindi è difficile dire quale sia il suo ruolo nella fine di Berenguela: probabilmente è una delle persone che contribuisce alla sua libertà, anche se non ne comprende fino in fondo le motivazioni.

Eleonora

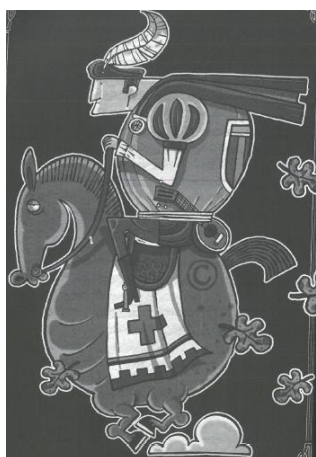


L'altra dama di corte anziana è Eleonora, servitrice fedele e ammiratrice della defunta regina Urraca, almeno all'inizio della storia. Piuttosto chiacchierona e pettegola, oltre che un po' malevola, va tuttavia sottolineato che è l'unico personaggio caratterizzato da un vero e proprio arco di evoluzione, complesso e articolato. Infatti inizialmente ritiene che la regina Urraca sia l'unica regina di diritto e ha solo parole di critica per Berenguela, ma poi questo suo atteggiamento cambia. Nei primi due atti non comprende affatto i motivi del comportamento della regina e per questo crede che sia una pazza: a suo parere, una regina non può rimanere sempre rinchiusa in una torre solitaria e non amare vestiti e gioielli, le sembra cioè assurdo che una persona del suo rango non accetti e non apprezzi la gloria e la fama che derivano dalla sua posizione. A un certo punto sembra rasantare il razzismo e dimostra certamente una certa gelosia, perché dichiara che non capisce cosa il re ci trovi in quella straniera (2005: 45). È infatti lei la mente del piccolo complotto nei confronti della regina, quando decide di penetrare (non invitata, ovviamente) nelle stanze di Berenguela per obbligarla a uscire e a compiere i suoi doveri di regina, presenziando ai tornei.

Il suo punto di vista e il suo comportamento cambiano quando scopre cosa stanno tramando il conte e l'arcivescovo, ovvero di uccidere la giovane regina: lo ritiene un tradimento inaccettabile e si allea con Fray Odranoel, Dorotea e Isidora per tentare di farla scappare. A questo punto interviene la regina Urraca nelle sembianze di cornacchia: ritiene Eleonora una traditrice, proprio lei che l'aveva sempre idolatrata, perché ora cerca di salvare l'usurpatrice Berenguela, quindi si vendica trasformandola in cornacchia e costringendola di nuovo a far parte del suo seguito e a eseguire i suoi ordini. Non avendo

altra scelta, Eleonora cerca con Urraca di far cadere la regina Berenguela mentre è in volo verso la felicità e la libertà, trasformandosi in una delle sue “assassine”.

Juglar Reinaldos e Sinforoso



Sinforoso è un cavallo parlante che porta in sella Reinaldos, ampiamente ispirato alla figura realmente esistita del menestrello medievale, ovvero un “giullare di grado elevato, quindi non semplice saltimbanco o buffone come i giullari minori, ma colui che recitava e cantava le poesie composte da trovatori o dai trovieri o anche poesie sue proprie”⁶. In questo caso, si tratta di un girovago per amore: presenziando per lavoro al matrimonio di Alfonso e Berenguela, ha visto per la prima volta quest’ultima e se n’è perduto innamorado, motivo per il quale gira e rigira per il regno per raggiungere la sua amata. Ma le sue dimostrazioni d’amore non si fermano a questo: Reinaldos compone anche canzoni e poesie per la regina e le attacca alla zampetta della sua colomba bianca, Rula, che poi vola da lei e gliele consegna.

Per quanto riguarda il carattere, Reinaldos è un ragazzo un po’ vanesio, che dice di essere in grado di far impazzire le donne con le sue capacità artistiche e la sua avvenenza fisica, ma continua a sostenere che da quando si è innamorato nel suo cuore c’è posto solo per Berenguela. In più, si dimostra leggermente egoista nei confronti del suo destriero Sinforoso, anche se in fondo gli vuole bene. Sinforoso è ironico e sarcastico, sempre con la battuta pronta sulle parole e sui comportamenti del padrone, sia perché li trova assurdi, sia perché è stanco di trasportarlo in sella per lunghi viaggi, dovendo far lui tutta la fatica. Alla

⁶ Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/menestrello/>.

fin dei conti si dimostra, però, amico fedele soprattutto quando i due scoprono che la regina è morta, e lui consola Reinaldos acconsentendo a portarlo a Santiago, dove Berenguela riposerà per sempre. Nel testo ci sono dei chiari indizi sul fatto che Reinaldos abbia sorpassato qualsiasi barriera temporale e spaziale e sia diventato il Viejo de las palomas: all'inizio (*ibid.*: 29) e alla fine del libro (*ibid.*: 114) sembra far capire con le sue parole di conoscere Berenguela.

La coppia ricorda per molti versi quella di Sancho e Don Chisciotte, specialmente per il tipo di rapporto che si stabilisce tra i due. Sinforoso sembra essere la parte razionale della coppia, che avverte e cerca di proteggere il giovane, pazzo d'amore come il famoso cavaliere di Cervantes, anche se poi si deve spesso piegare al suo volere, proprio come Sancho Panza. Ciò risulta evidente da un commento fatto da Sinforoso, che sembra attribuire a Reinaldos uno dei più noti episodi legati a Don Chisciotte, ossia quello della lotta contro i mulini a vento: "Mirad que la última vez que me dijisteis algo parecido [...] acabamos con los huesos molidos por las aspas de un molino de viento. Y vaya si yo os decía que no era un castillo" (*ibid.*: 63).

Mettendo da parte Sinforoso, che più che altro funge da contraltare comico a Reinaldos, il menestrello rientra sicuramente tra i personaggi che allietano la vita di Berenguela con le sue poesie d'amore. È lei stessa a dirlo nel suo monologo (all'inizio del terzo atto), dichiarando apertamente che lui e le sue poesie sono uno dei motivi che le danno la forza di andare avanti.

Viejo de las palomas



Non conosciamo il nome di questo vecchietto, ma sappiamo che è anziano, solo e povero, che porta sempre con sé delle borse contenenti i suoi pochi averi, e il suo impiego e passatempo è dare da mangiare alle colombe che trova per strada. Si tratta di un uomo molto buono, dolce e sensibile, che non sopporta le maldicenze e le ingiustizie (come quelle perpetrategli dai bambini e dalle bambine del quartiere). Parla spesso per metafore, in particolare di volatili, forse perché li conosce bene ed è un grande estimatore delle *palomas*, mentre disprezza in maniera particolare le *urracas*, che trova particolarmente malvagie (2005: 90).

Il sentimento che prova per la regina Berenguela sembra andare al di là della semplice ammirazione: da alcune sue parole traspare una conoscenza della donna e probabilmente un amore per lei (*ibid.*: 29 e 114). Questo è il motivo principale per cui è legittimo pensare che Reinaldos e l'anziano narratore siano la stessa persona: rappresentano quindi la potenza e la forza dell'amore, un sentimento capace di andare oltre il tempo e lo spazio, ma anche oltre la vita e la morte.

Va infine sottolineato il grande legame che il vecchietto sente con la sua terra: conosce perfettamente ogni stradina, ogni angolo e ogni leggenda di Santiago di Compostela e sa raccontare queste ultime con grande precisione.

Paloma



Paloma è una bambina di nove anni, anche lei compostelana, che ha molti tratti in comune con la regina Berenguela. Si potrebbe dire che è la sua controparte più giovane e di un'altra epoca: anche lei è solitaria, triste e malinconica, perché giudicata male e

maltrattata dai coetanei, che rappresentano le persone di corte in questa parte della storia. Proprio come Berenguela, e come suggerito dal Viejo de las palomas, Paloma è una persona buona, generosa e incompresa, proprio perché più sensibile e per questo considerata “diversa”. A questo si aggiunge il fatto di essere una bambina curiosa, capace di sorprendersi e di apprezzare quello che la circonda, come per esempio i fuochi dell’Apostolo.

Le somiglianze con Berenguela non finiscono qui, in quanto entrambe amano la città di Santiago de Compostela, dove una vive e l’altra decide di essere sepolta. Paloma sembra ammirare molto la regina, contagiata dal racconto trascinate del Viejo de las palomas. Non la riconosce immediatamente quando ne vede il fantasma, poi capisce che si tratta di lei e sembra anche averne un po’ paura, tant’è che il suo anziano amico le conferma che è proprio la regina e la rassicura, dicendole che è della cattiveria gratuita che bisogna avere paura, non della diversità (*ibid.*: 31). Ciò che differenzia le due figure, cioè quelle di Paloma e della regina Berenguela, è che per la seconda c’è un finale tragico, mentre la prima, dopo aver ascoltato tutta la storia della bella regina, acquisisce delle nuove consapevolezza, quindi si suppone che ne esca più forte e matura, capace di agire e reagire diversamente alle avversità che deve affrontare.

Palomas e urracas

Anche *palomas* e *urracas* vanno considerati dei veri e propri personaggi dell’opera, dal momento che rivestono un ruolo piuttosto importante, non solo dal punto di vista simbolico. Come spiega molto bene il vecchietto nel prologo, le *palomas* rappresentano la purezza, la bontà d’animo e la felicità, mentre le *urracas* incarnano la volontà di rubare questa felicità e la cattiveria. Portando con sé questa simbologia, inevitabilmente finiscono per rappresentare agli occhi del lettore anche i diversi personaggi della storia, questo anche perché spesso l’autore inserisce i volatili in scene in cui sono presenti determinati personaggi e non altri, oppure interagiscono con alcuni piuttosto che con altri. Ecco che le colombe sono speculari alla regina Berenguela e a Paloma (non per niente le due hanno molte caratteristiche in comune e la piccola ne porta anche il nome), mentre le *urracas* sono identificabili immediatamente con la regina omonima, ma anche con Froilaz e Gelmírez, e in maniera più blanda con le dame di corte Eleonora e Isidora e anche con i bambini e le bambine di Santiago, per diretta similitudine enunciata dal Viejo de las palomas.

I due volatili si trasformano in veri e propri personaggi quando e le loro azioni hanno conseguenze importanti nella narrazione (basti pensare alla caduta di Berenguela, in parte causata dalle *urracas*, e alla *paloma* di Reinaldos, Rula, che porta le poesie d'amore alla regina ed è quasi un suo alter ego, infatti alla fine muore con lei e come lei).

Tutto ciò si esplica anche nei due nomi parlanti presenti all'interno dell'opera, Paloma e Urraca, rispettivamente un personaggio "buono" e uno "cattivo" della storia. Pertanto la lotta tra la *paloma* e la *urraca*, nel prologo (*ibid.*: 19-21), non solo rappresenta l'eterna lotta tra bene e male, ma è anche un preludio, una sorta di annuncio drammatico che anticipa quello che poi accadrà effettivamente nella storia della regina Berenguela.

2.6. I temi principali

La noche de la reina Berenguela tratta diversi temi, tra cui i principali sono sicuramente degli argomenti letterari che potremmo definire universali, quali l'amore e il desiderio di essere amati, la solitudine, l'anelito di libertà e la tragicità della morte. Sono universali perché fanno parte del bagaglio umano di ognuno di noi, ma anche perché moltissime opere letterarie se ne sono occupate nel corso dei secoli. Tuttavia risulta piuttosto singolare che dei temi che possono essere anche complessi, se visti da una certa angolazione, vengano trattati in un'opera destinata a dei bambini. Infatti, il pubblico *target* di questo libro è composto, almeno secondo le case editrici che l'hanno pubblicata, da bambini intorno ai 10-11 anni. Per altri aspetti è un'opera che rientra pienamente nei canoni della letteratura per l'infanzia: c'è l'immane lotta tra il bene e il male, la compresenza di parti umoristiche e di parti comiche, la magia, la fantasia, ecc. Il fatto se sia presente o meno il classico "lieto fine", invece, è una questione un po' più ambigua: interpretando da un certo punto di vista si potrebbe dire che c'è, perché la regina trova finalmente la libertà e Paloma arriva alla fine del racconto del Viejo de las palomas con nuove certezze, ma dall'altra abbiamo la morte di Berenguela, che può essere considerata tutt'altro che un finale lieto.

Tutti i temi principali dell'opera sono declinati in base al contesto storico e culturale della vicenda, tenendo conto del fatto che si svolge su due piani, tanto temporali quanto geografici. Sia Berenguela che Paloma, i due personaggi speculari all'interno dell'opera, provano delle sensazioni di solitudine, tristezza, un anelito di libertà (privilegio che è loro

negato) e soffrono con la stessa intensità, indipendentemente dal periodo storico in cui vivono. Berenguela, in particolare, vive in un'epoca in cui era difficile concepire una regina che non volesse essere tale, quindi facilmente considerata come una pazza. Il tema della pazzia si associa al timore del “diverso”, alla fatica del comprendere il “diverso”, visto quasi come una minaccia, tranne da chi l'apprezza per quello che è.

Pervasivo nel testo è il tema della libertà, che per Berenguela coincide con il forte desiderio di essere amata: nel monologo all'inizio del terzo atto lei stessa afferma che le poesie che le manda Reinaldos tramite Rula la fanno sentire più libera e felice perché le dicono “que soy hermosa, que soy soñada, pero sobre todo, que soy querida”, che c'è qualcuno che vede in lei qualcosa che va al di là del suo rango nobiliare (2005: 95). Verso la fine dell'opera una didascalia che spiega le modalità della scena in svolgimento, cioè il volo di Berenguela, ci dice che “se oye la risa de cascabel de doña Berenguela, libre y feliz por primera vez en su vida, y para siempre” (*ibid.*: 108). Neira Cruz dà quindi voce a una figura femminile poco citata nei libri di storia, ma che ha avuto un grande impatto sulla storia. Berenguela, infatti, fu una figura chiave nella storia spagnola, poiché influenzò molto l'operato del marito e, comportandosi in un determinato modo e prendendo certe decisioni, fu in grado di cambiare le sorti della storia.

La tragicità della morte, altro tema cui si accennava prima, entra di getto proprio nell'ultimo atto, quando la povera regina, per un tragico incidente o per una scelta consapevole, o forse per entrambe le ragioni, perde la vita dopo un bellissimo volo fatto grazie alle ali costruite per lei da Fray Odranoel. Vista nell'ottica di un possibile suicidio, la morte di Berenguela più che un evento tragico rappresenta una liberazione oppure, semplicemente, la storia va vista per quel che è, ovvero quella di una donna bella e buona che fa una tragica fine, e il suo ricordo rimane sempre nella storia e nella cultura del popolo che l'ha amata, arrivando a essere d'ispirazione per un'altra piccola donna afflitta da tristezza e solitudine simili alle sue.

Tutti questi temi sono ricorrenti nelle opere di Neira Cruz, in primis ne *El armiño duerme* in cui la giovane protagonista muore, proprio come Berenguela. Tuttavia, ne *La noche de la reina Berenguela* libertà, amore e morte si intrecciano illuminando non solo il personaggio della giovane regina, ma anche tutti gli altri, uno su tutti la piccola Paloma. Alla fine, nonostante le loro difficoltà in due mondi diversi ma profondamente simili allo

stesso momento, risultano in un certo senso entrambe vincitrici, perché riescono a perseguire la loro volontà piuttosto che quella degli altri.

Un altro tema presente nel libro è il potere della parola che emerge dalle numerose canzoni e poesie declamate da Reinaldos, oltre che dalla canzone della regina Berenguela nel terzo atto e dai suoi discorsi sempre molto forti e poetici, tutti elementi che dimostrano quanto la capacità di saper usare le parole possa cambiare la vita di una persona (si pensi anche alla grande importanza che Berenguela attribuisce alle poesie scritte per lei dal menestrello). Inoltre non vanno dimenticate le canzoncine e le filastrocche cantate dai bambini e dalle bambine di Santiago all'inizio del libro: alcune sono inventate, ma spicca la canzone della regina Berenguela (*ibid.*: 23), realmente esistente e conosciuta ancora oggi. La rima, i giochi di parole e le canzoncine popolari assumono particolare rilievo nella letteratura per bambini e ragazzi poiché si tratta di un “conjunto lingüístico trashumante que pone en evidencia el valor lúdico de la lengua”, e il gioco è uno degli elementi più importanti nella vita di un bambino (Chillemi de Lucero e Martínez de Urquiza, 1997: 51). Come spiega Cerrillo (2005), esistono molti tipi di *cancioneros infantiles* e tutti presentano delle caratteristiche profondamente letterarie, anche se spesso sopravvivono solo nella letteratura orale. Neira Cruz esce da questo cliché e ne inserisce uno nella sua opera, dimostrandoci ancora una volta quanto sia unico e valido il suo contributo alla letteratura infantile e giovanile.

Anche il pettegolezzo continuo delle dame di corte Eleonora e Isidora ha un certo peso nella storia: le due, forse neanche rendendosene conto, pronunciano parole che fanno male alla regina. Ancor di più fanno questo effetto le parole maligne pronunciate dall'arcivescovo e dal conte. In generale, nei suoi confronti vengono dette moltissime cattiverie che la fanno sembrare e sentire una pazza o addirittura una strega: la sua tragica fine dimostra che le parole possono pesare come macigni sull'animo di chi le ascolta (o subisce), quindi vanno impiegate con cautela.

2.7. Lo stile

Anche ne *La noche de la reina Berenguela*, come in altre opere di Neira Cruz, ricorre quella che si può definire la cifra stilistica dell'autore, ovvero la sua tendenza a unire nel testo verità e finzione fino ad amalgamarle, creando un effetto che lui stesso definisce *trampantojo*:

Me gusta mucho llegar a establecer lo que en español llamamos trampantojos, que es como un mural, un fresco que tú haces para tapar una pared que está rota o desconchada. Tú pones un paisaje, por ejemplo lo pintas y luego no se sabe si la pared forma parte del paisaje, si el paisaje existía, donde acaba una cosa y empieza otra. [...] Bueno a mí me gusta mucho hacer trampantojos con la historia y la fantasía, lo que realmente pasó y lo que pudo pasar y no pasó y lo que no pasará jamás pero que parece que pasó. [...] Entonces acabas en un bocadillo que te lo comes y a lo mejor no diferencias los sabores, de lo real y de lo ficticio.⁷

Questo è esattamente ciò che accade in quest'opera teatrale in cui personaggi realmente esistiti, a cui vengono attribuite caratteristiche nate dalla fantasia dell'autore, coesistono con personaggi inventati, e spesso è difficile capire chi fa parte di un gruppo piuttosto che dell'altro. Il lettore a volte è incerto se ciò che sta leggendo sia vero o falso, perché l'autore spesso gioca con questo stratagemma. La protagonista stessa, la regina Berenguela, è il principale *trampantojo* del libro, poiché nasce dall'accorpamento di verità storica e finzione che l'autore riesce a unire magistralmente, al punto da creare un personaggio molto credibile, sia per il contesto storico in cui si inserisce, sia per la sua costruzione in generale.

Tuttavia, questo stratagemma letterario non ha a che fare solo con i personaggi, ma anche, ad esempio, con i luoghi e altri elementi che vengono inseriti e descritti nel testo come fossero reali, ma che con qualche approfondimento risultano inventati, come è il caso di Villa del Rey, il capoluogo del regno di Alfonso e Berenguela:

se encuentran muchas “Villas del Rey”, muchísimas, que es como un topónimo de estos, que se ponían por todas partes, para marcar villas que pertenecían al rey, que eran del rey, pero no hay ninguna, en concreto, vinculada especialmente con Berenguela o con su entorno⁸.

Lo stesso discorso su mescolanza tra realtà e finzione si può applicare alle invenzioni citate da Fray Odranoel: se lui non è un personaggio realmente esistito, gli oggetti citati lo sono. Le ali progettate e costruite da Odranoel, infatti, sembrano essere una chiara allusione agli studi di Leonardo sul concetto e la meccanica del volo e anche le invenzioni che ne sono conseguite, come il paracadute, la vita aerea, ossia un prototipo dell'elicottero, e le molte ali battenti.

⁷ Dall'intervista rilasciata dall'autore a Giuditta Senni per la sua tesi LM dell'Anno Accademico 2013/2014 dal titolo “Parole in forma di gatto. *Gatos y leones* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano” (p. 13).

⁸ Cfr. §1.3.

Nonostante la consapevolezza della non totale veridicità dei fatti narrati, da lettrice mi sono resa conto che ci si lascia coinvolgere dall'intreccio della storia, che è incredibilmente ben costruito. E anche se si sa che ci sono dei *trampantojos*, l'impeccabile struttura del testo teatrale induce a credere a tutto ciò che l'autore narra: Neira Cruz è capace di rendere molto labile il confine tra finzione e realtà, e ciò attribuisce ancora più fascino alla "narrazione".

Per quanto riguarda il genere di appartenenza dell'opera, come spiega Carollo⁹, non è semplice commentare lo stile di un testo teatrale dal momento che si tratta di una narrazione diretta, senza intermediario. Chi narra sono infatti gli stessi protagonisti, che ci fanno scoprire la storia con la loro voce. Oltre alle battute, le opere teatrali sono poi caratterizzate dalla presenza delle didascalie, che illustrano l'ambientazione intesa come luogo e momento della vicenda, l'allestimento della scena e informazioni extra sui personaggi, come le loro azioni fuori e dentro la scena e i loro stati d'animo. Nel caso de *La noche de la reina Berenguela*, l'autore non manca mai di dotarle di una certa profondità e poeticità, con periodi che alternativamente risultano brevi e lunghi, a seconda di ciò che si sta descrivendo. Infatti, se si tratta di descrizioni di scene particolareggiate o stati d'animo complessi, i periodi risultano più lunghi e ipotattici. Quando invece si tratta di scene più semplici e descrizioni "rapide" di luoghi e azioni dei personaggi abbiamo periodi brevi e per lo più paratattici. L'autore descrive comunque sempre con dovizia di particolari, attraverso l'impiego di parecchi aggettivi e avverbi.

Per quanto riguarda le battute, come si accennava sopra, a seconda di chi le pronuncia hanno stili molto diversi tra loro. Se prendiamo Berenguela, ad esempio, è coinvolta in almeno due importanti soliloqui e partecipa a pochi dialoghi, i primi caratterizzati da una grande poeticità e sensibilità, i secondi più pragmatici ma sempre con uno stile molto raffinato, che contraddistingue il modo di parlare della regina. Reinaldos usa un registro a tratti esagerato, spesso declamando versi e canzoni, quindi con frasi ipotattiche. Il suo "contraltare", invece, il cavallo Sinfroso, il più delle volte gli risponde facendo dell'ironia, quindi con risposte brevi, secche e divertenti, piene di *refranes* e *sabiduría popular*. Le battute degli uomini di corte sono caratterizzate da un registro formale o informale a seconda delle persone a cui si stanno rivolgendo, ma in generale da uno stile alto, che intende imitare il modo di usare la lingua di quel tempo. Tra le dame di corte si distingue particolarmente il modo di parlare di Dorotea, damigella personale di

⁹ Cfr. <http://www.dramaqueen.it/2015/05/la-struttura-del-testo-teatrale.html>.

Berenguela, molto più giovane delle altre. Il suo è un caso particolare, perché l'autore sceglie di farla parlare con uno stile (quasi un gergo) giovanile tipico dei giorni nostri. Per quanto riguarda i due personaggi dell'altro arco, quello moderno ambientato a Santiago, abbiamo il vecchietto che parla in modo piuttosto criptico ed enigmatico, quasi come se stesse continuamente proponendo degli indovinelli, e la piccola Paloma che si esprime nella maniera tipica di una bambina della sua età dei giorni nostri.

Per quanto riguarda le caratteristiche dell'opera, va detto che ha una struttura circolare, in quanto finisce dove comincia, ossia a Santiago con Paloma e il Viejo de las palomas, riprendendo le parole di quest'ultimo: il tutto comincia da lui che racconta la storia di Berenguela, quindi nel mezzo abbiamo una sorta di lungo flashback (con un intermezzo che torna nel presente a Santiago) e infine si ritorna indietro, per chiudere la storia con la festa di San Giacomo Apostolo nel presente, già in svolgimento nel primo atto.

In generale, comunque, l'opera risulta sempre molto gradevole, forse proprio per la presenza di numerose voci narranti al suo interno, con l'autore che riesce molto bene ad adattare lo stile del linguaggio ai vari personaggi, rendendo sempre interessanti e movimentati i loro dialoghi. Inoltre, si apprezza la giusta dose di "tragicità" e "comicità", sapientemente intrecciate lungo tutta l'opera. Neira Cruz dimostra una grande abilità nell'adottare qualsiasi punto di vista, indipendentemente dall'età, dal sesso e dal periodo storico in cui vive il personaggio: di ognuno di loro, infatti, l'autore è capace di veicolare stati d'animo e personalità in maniera magistrale, coinvolgendo continuamente il lettore.

CAPITOLO III

***LA NOCHE DE LA REINA BERENGUELA:* LA MAGIA DI UN'OPERA TEATRALE PER BAMBINI**

3.1. La letteratura per l'infanzia

La letteratura destinata a bambini e ragazzi ha sempre avuto un valore e un'importanza particolari, visto che si rivolge a persone che non sono ancora del tutto formate nella loro educazione e istruzione, per questo va trattata con un certo riguardo. Come afferma giustamente Marrone (2002), la letteratura nel suo complesso nasce per rispondere a e per soddisfare una delle necessità dell'essere umano, ossia la diffusione delle conoscenze, cui si è unito un irrinunciabile bisogno di creatività. La letteratura per bambini e ragazzi, ancor di più di quella per adulti, riesce a unire e conciliare questi due bisogni attraverso lo strumento della narrazione (qui intesa in senso lato). Per i lettori più giovani la letteratura non è solo questo, ma anche uno stimolo e un metodo per crescere.

Riguardo alla letteratura infantile, bisogna innanzitutto dire che non si tratta di un genere, perché condivide molti generi con quella per adulti, quindi si tratta più che altro di una "categoria" a sé stante (Oittinen, 2005: 83). Uno degli aspetti fondamentali di cui tenere conto è che si scrive per un pubblico particolare, le cui competenze letterarie (e non solo) sono molto diverse da quelle di un adulto. Come afferma Lluch (2003), infatti, più il testo si adegua alle competenze di chi lo legge, più è probabile che si realizzi una lettura consapevole, approfittando pienamente di ciò che il testo vuole offrire. Per Pascua Febles (1998), inoltre, quando si scrive letteratura per bambini e per ragazzi sia la lingua che la forma si adattano ai lettori, quindi si tende ad adottare un lessico più semplice e in generale un approccio che li aiuti a comprendere appieno ciò che stanno leggendo. Marcelo Winitzer (2007: 14-15) spiega inoltre che le caratteristiche di questa categoria letteraria sono essenzialmente due: l'asimmetria tra chi la crea e chi ne fruisce (adulti vs. bambini e ragazzi), poiché hanno esigenze e modi di pensare totalmente diversi, e la presenza di un lettore implicito che funge da mediatore tra l'autore e il lettore, ossia una figura adulta come il genitore, l'insegnante o l'editore.

Boero e De Luca (2010) sottolineano poi che in confronto ai suoi albori il mondo della letteratura per bambini e ragazzi ha subito un mutamento profondo dovuto ai cambiamenti strutturali nella società degli ultimi anni, come ad esempio lo sviluppo e la diffusione della tv, del computer e ancor di più di internet. L'aspetto positivo è che negli anni '90 e 2000 si è sviluppata una maggiore attenzione a una didattica della lettura. Ciò non vuol dire che la scuola non si fosse interessata a sufficienza, in passato, alla letteratura per l'infanzia, ma dalla panoramica storica che gli stessi Boero e De Luca hanno realizzato (*ibid.*) emerge che un tempo il carattere di quello che veniva proposto a bambini e ragazzi era troppo didattico e didascalico (ottimo esempio in Italia è il libro *Cuore* di Edmondo De Amicis del 1886). Oggi, invece, la letteratura per bambini e ragazzi è vista come qualcosa di più interattivo, che non abbia necessariamente come scopo insegnare qualcosa, ma far crescere i suoi giovani lettori stimolandone la creatività. Come spiega Miretti (1997), gli aspetti di fantasia, senza abbandonare le direttive etiche e pedagogiche, cominciarono a manifestarsi nella letteratura per l'infanzia a partire dal XIX secolo, mentre solo in quello successivo si iniziò a pensare al bambino come individuo, con le proprie passioni e i propri interessi.

Bleza Picherle sostiene che si tratta anche di una questione di stile linguistico, per cui non si dovrebbero usare parole troppo semplici o banali, ma invogliare sempre il piccolo lettore a informarsi e cercare, proprio utilizzando uno stile ricercato ma non eccessivamente complicato, e non puntando solamente ai contenuti: “[...] non è l'argomento in sé a rendere bello o interessante un romanzo, quanto piuttosto il modo in cui lo scrittore ha saputo trasformare la realtà attraverso un certo tipo di scrittura e di struttura narrativa” (2007: 199). E questo insegnamento è proprio quello da cui maggiormente attinge Neira Cruz, che sceglie sempre parole e strutture che nobilitino la lingua e aprano la mente ai suoi giovani lettori. Lo scopo principale della letteratura in generale, non solo per bambini e ragazzi, dovrebbe sempre essere prima di tutto quello del puro piacere della scrittura e della lettura, e solo in seconda battuta la trasmissione di un messaggio (che, comunque, anche senza cercarlo a tutti i costi in qualche modo si realizza).

Spesso molti “problemi” nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza sono dovuti alle paure dei suoi autori, gli adulti:

la literatura para niños ha sido tan contaminada por preceptos didácticos y moralizantes, que hoy son testimonio de cierta desconfianza los discursos ficcionales. Al no estar pautados, al ser tan libres a la imaginación, el adulto no está preparado para

la interpretación y/o recepción infantil; ante la incertidumbre, niega. Todo puede ser entendido, pero a la hora de transferencia prevalece el estereotipo internalizado; ergo: el poder (Miretti, 1997: 130).

Ecco che il linguaggio o lo stile con cui sono trattati i temi o semplicemente è raccontata una storia nella letteratura infantile e giovanile si piega alle incertezze e alle mancanze degli adulti, che non sanno come approcciarsi a temi di fantasia e scadono a volte nel pedagogismo esasperato.

3.2. Generi e temi odierni nella letteratura per bambini e ragazzi

Come si diceva nel paragrafo precedente la visione della letteratura per bambini e ragazzi è mutata, in quanto si è capito che il pubblico *target* non è composto da persone da proteggere, a cui raccontare solo cose tradizionalmente ascritte al mondo infantile: si tratta di soggetti pienamente consapevoli, solo che possiedono una consapevolezza diversa da quella degli adulti. Ciò vuol dire che con loro si possono affrontare tutti gli argomenti, ma in maniera sensibilmente diversa da come si farebbe con gli adulti. Il modo di vedere i bambini è profondamente cambiato negli ultimi anni, cambiando di conseguenza anche la letteratura a loro dedicata:

i bambini, anche quelli più piccoli, non sono più considerati degli esseri felici, ingenui e semplici, bensì persone che provano ricchi e intensi stati emotivo-affettivi, nonché una logica articolata che li rende capaci di comprendere la complessità e la causalità dei rapporti umani, come pure le conseguenze delle azioni e degli eventi. A loro volta i preadolescenti e gli adolescenti vengono visti nella loro ricchezza esistenziale, che si esprime in un vissuto costellato da timori, ansie, disagi e inquietudini, ma anche da consapevolezza, riflessività, coraggio, impegno e ricerca valoriale (Blezza Picherle, 2004: 159).

Ora, quindi, non si parla più solo di amicizia e amore fraterno o materno, ma si affrontano anche temi più delicati, precedentemente considerati appannaggio solo di giovani adulti e adulti, come le questioni legate all'ambiente, quelle di genere e di etnia, le dipendenze, i mezzi di comunicazione, ecc. Non se ne parla, ovviamente, come se ne parla agli adulti, ma si tratta di temi che possono essere affrontati utilizzando il registro e la cifra che più si adattano ai lettori di quell'età.

Molti sono i generi letterari che piacciono ai giovani lettori, come ad esempio il *fantasy*, i gialli, gli *horror*, narrazioni comiche e anche di carattere storico, spesso trascinati

da film e serie tv degli stessi generi, che poi spingono i ragazzi a leggerne i corrispettivi libri. Per quanto riguarda i libri con ambientazione storica, di cui l'opera qui analizzata è un esemplare unico, ai bambini e ragazzi generalmente piacciono perché la storia viene raccontata in maniera creativa e coinvolgente. Senza dubbio sono più comuni i romanzi e i racconti tra i giovani lettori, mentre il teatro, di cui fa parte *La noche de la reina Berenguela*, è molto meno impiegato come genere destinato a bambini e ragazzi, ma di questo si parlerà diffusamente più avanti.

Nell'ambito della letteratura per bambini e ragazzi è una costante di tutti i generi succitati la caratteristica della formazione del (o della) protagonista. Viene automatico fare un collegamento mentale con il *Bildungsroman*, ossia romanzo di formazione, che viene efficacemente definito da Giacobazzi come un libro che

narra le vicende biografiche di un eroe che, attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare una forma organica, razionale e compiuta alla propria individualità [...] E le incomprensioni tra le diverse generazioni e i sessi, i conflitti tra conservazione e innovazione, tra le ragioni del cuore e quelle dell'intelletto, tra idealità e realtà, costituiscono lo sfondo di ogni vicenda che riguarda l'eroe (2001: 49-50).

Quando si parla di formazione sono frequenti i temi della diversità e del conflitto, sia interno al personaggio che esterno, o di natura sociopolitica (se il *target* è leggermente più grande d'età). Come psichiatri e psicologi infantili ben sanno, da una certa età in poi è normale che nei ragazzi si manifesti il senso di ribellione, quindi inserendo il tema del conflitto nell'opera l'autore si assicura che il lettore si identifichi con i protagonisti del libro.

Leggendo questi volumi i giovani lettori capiscono meglio la realtà in cui vivono, perché questa viene descritta nella sua totalità, senza mai banalizzazioni, anzi, con l'approfondimento che merita. Questa migliore comprensione avviene grazie all'immedesimazione con i personaggi che, al pari dei lettori, mostrano un "conflitto in positivo" [...] inteso come sinonimo di tentativo, sforzo, impegno, decisione (Blezza Picherle, 2004: 164).

I valori devono essere presenti nelle opere per bambini e ragazzi, ma non nella forma di mero moralismo, quindi del tutto espliciti e riportati come se fossero delle regole da seguire pedissequamente, ma la realtà va presentata nelle sue diverse sfaccettature, magari dando dei suggerimenti al lettore: sta poi alla sensibilità di ciascuno cogliere queste raccomandazioni e scegliere se seguirle o meno. In ogni caso, lo scopo principale della

letteratura infantile è aprire la mente dei lettori, insegnando loro a pensare e a giudicare da sé la realtà che li circonda, oltre che quella dentro di loro Blezza Picherle (*ibid.*).

3.3. La letteratura drammatica: un genere per tutte le età

Quando si pensa al teatro come forma d'arte, viene naturale immaginare un palcoscenico e degli attori che vi recitano. Si tende spesso a dimenticare che in scena viene rappresentato un testo scritto, da cui poi parte tutta la rappresentazione scenica:

Non è come leggere un libro normale, perché [...] ci sono [...] i dialoghi tra i personaggi e [...] delle didascalie che descrivono sinteticamente il contesto. Ma anche nei testi con le didascalie più ricche, come ad esempio quelli di Pirandello, c'è una parte fondamentale che viene lasciata all'immaginazione. L'ambientazione, le luci, i movimenti degli attori, le intenzioni con cui vengono pronunciate le battute, le pause, il ritmo del dialogo... tutto questo, quando si legge il copione, si perde. [...] D'altra parte, le opere teatrali sono sempre dei testi letterari e ci sarà un motivo se si studiano anche a scuola: vuol dire che leggerli non è proprio inutile. [...] La lettura ha il pregio di mettere in luce degli aspetti particolari a cui non avremmo fatto attenzione se avessimo visto lo spettacolo in scena. Ad esempio, i diversi registri linguistici scelti dall'autore per i vari personaggi, oppure i rimandi al contesto storico dell'epoca, o ancora le citazioni letterarie di altre opere precedenti o contemporanee.¹⁰

Per spiegare meglio cosa sia il teatro in letteratura, è fondamentale citare Oates (1995: 8-13) che, descrivendo il nuovo teatro americano, spiega cosa distingue il teatro in generale dalla prosa e dalla poesia. Anche la studiosa sottolinea che è un vero e proprio esercizio di immaginazione, proprio come la poesia, solo che in maniera completamente diversa. Poesia e prosa fissano sempre sulla carta qualcosa del passato, anche qualora se ne parli al presente, mentre l'opera teatrale è un evento che sta accadendo in quel momento: né prima, né dopo: “poetry is a compact language, a heightened and accelerated form of communication, and what is omitted is an integral part of its meaning, just as plays are ‘narratives’ severely reduced to human voices and gestures” (*ibid.*: 8).

Leggere un'opera teatrale è costruire nella propria mente un palcoscenico dove essa viene rappresentata: ecco perché per molti è un'esperienza più appagante leggere un'opera teatrale che vederla in scena, perché c'è più libertà e più immaginazione. Oates (*ibid.*) non nega che ci siano alcune opere che vadano lette più che viste rappresentate in scena, come quelle dell'antichità classica, o quelle di Shakespeare, Shaw, Calderón de la Barca, Lorca,

¹⁰ Cfr. <http://www.dramaqueen.it/2016/10/leggere-opera-teatrale-rappresentazione-differenze.html>.

ecc. La caratteristica principale che invece distingue le opere teatrali dai romanzi è, sempre secondo Oates (*ibid.*), il fatto che questi hanno una voce univoca, quella dell'autore, che parla a un individuo, il lettore, mentre le prime parlano con più voci, quelle dei vari personaggi, che vengono messi in scena da attori che a loro volta parlano tra di loro, rivolti a un gruppo di persone che assiste allo spettacolo, creando così una pluralità unica in letteratura.

Per Oates (*ibid.*), tuttavia, il teatro non si riduce a essere un insieme di dialoghi, è qualcosa di più che va al di là della lingua: coscienza, relazioni umane, una sorta di magia che va oltre le parole, perché il teatro è presente, mentre tutto ciò che è parola stampata è passato. Tanto più che negli ultimi anni le regole aristoteliche del teatro classico vengono sovvertite ogni giorno, indipendentemente dal tipo di teatro che si scrive e mette in scena (realista, surrealista, musicale, ecc.).

Prendendo in considerazione la letteratura drammatica degli ultimi anni (andare troppo indietro nel tempo non è utile ai fini di questa tesi), si può notare che la storia e il contesto culturale dell'Europa, cambiando, hanno a loro volta mutato profondamente il quadro di questa letteratura. Fischer-Lichte (2002) ne fa una panoramica, che si può riassumere dicendo che il teatro è partito da essere principalmente religioso, con poche eccezioni, fino ad arrivare al barocco del *Siglo de Oro*, che scendeva dal cielo all'inferno. Successivamente, passando dall'italianissima commedia dell'arte, considerata come un prodotto del tardo Rinascimento italiano, si sono verificati dei grandi cambiamenti, come l'entrata delle donne nel mondo del teatro. Tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 emerge poi iniziano a mescolarsi individualismo e idealismo: così, autori come Schiller non riuscendo a separare il generale dal particolare utilizzavano il contesto storico come un modo per tenerli efficacemente insieme (es. *Mary Stuart*). Negli anni successivi aumenta l'enfasi sulla persona, in perfetta linea con il Romanticismo (trascinato dal *Bildungsroman*). Si è poi passati alla distruzione e allo smontaggio della personalità dell'individuo nella storia e il teatro ha cominciato a focalizzarsi su temi come la famiglia e la battaglia dei sessi. Con l'avvento del '900 si è tornati al mito della personalità, con una profonda ricerca del sé, vista la crisi d'identità dell'epoca.

Sempre secondo Fischer-Lichte (*ibid.*), a cavallo tra l'800 e il '900, si è verificata la fine del cosiddetto "teatro borghese dell'illusione", soprattutto in ambito russo, mentre a partire dal XX secolo si è verificata una "deletterarizzazione" del teatro. Il teatro infatti, è

fatto sì di parole, ma anche di movimento, disegno scenico, voci e rumori: ciò che si voleva fare in quel periodo era proprio recuperare questi ultimi elementi, più tecnici, “riteatralizzando” così il teatro. Senza dimenticare l’avvento della Prima e della Seconda Guerra Mondiale, delle ideologie naziste e fasciste, che sicuramente hanno cambiato anche il teatro. Le opere teatrali di Pirandello, in particolare *Sei personaggi in cerca d’autore*, sono state estremamente innovative perché rompevano la quarta parete (cioè eliminavano la separazione tra scena e pubblico), divenendo un’opportunità per rinnovare e riformare il teatro. Ecco che si è avuto uno smembramento del teatro e una sua conseguente rinascita rispetto a com’era inteso fino a quel momento.

Oggi il teatro è molto cambiato rispetto alle sue origini sia dal punto di vista tecnico che letterario. Viene meno rivolto al pubblico, è più dialogato, scenograficamente più ricco, ha testi meno retorici, più simili al modo di parlare di tutti i giorni.¹¹

È proprio da queste caratteristiche che si può partire per parlare più specificatamente del teatro scritto appositamente per bambini e ragazzi, sensibilmente diverso da quello fin qui descritto.

3.4. Le opere teatrali nella letteratura per bambini e ragazzi: storia e caratteristiche

Come si accennava alla fine del paragrafo precedente, nella letteratura infantile e giovanile il teatro si arricchisce di alcuni elementi peculiari e specifici. Ciò avviene perché si adatta al tipo di pubblico *target*: si tiene conto dell’età del lettore, quindi delle sue capacità cognitive e soprattutto del suo modo di percepire il mondo:

el teatro, respuesta a la naturaleza ritual del ser humano y a su permanente deseo de verse reflejado y de transformarse, adquiere en el marco infantil presencia y características peculiares. El niño lo necesita para distanciarse o identificarse con otros papeles y así dar cauce a sus pulsiones. Desde el doble plano de actor/espectador vivir vidas prestadas y luego alzarse con mayor seguridad sobre su condición (Tejerina Lobo, 1994a: 295).

Per Borda Crespo (2017) il teatro infantile trova la sua origine fondamentale nella dimensione ludica, poiché in esso l’aspetto più importante è il processo e non il risultato,

¹¹ Cfr. <http://creatingthe21stcentury.blogspot.com/2012/09/youwalk-into-theatre.html>.

cioè la soddisfazione dei partecipanti, più che la rappresentazione drammatica in sé. Il teatro risulta molto importante perché favorisce in modo naturale l'apprendimento emotivo e lo sviluppo della dimensione relazionale nei suoi giovani protagonisti:

mediante la recreación del juego reproducen e interpretan situaciones, modelos y comportamientos tomados de un mundo que no es fácil de asimilar. En el plano imaginario, prueban el sabor de la vida, se entrenan en ella y la ensayan sin riesgos porque saben que no van a derivarse consecuencias de las torpezas que puedan cometer (Tejerina Lobo, 1994a: 52).

Borda Crespo (2017) evidenzia anche che il genere drammatico ha poca dinamicità nel mondo dell'editoria infantile, con numeri scarsi e collane che si arricchiscono di titoli molto lentamente. Il motivo potrebbe essere che, per certi versi, si tratta ancora di un genere ibrido, dal momento che convivono due modelli strutturali: il testo letterario, destinato alla lettura, con caratteristiche interne simili a quelle della narrativa e quello propriamente drammatico, destinato alla messa in scena: l'opera di teatro si trasforma in una sorta di racconto dialogato, con l'evidente presenza di un narratore, anche se non canonico (Tejerina Lobo, *ibid.*). *La noche de la reina Berenguela* rientra in questi parametri, visto che le didascalie sono molto descrittive al punto da sembrare passaggi scritti da un narratore, inoltre abbiamo anche un narratore nella figura del vecchietto delle colombe, quindi a chi legge sembra quasi di avere un racconto tra le mani.

Il teatro infantile come lo intendiamo qui è quello *per* bambini, ossia scritto da adulti per la fruizione da parte dei bambini, in quanto ne esiste anche un altro tipo, ossia quello *dei* bambini, cioè creato e fatto interamente da loro (Cervera, 1982). Le sue origini si possono datare al XIX secolo, almeno nel modo in cui lo si intende oggi. Il teatro medievale non può esserne considerato un esempio, semmai solo un antesignano. Infatti, anche se a quel teatro religioso prendevano parte i bambini, spesso rivestendo anche ruoli importanti, si trattava pur sempre di un fenomeno marginale: non era un teatro creato né *per* bambini né tantomeno *da* loro. Andando avanti nei secoli, ci sono stati altri tipi di teatro che in qualche modo hanno coinvolto bambini e ragazzi, ma non possono essere considerati parte di un filone del cosiddetto teatro infantile: il teatro scolastico e quello dei gesuiti ne sono un ottimo esempio (Cervera, *ibid.*).

Tejerina Lobo (2007) denuncia il fatto che, nonostante molte compagnie teatrali si dedichino a quel pubblico, spesso si tende ad adattare libri di narrativa a rappresentazioni

teatrali e non a utilizzare vere e proprie opere di teatro. In Spagna, infatti, il repertorio è abbastanza vasto, anche se mal distribuito dal punto di vista commerciale, e si pone come obiettivo principale quello di insegnare e divertire insieme anche se, negli anni più recenti, si punta anche su qualche tema che risvegli lo spirito critico dei bambini. Sempre riferendosi alla Spagna, la studiosa fa una panoramica storica del teatro infantile, rifacendosi appieno alla divisione in periodi operata da Cervera (1982) che attribuisce a Jacinto Benavente (1866-1954) la paternità del teatro per bambini. Infatti, quando nel 1909 si inaugurò a Madrid il Teatro de los Niños, furono messe in scena alcune delle opere di Benavente, tra cui *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, *El nietecito* e *Ganarse la vida*, tutte opere che intendevano sfatare i classici miti infantili. A questi si possono aggiungere le opere di Valle-Inclán, come *La cabeza del dragón* del 1910 (opera dal linguaggio profondamente modernista, anche se lo stesso Cervera (*ibid.*) non la considera esclusivamente riservata all'infanzia) e di Federico García Lorca con *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* del 1923 che lo scrittore, ispirandosi al teatro delle marionette, dedicò alla sorella minore Isabel. Altre due figure molto importanti del periodo furono quelle dei coniugi Salvador Bartolossi e Magda Donato, con la famosa opera *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* del 1935:

en la obra se unen elementos fantásticos y realistas, personajes y elementos míticos junto a referencias cotidianas, probable influencia del pensamiento reformador krausista y de la Institución Libre de Enseñanza. Y, junto a ideas modernas como las del cuento dentro del cuento y el teatro dentro del teatro, acción y juego con la principal finalidad de divertir a los niños espectadores (Tejerina Lobo, 2007: 66).

Un'altra opera importante del periodo fu *Pinocho* y Blancaflor, scritta da Alejandro Casona nel 1940, che utilizzava mirabilmente la struttura delle funzioni di Propp nella fiaba popolare (Tejerina Lobo, 1994b), mentre un discorso a parte richiederebbe il *teatro de títeres*, spesso derivante da opere di teatro classiche adattate poi per la rappresentazione con le marionette (Tejerina Lobo, 2000).

Negli anni della dittatura franchista si è dato spazio a un teatro realista con un forte messaggio sociale: si trattava di un teatro dai contenuti cattolici e di matrice conservatrice, dal pedagogismo quasi soffocante. Alcuni esempi delle opere di quel periodo sono *El circulito de tiza* di Alfonso Sastre del 1962 che:

ofrece un vocabulario enriquecedor en su propósito de “promover un habla más elevada que la suya cotidiana habitual”, pero aunque se declara “al margen de toda tentación moralizante, edificante, didáctica o informativa” su teatro para niños contiene claros mensajes y lecciones morales, si bien sus valores de emancipación de los oprimidos y de justicia social son evidentemente muy diferentes a los conservadores de la generación inmediatamente anterior (Tejerina Lobo, 2007: 72)

quindi *Asamblea general* di Pilar Enciso e Lauro Olmo, del 1969, i quali crearono a Madrid l'associazione del Teatro Popular Infantil, cambiando orientamento rispetto alle linee guida di quegli anni, tanto che quest'opera nel finale dà speranza agli oppressi e fu proibita dalla censura franchista.

La morte di Franco cambiò lo scenario della cultura e della letteratura sotto moltissimi aspetti: ci si concentrò di più sui diritti fondamentali della persona, al punto che il teatro per bambini diventò anche un modo per ridicolizzare l'ordine prestabilito e l'autorità. Si mantenne così un fine educativo, ma completamente diverso da quello moralista e conservatore e si cominciarono ad affrontare più temi, stimolando maggiormente la creatività dei giovani lettori/spettatori (di questo gruppo fa indubbiamente parte *La noche de la reina Berenguela*). Inoltre, all'interno del teatro stesso nacquero nuove forme espressive e ci fu la rottura di diverse convenzioni a esso legate. Le opere esemplificative di questa epoca furono: *Blancanieve y los 7 enanitos gigantes* di Jesús Campos, del 1978, che presenta agli occhi di chi la legge (o ne è spettatore) una critica sociale e politica, mentre dal punto di vista letterario alterna poesia e prosa; *Teatro para armar y desarmar* di Luis Matilla, del 1985, che rappresenta un vero e proprio invito rivolto ai bambini a modellare il teatro a loro piacimento, accettando le scene preferite e rifiutando quelle che non piacciono; *Cuatro estaciones. Teatro para niños* di José González Torices, del 1998, che gioca sul tema delle quattro stagioni ed è composto da 35 brani scritti in versi, costruito perché i bambini nelle aule si trasformino in protagonisti e attori dell'opera stessa; *Cigarras y hormigas* di Carlos Álvarez-Nóvoa, del 2000, che con le due categorie di animali costruisce una sorta di lotta di classe che non termina con nessun vincitore, rifuggendo così da qualsiasi ottica moraleggiante.

Passando alle differenze salienti che possono riscontrarsi tra il teatro per adulti e quello per bambini, Sormani (2011: 9) evidenzia alcuni aspetti interessanti, tra cui uno che compare anche ne *La noche de la reina Berenguela*:

tradizionalmente el teatro para niños trabajó con un modelo esquemático de representación en el cual el público infantil debía participar activamente en diversas circunstancias. Primero: mediante el acompañamiento de la música del espectáculo con palmas, zapateo, gritos o abucheos. Segundo: a través de la respuesta a interrogantes planteados desde el escenario: desde el famoso: “¿Cómo están, chicos?”, “¡Más fuerte!”, pasando por la intervención del espectador en la trama: “No encuentro a mi mamá”, dice un personaje. “¿La vieron pasar?” o “Me persigue el lobo”, dice otro personaje. “¿Me avisan si viene?”. Tercero: mediante la intervención física en el escenario, ya sea para participar de un juego, tomar el rol de un personaje o bailar con los actores en la escena final.

Nello specifico, è il secondo punto che compare più di una volta nell’opera di Neira Cruz, in quanto spesso il cavallo Sinforoso si dirige al pubblico per fare dei commenti ironici sul padrone, ma non è prevista un’interazione. Abbiamo poi due momenti in cui i personaggi dialogano direttamente con il pubblico. Il primo si trova nella prima scena del primo atto (pp. 40-41), quando sempre Sinforoso coinvolge il pubblico, facendo una domanda come se gli spettatori fossero i contadini, anche se poi stando a quanto dice la didascalia sono delle voci fuori campo a rispondere (ciò ovviamente non implica che il pubblico non risponda alla domanda, sentendosi interpellato). L’altro momento è nella terza scena del primo atto (p. 48), quando Dorotea chiede al pubblico da quanto tempo Eleonora e Isidora siano lì a spettegolare, e in quel punto è previsto dalla didascalia che il pubblico risponda, probabilmente dicendo che è lì da tanto. Tutto ciò sta a significare che il teatro per bambini, più che quello per adulti, ha la tendenza a rompere la quarta parete e a coinvolgere il suo pubblico, e ciò si riflette nello stile di scrittura delle opere stesse.

Per quanto riguarda le caratteristiche principali dei testi drammatici scritti per bambini e ragazzi, Sotomayor Sáez (2007: 11-30) sottolinea la particolarità che al suo interno ci siano diversi codici comunicativi: non è infatti la sola parola a farlo vivere, ma anche le azioni, i gesti e i movimenti. Nella rappresentazione, quindi, il teatro trova il suo pieno compimento. Se si guarda al panorama della letteratura infantile, è ovvio che il teatro venga adattato alle competenze emotive e culturali dei suoi piccoli lettori, quindi, tanto per fare un esempio, la tragedia risulta del tutto assente. Farse e forme di teatro breve si rivelano più frequenti: i problemi della realtà vengono rappresentati, ma sempre con un’ottica di sdrammatizzazione. D’altro canto, nelle opere di teatro per bambini assume un ruolo più importante l’azione rispetto alla parola, visto che è nella natura dei più piccoli preferire la rappresentazione e mimesi diretta rispetto all’interpretazione del linguaggio. Il modo in cui un’opera di questo tipo è scritta, quindi, avverte l’influenza non solo dei normali “problemi” legati al teatro, come la presenza dei vari agenti della rappresentazione, ma

anche del particolare pubblico cui si rivolge, perché si tiene molto conto del carattere educativo. In generale, un testo teatrale è sempre plurale, perché contiene tanto il discorso dell'autore quanto quello dei personaggi, in più anche se è di finzione risulta reale più della narrativa perché tutta una serie di elementi, messi insieme, lo rendono più credibile: dialoghi, azione/trama, attori/personaggi, spazio scenico/spazio drammatico, tempo scenico/tempo drammatico, ecc. In generale, le caratteristiche principali sono: nei dialoghi un linguaggio molto simile all'orale, ricco di giochi fonico-semantiche e ironia, con uno stile molto veloce; didascalie più narrative che sceniche, con poche indicazioni sulla scenografia e l'azione; un carattere facilitatore per rendere un testo di per sé dalla costruzione difficile molto più semplice da leggere per un destinatario di quell'età. Tuttavia, queste tendenze soprattutto negli ultimi anni stanno cambiando. Un esempio di questo cambiamento può essere costituito proprio da *La noche de la reina Berenguela* che, sebbene possieda alcune delle caratteristiche sopraelencate, per molti versi se ne distacca: le didascalie hanno sì caratteristiche narrative, ma contengono molte vere e proprie indicazioni di regia; i dialoghi non sempre sono veloci e immediati, anzi, a volte il ritmo rallenta molto, a seconda delle situazioni e dei personaggi e si tratta, nel complesso, di un testo tutt'altro che facile, anche se evidentemente costruito per un pubblico molto giovane.

3.5. Il teatro nella letteratura in galiziano

La letteratura in galiziano ha origini antichissime che affondano nel Medioevo e una lunga tradizione che, tra alti e bassi, come sottolinea Vieites (1998), ha sempre dovuto lottare per trovare un proprio spazio. Infatti, dopo lo splendore della lirica galiziano-portoghese i cui frutti sono raccolti nei numerosi *Cancioneiros* di epoca medioevale, sono seguiti secoli bui in cui il galiziano, come lingua, diviene periferica e, di conseguenza, non più impiegata a livello letterario. Il recupero del prestigio linguistico avviene a partire dalla seconda metà del XIX secolo, grazie a figure come quella di Rosalía de Castro. Dopo gli anni di repressione linguistica della dittatura, nel 1978 viene riconosciuto il galiziano come lingua co-ufficiale dello Stato e assistiamo a un processo di normalizzazione linguistica e alla pubblicazione consistente di libri in galiziano. Per quanto riguarda il teatro, due sono le principali strade per promuoverlo, quella editoriale e quella scenica. La seconda si rivela particolarmente importante, visto che dal punto di vista editoriale si tende a puntare quasi esclusivamente sulla narrativa, senza tener conto delle enormi potenzialità che la drammaturgia presenta sotto diversi punti di vista. Secondo Vieites, per creare un pubblico

di lettori del genere drammatico sarebbe molto saggio partire dalle scuole, dove si forma la coscienza di un lettore, e questo si potrebbe verificare solo grazie all'aumento di opere teatrali destinate a bambini e ragazzi (*ibid.*: 36).

La produzione teatrale in galiziano comincia a prendere forma soprattutto a partire dagli anni '60 del XXI secolo con la nascita del *Nuevo Teatro Gallego* e la diffusione di una nuova scrittura drammatica: la *Nueva Dramaturgia*. Importante e innovativa è in quegli anni l'operazione di Ricardo Carvalho Calero, che comincia a mettere in scena nella scuola in cui insegna spettacoli teatrali in lingua galiziana. Gli anni '70 e '80 sono molto prolifici, in quanto il teatro si diffonde a tutti i livelli, occupando un posto piuttosto importante nella società e nella cultura della Galizia. Si tratta principalmente di teatro indipendente, ma anche di tipo professionale e istituzionale. Per quanto riguarda la scrittura drammatica in senso stretto, ciò che si avverte di più è un bisogno di innovazione, che si esplica non con una rottura, bensì con una progressiva trasformazione dei canoni imperanti, una diversificazione del discorso drammatico, la comparsa di nuovi protagonisti e nuovi temi e la messa in scena di maggiore concretezza e quotidianità. Senza scendere nei dettagli delle varie correnti, basti sottolineare che molti nuovi drammaturghi in quel periodo si dedicano anche alla letteratura drammatica per bambini e ragazzi, con una particolare attenzione alla dimensione ludica del teatro: esempi importanti di questo tipo di produzione sono le opere di Euloxio Ruibal e di Roberto Vidal Bolaño.

Come sottolinea Roig Rechou (2008: 17-19) negli ultimi anni la letteratura per l'infanzia ha iniziato a godere di molta visibilità e considerazione nel contesto galiziano. Tutto ciò è avvenuto grazie all'avvento di internet, alla maggiore presenza della lingua e della letteratura galiziana nei centri di studio, un gran numero di progetti realizzati e portati a termine nell'ambito, oltre che degli ingenti investimenti fatti dalle case editrici per promuovere questo tipo di letteratura.

Per quanto riguarda la letteratura drammatica per bambini e ragazzi, nei primi anni 2000 le linee di sviluppo principali sono state quelle concernenti

las obras que recrean cuentos de transmisión oral y de la tradición literaria; recuperan y recrean símbolos, ambientes populares y literarios gallegos y de la tradición literaria [...]; mundos mágicos, que abordan temáticas de la vida cotidiana jugando con la fantasía en un todo bien organizado; crítica social (*ibid.*: 33).

Tali ambiti riguardano anche *La noche de la reina Berenguela*, dal momento che Neira Cruz riprende e rielabora degli elementi della letteratura orale, ma soprattutto della cultura e della tradizione galiziana, al servizio di un'opera letteraria per bambini. Roig Rechou cita poi come autori imprescindibili in questo contesto Teresa González Costa e Manuel Lourenzo le cui opere

están pensadas para el teatro escolar, para leer y escuchar y para la puesta en escena, sobre todo, en los centros escolares, por eso las acotaciones son claras y abundantes, así como son muchas las referencias para la puesta en escena (*ibid.*: 34).

3.6. Il rapporto tra passato e presente in letteratura e ne *La noche de la reina Berenguela*

La noche de la reina Berenguela non va considerata solo nella sua natura di opera teatrale per bambini, ma anche di opera con un'importante ambientazione storica. Infatti, come si diceva nel capitolo precedente di questo elaborato, dal punto di vista temporale l'opera si costruisce su due archi: uno dei giorni nostri e l'altro del Medioevo.

Tutti gli scrittori che si confrontano con un'epoca passata in un momento o nell'altro si trovano in difficoltà nel descriverla, nonostante un'accurata documentazione previa. Quindi è importante che trovino dei legami tra il passato di cui intendono scrivere e il presente, dal momento che chi scrive tende inevitabilmente a fare riferimento alla propria modernità, anche se sta parlando di un'epoca passata, e ad alludere alle sue idee e al suo credo, anche senza volerlo: ciò finisce per influenzare il testo che ne scaturisce (Wilson, 2011).

Si tratta comunque di un processo naturale, in quanto l'autore non può riuscire a “ofrecer un testimonio certo y exacto de la época que trata”, anche se vorrebbe farlo, perché “el salto atrás en el tiempo es imposible” (Merino, 2014).

Secondo Butler e O'Donovan

historical fiction is haunted by the demand for, and the impossibility of, authenticity in its representations of the past. [...] Any modern representation of the experiences of those who lived in the past must necessarily be a ventriloquistic performance, given in terms designed to be understood by a modern audience. The dead are not here to speak for themselves, [...] a fact that can only add to the responsibility of the historical writer even as it makes that responsibility harder to fulfil. The ethical obligations [...] are especially acute where authors are writing for an audience, such as children, unlikely

to have an extensive background knowledge against which to measure any account of the past (2012: 73).

Gli anacronismi sono inevitabili e vanno semplicemente accettati per ciò che sono, ossia prodotti di un'opera scritta in un'epoca completamente diversa, a meno che non siano intenzionali, come il linguaggio di Dorotea nell'opera qui analizzata. In termini generali, ogni opera letteraria è figlia del suo tempo e si rivolge innanzitutto a un pubblico di lettori del suo tempo, ed è soprattutto questo a rendere molto complesso il rapporto con il presente in presenza di un'ambientazione storica. Ciò avviene a maggior ragione se l'opera è di per sé complessa, esattamente come *La noche de la reina Berenguela* che, come si commentava più sopra e in altri punti di questo studio, non solo appartiene a un genere letterario minoritario, ossia il teatro per bambini, ma fa anche dei salti temporali non indifferenti e descrive e rappresenta alcuni luoghi di una città che esiste davvero, ossia Santiago de Compostela. L'opera si rivela non comune proprio per l'intreccio tra passato e presente e tra realtà e finzione che la pervade, e il tempo diviene un vero e proprio tema cardine di quest'opera.

Ciò accade con molta frequenza in letteratura, in cui “time [...] always refers to elements of time as given in experience” (Meyerhoff, 1955). Ma il tempo non è solo una componente psicologica, ma anche un'unità di misura, cioè una componente scientifica (*ibid.*). Un altro aspetto è la “spazializzazione” del tempo (Hillis Miller, 2003), secondo cui, spesso, gli autori e gli scrittori ricorrono a metafore o altre figure retoriche particolari per parlare del tempo.

Sempre per Hillis Miller (*ibid.*) l'analisi del tempo e della temporalità nella letteratura prevede le tre categorie del trivio medievale: grammatica, logica e retorica. La prima si concentra sull'uso dei tempi verbali e dei deittici temporali; la seconda si focalizza sulla rappresentazione tematica dell'esperienza temporale; la terza analizza il linguaggio figurativo con cui in letteratura ci si riferisce alla temporalità. Ciò che interessa di più ai fini di questo lavoro è la seconda, ossia il modo in cui il tempo viene trattato dal punto di vista tematico. Ecco che, in buona parte della letteratura, il tempo non è che uno strumento per far arrivare determinati messaggi. Ad esempio, i salti temporali presenti nell'opera teatrale di Neira Cruz sono un pretesto per dimostrare al lettore che tra il momento storico odierno e il Medioevo, apparentemente due epoche completamente diverse, non ci sono poi così tante differenze quando ci si riferisce a temi legati a sentimenti universali: la tristezza,

la solitudine e le discriminazioni, così come l'amore e la libertà esistevano nel Medioevo ed esistono ancora oggi, solo che sono declinate in maniera diversa. Così, il passato diventa un ottimo modo per parlare del presente, come succede, ad esempio, nei romanzi storici (si pensi a *El armiño duerme* dello stesso Neira Cruz).

Come è emerso dagli incontri avuti con lo stesso autore, per lui ambientare una parte de *La noche de la reina Berenguela* nel passato era necessario, visto che la regina è realmente vissuta nel Medioevo, ma collegarvi una trama ambientata nel presente era un ottimo modo per far sentire il giovane lettore più vicino ai fatti storici e all'epoca narrata, cioè per creare un ponte. Secondo Neira Cruz, c'è sempre una connessione tra le varie epoche storiche per personaggi, eventi e sentimenti: in fondo, gli esseri umani vivono esperienze e provano sentimenti simili, indipendentemente dall'epoca e dallo status sociale.

Il fatto poi della presenza di un'ambientazione "fisica" molto precisa, come la città di Santiago de Compostela con forti legami con il passato, contribuisce a rafforzare questa dimensione: "el rico entramado medieval en el cual se cruzan las fuentes históricas y literarias [...] se pone al alcance del lector [...], contribuyendo con ello a su formación" (Martín Rogero, 2004: 123). Ecco che i riferimenti a un passato così importante si trasformano in un'occasione per maturare e prepararsi a nuove letture, anche più mature.

Ne *La noche de la reina Berenguela* vi sono poi degli elementi di modernità sapientemente introdotti nella parte storica, come l'allusione ai Rolling Stones, le invenzioni di OdranoeL, oggetti che esistono davvero al giorno d'oggi, e il modo di parlare di Dorotea. Essi fungono da veri e propri *quenotipos*, ossia

cualquier elemento del mundo moderno introducido en textos ambientados en otra época (o en mundos fantásticos) que permiten situar al niño lector [...] en un contexto familiar en el que se siente cómodo y tranquilo, lo que le permite adquirir y asimilar mejor nuevos conceptos (Lorenzo e Rodríguez, 2015: 119).

La noche de la reina Berenguela si configura, quindi, come una sorta di viaggio nel tempo, esattamente come può succedere con il romanzo storico, con la differenza che il teatro è più "vero":

existe [una] dimensión en el género dramático que afecta al espectador. En el curso de la actuación, el espectador pierde de vista enseguida el espectáculo. Lo que este tiene de ficción pasa, en su imaginario, a segundo plano. [...] Sucede que lo que acaece en el escenario se hace creíble, el personaje encarnado se vuelve reconocible como persona, es *otro* al que se mira, con el que se vive una peripecia, se participa en un

conflicto. [...] Ver a los personajes en carne y hueso fuerza una sensación incalculable de verismo (Freire Pérez e Tejerina Lobo, 2008: 286).

Il fatto, inoltre, che si tratti di un'opera per bambini e ragazzi fa sì che gli argomenti e i temi che costruiscono il rapporto e il continuo intreccio fra passato e presente vengano trattati in maniera particolare, proprio perché il pubblico a cui ci si rivolge è di bambini dell'età di circa 11 anni e può imparare molto da ciò che sta leggendo (o vedendo, oppure mettendo in scena).

3.7. La figura femminile nella letteratura per l'infanzia

Ferreras vede la letteratura come responsabile diretta della marginalità della donna:

la mujer ha sido objeto literario casi desde que existe la literatura. Es más; podemos suponer que ha sido a través de los textos literarios como se ha reforzado la condición social de la mujer, es decir, la literatura ha servido también para delimitarla, para enseñarle siempre su puesto en la jerarquizada sociedad hecha por los hombres y, claro está, para los hombres (1987: 46).

Per molto tempo, anche nella letteratura per l'infanzia è prevalsa l'immagine della figura femminile relegata alle faccende domestiche, anche visivamente illustrata con indosso un grembiule (Nilsen, 1971), oppure rappresentata come "principessa", buona e bella, o "strega", brutta e cattiva (Ferreira Boo, 2012). Nell'attualità, invece, grazie all'avanzare degli studi di genere, si tende a scardinare tali stereotipi, creando figure femminili più sfaccettate e complesse, proprio come Berenguela. Ne è un esempio il progetto G-BOOK (Gender Identity: Child Readers and Library Collections)¹², cofinanziato dall'Unione Europea che coinvolge sei partner europei tra università, biblioteche e centri di ricerca (Forlì, Parigi, Dublino, Vigo, Sarajevo, Veliko Tarnovo) ed è volto a promuovere una letteratura per l'infanzia aperta, plurale e priva di stereotipi per quanto riguarda i ruoli di genere.

Per quanto riguarda la figura femminile nel teatro per bambini e ragazzi, si può fare un discorso analogo a quello della donna nella letteratura per l'infanzia in generale: purtroppo sempre bistrattata nel corso dei secoli, perché considerata secondaria rispetto alla figura maschile, tuttavia negli ultimi anni anche nel teatro si sta facendo strada, proprio

¹² Cfr. <https://g-book.eu/it/>.

come nella narrativa per bambini e ragazzi in generale. Basti pensare alla nostra opera, che è di teatro e dà grande spazio alla figura femminile, avendo una rappresentante del genere come sua protagonista. Berenguela, infatti, cerca disperatamente di affermare la propria libertà ed emancipazione, non riuscendo ad accettare il proprio ruolo di regina asservita al volere degli uomini, anche di grado inferiore rispetto al suo, più importanti solo perché uomini.

Altri esempi di opere teatrali significative da questo punto di vista sono quelle di Manuel Lorenzo e, più indietro nel tempo, Carlos Casares, che mettono al centro delle proprie opere personaggi femminili (non necessariamente umani, ma anche oggetti e animali). Si tratta di figure interessanti, combattive, ma soprattutto che fungono da personaggi principali delle opere in cui compaiono, guidando l'azione drammatica. Una giovane lettrice/spettatrice in formazione può solo essere felice di trovare delle figure femminili magistralmente costruite al centro del libro che sta leggendo perché, indipendentemente dal fatto che siano buone o cattive (basti pensare alle dame di corte della nostra opera, personaggi ricchi di innumerevoli sfumature), sono loro a mettere in moto l'azione e a far sì che determinati eventi avvengano sulla scena.

3.8. La morte e il suicidio nella letteratura per l'infanzia

Parlare della morte a un pubblico infantile non è facile, perché “tanto en el ámbito general de la educación como en el más restringido de la literatura infantil, pervive el miedo de que el mundo de la infancia se contamine si se habla del origen y del fin del ser humano” (Vega e Salzman, 1997: 174), anche se parlare della morte ai bambini è un modo per farli sentire meno soli quando si trovano effettivamente a dover affrontare la situazione: “el rol que puede desempeñar la literatura infantil en la destrucción de ciertos mitos sobre [...] la muerte resulta de capital importancia” (*ibid*: 180-181).

La produzione di libri che parlano della morte ai bambini sta aumentando considerevolmente in Spagna, anche se ancora la quantità di opere importate e tradotte è piuttosto limitata. (Ruzicka e Lorenzo, 2016).¹³

¹³ Come esempio possiamo citare la serie di libri *fantasy* sull'aldilà di Leticia Costas. Il primo è stato pubblicato nel 2015 dalla casa editrice Anaya con il titolo *Escarlatina, la cocinera cadáver*. Unendo un po' di *humour* nero alla Tim Burton (viste le frequenti incursioni nell'aldilà) all'elemento gastronomico (infatti ogni capitolo è preceduto da una ricetta che la piccola cuoca cadavere insegna al suo amico Ramón) la giovane

Sicuramente non è un argomento facile da trattare per i genitori e gli educatori in generale, proprio per questo i libri e i film dovrebbero rappresentare un valido aiuto: “literature and cinema can help when the adults do not find explanations or words” (*ibid.*: 38).

Secondo Ronchetti è fondamentale non raccontare storie ai bambini, non mentire su cosa è successo, ma è altrettanto importante narrare: “è un modo di stare vicino ai bambini e d’interagire con loro che porta notevoli benefici sempre, e che può diventare una grande risorsa in momenti critici” (2012: 51).

Il tema del suicidio è indubbiamente assimilabile a quello della morte, ma ancora più delicato dal momento che acquisisce profonde implicazioni morali, difficili da dirimere anche per gli adulti; di conseguenza risulta maggiormente complicato affrontarla nei libri per bambini e ragazzi. Per l’autrice e illustratrice belga Kitty Crowther (2010), bisogna essere onesti con i bambini e raccontargli la vita così com’è, stabilendo con loro un dialogo che li metta allo stesso livello, quindi a quel punto poco importa di che tema si tratti: anche uno delicato e sfaccettato come il suicidio può e deve essere raccontato. Alcuni scelgono la via dell’umorismo per trattarlo, come nel caso della saga di fumetti iniziata con *The Book of Bunny Suicides* (2003) dell’illustratore inglese Andy Riley. Qui, teneri e innocenti coniglietti si trasformano in macchine mortali, o meglio, suicidarie, in modo trasgressivo e irriverente. Un altro esempio è il modo assolutamente innovativo di trattare il tema della morte ideato dalla scrittrice e illustratrice britannica recentemente scomparsa Babette Cole, molto nota per il suo modo di trattare temi “scomodi”, come per esempio appunto la morte, l’escatologia, la riproduzione e altri simili nei suoi album illustrati:

several death-related books for children emphasize in hilarious ways the importance of coping with death and loss. One such book is Babette Cole’s *Drop Dead* (1997), in which death is described with great humor and funny illustrations as an integral part of the essential circle of human life (Malafantis, 2013: 34).

Arnal Gil, Etxaniz Erle e López Gaseni (2014: 15) evidenziano i cambiamenti che negli ultimi anni stanno avvenendo nella letteratura destinata ai più piccoli proprio per cercare di presentare temi delicati come morte e suicidio ai piccoli lettori:

autrice galiziana ha creato un universo che i bambini adorano, infatti il libro ha vinto numerosi premi ed è uno dei più letti in Spagna degli ultimi anni.

Somos testigos de una notable valentía por parte del álbum y el libro ilustrado infantil, los cuales se atreven a abordar aspectos muy delicados relacionados con el fin de la vida, como son otorgar a la muerte un sentido y una finalidad positiva (liberar al enfermo del enorme padecimiento consecuencia de su dolencia, aunque todavía no tenemos obras que muestren la eutanasia), o admitir la posibilidad de que se muestre feliz quien sabe que va a morir, es decir, la aceptación de la muerte como algo natural. Caminamos hacia la desmitificación de uno de los temas tabú por excelencia en el ámbito general de la literatura infantil y juvenil actual, pero todavía quedan aspectos, hechos y realidades relacionados con la muerte nada o muy poco tratados, aspectos que deberán ser abordados en un futuro si se desea seguir avanzando en el camino iniciado. Las enfermedades irreversibles, el suicidio, la eutanasia, la descripción de los efectos físicos causados por la enfermedad, o la despedida del ser querido, son una muestra de que si es verdad que el camino recorrido ha sido largo, no es menor el que tenemos por delante. Un reto más para la literatura infantil actual.

Neira Cruz, da parte sua, riesce a dipingere con maestria e delicatezza il ritratto di una principessa triste che (apparentemente) si toglie la vita per poter finalmente essere libera e felice, e lo fa ricorrendo a un linguaggio metaforico e poetico, con grande tatto pur senza nascondere o edulcorare la realtà: usando grande tatto però

yo parto de la base de que a los lectores jóvenes no hay que ocultarles ni escamotearles contenidos que forman parte de la vida. Es un hecho que la vida está repleta de momentos difíciles [...]. Entonces creo que ocultarles eso sería hacerles un flaco favor, primero porque de todas formas lo van a vivir, si lo han conocido antes literariamente probablemente les pueda servir para, de alguna forma, aunque si inconscientemente, prepararse, [...] entender que es una realidad humana que le puede pasar a todo el mundo y, en definitiva, creo que coartar las obras literarias hasta tal punto de no poder utilizar ni determinados argumentos o temáticas es también, pues, cerrar la libertad creadora.¹⁴

3.9. Simbologia dell'opera

Come già accennato nel secondo capitolo, la simbologia più evidente nel libro è quella rappresentata dalla presenza di *urracas* e *palomas*. Come mi ha spiegato l'autore, il suo intento era quello di creare una contrapposizione tra il bene e il male, tra bianco e nero, oltre che dare l'idea che alla bellezza esteriore non sempre corrisponde la bontà (come nel caso delle *urracas*). Inoltre, la scelta di uccelli piuttosto che altri animali è stata spontanea per lui, perché li trova molto versatili ai fini teatrali: sono capaci di muoversi in scena in maniera differente, poiché volano, camminano e possono andare e venire senza essere visti.

¹⁴ Cfr. § 1.3.

Il mondo animale è presente anche in altre opere dello stesso Neira Cruz, basti pensare a *El armiño duerme*, oppure a *Gatos y leones* e *Melanio y los pájaros*. L'autore utilizza gli animali come un pretesto per parlare di qualcos'altro, quindi come una metafora o un simbolo, ma anche per "favolizzare" la realtà, cioè per renderla più appetibile agli occhi di un bambino.

Un altro elemento che può essere considerato un simbolo è la città di Santiago de Compostela. La città galiziana rappresenta la libertà per la regina Berenguela, in quanto lei chiede espressamente di essere sepolta lì. In questo luogo, quindi, dopo la sua dipartita, la giovane regina è libera di girare liberamente per le strade nella notte dei Fuochi dell'Apostolo e sempre lì è libera di scegliere a chi donare la bellezza che l'ha caratterizzata in vita: ha scelto un luogo che ama, dove può essere libera di agire come preferisce, senza che nessuno le imponga cosa fare e come farlo.

Anche la torre in cui vive può essere un simbolo della solitudine che la avvolge: lei sceglie di vivere in una stanza dell'alta torre, senza mai scendere per mangiare con il marito o per eventi mondani come i tornei. La torre rappresenta la solitudine, ma anche la protezione e l'unico posto dove la regina può essere se stessa, senza bisogno di nascondere la sua vera personalità. Tali significati probabilmente derivano dal mondo dei tarocchi, in cui la torre rappresenta il castigo, richiamando la biblica Torre di Babele, ma anche un invito alla fuga perché qualcosa di terribile sta per accadere.

CAPITOLO IV

PROPOSTA DI TRADUZIONE

4.1. Traduzione integrale

In questo capitolo si presenterà la traduzione integrale de *La noche de la reina Berenguela*, seguita da due brevi esempi della stessa affiancata dalle differenti illustrazioni delle due edizioni, per rendere l'idea di come potrebbe apparire la traduzione una volta pubblicata. A livello grafico (uso del corsivo, del grassetto, degli a capo, ecc.) mi sono basata sulla prima edizione del libro, ossia quella in castigliano pubblicata da Planeta & Oxford nel 2005.

La notte della regina Berenguela

Ad Aicha, che mi ha aiutato

a sognare questo libro

NOTA SULLE LEGGENDE E SULLA STORIA ALLA BASE DI QUESTO LIBRO

In un angolo della Cappella delle Reliquie nella Cattedrale di Santiago de Compostela si trova la tomba della regina Berenguela, un bellissimo sepolcro risalente agli inizi del XIII secolo che immortala in pietra la mitica bellezza che caratterizzò la sposa di Alfonso VII, re di Galizia, León e Castiglia. Almeno così tramandano le voci della gente e le cronache del tempo.

Un'antica tradizione compostelana narra che ogni anno la regina Berenguela si risveglia dal suo sonno di pietra nella notte tra il 24 e il 25 luglio, festa di San Giacomo. Quando la piazza dell'Obradoiro si riempie di persone ansiose di vedere i tipici "Fuochi dell'Apostolo" e in tutta la città si scatena la festa, la bella regina esce dal suo luogo di sepoltura e, felice e libera, percorre la città che ha tanto amato in vita. La leggenda narra anche che, in quella notte magica, tutte le donne che incontrano la regina sul loro cammino ricevono in dono la mitica bellezza per la quale Berenguela è stata sempre elogiata. Ecco perché i compostelani un po' in là con l'età hanno ancora l'abitudine di dire di una giovane attraente che «è bella come una Berenguela».

Per capire i riferimenti storici di questa leggenda bisogna tornare indietro alla figura di Berenguela di Barcellona (1106-1148), figlia di Ramón Berenguer III, conte di Barcellona, e della sua prima moglie, María Rodríguez di Vivar, figlia del condottiero medievale Rodrigo Díaz di Vivar, meglio conosciuto come *El Cid Campeador*. La principessa Berenguela si sposò nel 1128 a Saldaña con re Alfonso VII (1105-1157), figlio di Urraca, regina di León e Castiglia, e del principe Raimondo di Borgogna, conte di Galizia. Alfonso VII nacque a Caldas de Reis (Pontevedra, Galizia) e fu allevato sempre in Galizia da Pedro Froilaz, conte di Traba. Questo nobile galiziano, appoggiato dalla nobiltà locale, contraria al governo di Urraca, e con il consenso di Diego Gelmírez, arcivescovo di Santiago de Compostela, caldeggiò l'incoronazione di Alfonso, ancora bambino, a re di Galizia, evento che accadde nel 1111. L'iniziativa scatenò le ire della madre del nuovo monarca, donna contraddittoria e problematica, che si vide privata di uno dei suoi regni più potenti. In seguito, il rapporto tra madre e figlio si ricompose, anche se non fu mai semplice. Dopo la morte della regina Urraca, avvenuta nel 1126, Alfonso ottenne anche la corona dei regni di León e Castiglia.

Dal matrimonio tra Alfonso VII e Berenguela di Barcellona nacquero quattro figli: i principi Ferdinando e Sancho che, alla morte del padre, sarebbero diventati rispettivamente re di Galizia e León e re di Castiglia, e le principesse Costanza e Beatrice.

La regina Berenguela si distinse per il suo ruolo attivo nella riconquista della città di Toledo contro i mori, e per aver favorito il culto dell'apostolo Giacomo, come dimostra la scelta della cattedrale di Santiago de Compostela per la propria sepoltura. Gli abitanti di Santiago hanno sempre custodito il ricordo di questa bellissima regina e, come vuole la leggenda, una volta all'anno, nel giorno della festa più importante della loro città, la fanno ritornare in vita.

NOTA SULLA FARSA CHE STATE PER LEGGERE

L'opera di teatro che presentiamo qui di seguito non intende essere fedele né alla storia né alle leggende dalle quali ha origine, anche se ne trae ampiamente ispirazione per i contenuti. Tuttavia, i tre quarti di quest'opera teatrale sono totalmente frutto della fantasia e del sogno, ingredienti più che necessari quando si vuole riempire di teatro la vita e di vita il teatro. Tenete dunque conto di questo aspetto prima di cominciare a scorrere le pagine.

OMISSIS

CAPITOLO V

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

5.1. Metodologia di traduzione

Sin dal primo anno di laurea magistrale ho deciso di dedicare il mio lavoro di tesi alla traduzione editoriale dallo spagnolo all'italiano perché ho una profonda passione per la lingua e la letteratura spagnola e mi affascina molto la letteratura per bambini e ragazzi. Dopo l'incontro con Neira Cruz, in occasione della conferenza e del seminario tenuti presso il nostro Dipartimento, ho quindi deciso di lavorare su *La noche de la reina Berenguela*, proponendone la relativa traduzione.

Il libro di Neira Cruz mi ha conquistata per l'originalità del genere e dell'ambientazione spaziale e temporale, oltre che per le tematiche trattate. Anche se quando l'ho letta per la prima volta in occasione, appunto, dell'incontro con il suo autore non sapevo ancora di dovermi cimentare nella traduzione dell'opera, ho subito notato che il testo spagnolo poteva presentare delle notevoli sfide traduttive, in primis per il fatto di essere ambientata in un contesto culturalmente molto marcato.

Quando ho deciso di tradurre il testo, ho quindi effettuato una seconda lettura esaustiva dello stesso in un'ottica maggiormente orientata alla traduzione, evidenziando le possibili difficoltà, legate in particolare al lessico e allo stile. Tale lettura analitica è stato uno dei motivi principali che mi ha spinto a fare domanda per il Progetto di tesi all'estero: ci tenevo ad avere la possibilità di confrontarmi direttamente con l'autore per sciogliere diversi dubbi grazie al suo aiuto. Prima di partire per la Spagna, ho comunque elaborato potenziali strategie traduttive, applicandole alla traduzione integrale dell'opera. In questo lavoro di traduzione il mio obiettivo principale è stato rispettare le intenzioni e lo stile dell'autore, tenendo conto del nuovo destinatario italiano. Nonostante le difficoltà incontrate nel corso della traduzione, non mi sono arresa perché, come afferma Nasi, "il traduttore sa bene che il suo compito è impossibile, ma sa anche che è necessario. Da qui la sua malinconia, ma anche la sua felicità" (2009: 71).

Proprio la presenza del destinatario-bambino ha determinato l'approccio di fondo del mio lavoro di traduzione, perché come afferma Pascua Febles

aunque a primera vista pueda aparecer que al traducir para niños o para adultos el traductor se enfrenta a los mismos problemas, hay que tener en cuenta que existen unas características especiales. [...] No es un género diferente, tiene, eso sí, unas características lingüísticas distintas y sobre todo un tipo de lectores peculiares, pero no son diferentes tipos de literatura (2002: 95).

Ciò a cui bisogna prestare attenzione quando si realizza questo particolare tipo di traduzione sono i seguenti fattori: tenere presente che chi legge è un bambino, infatti “traducir para niños es lo mismo que escribir para ellos” (*ibid.*: 96), l'accettabilità del testo, ossia la sua naturalezza e scorrevolezza e infine la sincronia tra testo e illustrazioni, poiché “no solo el texto habla; las ilustraciones aportan mucho a los personajes o a la acción” (*ibid.*: 97). In merito all'accettabilità del testo, ho quindi cercato di seguire le osservazioni di Pascua Febles, secondo cui

no podemos defraudar [al niño] ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende, lo cual no quiere decir que no amplíemos sus horizontes y sus conocimientos de esas otras realidades, esas otras costumbres y otros mundos, lo que responde a la tendencia internacionalista de la LIJ (*ibid.*: 101).

I traduttori di libri per bambini “son lectores que traen ráfagas de su niñez” (Oittinen, 2005: 45), ricreando in un'operazione di manipolazione del testo originale, senza però mancare di rispetto alla peculiarità e ricchezza culturale che l'originale porta con sé. Si tratta di un delicato equilibrio, non sempre facile da rispettare, ma queste sono le linee guida che ho cercato di seguire.

Una volta terminata la prima traduzione, ho provveduto a una rilettura integrale, durante la quale ho corretto i refusi e ho rifinito alcuni passaggi, dopodiché ho inviato tutto il materiale alla mia relatrice. La revisione mi ha permesso di ripensare ad alcune mie scelte traduttive riguardanti, soprattutto, la mancanza di scorrevolezza di certi passaggi nonché di correggere diverse imprecisioni nello stile e alcuni problemi di non comprensione del testo originale.

Da ultimo, gli incontri a Santiago de Compostela con l'autore, Xosé Neira Cruz, sono stati per me un'esperienza incredibilmente preziosa, soprattutto dal punto di vista accademico-professionale, quindi traduttivo: Neira Cruz è una persona estremamente

gentile e disponibile, e mi ha dato consigli di scrittura e interpretazione del testo che mi hanno fatta crescere dal punto di vista professionale; inoltre, il confronto con lui mi ha permesso di chiarire ogni dubbio, sia puramente linguistico che relativo ai temi, ai personaggi e al contesto storico e culturale. Tutto ciò è emerso sia dall'intervista che gli ho fatto sia dalla revisione operata insieme sull'intera traduzione, resa possibile anche grazie alla sua ottima conoscenza dell'italiano. Infatti, ciò ha permesso di soffermarci insieme sui punti in cui il significato del testo italiano non corrispondeva esattamente a ciò che intendeva lui, oppure sulle parole per le quali non ero riuscita a trovare la traduzione più adatta.

Gli incontri con l'autore sono stati proficui per me anche in quanto lettrice, perché per la prima volta sono entrata "dalla porta sul retro" e ho sbirciato gli ingranaggi che si celano dietro la scrittura di un libro. Inoltre, ho rifinito e arricchito la mia conoscenza della lingua spagnola e aperto i miei orizzonti mentali, visto che con Neira Cruz ogni discorso si trasformava automaticamente in un interessante scambio di idee.

Quando gli incontri con Neira Cruz sono terminati, ho avuto modo di ricontrollare la traduzione nel suo insieme con l'aiuto della mia relatrice.

5.2. Problemi e strategie traduttive

Pascua Febles (1998) identifica quattro principali correnti teoriche nella traduzione di opere destinate all'infanzia: 1. la fedeltà al testo di partenza, anche se bisogna rendere comunque il testo intelligibile a bambini di un'altra cultura; 2. una traduzione orientata al testo di arrivo, legittimata proprio per i motivi appena citati, evitando però una manipolazione troppo massiccia; 3. la teoria della funzionalità, il cui punto focale è che si rispetti l'obiettivo comunicativo guardando meno all'aspetto linguistico; 4. la traduzione come dialogo, non solo tra l'autore originale e i suoi lettori, ma anche tra il traduttore e l'autore, il traduttore e i suoi lettori, il traduttore con sé stesso, dando così un altro importante ruolo al traduttore, ossia quello di autore che riflette la sua esperienza di lettore. Ho cercato nel mio lavoro di traduzione di mediare tra tutte queste strategie per giungere a un risultato finale che ne fosse un giusto compromesso.

Vista la forte connotazione culturale dell'opera, ho dovuto affrontare diversi *realia*, ossia "words and combinations of words denoting objects and concepts characteristic of

the way of life, the culture, the social and historical development of one nation and alien to another” (Florin, 1993: 123). In diverse occasioni ho avuto dei seri dubbi su come procedere per una traduzione che fosse allo stesso tempo fedele ed efficace ma rifacendomi alle strategie identificate da Marcelo Winitzer (2007: 162-168) ossia *domesticación*, *extranjerización*, *neutralización* e *biculturalidad*, mi è sembrato che specialmente le ultime due potessero fare al caso mio. Infatti:

la neutralización [...] consiste en trasladar un elemento marcado culturalmente en el TO y anular todo su contenido y su naturaleza cultural en ese traslado. De ese modo llega al TM como un elemento no marcado culturalmente ni para la cultura original ni para la meta. [...] La biculturalidad es una estrategia de traducción con la que, en el traspaso de una referencia cultural [...] se conserva su contenido cultural y, al mismo tiempo, se convierte en referencia cultural para la cultura meta, [o sea se utiliza una referencia] común a las dos culturas (*ibid.*: 167-168).

Queste quindi sono le strategie che ho applicato maggiormente, anche se talvolta ho fatto ricorso anche alle altre due, a seconda delle esigenze del testo in quel punto preciso. Le varie scelte verranno discusse caso per caso nei prossimi paragrafi.

Degli elementi che hanno rappresentato una sfida per me sono stati anche l'ironia e l'umorismo, molto presenti soprattutto nei dialoghi tra Sinforoso e Reinaldos, maggiormente utilizzati dal primo nei confronti del secondo. L'ironia è un atto, più che un fatto, perché è qualcosa di vivo, mai uguale a se stesso, sempre eterogeneo e sfaccettato; è anche un dialogo, non un monologo, quindi il lettore gioca in esso un ruolo fondamentale, perché sta a lui interpretare il testo, e quindi fare sì che l'ironia esista o meno (Alcántara Russell, 2009). Ho tenuto conto di questi aspetti nella traduzione, cercando di ricordare sempre che l'ironia è più un fatto di interpretazione che di intenzione, ma senza mai venire meno agli intenti umoristici dell'autore.

Nei paragrafi che seguono verranno presi in esame i principali problemi di traduzione riscontrati e le relative strategie adottate.

5.2.1. Il titolo

Il titolo di un libro, come è noto, è un aspetto di cui normalmente non si occupa il traduttore, bensì la casa editrice. Ho pensato comunque di proporre uno che rispecchiasse perfettamente quello originale, cioè *La notte della regina Berenguela*, poiché credo che la notte abbia un significato importante in questo libro, sia letterale che metaforico (§ 2.2.).

L'unico problema potrebbe essere rappresentato dal nome della regina, che un bambino italiano pronuncia istintivamente leggendolo così com'è scritto. Ho pensato di ovviare a questo spiegando al lettore la pronuncia corretta nella parte della nota sui personaggi a lei dedicata.

5.2.2. Antroponimi e toponimi

Per quanto riguarda gli antroponimi, ho scelto di mantenere invariati i nomi delle regine, del re, del conte e dell'arcivescovo visto che si tratta di personaggi storici realmente esistiti, quindi facilmente rintracciabili con una semplice ricerca. Mi riferisco alla regina Berenguela, a re Alfonso VII, alla regina Urraca, a Pedro Froilaz (conde de Traba) e al primo arcivescovo di Santiago de Compostela Diego Gelmírez. Per coerenza ho mantenuto tutti gli altri nomi propri, cioè Odranoel, Dorotea, Isidora, Eleonora, Reinaldos, Sinforoso e Paloma, anche se si tratta di personaggi inventati. Nessuno, comunque, presenta difficoltà di pronuncia particolari:

Possiamo inserire in questo paragrafo anche la traduzione dei nomi di altri personaggi, a cominciare da *palomas* e *urracas*. Per *palomas* esistono diverse traduzioni, ovvero 'piccioni', 'colombi', 'colombe', quindi si è trattato di scegliere il traduttore più adatto al valore metaforico attribuito nell'originale. Per *urracas*, invece, si è posto il problema di non poterlo tradurre con il suo equivalente italiano, cioè 'gazze ladre', perché, oltre a essere un termine composto troppo lungo, non risulterebbe efficace a livello di contenuto simbolico. Così, come discusso in occasione del Seminario con l'autore, ho optato per tradurre *palomas* con 'colombe' e *urracas* con 'cornacchie', termini entrambi con una connotazione simile all'originale a livello simbolico. Ciò ovviamente ha comportato dei leggeri cambiamenti quando si parla dell'aspetto delle *urracas*, più precisamente dei colori del piumaggio, perché le cornacchie sono del tutto nere, mentre le gazze sono bianche e nere, oppure il fatto che le *urracas* sono conosciute per il loro amore per gli oggetti preziosi, mentre le cornacchie per niente o molto meno. Vediamo alcuni esempi:

<p>Eleonora [...]: A mí, en cambio, [la urraca] me agrada, con ese traje blanco y negro que usa... Es un ave muy lista...</p> <p>Isidora: Y muy ladrona. Todo lo que brilla lo quiere para sí.</p> <p>Eleonora: En eso tienes razón. Busca el oro y la plata como ningún otro animal... (p. 57)</p>	<p>Eleonora [...]: A me invece piace... Ha quel piumaggio nero lucente... Ed è un uccello sveglio...</p> <p>Isidora: Ma è anche come la gazza, ruba tutto ciò che luccica.</p> <p>Eleonora: Questo è vero. Le piacciono l'oro e l'argento...</p>
--	---

Collegato alla traduzione dei nomi propri vi è poi il problema della resa di *Doña*, presente quasi sempre accanto ai nomi delle regine Berenguela e Urraca. In italiano esiste il corrispettivo ‘Donna/Monna’, anche se con connotazioni regionali piuttosto evidenti (più napoletano “Donna” e più fiorentino “Monna”) quindi non adeguate per una storia ambientata nel regno di Galizia, León e Castiglia. Un’altra possibile soluzione era mantenere *Doña*, ma questo poteva disorientare il giovane lettore italiano. Così ho scelto di sostituirlo con ‘regina’ ogni volta che fosse necessario, mentre quando si poteva omettere perché ridondante l’ho fatto. L’autore ha convenuto con me che si trattasse di una buona idea e quindi ha approvato la mia scelta.

Un’altra difficoltà è stata rappresentata dalla parola *juglar*, quasi sempre associata a uno dei personaggi, ossia Reinaldos. Si tratta di una figura molto comune nel Medioevo in Spagna, ma anche in tutta Europa, dedita a intrattenere i nobili di quell’epoca con canzoni e poesie di sua composizione. Vedevo molte contrapposizioni e similitudini con tre figure del Medioevo italiano, ossia il giullare, il trovatore e il menestrello. Alla fine ho scelto ‘menestrello’ come traduzione, perché la definizione di questa figura era più simile a Reinaldos, ossia un compositore, e non solo un interprete, di canzoni e poesie. Dopo essermi consultata con Neira Cruz, lui mi ha confermato che la mia idea era giusta, quindi ho mantenuto questa traduzione in tutta l’opera.

Anche l’appellativo di uno dei personaggi, ossia *Viejo de las palomas*, ha richiesto una certa riflessione legata alla resa dell’aggettivo *viejo*. Esclusa da subito l’opzione ‘vecchio’, per la sua accezione offensiva, ho pensato a ‘signore’, ma risultava essere troppo generico. La soluzione l’ha poi trovata Neira Cruz quando mi sono confrontata con lui a questo proposito, suggerendomi un termine più affettuoso: ‘vecchietto’. La sua idea mi è piaciuta molto, quindi l’ho utilizzata nel corso di tutta l’opera.

Infine, per quanto riguarda i toponimi, ho dovuto risolvere come tradurre *Villa del Rey*, che ho inizialmente pensato fosse stata indicata dall’autore come sede fittizia della corte di Alfonso e Berenguela. Neira Cruz mi ha confermato che la mia intuizione era

giusta, spiegandomi che aveva scelto questo nome perché è uno di quelli tipici che si davano ai paesi per segnalare che appartenevano al re. Mi ha proposto di trasformarlo in ‘Villa del Re’, per avvicinarsi maggiormente al giovane lettore italiano, che capisce perfettamente il significato di questo “nome parlante”.

5.2.3. Le forme di trattamento

Sempre legate ai personaggi, ho dovuto fare attenzione nel processo traduttivo alle forme di trattamento, che nel libro sono molto diverse a seconda dell’epoca, della situazione comunicativa, ma anche della posizione sociale e dell’età dei parlanti. Di seguito vengono presentati alcuni esempi:

1. Paloma si rivolge al vecchietto delle colombe inizialmente con *usted*, poi inizia a conoscerlo, quindi cambia e passa al *tú*, mentre lui le risponde sempre con il *tú*. Lo schema mi sembra appropriato perché è così che i più piccoli si dovrebbero rivolgere ai grandi che non conoscono, per poi magari trattarli con più confidenza, mentre gli adulti trattano i bambini in maniera generalmente informale fin dall’inizio. Ho deciso di rispettare queste scelte dell’autore, anche se è meno frequente che un bambino dia del lei nella nostra lingua. Ciò perché mi è sembrato opportuno, come ha fatto Neira Cruz, mostrare l’esistenza di una certa differenza tra Paloma e gli altri bambini e bambine del quartiere, che invece si rivolgono dando subito del *tú* all’anziano mostrandogli poca considerazione e rispetto:

Primo intervento di Paloma	
¿Puedo ayudarle, abuelo? (p. 26)	La posso aiutare, signore?
Intervento successivo di Paloma	
¿ Tú la conociste? (p. 29)	L’ hai conosciuta?
Bambini e bambine del quartiere	
Loco lo estás tú ... [...] En [las bolsas] tienes mierda y piojos. (p. 25)	Tu sei matto... [...] No, lì dentro ci sono solo caccole e pidocchi.

2. Il cavallo Sinforoso dà del *vos* al suo padrone, il menestrello Reinaldos, mentre quest’ultimo gli dà del *tú*. Lo stesso vale per le damigelle e Fra Odranoel, che si rivolgono dando del *vos* ai loro padroni, o comunque a persone di rango superiore (il sovrano, il conte, l’arcivescovo, la regina Urraca), i quali a loro volta danno loro del *tú*. Questo uso si può spiegare facilmente:

el español heredó del latín un doble uso de vos: el primigenio de plural y uno secundario, surgido en latín tardío, en el que se empleaba el plural como mecanismo para expresar distancia respecto del interlocutor, al que se «engrandecía» pluralizándolo. Por tanto, el español medieval presenta un sistema pronominal de tratamiento muy simple, con dos elementos para el singular (*tú/vos*) y uno solo de plural (*vos*). Para evitar la ambigüedad *vos* 'singular', *vos* 'plural', esta segunda forma se amplió añadiendo *-otros* (*vosotros*). A principios del siglo XVI casi no se usa ya *vos* con valor de plural (Calderón Campos, 2010: 235).

Non ho trovato riscontri a proposito della questione dei “superiori” che danno del *tú* ai loro sottoposti in epoca medievale, ma mi sembrava abbastanza coerente con la superbia di alcuni dei personaggi dell’opera. Infatti, a riprova di ciò, con Berenguela la situazione è diversa: lei dà del *vos* ai suoi servitori, per dimostrare loro rispetto, mentre dà del *tú* solo a Dorotea, che è anche una sua amica, anche se quest’ultima le dà rigorosamente del *vos*. Dato che in italiano l’uso del *voi* rivolto a persone di alto rango in passato non era dissimile da quello spagnolo, e per motivi di coerenza con le caratteristiche dei vari personaggi in generale, ho pensato di mantenere gli stessi usi impiegati dall’autore:

Reinaldos e Sinforoso	
Caballo Sinforoso: Mirad que estoy cansado de andar y de cargar con vos , señor. [...] Juglar Reinaldos: No te quejes, Sinforoso. No me gusta que seas pusilánime. [...] (pp. 35-36)	Cavallo Sinforoso: Sono stanco di camminare portandovi in sella, signore. [...] Menestrello Reinaldos: Non ti lamentare, Sinforoso. Non mi piace quando fai il pusillanime. [...]
Re Alfonso e Dorotea	
Rey Alfonso: ¡Dorotea! ¡Dorotea! Espera un momento... Dorotea: [...] Majestad, ¿ ordenáis algo? (p. 51)	Re Alfonso: Dorotea, Dorotea! Aspetta un attimo... Dorotea: [...] Come posso esservi utile, maestà?
Regina Berenguela e Isidora	
Isidora: No, majestad, no hagáis eso. [...] Doña Berenguela: Es el lecho de una mujer, Isidora. Acostaos e intentad serenaros... (p. 98)	Isidora: No, non fatelo , maestà. [...] Regina Berenguela: È semplicemente il letto di una donna, Isidora. Stendetevi e cercate di rilassarvi.
Regina Berenguela e Dorotea	
Dorotea: ¡Señora! ¡Señora! ¿ Estáis dormida? ¡ Despertad! Doña Berenguela [...]: No duermo, Dorotea. ¿Qué acontece? ¿Por qué gritas ? (pp. 96-97)	Dorotea: Signora! Signora! State dormendo? Svegliatevi! Regina Berenguela [...]: Non dormo, Dorotea. Che succede? Perché gridi ?

3. Un discorso diverso vale per i dialoghi tra pari all’interno dell’opera. Le damigelle Eleonora e Isidora si danno del *tú*, mentre danno del *vos* a Dorotea, e lei fa lo stesso

con loro; il conte e l'arcivescovo danno del *vos* al re, che li ricambia allo stesso modo, ma Gelmírez e Froilaz si danno del *tú* tra di loro; le damigelle poi si rivolgono al frate dandogli del *vos*, e lui risponde loro nello stesso modo. Qui la situazione è più variegata, in quanto Eleonora e Isidora sono entrambe al servizio di qualcuno, ma tra di loro non esistono ranghi ed è possibile che si conoscano bene e da molto tempo, quindi si danno del *tú*, aspetto che ho deciso di mantenere in italiano. Invece conoscono meno bene Dorotea, che tra l'altro è più giovane di loro. Con Fra Odranoel c'è un rapporto più distaccato, sia perché evidentemente non si conoscono bene sia per una questione di rispetto in generale, perché appartengono a due ceti sociali differenti. Sul triangolo conte-arcivescovo-re non c'è molto da dire: anche se tutti e tre sono personaggi importanti, con molta gente al loro servizio, esiste pur sempre una gerarchia al loro interno, perciò i primi due sono costretti a dare del *vos* al terzo, che li ricambia credo per una questione di rispetto e di età (dovrebbero essere entrambi più anziani del sovrano). Il conte e l'arcivescovo, invece, sono davvero pari tra di loro e in più risulta evidente che hanno un rapporto di lunga data, basato sulla complicità, e quindi si danno del *tú*. Non volendo scardinare tutti questi delicati equilibri, anche in questo caso ho preferito mantenere le forme di trattamento invariate, esattamente come le aveva scelte l'autore:

Eleonora e Isidora	
Isidora: ¿Por qué dices eso? Eleonora: ¿Acaso te parece normal que una reina no se interese por las joyas y los vestidos? (p. 45)	Isidora: Perché? Eleonora: Ti sembra normale che a una regina non interessino vestiti e gioielli?
Eleonora e Dorotea	
Eleonora: [...] Pero si no la queréis , daremos buena cuenta de ella nosotras. Dorotea: ¿ Habéis dicho que tiene melindres de Melide? (p. 78)	Eleonora: [...] Ma se non la volete la mangeremo noi. Dorotea: Avete detto che c'è anche il pan di Spagna?
L'arcivescovo e il re	
Diego Gelmírez [...]: Perdonadme , señor, os lo suplico por la memoria de vuestra santa madre doña Urraca, que en gloria esté... [...] Rey Alfonso: Tranquilizaos , Gelmírez, tened paz... [...] No os aflijáis más (pp. 70-71).	Diego Gelmírez [...]: Perdonatemi , signore, vi supplico per la memoria della vostra santa madre la regina Urraca, che Dio l'abbia in gloria... [...] Re Alfonso: Tranquillizzatevi , Gelmírez... [...] non vi affliggete .
Il conte e l'arcivescovo	
Conde de Traba: No presumas tanto de las pesqueras, que a lo mejor el Sar pronto deja de ser tuyo ...	Conte di Traba: Non darti tante arie con le riserve, che è molto probabile che presto non saranno più tue ...

Diego Gelmírez [...]: ¿Por qué dices eso ahora? [...] (p. 68)	Diego Gelmírez [...]: Cosa, scusa?
Fra Odranoel e Isidora	
Isidora [...]: Algún día me podría s echar una mano, fray Odranoel. Y si ese día es hoy, mejor que mejor. Fray Odranoel [...]: Pero ¿qué estáis haciendo, mi señora? [...] (p. 82)	Isidora [...]: Potreste anche darmi una mano, Fra Odranoel. Sempre che non vi dispiaccia, ben inteso. Fra Odranoel [...]: Ma che fate , signora? [...]

5.2.4. Il gergo giovanile e informale di Dorotea

Sempre legato ai personaggi vi è anche il particolare gergo impiegato da Dorotea che mi ha creato qualche difficoltà dal momento che il gergo giovanile italiano è molto meno ricco rispetto a quello spagnolo sul piano nazionale. Per non cadere, infatti, su scelte espressive di tipo regionale, ho cercato di renderlo ricorrendo a espressioni informali o al linguaggio dei giovani attuale, come si può evincere dai seguenti esempi:

¡Estas no paran de largar! ¡Vaya par de cotorras! [...] ¿Cuánto tiempo llevan ahí parloteando? (p. 48)	Non la smettono di parlare quelle due chiacchierone! [...] Da quanto tempo sono lì a parlottare?
Hay que ser cotillas... Y seguro que le han sacado el pellejo a más de una. [...] A mí, por ejemplo, no me pueden ni ver en pintura... Como soy la favorita de la reina Berenguela... (p. 48)	Che pettegole... Chissà quante giacche hanno tagliato!! [...] Non mi possono vedere nemmeno dipinta perché sono la preferita della regina Berenguela...
¿A qué mola? (p. 48)	Quanto spacca?
Como ha vuelto mi novio del campo de batalla con el rey, la reina me permite que vaya por ahí de rule . Tiene entradas para ver a los «Rollingus Stonicus», un grupo de trovadores muy guay . Nos lo vamos a pasar chachi (p. 48).	Dato che il mio fidanzato è tornato dal campo di battaglia con il re, la regina mi permette di uscire con lui per fare serata . Ha i biglietti per andare a vedere i «Rollingus Stonicus», un gruppo di trovatori molto cool . Sarà una bomba .
La pobre está un poco chungu (p. 49).	Poverina, è messa male.
Es que eso del protocolo es una pringada... (p. 49)	Certo che il protocollo è una gran fregatura...
Hasta la cofia me tiene con tanta batalla . Y a mi novio, ni os cuento... (p. 49)	Ne ho fin sopra i capelli delle sue battaglie . Idem per il mio fidanzato...
Y con lo poquito que le molan a doña Berenguela... En fin, que la pobre está de morros... Y no es para menos . Ha dicho que ella, en este plan , no reina (p. 50).	Poi alla regina Berenguela non piacciono per niente... La poverina non fa altro che tenere il muso. E ci credo! Dice che lei, stando così le cose, non vuole regnare.
Yo creo que es para que el rey tenga que hacer gimnasia cuando va a visitarla, que buena falta le hace, con ese barrigón que está criando. Pero a mí... [...], ¡con lo espigadita que ya estoy! Me voy a quedar en los huesos con tantos escalones. (p. 50-51)	Penso che sia un modo perché il re faccia ginnastica, che ne ha proprio bisogno, con quel pancione che si ritrova. Ma io no, [...] io sono un fuscello! Diventerò pelle e ossa con tutte quelle scale.
¡¡Que me tiene frita esa escalera!! (p. 51)	Che rottura quelle scale!

5.2.5. Il linguaggio pomposo di Gelmírez

Un altro personaggio che impiega un linguaggio tutto suo è il primo arcivescovo di Santiago. Normalmente, il suo modo di parlare è piuttosto formale, anche se può diventare più informale a seconda degli interlocutori e dell'argomento di conversazione. Il problema si pone quando detta a Fra Odrano le sue cronache, perché in tal caso si fa altisonante e ampolloso, il che denota sicuramente la sua intenzione di apparire meglio di ciò che in realtà è. Nella traduzione di queste parti ho cercato di rispettare le caratteristiche del personaggio e le intenzioni dell'autore, e quindi ho usato lo stesso stile altisonante e il tono pomposo dell'originale:

<p>Pero un canónigo malandrín y perverso, enviado por la envidiosa diócesis rival de Braga, con arteras mañas, cambió la preciosa mitra de oro y piedras preciosas, a juego con el cingulo de perlas del prelado, por una [...] horrenda montera impropia de su rango y calidad, para escarnio del admirado arzobispo (p. 67).</p>	<p>Ma un canonico malandrino e perverso, inviato dalla diocesi rivale di Braga, che era molto invidiosa, con astuti stratagemmi scambiò la stupenda mitra realizzata con oro e pietre preziose, in coordinato con il cingolo di perle da prelado, con un [...] orrendo copricapo non adeguato al suo rango e al suo valore, per schernire l'ammirato arcivescovo.</p>
<p>El pueblo de Villa del Rey, conocedor del agravio, llegó a las puertas del castillo de su majestad exigiendo justicia y reparo del mal cometido que... (p. 67)</p>	<p>La popolazione di Villa del Re, venuta a conoscenza dell'oltraggio, giunse alle porte del castello di sua maestà con la volontà di fare giustizia e ammenda del male commesso...</p>
<p>Entonces, el arzobispo Gelmírez, llevado por su arrojo y valentía, consiguió del rey Alfonso el privilegio perpetuo para Compostela de ser la proveedora real de la empanada de berberechos, que tanto le gustaba al gran monarca de Galicia, León y Castilla... (p. 71)</p>	<p>Dunque, l'arcivescovo Gelmírez, grazie alla sua audacia e alla sua prodezza, ottenne da re Alfonso il privilegio perpetuo per Santiago de Compostela di essere la regal fornitrice di focacce tonno e cipolla, leccornia che tanto piaceva al grande monarca di Galizia, León e Castiglia, ecc. ecc.</p>
<p>Ítem digo que no pareciéndole suficientes los privilegios reales para los villanos de Compostela, el rey concedió, por mediación de su bien amado arzobispo Gelmírez, la regalía de helado de tutti-frutti para todos los moradores de la ciudad del Apóstol que... (p. 75)</p>	<p>Aggiungo altresì che, non ritenendo sufficienti i regali privilegi concessi al popolo di Santiago de Compostela, il re concesse a tutti gli abitanti della città dell'Apostolo, per mediazione dell'ammirato arcivescovo Gelmírez, la regalìa del gelato al cioccolato...</p>

5.2.6. Lo stile

Per quanto riguarda lo stile, come già anticipato nel secondo capitolo (§ 2.7.), *La noche de la reina Berenguela* non ne ha uno univoco, ma piuttosto vari stili a seconda del tipo di testo, quindi più descrittivo nel caso delle didascalie e orientato a una fedele riproduzione dell'oralità nel caso delle battute. In presenza di queste ultime, inoltre, c'è

un'ulteriore differenziazione, poiché lo stile si adatta ai vari personaggi che appaiono in una determinata scena. Quindi stile ipotattico e paratattico, come d'altronde il registro formale e informale, si alternano in maniera abbastanza fluida. Fortunatamente, la sintassi della lingua spagnola non differisce molto da quella italiana, quindi nei vari casi mi sono attenuta il più possibile a quella originale, e ciò non ha presentato particolari problemi. Di seguito sono riportati un paio di esempi in cui la struttura sintattica è stata fedelmente rispettata:

<i>En ese momento, Paloma, la niña que ha presenciado toda la escena desde su rincón, se levanta y se acerca al viejo de las palomas con intención de ayudarlo (p. 26).</i>	<i>In quel momento Paloma, che ha assistito a tutta la scena seduta nel suo angolino, si alza e si avvicina al vecchietto delle colombe per aiutarlo.</i>
<i>Mientras ella canta, un velo blanco y dorado, como una telaraña, se va desprendiendo del techo y cae suavemente sobre las damas Isidora y Dorotea, que se quedan plácidamente dormidas (p. 100).</i>	<i>Mentre canta un velo bianco e dorato, come una ragnatela, si stacca dal soffitto e si posa dolcemente sulle dame Isidora e Dorotea, che si addormentano placide.</i>

Diverso è il caso dei trattini lunghi (—), presenti più di una volta nel testo originale poiché in lingua spagnola sono piuttosto comuni per delimitare degli incisi. In italiano, invece, non è così, quindi in tutti i casi ho riformulato la frase, sostituendo i trattini con virgole, omettendo l'inciso, oppure trasformandolo in una frase distinta grazie all'inserimento di un punto. Ne riporto di seguito alcuni esempi, evidenziati in grassetto:

<i>Este noble gallego, apoyado por la nobleza local —contraria a doña Urraca—, y con el consentimiento de Diego Gelmírez, arzobispo de Compostela, promovió la coronación de Alfonso, todavía niño, como rey de Galicia [...] (pp. 8-9).</i>	<i>Questo nobile galiziano, appoggiato dalla nobiltà locale, contraria al governo di Urraca, e con il consenso di Diego Gelmírez, arcivescovo di Santiago de Compostela, caldeggiò l'incoronazione di Alfonso, ancora bambino, a re di Galizia [...].</i>
<i>Al alboroto que producen las dos aves —la paloma pidiendo ayuda, la urraca causándole daño— acude el viejo de las palomas, que corre a socorrer la atacada (pp. 19-21).</i>	<i>Udendo la confusione prodotta dai due volatili [Ø] il vecchietto delle colombe accorre in aiuto della malcapitata.</i>
<i>Durante un momento se persiguen mutuamente —casi no se sabe quién a quién— a lo largo del proscenio (pp. 21).</i>	<i>Per un po' si inseguono a vicenda per tutto il palcoscenico. È quasi impossibile capire chi segue chi.</i>
<i>Caballo Sinforoso: ¿Estáis seguro? Mirad que la última vez que me dijisteis algo parecido — y no fue el primer aviso ni el segundo—</i>	<i>Cavallo Sinforoso: Siete sicuro? Guardate che l'ultima volta che mi avete detto una cosa del genere, e non era la prima che me lo dicevate,</i>

acabamos con los huesos molidos por las aspas de un molino de viento (p. 63).	siamo finiti con le ossa rotte a causa delle pale di un mulino a vento.
---	---

Un altro punto cruciale è stata la presenza di numerosi puntini di sospensione nelle battute dei personaggi, inseriti dall'autore per riprodurre l'andamento spezzato e ricco di pause della lingua parlata. A volte si preferisce evitare di inserire i puntini di sospensione in traduzione, ma io ho pensato di mantenerli quasi sempre, proprio per perseguire lo stesso obiettivo dell'autore, e in rarissimi casi di ometterli. Riporto qui un esempio del loro uso nel testo:

Diego Gelmírez [...]: ¿Eso qué quiere decir, majestad? ¿No... no... pretenderéis desarzobispocompostelanizarme solo porque...?	Diego Gelmírez [...]: Che volete dire, maestà? Non... non [Ø] vorrete disarcivescoviscompostelanizzarmi solo perché...?
Conde de Traba: Caliente, caliente...	Conte di Traba: Fuoco, fuochino...
Rey Alfonso: Sí, caliente estaría mejor... (p. 69)	Re Alfonso: Già, il fuoco sarebbe la soluzione migliore...

Per quanto riguarda gli altri segni di punteggiatura, mi sono quasi sempre attenuta a quelli utilizzati nell'originale, per rispettare lo stile e l'intenzione dell'autore, ma in alcuni casi ho fatto delle lievi modifiche, necessarie per adattarsi, ad esempio, al cambiamento della natura di alcune parti del discorso o alla modifica dell'ordine degli elementi della frase:

Juglar Reinaldos: Por los caminos que llevan a la Villa del Rey cabalga el juglar Reinaldos [Ø] del que yo algo me sé. (p. 34)	Menestrello Reinaldos: Per le strade che portano fino a Villa del Re cavalca il menestrello Reinaldos. Non lo conosci? Vabbè...
--	---

Segnalo altre modifiche morfologiche dovute a esigenze lessicali, come ad esempio il passaggio da sostantivi a verbi, di cui un ottimo esempio è la traduzione dei nomi dei versi di volatili presenti a più riprese nel testo, che in spagnolo sono dei sostantivi (appunto *zureo* o *graznido*) e in italiano diventano dei verbi ('il tubare' e 'il gracchiare'). Un altro cambiamento di questo tipo è avvenuto sostantivando un verbo ("a mí me hace **doler** la cabeza" diventa "a me [...] fa venire il **mal** di testa" a pag. 45), sempre per esigenze di adeguamento al lessico italiano.

5.2.7. Le figure retoriche

La prosa di Neira Cruz è caratterizzata dall'impiego di molte figure retoriche, che rendono l'opera teatrale molto poetica, anche se si tratta di prosa. Nello specifico, troviamo allitterazioni, assonanze, anafore, enumerazioni, metafore, parallelismi, personificazioni e similitudini. Dato che contraddistinguono lo stile dell'autore, ho cercato di rispettarle anche in traduzione, anche se in alcuni casi, per esigenze lessicali, le ho dovute omettere o "ridimensionare", in particolare nel caso di personificazioni e similitudini. Alcuni esempi sono riportati qui di seguito:

Allitterazioni e assonanze	
<p>El sí y el no dos palabras son. La vida y la muerte ¿qué son? Son posada, son destino. Son destierro o salvación. Ya no, o sí, si son, no sé si son camino, perdición míos son, míos son (p. 100).</p>	<p>Il sì e il no due parole sono. Vita e morte che cosa sono? Sono rifugio o destinazione. Sono confino o forse salvezza. Sì o no, se lo sono, non so se sono la mia via smarrita, forse lo sono, miei sono.</p>

Anafore	
Es la única que aprecia mi ciencia. La única que respeta mi saber. La única que no se ríe de mis fracasos. La única que confía en que algún día tendré éxito (p. 82).	È l'unica che apprezza la mia scienza. L'unica che rispetta la mia conoscenza. L'unica che non ride dei miei fallimenti. L'unica che confida nel fatto che un giorno avrò successo
La noche . Esta noche . Mi noche (p. 94).	La notte . Questa notte . La mia notte .
Dime: ¿Te has muerto ? ¿Se ha muerto tu poesía? ¿Me he muerto yo [...]? (p. 96)	Sei morto ? È morta la tua arte poetica? Sono morta io [...]?
Enumerazioni	
Lejos de su país y de su familia, rodeada de lechuga como esas [...], que no hacen más que murmurar a sus espaldas, y con su marido siempre fuera... (p. 49)	È lontana dal suo paese e dalla sua famiglia, circondata da quelle carampane [...], che non fanno altro che parlarle alle spalle, approfittando dell'assenza del marito...
¿Acaso no está buena la empanada que os he traído, señor? Mirad que también la hay de bacalao con pasas, de picadillo con pimientos de Padrón, o de lamprea de mis pesqueras del Sar [...] (p. 68).	Forse non è di vostro gradimento la focaccia che vi ho portato, signore? Guardate che ho anche panini con carne di cervo, di fagiano, di lepore, tutti animali provenienti dalle mie superbe riserve di caccia...

Metafore	
<p>Viejo de las palomas: [...] Como ahora me han herido a mí esas otras urracas...</p> <p>Paloma: No eran urracas, abuelo, son niños y niñas como yo...</p> <p>Viejo de las palomas: Eso parecían, pero no. Ellos llevan dentro la urraca del miedo. [...] Es un pajarraco negro y feo que, cuando se te posa en el corazón, te llena de tristeza.</p> <p>Paloma: Entonces, yo también llevo esa urraca dentro... [...]</p> <p>Viejo de las palomas: [...] A ver, mírame... [...] No, tú llevas la paloma de la vida en la mirada (p. 27).</p>	<p>Vecchietto delle colombe: [...] Proprio come poco fa mi hanno ferito quelle altre cornacchie...</p> <p>Paloma: Non erano cornacchie, signore, erano bambini e bambine come me...</p> <p>Vecchietto delle colombe: Sembrano bambini, ma non lo sono. Hanno dentro di sé la cornacchia della paura [...] È un uccellaccio brutto e nero che, quando si posa sul cuore di una persona, lo riempie di tristezza.</p> <p>Paloma: Quindi ce l'ho anch'io dentro di me... [...]</p> <p>Vecchietto delle colombe: [...] Guardami negli occhi... [...] No, Paloma, nel tuo sguardo c'è la colomba della vita.</p>
<p>Pues todas las mujeres que encuentre en esa noche mágica del 24 de julio se quedarán contagiadas de la belleza de paloma que ella siempre tuvo (p. 31)</p>	<p>Ecco perché tutte le donne che incrociano il suo cammino la magica notte del 24 luglio vengono contagiate dalla sua bellezza da colomba.</p>
<p>Tú eres el movimiento y el esfuerzo [...] Yo soy el arte y la poesía, la cabeza que piensa, la galantería caballeresca [...] Completa nuestro equipo Rula, que es nuestras alas (p. 62)</p>	<p>Tu sei il movimento e la fatica [...] Io sono l'arte e la poesia, la testa pensante, la galanteria cavalleresca [...] Completa la nostra squadra Rula, le nostre ali.</p>
<p>Y fue así como el halcón se alió con el cuervo para, ayudando a la urraca, acabar con la paloma (p. 90).</p>	<p>E fu così che il falco si alleò con il corvo per uccidere la colomba, con l'aiuto della cornacchia.</p>
<p>No os culpéis. Vos no habéis convocado a la sombra de la muerte... (p. 101)</p>	<p>Non vi addossate la colpa. Non siete stata voi a chiamare l'ombra della morte...</p>

Parallelismi	
<p>Esas palabras me dicen que soy hermosa, que soy soñada, pero sobre todo, que soy querida (p. 95).</p>	<p>Sono parole che mi dicono che sono bella, che sono sognata ma, soprattutto, che sono amata.</p>
<p>Espero que mi vuelo sea amplio al menos como una sonrisa. O como el brillo de una estrella muerta que, a pesar de todo, sigue brillando (p. 106).</p>	<p>Spero che il mio volo sia ampio almeno quanto un sorriso. O quanto il fulgore di una stella morta che, nonostante tutto, continua a risplendere.</p>

Personificazioni	
<p>En la noche, en cambio, me visita la verdad (p. 95).</p>	<p>Di notte, invece, la verità viene a trovarmi.</p>
<p>La muerte puede estar subiendo los escalones de la torre más rápido de lo que corre mi voz (p. 97-98).</p>	<p>La morte potrebbe essere vicina, più veloce delle mie parole.</p>

El silencio logra repararnos las almas rotas. Y la vida que se nos cae . Y la muerte que llega (p. 99).	Il silenzio riesce a ricostruire le anime spezzate. E la vita che va a pezzi . E la morte che si avvicina .
--	--

Similitudini	
Es linda como una rosa blanca . Eso no se puede negar... (p. 45).	È bella come una rosa , questo non lo puoi negare...
Era considerada con los demás... [...] Lo mismo que un burro cuando cocea (p. 56).	Era rispettosa degli altri [...] come un asino che scalcia .
Tú y yo, Sinforoso, somos como dos en uno... (p. 62)	Io e te, Sinforoso, siamo due facce della stessa medaglia...
¡¡[La tarta] sube como la espuma!! (p. 80)	[I dolci] arrivano, arrivano!
Espero que mi vuelo sea amplio al menos como una sonrisa (p. 106).	Spero che il mio volo sia ampio almeno quanto un sorriso .

5.2.8. I proverbi e i modi di dire

Nel corso della traduzione dell'opera teatrale ho spesso trovato espressioni proverbiali e modi di dire (in particolare pronunciati dall'ironico cavallo Sinforoso, ma non solo), alcuni totalmente inventati, o modificati in base a chi li pronuncia, altri realmente esistenti. In alcuni casi non è stato difficile tradurli, perché avevano un corrispettivo in italiano, oppure erano facilmente trasponibili. In altri, invece, ho affrontato delle vere sfide traduttive, perché ho dovuto mettere in moto la fantasia, scegliendo se adottare una strategia addomesticante o straniante (Venuti, 1995) o altre ancora, ma senza mai dimenticare che la coerenza e la coesione, in traduzione, sono elementi fondamentali.

Cominciamo dai casi più "particolari". Innanzitutto, abbiamo un'espressione presente nella prima scena del prologo, a p. 22, in cui l'autore si riferisce alle *urracas*, animali centrali in quest'opera. Inizialmente, ho pensato che il *refrán* esistesse davvero e ho fatto delle ricerche per accertarmene. Una volta appurato che non esiste, ma si tratta di una pura invenzione dell'autore, ho riflettuto su come fosse il caso di comportarmi in proposito, e ho pensato che l'elemento più importante da preservare fosse il senso, cioè la negatività della figura del volatile. Ho trovato quindi un modo di dire italiano simile ("alleva corvi e ti caveranno gli occhi") e l'ho adattato alla situazione, anche se così facendo si è persa la rima. Alla fine questo è stato il risultato, approvato da Neira Cruz:

¡Ay, que casi la mata, la muy desgraciada! Ya lo dice el refrán: urracas negras, reinas de las tinieblas (p. 22).	Quasi ti ammazza, quella disgraziata! Dice bene il proverbio: alleva la cornacchia e ti caverà gli occhi .
--	---

Un altro modo di dire, a p. 36, mi ha lasciata molto perplessa dal momento che non capivo se il *refrán* fosse vero o inventato. Per sincerarmene mi sono rivolta a Neira Cruz, che mi ha spiegato che l'espressione esiste, anche se è poco frequente e qui Sinforoso la utilizza per sottolineare che Reinaldos sta dicendo molte sciocchezze e falsità una dietro l'altra. Mi ha spiegato anche che mantenere la rima non era una condizione fondamentale, quindi mi sono ritrovata a un bivio: se prediligere la rima, magari richiamando il mondo dei cavalli, in quanto *torda* e *tordilla* si riferiscono al colore del manto di tali animali oppure impiegare un referente noto ai bambini italiani che ricollegasse alle bugie (come il naso di Pinocchio). Alla fine, mi sono orientata sulla prima opzione e la soluzione trovata è la seguente:

Juglar Reinaldos: Y siempre he sabido sacar provecho de mi condición de doncel deseado... Caballo Sinforoso: Entre torda y tordilla, mi abuela era de Sevilla... (p. 36)	Menestrello Reinaldos: Ho sempre saputo come trarre vantaggio dalla condizione di oggetto del desiderio... Cavallo Sinforoso: Stelle, stalle e fattorie, quanto gli piace raccontare bugie...
--	---

Un caso differente è quello dell'espressione a p. 40 e p. 69. L'autore utilizza due esclamazioni con un senso simile a "por Dios", cioè per esprimere che la cosa appena detta o fatta è alquanto esagerata. Lo fa però impiegando una delle due versioni iconografiche dell'apostolo Giacomo, ovvero quella che lo ritrae come un guerriero in groppa a un cavallo bianco. Inizialmente avevo pensato di mantenermi neutrale, dato che senza dubbio i bambini italiani non sono in grado di riconoscere il riferimento al santo, ma poi mi sono sopraggiunti dei dubbi, quindi ho chiesto a Neira Cruz come muovermi. Lui mi ha spiegato che era meglio mantenere il riferimento, proprio per lasciare intatto il sapore culturale dell'opera. Nel secondo caso, inoltre, era importante che mantenessi il riferimento a una parte anatomica del cavallo. Quindi, di comune accordo, abbiamo scelto le seguenti soluzioni:

Preguntad otra vez, mi amo, por el pellejo del caballo blanco del Señor Santiago (p. 40).	Per carità, chiedetelo ancora, fatelo per il cavallo bianco dell'apostolo Giacomo!
Por las herraduras del caballo blanco del Señor Santiago , majestad, yo solo... (p. 69)	Per la criniera del cavallo bianco dell'apostolo Giacomo , maestà, io non...

Un nodo molto difficile da sciogliere è stato un modo di dire a p. 40 e solo grazie all'autore sono riuscita a capire come risolvere tale problema traduttivo. Non sono riuscita

infatti né a trovare occorrenze dell'espressione, quindi a capire se esistesse o meno, né a capirne il significato, quindi all'inizio l'ho tradotto letteralmente. Successivamente, parlandone con lui ho appreso che esiste e che si usa per dire che tra due luoghi c'è una distanza minima. Mi è quindi venuta in mente l'espressione 'tiro di schioppo' con cui si può creare un gioco di parole nella battuta successiva:

Juglar Reinaldos: [...] ¡¡Eh, vos, campesinos, buena gente!! ¿ Falta mucho para llegar a la Villa del Rey? Campesino [...]: Señor, una o dos carreras de lebrel . Caballo Sinforoso [...]: Lo cual en carreras de caballo se traduce en... (p. 40)	Menestrello Reinaldos: [...] Ehi, voi, contadini, brava gente! Ci vuole molto per arrivare a Villa del Re? Contadino [...]: È a un tiro di schioppo , signore. Cavallo Sinforoso [...]: Ma state parlando per caso di cavalli da tiro?
---	---

Per altre espressioni tipiche come quelle che seguono ho trovato un corrispettivo in italiano:

¡Pero no hay que confiarse! ¡ Nunca hay que bajar la guardia! (p. 31)	Ma non bisogna mai fidarsi! Mai abbassare la guardia!
Encima de burro, apaleado... (p. 37)	Oltre al danno, la beffa...
Como no ve por otros ojos que por los de doña Berenguela... (p. 45)	Già, il re non ha occhi che per lei...
La casulla me sienta que ni pintada . (p. 65)	La casula mi calza a pennello .
Donde las dan, las toman , Dieguito... (p. 69)	Chi la fa, l'aspetti , caro il mio Diego...
Pero donde hay patrón [no manda marinero]... (p. 82)	Ma si sa, il capo ha sempre ragione!

In un caso che segnalò a parte ho preferito non usare la versione italiana esistente, ossia 'non c'è peggior padrone di chi fu servitore', perché davvero poco comune e quasi mai utilizzata, scegliendo di fare una traduzione simile al proverbio, ma più letterale rispetto al testo di partenza:

Ya lo decía la difunta de mi yegua: nunca sirvas a quien sirvió... (p. 36)	Lo diceva sempre la mia giumenta, che Dio l'abbia in gloria: non servire mai chi è stato servitore...
---	--

In due occasioni l'autore ha utilizzato delle espressioni popolari e tipiche ispirate alla religione cattolica, scelta molto azzeccata vista l'ambientazione medievale, epoca in cui la religione era al centro della vita di tutti. Nel primo caso, ossia un'esclamazione

ironica fatta da Sinforoso per lamentarsi delle sciocchezze che dice Reinaldos, visto che in italiano non esiste un'espressione perfettamente corrispondente, ne ho scelta un'altra molto comune, diversa ma con lo stesso significato. Segnalo anche di aver deliberatamente scelto, nella prima parte della frase, di non tradurre letteralmente *herrero*, che sarebbe 'fabbro', per mantenere invece un termine legato al mondo dei cavalli, come suggeritomi da Neira Cruz:

¡Renegado sea el herrero! Dios nos coja confesados... (p. 39)	Per tutti gli stallieri! Che Dio ci aiuti!
---	---

Nell'altro caso, invece, ho tradotto l'espressione letteralmente, perché il concetto e l'iconografia di Santa Lucia come protettrice della vista è comune anche nel nostro Paese:

Santa Lucía os conserve la vista... (p. 63)	Che Santa Lucia vi conservi la vista...
--	--

Un'altra espressione che vorrei segnalare è *caliente, caliente* (p. 69), usata in spagnolo in giochi come la caccia al tesoro. Qui il conte di Traba, prendendo in giro l'arcivescovo Gelmírez, vuole fargli intendere che ciò che teme, cioè essere disarcivescoviscompostelanizzato, si avvererà, mentre il re vuole solo cambiare alimento. Andava mantenuto questo senso in italiano, ma non bastava, in quanto bisognava anche ricreare il comico fraintendimento di Gelmírez, che pensa di essere addirittura in pericolo di vita. Per fortuna, l'italiano ha un'espressione molto simile che si presta perfettamente allo scopo:

Rey Alfonso [...]: Sí, ¡¡ya estoy harto!! Diego Gelmírez (<i>aterrado</i>): ¿Eso qué quiere decir, majestad? ¿No... no... pretenderéis desarzobispocompostelanizarme solo porque...? Conde de Traba: Caliente, caliente... Rey Alfonso: Sí, caliente estaría mejor... Diego Gelmírez (<i>fuera de sí</i>): ¿Qué decís? ¿Quemarme? ¿Queréis mandarme a la hoguera? (p. 69)	Re Alfonso [...]: Sì, basta così! Diego Gelmírez (<i>terrorizzato</i>): Che volete dire, maestà? Non... non vorrete disarcivescoviscompostelanizzarmi solo perché...? Conte di Traba: Fuoco, fuochino... Re Alfonso: Già, il fuoco sarebbe la soluzione migliore... Diego Gelmírez (<i>fuori di sé</i>): Che dite? Mi volete bruciare? Mi volete mandare sul rogo?
---	--

Poi abbiamo l'espressione *estar de rechupete* a p. 78, che mi è stato facile tradurre perché i modi di dire legati al cibo in italiano sono molti e di uso comune:

La tarta de almendras azucaradas con melindres de Melide está de rechupete... (p. 78)	La torta alle mandorle e il pan di Spagna sono da leccarsi i baffi...
--	--

L'ultimo caso che segnalo è quello riguardante l'espressione *convidado de piedra*. Ho riconosciuto immediatamente l'allusione all'opera di Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* del 1616 ma, stando a delle ricerche che ho fatto per sicurezza sull'espressione linguistica in sé, ho scoperto che si tratta anche di un modo di dire che in spagnolo si usa per dare l'idea di un impietramento (in senso letterale e figurato). Ho quindi deciso di prediligere quest'ultima valenza di espressione fissa della lingua spagnola e mettere da parte la citazione colta. Non sapendo se l'autore ritenesse molto importante questo riferimento all'opera di Tirso, gliene ho parlato e mi sono confrontata con lui, spiegandogli le motivazioni della mia scelta. Neira Cruz, come sempre, è stato molto disponibile e mi ha spiegato che riteneva adeguata la mia scelta. Quindi la traduzione "ufficiale" è quella riportata qui di seguito:

<i>Desde la balconada superior del aposento [de doña Berenguela], contempla la escena Fray Odranoel, convidado de piedra absolutamente perplejo y sobrecogido</i> (p.108).	<i>Affacciato al balcone della torre Fra Odranoel osserva la scena, impietrito, perplesso e sconvolto.</i>
---	---

5.2.9. Le canzoni, le poesie e le filastrocche

In quest'opera c'è una forte presenza di canzoni, oltre che di poesie e filastrocche. Volta per volta ho adottato soluzioni diverse, a seconda del tipo di testo/componimento che mi si presentava davanti nel corso della lettura. Per esempio, nel caso delle canzoni poetiche inventate e declamate dal menestrello Reinaldos, ho rispettato il significato e la struttura delle rime, ma non il numero e la struttura delle sillabe. Ad ogni modo, adesso andremo ad analizzare i casi uno per uno, cominciando dalla nota canzoncina per bambini della regina Berenguela.

Le diverse opzioni di traduzione per la canzoncina erano state discusse già nel corso del seminario tenutosi nel marzo 2018 alla presenza dell'autore. La prima possibilità era scegliere una canzone per bambini molto nota agli italiani, visto che quella citata nel libro a p. 23 è molto conosciuta e amata dai bambini spagnoli, e adattarvi un testo. La seconda era mantenere la stessa musica e semplicemente tradurre il testo spagnolo, cercando di rispettarne il significato e soprattutto il ritmo. Insieme all'autore, abbiamo optato per

quest'ultima opzione perché più fedele al testo originale, tenendo conto del fatto che chi legge non ha effettivamente la possibilità di ascoltare la musica di riferimento. Mi sono quindi basata sulla canzone nella versione cantata da Rosa León e ho tentato una traduzione italiana che, cantando, si adattasse al ritmo dell'originale. Questo è stato il risultato:

La reina Berenguela güi, güi, güi, como está loca trico, trico, trí como está loca lairó, lairó, lairó, lairó, lairó. No tiene más que aire güi, güi, güi, bajo la toca trico, trico, trí, bajo la toca lairó, lairó, lairó, lairó, lairó (p. 23).	La bella Berenguela ui, ui, ui, lo sai, è un po' matta piro, piro, pi, lo sai, è un po' matta porò, porò, porò, porò, porò. La bella Berenguela ui, ui, ui, è proprio mentecatta piro, piro, pi, è proprio mentecatta porò, porò, porò, porò, porò.
---	--

Le filastrocche inventate e cantate da bambini e bambine del quartiere a Santiago non avevano, invece, una musica nota, per cui ho deciso di rispettarne il più possibile il significato, le rime e mantenere la musicalità generale del testo. Inoltre, come suggerito nel succitato seminario, ho tenuto conto del fatto che per i bambini italiani non è molto naturale leggere parolacce in un libro, quindi *mierda* si è trasformato in 'caccole', qualcosa di disgustoso ma sicuramente più familiare al lessico di un bambino italiano:

Mierda y piojos y muchos rastrojos recoge a montón el viejo simplón (p. 25).	Caccole e pidocchi e molti altri pastrocchi raccoglie tutto il giorno il vecchio perdigiorno.
Mierda y piojos en pelo y en ojos, en pies y en manos del viejo marrano (p. 26).	Caccole e pidocchi tra i capelli e negli occhi sul piede e sulla mano del vecchio marrano.

Per quanto riguarda le canzoni composte e cantate dal menestrello Reinaldos, anche in quel caso non conoscendo la musica che le accompagnava, ho preferito mantenerne rime e ritmo e, quanto più possibile, il significato. Il risultato è riportato qui di seguito:

Por los caminos que llevan a la Villa del Rey cabalga el juglar Reinaldos del que yo algo me sé. No hay en todos los reinos	Per le strade che portano fino a Villa del Re cavalca il menestrello Reinaldos. Non lo conosci? Vabbè... In nessun altro regno
---	--

<p>voz que se le pueda comparar, ni hay tañedor de cítara que como él sepa musicar. Pero el alma de este juglar Reinaldos doliente está y enamorada desde que en su corazón no cabe nadie más que su dama amada... (p. 35)</p>	<p>una voce simile puoi trovare, miglior suonatore di cetra è impossibile incontrare. Ma l'anima di questo menestrello è afflitta e innamorata da quando nel suo cuore è entrata la sua amata...</p>
<p>En el palacio de Villa del Rey, de nuestro reino cabecera, vive la flor que yo más adoro, rosa de estirpe señera. Berenguela es su nombre, Barcelona su nación, su madre, la hija del Cid, su padre, el conde Ramón. No es ella solo condesa, reina es para general delicia pues casó con el rey Alfonso, señor de León, Castilla y Galicia. Mas a la dueña de mi corazón algo hay que la aflige y hace penar, pues sus ojos garzos y sinceros, no saben sino llorar. El rey está preocupado; la corte murmura sin cesar, diciendo que doña Berenguela cansada está de tanto reinar (p. 42-43).</p>	<p>Nel palazzo di Villa del Re, del regno capitale abbagliante, vive il fiore che io adoro, della stirpe più importante. Il suo nome è Berenguela, la sua patria Barcellona, e dal Cid, niente di meno, le deriva la corona. Non solo lei è contessa, ma regina, per generale delizia, poiché sposa di re Alfonso, signore di León, Castiglia e Galizia. Ma la padrona del mio cuore è afflitta e continua a tribolare i suoi occhi azzurri e sinceri non fanno altro che lacrimare. Il re è preoccupato; la corte continua a mormorare, tutti dicono che Berenguela è stanca e non vuol più regnare.</p>
<p>Presagios hay en el cielo que envuelven Villa del Rey palomas volando aviesas, por una causa que yo no sé. Metida en su alta torre vive la reina doña Berenguela, de luz de luna se alimenta y de los destellos de alguna estrella. Berenguela, Berenguela de todo el reino la más bellida, apagar querría con este canto los dolores de vuestra herida (p. 60-61).</p>	<p>Ci sono presagi nel cielo che Villa del Re circondano: colombe che volano impazzite, le cause non si comprendono. Nell'alta torre nascosta vive Berenguela, bella fra le belle, la illumina la luce della luna e il luccichio di tutte le stelle. Berenguela, mia Berenguela che le tue angosce siano bandite, vorrei tanto che questo canto lenisse tutte le tue ferite.</p>

Un altro discorso, totalmente diverso, vale per l'unica canzone declamata dalla regina Berenguela. Di nuovo non conoscevo la musica che accompagnava tale canzone, ma ho subito notato che lo stile era differente, più stringato ed enigmatico rispetto a quello di Reinaldos. Ho cercato quindi, anche in italiano, di rispettare questo elemento. Inoltre, come già segnalato, la canzone era ricca di allitterazioni e assonanze, con suoni come *s* e *n* che si ripetono spesso. In alcuni punti è risultato davvero complicato interpretare le parole di Berenguela, infatti ho chiesto delucidazioni a Neira Cruz, che mi ha spiegato che i soggetti della canzone sono *sí y no* e *vida y muerte*, cosa che inizialmente non mi era chiaro. Mi ha poi dato delle indicazioni ulteriori, come per esempio il fatto che abbia utilizzato *perdición*

con il significato di ‘smarrimento’, proponendo lui stesso di fare un riferimento alla *Divina Commedia*, creando un gioco con il famoso incipit della “via smarrita”. Mi ha inoltre spiegato che *destierro* ha un significato più forte di *exilio*, quindi insieme siamo giunti alla conclusione ‘confino’. Va segnalata anche la presenza di un verso in meno per adattare la traduzione ai cambiamenti a cui ho appena fatto riferimento. La traduzione è riportata nel paragrafo 5.2.4.

5.2.10. Riferimenti culturali

Il confronto con l’autore mi è stato molto utile anche per sciogliere alcuni problemi di tipo culturale come ad esempio il riferimento intertestuale a p. 64, quando Reinaldos crede di riconoscere il castello di Berenguela a Villa del Re, quindi incita Sinforoso a raggiungere la città. Lì per lì mi è sembrata una frase normalissima, infatti l’ho tradotta abbastanza letteralmente. Il problema, però, sorgeva nella battuta successiva, quella umoristica di Sinforoso, che dice di voler far trasportare menestrelli a tutti coloro che inventano certe canzoni. Anche qui, ho fatto una traduzione piuttosto letterale, pensando che il destriero si riferisse semplicemente al suo padrone in maniera ironica. Tuttavia Neira Cruz, durante la revisione dell’intero testo fatta insieme, mi ha fatto notare che in realtà esiste una canzone molto popolare in spagnolo, intitolata *Mi jaca*, che contiene un verso con le stesse parole di Reinaldos “galopa y corta el viento”. Quindi Sinforoso scherza proprio su questa canzone, dicendo che chiunque l’abbia scritta non aveva idea del guaio in cui si stava mettendo. Neira Cruz mi ha suggerito di aggiungere l’indicazione di regia ‘canta’ accanto al nome del menestrello e di adattare leggermente la battuta del cavallo, proprio per far intendere al lettore italiano quello che avevo capito io, cioè che si riferiva alla categoria dei menestrelli, che non fanno altro che comporre canzoni e cantarle, senza pensare alle cose veramente importanti, e per questo meriterebbero una bella punizione. Il risultato è stato questo:

<p>Juglar Reinaldos: Galopa, Sinforoso, galopa y corta el viento... Caballo Sinforoso (<i>hacia el público, mientras se retira</i>). Si cuando yo digo que a los que inventan algunas canciones los pondría a acarrear juglares... (p. 64)</p>	<p>Menestrello Reinaldos (<i>canta</i>): Galoppa, Sinforoso, galoppa nel vento! Cavallo Sinforoso (<i>rivolgendosi al pubblico mentre si ritira</i>): Quelli che inventano certe canzoni li metterei a trasportare menestrelli...</p>
---	--

Mi sono poi dovuta documentare su cosa fosse esattamente il *voto de Santiago*, ovvero l'antica usanza che prevedeva che, a seguito della battaglia di Clavijo del 844, i cristiani dei regni delle Asturie, di Galizia, León e Castiglia tributassero periodicamente a San Giacomo, quindi alla cattedrale di Santiago, parte del raccolto e dei bottini di guerra, poiché il santo li aveva materialmente aiutati a vincere la suddetta battaglia. Purtroppo in traduzione ho optato per eliminare il riferimento preciso non potendolo spiegare né con un inciso né in una nota al testo. D'accordo con l'autore ho quindi optato per una generalizzazione:

<p>Diego Gelmírez [...]: Compostela es y será siempre vuestro feudo más fiel, majestad. Y os prometo que el voto de Santiago de este año irá a parar en su totalidad a vuestras arcas. Y también unas cuantas docenas de reliquias de nuestra catedral, si es necesario, pero no me desarzobispostelanicéis, señor... (p. 70)</p>	<p>Diego Gelmírez [...]: Santiago de Compostela è e sarà sempre il vostro feudo più fedele, maestà. E vi prometto che la carità fatta quest'anno alla mia cattedrale finirà tutta nelle vostre tasche. E vi manderemo anche qualche dozzina di reliquie della nostra cattedrale, se necessario, ma non mi disarcivescovicompostelanizzate, per favore...</p>
--	---

Un'altra difficoltà traduttiva dell'opera legata ad aspetti di tipo culturale è data dalla resa dei termini gastronomici che appaiono nell'opera.

Per alcuni ho optato per l'impiego di un iperonimo, come nel caso di *chorizo*:

<p>Rey Alfonso: [...] Llévale... llévale a la reina de mi parte este pequeño recuerdo que le he traído de la plaza que he conquistado esta semana. (<i>Le ofrece un gran bocadillo de chorizo.</i>) Dorotea: ¿Un bocata de chorizo, señor? A la reina no le va a gustar. Le sientan mejor los de huevo duro con lechuga... (p. 53)</p>	<p>Re Alfonso: [...] Porta... porta alla regina da parte mia questo ricordino che ho preso nell'ultima piazzaforte che ho conquistato. (<i>Le porge un panino con la salsiccia</i>) Dorotea: Un panino con la salsiccia, signore? Alla regina non piacerà. Preferisce quelli con l'uovo sodo e la lattuga...</p>
--	--

In altri, come per *empanada de berberechos*, ho adottato da tecnica dell'addomesticamento, dal momento che sarebbe risultato del tutto estraniante per il lettore italiano che il re mangiasse una sorta di focaccia ai frutti di mare. Ho quindi optato per un ripieno che mantenesse un alimento di mare, ossia il tonno, ricreando con la cipolla un abbinamento piuttosto comune e noto agli italiani. Discutendone poi con l'autore, l'importante nella resa era che il traducevole risultasse essere un piatto umile e povero, che normalmente un sovrano non mangerebbe:

Rey Alfonso (<i>hace esfuerzos para hablar</i>): Sí... es que se me ha ido un trozo de empanada de berberechos por mal sitio y... (p. 66)	Re Alfonso (sforzandosi di parlare): Sì... è che un pezzo di focaccia tonno e cipolla mi è andato di traverso...
--	---

Vi è poi un riferimento più complicato da risolvere, in quanto particolare e composito, trattandosi di un' *empanada de bacalao con pasas, de picadillo con pimientos de Padrón, o de lamprea de mis pesqueras del Sar*. Inizialmente avevo pensato di attenermi all'originale, citando alimenti tipici e luoghi ben precisi della Galizia, come il paese di Padrón, noto per i suoi peperoni, e il fiume Sar, luogo di pesca molto ricco e frequentato. L'autore ha fatto notare che nel leggere il testo tradotto c'era qualcosa che stonava, poiché il passaggio non sembrava del tutto naturale. Mi ha inoltre spiegato che gli elementi fondamentali da mantenere in questa traduzione non sono tanto gli alimenti in sé, né tantomeno i riferimenti geografici, quanto il fatto che si tratti di piatti ricchi e gustosi, magari con riferimenti medievali (ecco perché la scelta di carni piuttosto particolari), e la questione di un possedimento dell'arcivescovo, dato che poi questo elemento ritorna qualche battuta dopo. La soluzione trovata insieme è quindi la seguente:

Diego Gelmírez: [...] Mirad que también [...] hay [la empanada] de bacalao con pasas, de picadillo con pimientos de Padrón, o de lamprea de mis pesqueras del Sar , la cual, para mi gusto, es la mejor... (p. 68)	Diego Gelmírez: [...] Guardate che ho anche panini con carne di cervo, di fagiano, di lepre, tutti animali provenienti dalle mie superbe riserve di caccia...
---	--

Vi è poi il caso del *helado de tutti-frutti* che in italiano corrisponde al gusto 'cassata'. Visto però che si tratta di un gusto non molto comune e che l'autore mi ha confermato che non era importante ai fini della storia, ho scelto di adattare il riferimento con un gusto più familiare nel nostro Paese:

Diego Gelmírez: [...] Aunque, pensándolo bien, el helado engorda tanto... ¿Tú qué dices, Odranoel? Fray Odranoel: Yo digo que sabe mejor el de tutti-frutti , para mi gusto... Rey Alfonso [...]: ¡¡De ese sabor también tengo!! Marchando helado de tutti-frutti para los de Compostela... (p. 74)	Diego Gelmírez: [...] Ma forse è meglio di no, il gelato ingrassa... Tu che ne dici, Odranoel? Fra Odranoel: A me piace di più il gelato al cioccolato... Re Alfonso [...]: Ho anche quello! Gelato al cioccolato pronto per i compostelani...
---	--

Infine, nel caso di un altro dolce, *tarta de almendras azuracadas con melindres de Melide*, ho deciso subito di eliminare il riferimento alle tipiche frittelline del paesino

galiziano Melide, riferimento che sarebbe risultato del tutto opaco ai lettori italiani. In un primo tempo avevo pensato di sostituire con ‘frittelle di Toledo’, città spagnola più conosciuta e con un’assonanza con Melide, anche se questa opzione significava cambiare il luogo di provenienza di Dorotea (infatti un passaggio poco più avanti si dice che la ragazza viene proprio da Melide), oltre che inventare un dolce di sana pianta. Rivedendo insieme la traduzione e su mia richiesta di delucidazioni, Neira Cruz mi ha spiegato che il riferimento al dolce galiziano e al luogo di provenienza di Dorotea non era indispensabile, ma che l’ideale era mantenere il fatto che si trattasse di un dolce, magari con un riferimento alla Spagna, quindi mi ha suggerito la seguente soluzione che mi è parsa da subito molto efficace:

Eleonora [...]: Qué pena que no quiera recoger lo que le traemos. La tarta de almendras azuracadas con melindres de Melide está de rechupete... (p. 78)	Eleonora [...]: Che peccato che non voglia mangiare le cose che abbiamo portato. La torta alle mandorle e il pan di Spagna sono da leccarsi i baffi...
--	---

Da questi esempi si capisce bene quanto sia stato importante il confronto diretto e la collaborazione con l’autore, il quale mi ha aiutato a capire diversi punti che mi risultavano oscuri, anche riguardanti il contesto storico-culturale dell’opera.

5.2.11. L’umorismo

Come già messo in evidenza, l’umorismo emerge nel testo di Neira Cruz in diversi punti, specie nei dialoghi tra alcuni personaggi, come Reinaldos e il suo cavallo. Il mio intento, in traduzione, è stato quello di far ridere anche il lettore italiano riproducendo giochi di parole diversi da quelli del testo originale, ma funzionali allo scopo principale, appunto, far ridere. Propongo di seguito due esempi che bene esemplificano tale strategia:

Sólo me faltaría acatarrar las herraduras... (p. 39)	[...] Ci manca solo che i ferri di cavallo prendano freddo...
Juglar Reinaldos: [...] ¿Falta mucho para llegar a la Villa del Rey? Campesino (<i>en off, desde fuera del escenario</i>): Señor, una o dos carreras de lebrel. Caballo Sinforoso (<i>echando cuentas</i>): Lo cual en carreras de caballo se traduce en... (p. 40)	Menestrello Reinaldos: [...] Ci vuole molto per arrivare a Villa del Re? Contadino (<i>fuori campo, da dietro le quinte</i>): È a un tiro di schioppo, signore. Cavallo Sinforoso (<i>facendo i conti</i>): Ma state parlando per caso di cavalli da tiro?
Juglar Reinaldos: También yo te he dicho muchas veces que de caballos es andar y de juglares cantar...	Menestrello Reinaldos: Ti ho detto anch’io molte volte che il compito del cavallo è andare e quello del menestrello cantare...

Caballo Sinforoso: No sé yo quién establecería ese reparto, señor. Lo que sí sé es que a mí nadie me preguntó si me convenía aceptarlo (p. 61).	Cavallo Sinforoso: Non so chi prenda le decisioni in questo campo, signore, ma nessuno mi ha chiesto se questa divisione dei compiti mi andava bene.
Fray Odranoel (<i>corriendo a ayudar [a Isidora]</i>): Pero ¿qué estáis haciendo, mi señora? ¿Acaso hoy es el día de las penitencias? Isidora: Mi penitencia va metida en esa cesta, señor. Y como no logremos subirla, será mis huesos rotos, también (p. 82).	Fra Odranoel (<i>corriendo ad aiutarla</i>): Ma che fate, signora? Vi state allenando anche voi per il torneo? Isidora: Al posto di “torneo” dovrete dire “tormento”, che per me è quello che si trova nella cesta. E se non riesco a tirarlo su, la conseguenza saranno le mie ossa rotte.

5.2.12. Gli aspetti grafici del testo

Come spiegato nel secondo capitolo del presente elaborato, la struttura dell’opera teatrale è composta da tre note introduttive (la prima sul contesto storico medievale, la seconda per spiegare che molte parti e diversi personaggi dell’opera sono del tutto fittizi e la terza che introduce i personaggi), un atto che funge da prologo, il primo e il secondo atto, un atto intermedio, il terzo atto, un epilogo e infine due note biografiche, una sull’autore e una sull’illustratore/illustratrice.

Dal punto di vista grafico, in entrambe le edizioni sia le didascalie che aprono e chiudono atti e scene sia le indicazioni di regia presenti accanto alle battute dei personaggi sono in corsivo. Abbiamo invece una sostanziale differenza tra le due edizioni nella grafica dei nomi dei personaggi, presenti sia nella nota introduttiva che nel corso dell’opera vera e propria: la prima edizione li riporta sempre in grassetto, mentre la seconda in maiuscolo. In un paio di occorrenze, come nel citare i “Rollingus Stonicus” o il *refrán* ispirato alla regina Berenguela, vengono utilizzate le virgolette basse. In tutti i casi ho deciso di rispettare le scelte grafiche originali, preferendo quelle della prima edizione perché mi sono sembrate maggiormente funzionali: il corsivo era indispensabile per distinguere le didascalie dalle battute e da tutti gli altri testi contenuti nell’opera, l’uso del grassetto è frequente per distinguere i personaggi nei copioni, e così via. Chiaramente, tali aspetti in un’ottica di pubblicazione sarebbero comunque stabiliti dalla casa editrice.

5.3. Una possibile collocazione nel mercato editoriale italiano

Come è stato detto più volte in questo elaborato, *La noche de la reina Berenguela* è un'opera piuttosto peculiare, sia per struttura che per temi, quindi la sua collocazione editoriale non sarebbe scontata.

Per quanto riguarda il *target*, viste le collane in cui è stata inserita (dedicate a bambini di 10-11 anni), così come le alcune affermazioni dell'autore (§ 1.3), si tratta della fascia di bambini e ragazzi in età scolare: “[los lectores ideales de esta obra son] niños. Yo me imagino a niños en un aula, muchos niños, interpretándola, repartiéndose los papeles, leyéndola entre todos, eso es mi lectura ideal de la obra, como una especie de obra de teatro leída, pero compartida entre muchos”. E questo mi sembra adattabile anche al mercato editoriale italiano.

Il problema nasce piuttosto dal genere di appartenenza, quello teatrale, non così comune nella letteratura italiana per bambini e ragazzi, ma soprattutto per la forte connotazione culturale che lo contraddistingue. Occorrerebbe trovare una casa editrice disposta a rischiare su un'opera non “globalizzata”, ma sicuramente interessante a livello di contenuti come l'eterna lotta tra il bene e il male, il valore della libertà, la presenza di una figura femminile coraggiosa e fuori dagli stereotipi. La collocazione temporale e geografica, poi, potrebbero rivelarsi elementi vincenti a livello di attrattività dei potenziali lettori, visto l'interesse attuale per le storie ambientate in epoche del passato e per la città stessa di Santiago de Compostela.

Una casa editrice in cui si potrebbe collocare l'opera di Neira Cruz è la Cleup di Padova che ha recentemente inaugurato la collana di teatro per ragazzi Stelle di carte, proprio con due opere tradotte: *Cappuccetto Uf* (2014) di Jean-Claude Grumberg e *Il paese di Niente* (2016) di Nathalie Papin, entrambi tradotti da Mirella Piacentini.

CONCLUSIONI

La noche de la reina Berenguela di Xosé Neira Cruz mi ha colpita ed emozionata fin dalla prima volta che mi sono approcciata alle sue pagine. Non avrei mai immaginato, quando ho cominciato a leggerlo, che mi sarei ritrovata a tradurlo, ma un po' di tempo dopo mi è capitata l'occasione e ho deciso di coglierla. La fase di traduzione si è rivelata una vera e propria sfida che si è rivelata molto preziosa per approfondire e migliorare la mia formazione. E lo dico non solo come studentessa di traduzione specializzata in cerca di un'opportunità per arricchire il mio bagaglio di esperienze, ma anche come un'appassionata lettrice: ho pensato al fatto che un domani un libro del genere potesse essere letto da un qualsiasi bambino o bambina di origine italiana e ho pensato che anch'io, tempo addietro, avrei voluto avere la possibilità di leggere un libro come questo.

Con il presente elaborato ho voluto perseguire lo scopo di proporre al pubblico italiano questa piccola grande opera letteraria, scritta magistralmente da uno degli autori galiziani di letteratura per bambini e per ragazzi più rappresentativi nel panorama spagnolo ma, purtroppo, ancora inedito in Italia. Già a partire da una lettura semplice (sarebbe a dire, non critica) delle sue opere si coglie la capacità di affrontare temi anche "scomodi" con grande sensibilità e delicatezza, facendo un uso particolare della lingua, sempre molto profondo ed evocativo. Ciò rende i suoi libri coinvolgenti, interessanti e semplicemente bellissimi. Incontrare Neira Cruz e confrontarmi con lui non ha fatto altro che confermarmi tutto ciò che avevo compreso leggendo alcune delle sue opere, oltre che ovviamente *La noche de la reina Berenguela*. Inutile a dirsi, collaborare con lui è stata per me un'esperienza indescrivibile, che mi ha fatto comprendere come un autore mette in moto la sua "macchina creativa" e che ha affinato e perfezionato le mie tecniche traduttive (il traduttore, in fondo, è anche uno scrittore, ancor più quello editoriale, quindi sapere come funziona l'arte della scrittura è importante). La gentilezza e disponibilità di Neira Cruz, oltre che la sua conoscenza dell'italiano, sono state per me fondamentali, perché mi hanno dato la possibilità di sciogliere i diversi dubbi sorti nel corso della traduzione.

Come dicevo sopra, il caso mi ha avvicinata al libro di Neira Cruz, ma delle ragioni precise mi hanno portata a sceglierlo come oggetto del mio elaborato di tesi: non solo conoscere Neira Cruz e ascoltare il consiglio della mia relatrice, ma anche l'empatia che ho immediatamente provato nei confronti della protagonista del libro, non tanto per la sua

storia, quanto per i sentimenti che la caratterizzano, intensi, dolorosi e tragici. Ciò mi ha reso più semplice tradurre alcuni spezzoni, perché sentivo di star scrivendo qualcosa che, almeno in parte, riguarda anche me.

Un'altra ragione è stata la splendida ambientazione geografica, storica e culturale del libro che evocano nella mente del lettore scenari estremamente affascinanti. La possibilità di trascorre un periodo di studio a Santiago de Compostela, grazie alla borsa di studio per il mio progetto di tesi, è stata un'opportunità molto importante per calarmi pienamente nella realtà descritta dall'opera.

Anche il genere di appartenenza dell'opera ha influito nella mia scelta; trattandosi di teatro per bambini, sapevo di dovermi confrontare con un testo composto da più voci e da elementi paratestuali del tutto particolari.

Sono convinta che la virtù maggiore della letteratura di Neira Cruz sia quella di riuscire a trasmettere a lettori di tutti i tipi e tutte le età messaggi importanti e profondi senza mai scadere nel didattismo o cadere nella tentazione di giudicare qualsivoglia comportamento. Leggere i suoi libri è un'esperienza gratificante, perché si colgono tante emozioni, non solo legate alla storia che in quel momento si sta leggendo, ma anche che riportano alla mente del lettore con facilità le sue esperienze di vita, che grazie a questi volumi possono essere comprese più chiaramente.

Se la lettura è indispensabile nella vita di tutti noi per imparare a interpretarla meglio, anche la figura del traduttore, ossia un panettiere della parola (idea che viene espressa nel documentario *Tradurre* di Giarolo del 2008), si rende assolutamente imprescindibile. Ciò avviene perché non tutti conoscono le lingue, purtroppo o per fortuna, quindi l'unico modo per permettere una libera e totale circolazione della cultura è proprio la traduzione. Molti sembrano troppo spesso sorvolare sul fatto che la traduzione è un'arte. Non si tratta di un'operazione meccanica resa possibile dalla tecnologia, ma di un lavoro faticoso, paziente e umile, esattamente come la lavorazione e la cottura del pane. Spesso si guarda al prodotto finito, ossia il libro tradotto, e non ci si rende conto che dietro c'è un lavoro immenso, il che da una parte è un peccato, perché sminuisce l'importanza del lavoro di traduzione, ma dall'altra è molto positivo, perché la bravura di un traduttore sta proprio nel far sembrare il libro un'opera originale e non una traduzione.

Oltre a questo, va detto che il compito principale del traduttore è di creare un ponte comunicativo tra due lingue e due realtà che altrimenti non potrebbero mai incontrarsi e

arricchirsi a vicenda. La traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo, afferma Sontag (2002), ma si tratta anche di “una de las poquísimas actividades humanas donde lo imposible ocurre por principio” (Antolín Rato, 2015). Questo scambio continuo tra parole e culture sembra davvero qualcosa di impossibile, perché si pensa che inevitabilmente, nel passaggio, qualcosa vada perso. Eppure il risultato puntualmente c’è e si vede, e rende appunto comprensibile ciò che a prima vista si direbbe incomprensibile.

Alla fine del processo il lettore si arricchisce, e anche il traduttore ne trae giovamento perché impara tanto, e non solo linguisticamente. Ecco perché, personalmente, ogni volta che finisco di tradurre qualcosa mi sento più ricca in termini conoscitivi rispetto a quando avevo cominciato.

Posso quindi concludere dicendo che la traduzione per me è un viaggio continuo che mi permette di viaggiare nel tempo e nello spazio, ma è anche un potente strumento di comunicazione, oggi più che mai indispensabile.

BIBLIOGRAFIA

Alcántara Russell, W. L. (2009). “Entre la intención y la interpretación: un estudio de la ironía en *Una serie de catastróficas desdichas*”, *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 7(2), pp. 9-28.

Aleza Izquierdo, M., Enguita Utrilla, J. M. (eds.) (2010). *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Valencia: Universitat de València.

Antolín Rato, M. (2015). “No toquéis la flor”, *El trujamán*: <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman> (consultato il 5 settembre 2018).

Arce, G. (1978). “Mester de juglaría”, *HISPANICA/HISPÁNICA*, 22, pp. 1-14.

Arnal Gil, J. I., Etxaniz Erle, X., López Gaseni, J. M. (2014). “Estrategias para demistificar la muerte a través del álbum y el libro ilustrado infantil”, *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 12, pp. 7-18.

Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande Dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.

Baquero Goyanes, M. (1976). “El cuento sin desenlace” en VV. AA. *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, pp. 55-69.

Boero, P., De Luca, C. (2010). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.

Bolzoni, S. (2016). “Il romanzo storico *crossover*. *El armiño duerme* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano.” Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2015/2016.

Boto Varela, G. (2012). “Aposentos de la memoria dinástica. Mudanza y estabilidad en los panteones regios leoneses (1157-1230)”, *Anuario de estudios medievales*, 42(2), pp. 535-565.

Blezza Picherle, S. (2004). *Libri, bambini, ragazzi: incontri tra educazione e letteratura*. Milano: Vita e Pensiero.

Blezza Picherle, S. (2007). *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.

Borda Crespo, M. I. (2017). *El cuento infantil y otros géneros literarios infantiles y juveniles*. Málaga: Ediciones Aljibe.

Butler, C., O'Donovan, H. (2012). *Reading History in Children's Books*. London: Palgrave Macmillan.

Calderón Campos, M. (2010). "Formas de tratamiento" en M. Aleza Izquierdo, J. M. Enguita Utrilla (eds.) *La lengua española en América: normas y usos actuales*, pp. 225-236.

Cerrillo, P. C. (2005). *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cervera, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.

Chillemi de Lucero, N., Martínez de Urquiza, M. (1997). "Poesía Oral. Las Rimas Infantiles" en. VV. AA., *Literatura Infantil y Juvenil*, pp. 51-60.

Cole, B. (1997). *Drop Dead*. New York: Alfred A. Knopf.

Costas, L. (2015). *Escarlatina, la cocinera cadáver*. Madrid: Anaya Infantil y Juvenil.

Clave. (2006). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.

Crowther, K. (2010). *Los niños no son asustadizos*: <http://www.ocioenlinea.com/contenido/kitty-crowther-los-ni%C3%B1os-no-son-asustadizos> (consultato il 25 settembre 2018).

De Amicis, E. (1886). *Cuore*. Milano: Fratelli Treves.

Devoto, G., Oli, G. C. (2013). *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Serianni, L. e Trifone, M. Firenze: Le Monnier.

Díaz-Plaja, A. (2011). *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas. Análisis y valoración en su contexto*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Dilonardo, P., Jump A. (eds.) (2007). *Sontag, S., At the Same Time: Essays and Speeches*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

DRAE Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.

Durán, M. Á., Rey, J. A. (eds.) (1987). *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Faral, E. (1971). *Les jongleurs en France au Moyen age*. Paris: Champion.

Ferreira Boo, M. C. (2012). “La reescritura de brujas y princesas en la literatura infantil y juvenil gallega del siglo XXI”, *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 10, pp. 47-56.

Ferreras, J. I. (1987). “Mujer y literatura” en M. Á. Durán, J. A. Rey (eds.) *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, pp. 39-52.

Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge.

Florin, S. (1993). "Realia in translation" in P. Zlateva (ed.) *Translation as Social Action*, pp. 122-128.

Freire Pérez, J. M., Tejerina Lobo, I. (2008). "El teatro como fenómeno intercultural" en I. Tejerina Lobo (ed.) *Leer la Interculturalidad. Una propuesta didáctica para la ESO desde la narrativa, el álbum y el teatro*, pp. 283-287.

Furetière, A. (1981). *Le roman bourgeois*. Paris: Gallimard.

García Padrino, J. (2004). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

Giacobazzi, C. (2001). *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*. Modena: Guaraldi.

Grumberg, J.-C. (2014). *Cappuccetto Uf*. Padova: Cleup.

Hillis Miller, J. (2003). "Time in literature", *Daedalus*, 132(2), pp. 86-97.

Leclercq, J. (1994). *La figura della donna nel Medioevo*. Milano: Editoriale Jaca Book.

Leira López, J. (ed.) (1997). *O Camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela*. La Coruña: Universidade da Coruña.

Llorens García, R. F. (ed.) (2000). *Literatura infantil en la escuela*. Alicante: Universidad de Alicante.

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Lorenzo, L., Pereira, A., Ruzicka, V. (eds.) (2002). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Dossat.

Lorenzo, L., Rodríguez, B. (2015). “La intertextualidad en los textos audiovisuales: el caso de *Donkey Xote*”, *Ocnos*, 13, pp. 117-128.

Malafantis, K. D. (2013). “*Death Shall Have No Dominion: Representations of Grandfathers’ Death in Contemporary Picturebooks*”, *Advances in Literary Study*, 1(4), pp. 34-38.

Marcelo Wirnitzer, G. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Berna: Peter Lang.

Marrone, G. (2002). *Storia e generi della letteratura per l’infanzia*. Roma: Armando Editore.

Martín Rogero, N. (2004). “La huella medieval del Camino de Santiago en la narrativa juvenil española”, *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 2, pp. 113-126.

Menéndez Pidal, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de Historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Merino, J. M. (2014). “Novela e historia”, *Peonza*, 109, pp. 5-11.

Meyerhoff, H. (1955). *Time in Literature*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Miretti, M. L. (1997). “El Lenguaje en la Literatura para Niños” en VV. AA. *Literatura Infantil y Juvenil*, pp. 125-132.

Nasi, F., Silver, M. (a cura di) (2009). *Per una fenomenologia del tradurre*. Roma: Officina Edizioni.

Nasi, F. (2009). "Specchi deformanti: riflessioni sul tradurre" in F. Nasi, M. Silver (a cura di) *Per una fenomenologia del tradurre*, pp. 45-72.

Neira Cruz, X. (2003). *El armiño duerme*. Madrid: SM.

Neira Cruz, X. (2005). *La noche de la reina Berenguela*. Barcelona y Madrid: Planeta & Oxford.

Neira Cruz, X. (2010a). *El miedo de Mo*. Madrid: Macmillan.

Neira Cruz, X. (2010b). *Gatos y leones*. Madrid: Oxford University Press España S. A.

Neira Cruz, X. (2013). *A noite da raíña Berenguela*. Madrid: Oxford University Press España S. A.

Nilsen, A. P. (1971). "Women in children's literature", *College English*, 32(8), pp. 918-926.

Oates, J. C. (1995). "Plays As Literature", *Conjunctions*, 25, pp. 8-13.

Oittinen, R. (Trad. de I. Pascua Febles y G. Marcelo Wirnitzer) (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Oittinen, R., Roig Rechou, B. A. (eds.) (2016). *A Grey Background in Children's Literature: Death, Shipwreck, War, and Disasters. / Literatura infantil y juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras y desastres*. Monaco di Baviera: Iudicium.

Papin, N. (2016). *Il paese di Niente*. Padova: Cleup.

Pascua Febles, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pascua Febles, I. (2002). “Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales” en L. Lorenzo, A. Pereira, V. Ruzicka (eds.) *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, pp. 91-113.

Recuero Astray, M. (1997). “La reina doña Berenguela y la devoción al camino de Santiago: breve relato historiográfico” en J. Leira López (ed.) *O Camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela*, pp. 61-64.

Recuero Astray, M. (2003). *Reyes de León y Castilla: Alfonso VII (1126-1157)*. Burgos: Editorial La Olmeda.

Reilly, B. F. (1998). *The Kingdom of León-Castilla Under King Alfonso VII, 1126-1157*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Riley, A. (2003). *The Book of Bunny Suicides*. New York: Plume.

Roig Rechou, B. A., Lucas Domínguez, P., Soto López, I. (eds.) (2007). *Teatro infantil. Do texto á representación*. Vigo: Xerais.

Roig Rechou, B. A. (2008). *La Literatura Infantil y Juvenil gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Ronchetti, F. (2012). *Per mano di fronte all'oltre. Come parlare ai bambini della morte*. Molfetta: La Meridiana.

Ruiz-Doménec, J. E. (1999). *El despertar de las mujeres. La mirada femenina en la Edad Media*. Barcelona: Península.

Ruzicka, V., Lorenzo, L. (2016). “Preliminary study. Review of death in literature and films for children and a study of the fluxes of translation” en R. Oittinen, B. A. Roig Rechou (eds.) *A Grey Background in Children's Literature: Death, Shipwreck, War, and Disasters. / Literatura infantil y juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras y desastres*, pp. 21-40.

Senni, G. (2014). "Parole in forma di gatto. *Gatos y leones* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano." Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2013/2014.

Sontag, S. (2002). "The World as India. The St. Jerome Lecture on Literary Translation" in P. Dilonardo, A. Jump (eds.) (2007). *Sontag, S., At the Same Time: Essays and Speeches*, pp. 254-275.

Sormani, N. L. (2011). "Prólogo - El teatro para niños, un teatro de arte" en VV. AA. *El Teatro y los Niños 2*, pp. 9-12.

Sotomayor Sáez, M. V. (2007). "Literatura dramática infantil y juvenil: texto y representación" en B. A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez, I. Soto López (eds.) *Teatro infantil. Do texto á representación*, pp. 11-30.

Tejerina Lobo, I. (1994a). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Tejerina Lobo, I. (1994b). "Análisis funcional, sintaxis y semántica de personajes en "Pinocho y Blancaflor" de Alejandro Casona", *Letras de Deusto*, 24(62), pp. 133-160.

Tejerina, Lobo, I. (2000). "La literatura dramática infantil y el teatro de títeres" en R. F. Llorens García (ed.) *Literatura infantil en la escuela*, pp. 55-67.

Tejerina Lobo, I. (2007). "Panorama histórico del teatro infantil en castellano" in B. A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez, I. Soto López (eds.) *Teatro infantil. Do texto á representación*, pp. 57-84.

Tejerina Lobo, I. (ed.) (2008). *Leer la Interculturalidad. Una propuesta didáctica para la ESO desde la narrativa, el álbum y el teatro*. Santander: Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria.

Vega, O. E., Salzman, I. (1997). "Sexualidad, Vejez y Muerte en la Literatura Infantil" en VV. AA. *Literatura Infantil y Juvenil*, pp. 173-182.

Vieites, M. F. (1998). *La Nueva Dramaturgia Gallega. Estudio y Antología*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

Villares, R. (1985). *Historia de Galicia*. Madrid: Alianza Editorial.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

VV. AA. (1976). *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia.

VV. AA. (1997). *Literatura Infantil y Juvenil*. San Luis: CEDDIFLIJ, Universidad Nacional de San Luis.

VV. AA. (2011). *El Teatro y los Niños 2*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

Wilson, K. (2011). *Re-visioning historical fiction for young readers: the past through modern eyes*. London and New York: Routledge.

Zlateva, P. (ed.) (1993). *Translation as Social Action*. London and New York: Routledge.

SITOGRAFIA

Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)

<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/>

Vocabolario, Sinonimi e Contrari ed Enciclopedia Treccani online

<http://www.treccani.it>

Dizionario etimologico

<http://www.etimo.it/>

Dizionario di inglese online Cambridge

<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/>

Entrevista a Xosé Neira Cruz

<http://revistababar.com/wp/entrevista-a-xose-a-neira-cruz/>

Blog sul teatro di Elisa Elena Carollo

www.dramaqueen.it

Progetto G-BOOK

<https://g-book.eu/it/>

Annuncio della nascita della collana «El Árbol de la Lectura»

<http://revistababar.com/wp/el-arbol-de-la-lectura-una-nueva-coleccion-de-literatura-infantil-y-juvenil/>

Informazioni sul libro “Escarlatina, la cocinera cadáver” di Leticia Costas

lediciacostas.com/es/

unabrazolector.blogspot.com/2015/11/escarlatina-la-cocinera-cadaver-de.html

Blog sui temi scottanti del XXI secolo: i cambiamenti del teatro

<http://creatingthe21stcentury.blogspot.com/2012/09/youwalk-into-theatre.html>

Canzone di Rosa León “La reina Berenguela”

<https://www.youtube.com/watch?v=B1LeixLZpog>

Voto de Santiago

<http://www.ayuntamientodeclavijo.org/El-Voto-de-Santiago.1815.0.html>

Refranero multilingüe

<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>

Leonardo da Vinci e il sogno di volare

<http://www.sapere.it/sapere/approfondimenti/storia/leonardo-da-vinci/articoli/leonardo-da-vinci-ambizione-volo-progetto-sogno.html>

RESUMEN

El objetivo de este trabajo ha sido la traducción y el análisis de la obra de teatro *La noche de la reina Berenguela*, ganadora del premio Lazarillo en 2004, escrita por Xosé Neira Cruz, uno de los autores más representativos de la literatura infantil y juvenil gallega y española, todavía inédito en Italia.

El trabajo consiste en cinco capítulos. El primero incluye la biografía del autor, haciendo especial hincapié en su carrera académica y profesional y enumerando todas las obras publicadas hasta ahora, y la entrevista realizada durante mi estancia en Santiago de Compostela (septiembre-octubre de 2018).

En el segundo capítulo se presenta el análisis del texto original, del que se investigan primero los aspectos generales y paratextuales, luego los aspectos que se refieren a la trama, al tiempo y al espacio, a los personajes, a los temas y al estilo (tanto del autor en general como de la obra en especial).

El tercer capítulo contiene un profundo análisis del género literario de la obra teatral y del fenómeno de la ambientación histórica en la literatura, que son las características principales de la obra. En este capítulo también se investiga el papel de la mujer en la literatura infantil y juvenil.

En el cuarto capítulo es posible leer la propuesta de traducción al italiano de la obra teatral.

Finalmente, en el quinto capítulo se explican la metodología de traducción adoptada y las dificultades encontradas en el proceso de traducción, junto con las estrategias escogidas para solucionarlas.

ABSTRACT

The aim of this thesis is the translation and analysis of the play *La noche de la reina Berenguela* (winner of the Lazarillo literary prize in 2004) by Xosé Neira Cruz, one of the most representative Spanish—and Galician—authors of children’s and adolescent literature, whose books are yet to be published in Italy.

The dissertation consists of five chapters. The first one includes the author’s biography, paying particular attention to his academic and professional career and his literary works that have been published so far. Moreover, this chapter contains the interview that Neira Cruz granted me during my stay in Santiago de Compostela (September-October 2018).

The second chapter presents an analysis of the source text, which starts with some general and paratextual elements and continues with other aspects of the book, such as its plot, time and space, characters, themes and style (of both the author and this particular literary work).

The third chapter incorporates a careful analysis of theatre as a literary genre and the phenomenon of historical setting in literature, which are the main features of the book. The chapter also focuses on women’s role in children’s and adolescent literature.

The fourth chapter includes the proposed translation of the play.

The fifth and last chapter deals with the presentation and examination of the translation approach chosen and the difficulties faced during the translation process, together with the strategies and solutions adopted to solve them.