

- ATTAL, R., *Les Émeutes de Constantine : 5 août 1934*, Paris, Éditions Romillat, 2002.
- AYOUN, R. y B. COHEN, *Les Juifs d'Algérie, deux mille ans d'histoire*, Paris, JC Lattès, 1982.
- BAHLOUL, J., *La maison de mémoire, ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, Paris, Éditions Anne-Marie Métaillé, 1992.
- BLOCH, I., *Les Israélites d'Oran, de 1792 à 1815*, a partir de documentos inéditos, extraído de la *Revue des études juives*, t. XIII, Paris, Durlacher, 1886.
- BLOCH, I., *Inscriptions tumulaires des anciens cimetières israélites d'Alger*, Paris, Durlacher, 1888.
- CAHEN, A., « Les juifs dans l'Afrique septentrionale », *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine*, Constantine, Impression de L. Arnolet, 1867.
- CHEMOUILLI, H., *Une diaspora méconnue : Les Juifs d'Algérie*, Paris, I.M.P., 1976.
- CHOURAQUI, A., *Histoire des Juifs en Afrique du Nord*, Paris, Hachette, 1955.
- EISENBETH, M., *Les juifs de l'Afrique du Nord. Démographie & onomastique*, Argel, 1936.
- HEBEY, P., *Alger 1898. La grande vague antijuive*, Paris, Nil Éditions, 1996.
- LALOUM, J., *Le patrimoine photographique des familles juives. Un révélateur de processus d'acculturation et de sécularisation*, 2005, <https://questionsdecommunication.revues.org/4952> -
nav<http://questionsdecommunication.revues.org/?page=map>
- MARTIN, C., *Les Israélites Algériens de 1830 à 1902*, Paris, Héraklès, 1936.
- MEDDEB, A. y B. STORA (dir.), *Histoire des relations entre juifs et musulmans des origines à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2013.
- MERDADI, A., « Cheikh Raymond, le Hseini (1912-1961) », en A. MEDDEB y B. STORA (dir.), *Histoire des relations entre juifs et musulmans...*, 2013.
- MERDADI, A., *Le regard des historiens sur les Juifs d'Algérie*, http://www.akadem.org/sommaire/themes/histoire/diasporas/les-juifs-d-algerie/le-regard-des-historiens-sur-les-juifs-d-algerie-03-01-2013-49614_64.php
- STORA, B., *Les trois exils. Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006.
- STORA, B., *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*, Paris, Stock, 2008.
- STORA, B., *Les clés retrouvées*, Paris, Stock, 2015.
- ZYTNIKI, C., *Les Juifs du Maghreb. Naissance d'une historiographie coloniale*, Paris, PUPS, 2011.
- ZYTNIKI, C., « Entrer dans l'histoire : les premiers historiens des juifs d'Afrique du Nord (milieu XIX^e siècle-début XX^e siècle) », en J.M CHOURAQUI, G. DORIVAL y ZYTNIKI, C. (dir.), *Enjeux d'histoire, jeux de mémoire. Les usages du passé juif*, Paris Maisonneuve et Larose, Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2006, p. 301-314.

Peculiaridades adriáticas: un ejemplo de *poemetto buffonesco* de principios del siglo XVI, obra de Zuan Polo Leopardi

Snežana Milinković. Universidad de Belgrado

El mar Adriático, como un pequeño Mediterráneo, es un tejido de variadas y diversas regiones con sus peculiaridades propias, que constantemente se entremezclan y se enriquecen mutuamente. El área de la costa adriática oriental es una de las más complejas de la región euromediterránea, ya que entraña una permanente confrontación, reflejada de múltiples formas a lo largo de toda su historia, entre sus elementos «italianos» y «eslavos». Hay que explorar esta relación en profundidad para entender las peculiaridades de las identidades nacionales que coexisten en la zona. Uno de los ejemplos históricos que mejor revelan esta complejidad es la figura de Zuan Polo Leopardi, un *buffone* veneciano que vivió en la primera mitad del siglo XVI. Su personalidad, como su obra literaria, está llena de contradicciones, límites ambiguos y contrastes. Todo ello moldea una figura fascinante, envuelta en misterio, muy presente en la extremadamente rica vida sociocultural de una Venecia que por entonces entraba en el Renacimiento.

Si es verdad que el Adriático, «en todos los aspectos, es un Mediterráneo de menores proporciones» (Ivetic, 2013), entonces no solo constituye, como nos enseñara Fernand Braudel (1990, 118), un objeto de estudio legítimo e independiente, como las «naciones» o las «regiones», sino que, exactamente igual que al propio Mediterráneo, se lo puede considerar, en el renovado fervor de los estudios, un constructo narrativo, «un sistema de un sistema», una «red» de influencias entre y en interdependencia de economías y culturas. Este diverso mundo adriático, en algunos puntos directamente opuesto incluso a sí mismo, se percibe también como una mezcla única de diferencias y un símbolo de la actual globalización general y, por lo tanto, también cultural. Parece que, aunque en diferentes formas y asumiendo otro significado, esta globalización caracteriza también a otras épocas. Al mismo tiempo, en la noción de «el Adriático», así como en la del propio Mediterráneo, no solo lo especial, lo diferenciado y lo distinto determina lo general, y viceversa, sino que la propia imposibilidad de crear una imagen histórica y cultural unilateral, monosémica y universalmente aceptada se ve como un *specificum* y una definición *sine qua non* de este pequeño gran mar. Un notable ejemplo es precisamente la costa adriática oriental, una de las áreas más complejas del Mediterráneo. Esta zona, con sus constantemente acentuadas diferencias lingüísticas, culturales, nacionales y de otra índole entre lo que en términos generales podemos denominar «Italia» y «Eslavia» (Ivetic, 2014), crea un terreno fértil para intentar una lectura distinta, «transnacional», de las supuestas oposiciones históricas y de la propia idea de un «límite/frontera». Ello no solo se debe a que nosotros, hoy, al observar el Adriático —especialmente su parte oriental— como una región cultural única, sentimos la necesidad de superar finalmente disputas, choques, desacuerdos e interpretaciones histórico-culturales unilaterales del pasado. Se debe también al hecho de que los propios fenómenos del pasado requieren que pensemos de ese modo. En otras palabras, si ignoramos la existencia del *Homo adriaticus*, que, según Sante Graciotti, es fruto de los diversos orígenes de la abigarrada cultura

adriática, algunos —o quizá incluso muchos— fenómenos y personalidades del pasado remoto y reciente nos seguirán resultando inaccesibles. Seguirán siendo absolutamente incompatibles con el esquema *risorgimento*/romántico-nacional de interpretación y selección de los acontecimientos pasados que, en gran medida, todavía define no solo la historiografía como tal, sino también la construcción/afirmación de las particulares identidades nacionales.

Este rasgo «fronterizo» del pasado se refleja en la personalidad y la obra de Zuan Polo Leopardi (o Liompari), un *buffone* veneciano que vivió en la primera parte del siglo XVI. Por jugar con las diferentes «fronteras» del sistema, en su tiempo todavía considerado único, ha pagado con su nada envidiable y modesta presencia en las diversas aportaciones historiográficas y literario-historiográficas; por no mencionar que en muchas de ellas, conscientemente o no, se ha ignorado el modo en que Zuan Polo trascendió las delimitaciones culturales, lingüísticas, literarias y estilísticas. Al propio Polo, exactamente igual que a su obra, se le ha incluido en uno u otro segmento independiente dentro de las indiferenciadas aguas culturales adriáticas, y conforme a unas premisas que no eran las suyas. Por respeto a un segmento significativo de nuestro pasado común, quizás hoy podríamos finalmente tratar de entender el significado de esas ilusorias contradicciones que siguió Zuan Polo en su vida literario-historiográfica.

Poco puede afirmarse con certeza sobre este, por no decir más, interesante protagonista de la agitada vida sociocultural veneciana de la primera mitad del siglo XVI. Sabemos casi a ciencia cierta que murió en Venecia en 1540, y que muy probablemente nació en torno al año 1454, dado que no hay datos registrales válidos de la época. Basándonos en algunas de sus obras, podemos concluir que vivió en una parroquia veneciana, San Giovanni in Bragora, en Castello, al menos durante sus últimos años (Ancillotto, 90). Vivió siempre en la pobreza, fue «íntimo amigo del vicio» y propenso a enfrentamientos, dejó a su esposa «sola en el lecho / para poder cometer adulterio y asesinato» (Caravia, 17-19).¹ Obviamente, la

1. Como afirma Paola Ancillotto, aunque basándose en las notas de Marino Sanudo, es bastante probable que el asesinato se cometiera en algún momento antes de marzo de 1523, en Carnaval; dado que no hay ninguna otra mención de Zuan Polo después de la noticia, es bastante posible que sus protectores y señores le liberaran no solo de la cárcel, sino también de ser juzgado.

mayoría de los testimonios sobre Zuan Polo hacen referencia a su dimensión «pública» como *buffone* oficial. Al mismo tiempo, parece, precisamente debido a su supuesta artificialidad, que esta dimensión es la única capaz de llamar nuestra atención sobre algunas verdades y sus significados.

Zuan Polo fue uno de los que contribuyeron de manera significativa a la política oficial de cultura-entretenimiento de la República de Venecia, que —exactamente igual que los demás países de la época— también tuvo muy buen cuidado de utilizar ese planteamiento para ofrecer una determinada imagen de su propio poder. Como señala con detalle Marino Sanudo en sus diarios (*Diarii*), en el período 1504-1533, Zuan Polo, como *buffone* o «artista» profesional,² era invitado con regularidad, entre diversos cantantes, músicos y acróbatas, a realizar su propia actuación: en la boda Foscarì-Venier (en abril de 1513); durante la visita del legado turco Alibeg al Arsenal Veneciano (en febrero de 1514);³ durante los entreactos de la comedia de Plauto *Miles gloriosus*, representada en Ca' Pesaro, en San Benedetto (en febrero de 1515), que se convertiría en su especialidad; en el almuerzo oficial del dux veneciano (en abril de 1524). Tras este, participaría siempre en las recepciones organizadas por patricios venecianos con fines privados o político-culturales (si es que había alguna diferencia), mientras que a partir de 1529 actuaría con su *troupe de buffoni*, un grupo de estrechos colaboradores. No hay necesidad de enumerar aquí los numerosos testimonios proporcionados por Marino Sanudo, ya que bastan estos pocos para darnos cuenta de que Zuan Polo era una «estrella» del espectáculo en la Venecia de la época. Por más familiar y claro que nos parezca, es precisamente este hecho casi banal el que requiere una explicación adicional. Y también nos introduce en ese mundo de trascendencia de las fronteras en una cultura, a la que actualmente ya nos hemos acostumbrado, gracias a la victoria final

del «clasicismo» a mediados del siglo XVI, tanto en Italia como fuera de ella. En otras palabras, y como expresó claramente Giorgio Padoan (1996), somos nosotros quienes tenemos que superar «el prejuicio moderno» contra las décadas de las que hablamos. Además, tenemos que aceptar el hecho de que en esas décadas no se percibía ninguna diferencia esencial entre aquellos a quienes hoy consideramos «los verdaderos artistas» merecedores de atención científica y de otro tipo, como Angelo Beolco *Ruzzante* o Cherea, si hablamos de la vida teatral, y los *buffoni*, como Cimador o nuestro Zuan Polo. Eran partes iguales y legítimas de un único horizonte cultural y vital, que encontraba su principal inspiración en aquello que representaba y reflejaba mejor, y con todas las posibles alusiones paródicas, la diversidad, la variedad y la unificación de las contradicciones de toda la vida espiritual y material de las primeras décadas del siglo XVI: obviamente, estamos hablando del plurilingüismo. Y no solo de la clase de plurilingüismo que en una expresión literaria se transforma en pluriestilismo, o, para el caso, en un tipo de bilingüismo en forma de una poesía ilustre, y otra dialectal, que se incorporó a las bases y se convirtió en un elemento constitutivo de la literatura italiana. Nos referimos a un plurilingüismo vivido y experimentado. Este plurilingüismo, como parte de la vida cotidiana y sus diferentes capas, choques y colisiones, se convirtió en el objeto de diferentes expresiones del arte y el espectáculo, todas ellas igualmente importantes para el conjunto de la sociedad, tanto de las magistrales obras de Angelo Beolco y su personaje *Ruzzante* como de las actuaciones, aparentemente más frívolas, de Zuan Polo.

Sin embargo, si en el caso de Angelo Beolco «el prejuicio moderno» actúa en su favor, no solo porque definitivamente se trata de un autor de gran talento digno de una literatura «ilustre», sino también porque su *specificum* plurilingüístico —*il pavano*, el dialecto rural de Padua— pudo

2. Sobre la figura del *buffone* y sobre lo que podríamos denominar la dimensión artística de la trayectoria de Zuan Polo, puede verse una provechosa descripción en Daniele Vianello, *L'arte del buffone*. Además, existen numerosos textos, especialmente teatrales, de las décadas de 1970 y 1980, cuando este sector de la vida teatral en Italia y en Europa se hizo popular entre los investigadores.

3. Según Marino Sanudo, esta ocasión marcaría el estatus oficial de Zuan Polo como reconocido *buffone* «estatal» veneciano; cfr. Ancillotto, 92.

incorporarse fácilmente y sin demasiadas reservas ideológicas de origen extraliterario a la narrativa oficial de la historia de la literatura italiana, en el caso de Zuan Polo este fue y ha seguido siendo doblemente fatal. No solo se le ha apartado casi más allá de los márgenes de cualquier cultura, debido a su talante efímero, su oralidad y su dimensión de entretenimiento, sino que en gran medida se le ha excluido de la narrativa histórico-literaria italiana debido a la identidad lingüística y artística elegida, el *schiaivonesco* (la lengua de los eslavos de la costa adriática oriental). Se le ha asignado un modesto lugar marginal concebido para él en la *letteratura schiaivonesca* (Cortelazzo, 1971-1972), unas cuantas obras de base lingüística veneciana en la que se insertan palabras y formas eslavas. A veces ha sido objeto de descabellados intentos por parte de aquellos mismos pueblos eslavos de la costa adriática oriental de demostrar, apropiándose de Zuan Polo, cada uno de ellos individualmente pero contra el otro, que su pasado también posee talentos como los que se impusieron a Venecia, aunque quizás no tan extraordinarios. Por una parte, gracias a dos obras, habitualmente clasificadas como *poemetto buffonesco*, y publicadas en Venecia en 1533 (*Libero del Rado Stizuoso* y *Libero de le vendette che fese i fioli de Rado Stizuoso*), Zuan Polo se ha convertido en el objeto de un pequeño número de trabajos exclusivamente dedicados a proporcionar una descripción del léxico eslavo presente en dichas obras. Gracias a ese vocabulario, como ya hemos dicho, existe la *letteratura schiaivonesca*, aunque su uso se explica en función de las intenciones irónicamente burlonas del autor. Por otra parte, cuando hablamos del lado eslavo, ese mismo uso y el autor que se presenta a sí mismo como un tal Ivan Paulavichio de Ragusa se convierten en una prueba o un motivo para buscar evidencias de que ese mismo hombre y su familia existieron en Du-

brovnik o su entorno, teniendo también en mente que la propia Dubrovnik y ese mismo entorno son objeto de discrepancia entre los bandos croata y serbio (de vez en cuando se incluye también el bando italiano). En realidad, ha habido ciertas señales amistosas y el reconocimiento magnánimo del italianismo-venecianismo de Zuan Polo. Aun así, se trata de un reconocimiento concreto, porque, pese a su «distinción» e inevitable «no pertenencia», logró captar «el verdadero espíritu de nuestro hombre croata» (Zorić, 1999, 56).

Sin embargo, todas estas opiniones que consideran a Zuan Polo y su obra en el contexto de un sistema nosotros-ellos, de su oposición y sus identidades completamente separadas y «auténticas» de un modo fantasmal, no logran captar y explicar por completo el fenómeno de Zuan Polo, por no hablar de sus obras. Los significados de esas obras —y menos aún su importancia— no se agotan ni en el uso de diversas palabras eslavas, ni en sus intenciones irónicas, ni en lo que se presenta como el «espíritu del hombre croata». Parece que solo en una perspectiva inversa, en la deconstrucción de cualquier tipo de «fronteras», y en toda negación del sistema de oposición nosotros-ellos, pero no en la negación de la existencia de grupos separados, interdependientes y entrelazados, reside la clave adecuada para interpretar todos los datos proporcionados y posibles reconstrucciones, que es también el mensaje que nos transmite la propia obra.

Como artista ya probado de fama envidiable, Zuan Polo acude a Bernardino de Vitali, un impresor de origen albanés, que se hizo célebre por publicar obras académicas en latín (entre otras, obras del splitense Marko Marulić) y la biografía de Skanderbeg. En 1533, Vitali, que se refería a sí mismo como «veneciano», decide publicar en un breve espacio de tiempo las dos epopeyas cómicocaballerescas mencionadas.⁴ El autor de estas epo-

4. Conocemos esta edición, que no se reimprimió, gracias a cuatro ejemplares que han llegado hasta nosotros: tres de ellos se conservan en bibliotecas italianas, la Marciana, la Biblioteca di Parma y la Biblioteca Alessandrina de Roma, mientras que el cuarto se conserva en la British Library de Londres. La calidad de la propia impresión nos revela claramente que todo el proceso se realizó muy de prisa. Además, dado que tres de los cuatro ejemplares son casi idénticos (el de Londres aún no se ha cotejado), es casi seguro que todos ellos pertenecen a una misma tirada. Mencionemos solo que el hecho de que las obras de Zuan Polo se presenten o bien en formato «breve» o bien en una forma diminuta, el *poemetto*, debería entenderse *cum grano salis*: la primera parte tiene 8 cantos; la segunda 12; pero, como media, cada canto tiene 80 octavas (la cifra media en los *cantares* es de 40, por ejemplo).

peyas se presenta a los lectores tanto a través de su propio personaje, en la primera página del libro, como a través de su «obra», en su propia descripción de sí mismo en las octavas introductorias del Canto I. Aquí se presenta como creador de una obra única en la tradición de los cantares caballerescos y epopeyas italianos con los que estamos familiarizados. Conocido en aquel tiempo por todo el mundo, este *buffone* se presenta a sí mismo como un poeta adornado con laureles, con una larga toga y una viola en las manos, apropiándose de la solución iconográfica utilizada en 1520 para una edición de las *Obras* de Horacio (Degl'Innocenti, 2011). Indirectamente les dice a sus lectores que esta obrita debería leerse a un tiempo como parte de lo que representan la cultura y la literatura oficial, «seria», independientemente del grado en que el propio título sugiere su carácter enajenante: el Orlando de Ariosto,⁵ en el entorno humanista-clasicista definido como *furioso*, se convierte en un tal Rado, con un típico nombre eslavo, en un bajo registro estilístico y la forma dialectal léxico-ortográfica descrita como *stizuxo*. Y el dueño de ese carácter enajenante, como en la mejor tradición literaria italiana y como, por ejemplo, en el ya mencionado caso de Ariosto, se convierte en el propio autor con su voz. Su voz juega al mismo tiempo con constantes lugares literarios, con el espectro estilístico establecido o las posibilidades plurilingüísticas de cierto sistema literario-lingüístico, y con la relación de tal texto con el «texto» de cierta realidad. Sin embargo, el único problema es que precisamente esa «realidad», y luego todos los demás factores que hemos mencionado, trastornan las distinciones habituales, clásicas y modernas. Perciben todo el Adriático, incluso el mismo Mediterráneo, como su propio y único contexto natural, necesario y pleno de sentido de tradiciones y culturas.

Así, Ivan Paulavichio se presenta como alguien que nació en Dubrovnik/Ragusa, cuyo padre era un dux, es decir, procedente de una familia patriarcal, que habla los dialectos paduano y florentino, e

incluso francés, casi olvidándose de mencionar el *schiavonesco*. Es un hombre de gran erudición, que ha leído en libros la historia de Orlando, Rinaldo y los otros paladines que, a instancias de Carlomagno, partieron a liberar el imperio de una insólita plaga, los lobos/hombres lobo (por entonces ya presentes en la literatura como, básicamente, la encarnación del auténtico mal) que merodeaban por la zona de los Pirineos. Eso es precisamente lo que Ivan Paulavichio revelará a sus lectores. Todos aquellos héroes gloriosos del ciclo carolingio y todas las tradiciones caballerescas y de los cantares necesitan a Rado para tener éxito en su misión. Rado es un héroe eslavo, situado en algún lugar de la península de Pelješac/Sabbioncello, o en las inmediaciones del río Bojana (en el actual Montenegro).⁶ En su primera presentación, se muestra como una persona de mal genio, pero también efusivo y leal a la misión común. Además, se le relaciona con algunos héroes famosos, ya que está casado con la hija del arzobispo Turpin, uno de los más estrechos colaboradores de Carlomagno. En la propia historia, y en la forma de configurarla, la idea interpretativa esencial, como en la mejor tradición ariostiana, la proporciona la ya mencionada identificación del autor con el protagonista. Esta historia abunda en juegos con constantes lugares comunes estructurales de obras de un género similar (dejar/abandonar la corte como motivo de aventura, conflictos que forman una cadena en una sucesión espaciotemporal y retrasan el momento del choque/desenlace final, etc.), en repetidos motivos y héroes ya consolidados (en las tradiciones caballerescas y de los cantares, a diferencia de la carolingia original y su característica cristianamente milagrosa), en elementos mágicos, o, para el caso, héroes gigantes, coprotagonistas, posibilidades expresivas del lenguaje que se convierte, en ciertos momentos, en la única y verdadera *fabula*, como en la mejor tradición de Pulci y su *Morgante*, en la configuración de los lugares narrativos estratégicos en el tono de los *canterinos* (los principios y finales de un canto,

5. El famoso *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto se publicó por primera vez en 1516, mientras que la tercera y última edición, revisada, apareció en el año del que estamos hablando: 1533.

6. Es decir, que el primer encuentro entre los paladines y Rado tiene lugar en algún lugar cerca del río Bojana, tras de lo cual Rado se convierte en el protector de una ciudad de Pelješac/Sabbioncello.

por ejemplo).⁷ El hecho de que Orlando se enamore locamente y de que su autor, inevitablemente enamorado, como requiere la tradición, se halle también a un paso de la locura, nos ha hecho comprender que nuestro supuesto sentido común —el de sus lectores— resulta también cuestionable. Hablamos de un escenario en el que el autor y su protagonista son de común procedencia eslava, de la misma matriz social y cultural, que es «otra» y «distinta», pero todavía cerrada y expresada en un lenguaje familiar. Teniendo esto en mente, «nosotros», como lectores urbanos, venecianos, deberíamos entender que en este elemento también buscamos algo que pudiera convertirse en un denominador común, una definición común, aunque no omnicomprendiva (no es esa su intención). Tanto la ironía del autor, expresada en varios lenguajes, como la del protagonista Rado, mostrada a través de su valor, grande, pero malicioso y en última instancia cómico, sugiere que ese denominador, justo como cualquier otro oficialmente aceptado, también tiene que reflejar su propia cara inversa de vez en cuando, para poder sobrevivir como tal.

Parece que solo en esta clase de marco, y no en el nacional o nacionalista, resulta interesante y significativo señalar que, como observaba Alexander Veselovsky (1879)⁸ a finales del siglo XIX, Zuan Polo/Paulavichio, quizás llamado Rado, sugiere que en las zonas costeras podría haber estado viva una tradición oral, *canterina*, de canciones dedicadas a Rado/Radoslav. Este protagonista aparece en uno de los primeros poemas épicos documentados del Adriático eslavo, *La pesca*, del humanista dalmata Petar Hektorović.⁹ Este poema podría estar vinculado a numerosos Radoslavs apócrifos presentes en crónicas de Dubrovnik o en crónicas de diferentes

períodos dedicadas a Dubrovnik, hasta la *Crónica del sacerdote de Doclea*, del siglo XII. Ello resulta interesante y significativo, ya que de este modo podríamos concluir acertadamente que Zuan Polo, esta vez, pretendía señalar la necesidad de crear un contexto común adriático-veneciano, cuya conformidad es también mediterránea. Y subrayaba esa necesidad reintroduciendo, a través de Rado y todas sus asociaciones, la producción oral del Adriático eslavo en la tradición épica de la «Europa occidental», con la cual o a partir de la cual la primera definitivamente había nacido. Este rasgo mediterráneo se ve especialmente en la segunda parte, donde los hijos de Rado recorren libremente todo el Mediterráneo en el curso de sus acciones. También podemos concluir que, al mismo tiempo, a través del «autor» Ivan Paulavichio, esta tradición oral indiferenciada debería tener, como la veneciana-italiana, su expresión autoral, literaria, que revitalizaría el ya algo agotado contexto caballeresco: para comprobar la veracidad de esta afirmación, basta observar que a Orlando, Rinaldo y los otros paladines se los presenta como guerreros decadentes, exhaustos, *bon vivants*, que están más que dispuestos a permitir a Rado imponerse y convertirse en el defensor del mundo civilizado. Esto ocurre después de que hayamos estado buscándole junto con los paladines (no aparece hasta después de 100 octavas, en el Canto II), después de que se haya convertido en coprotagonista en la segunda parte del poema, y después de que se haya hecho digno de imponerse, lo que ocurre solo en la tercera parte, gracias a esta creciente parábola casi alegórica. Se impone como un nuevo/viejo *campione* sobre aquellos a quienes les gustaría representar una amenaza para los modelos culturales y sociales, ahora ya convertidos en elemento común.

7. En esta ocasión no hablaremos del más que interesante problema literario histórico-teórico (casi a la luz de una «poética histórica») planteado por la definición del género de la obra de Zuan Polo. Ello nos llevaría demasiado lejos, si bien este problema también tiene que ver con ciertas «fronteras» y diferenciación. Tampoco enumeraremos la crítica, especialmente en los últimos años, que cada vez más se inclina por estudiar también el «hormiguero», como lo denominaba Carlotta Dionisotti, de los llamados autores menores, que no dejan de ser igualmente importantes en el intento de crear una imagen ordenada, y quizás incluso clara, de lo que fue y significó la producción caballeresca-*canterina* en la segunda mitad del siglo XV y durante todo el XVI. Como ejemplo, podríamos utilizar como mínimo la obra de Marco Villorelli *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*.

8. Aunque habría que señalar que Veselovsky no tuvo la oportunidad de leer todo el texto de Zuan Polo y que extrajo sus conclusiones de una manera indirecta.

9. El inicio del poema se documentaba en la segunda «canción» de *Charla sobre la pesca y los pescadores* (abreviada como *La pesca*) de Petar Hektorović, publicada en Venecia en 1568, de un marco típicamente humanista (como, por ejemplo, los *Dialoghi* de Pontano): el autor, un hombre culto, escucha las sabias conversaciones de unos pescadores corrientes.

Resulta aún más interesante cuando esta metamorfosis —de nuevo— típicamente humanista de los personajes, las obras y sus significados se sitúa en un entorno perfilado por ambos poemas. El significado simbólico de este entorno se hace aún más claro en la segunda parte, en la venganza de los hijos de Rado. En la primera parte, las acciones de Rado y los paladines abarcan parte de Francia, España, el Adriático y la península Balcánica, hasta llegar a las fronteras húngaras —dado que, no hace falta decirlo, el primer conflicto resuelto satisfactoriamente se produce con los húngaros— y, en el tercer segmento, lo que sería África del Norte y Oriente Próximo. Perfilan así un espacio que, pese al conflicto, se percibe a sí mismo como único, porque posee en Venecia su centro natural. Venecia está presente en la obra tanto directamente, como punto donde se inicia el viaje de los paladines, como de manera indirecta, abordando constantemente al lector, como un lugar capaz de «asumir» y entender esta historia y el modo en que se ha narrado, lo que resulta especialmente visible en la segunda parte. Más adelante, sin embargo, este contexto geográfico, debido precisamente al hecho de ser geográfico e histórico, se hace aún más específicamente definido, es decir, adquiere lo que en realidad es su *specificum*, según Zuan Polo. Más exactamente, el curso principal de la *fabula*, aparte de esos choques marginales, afecta al conflicto entre los hijos de Rado y un «hijo póstumo». Este último es de hecho el hijo del diablo, Iatilo. A través de su propio nombre y también por el hecho de convertirse posteriormente en el doble de Atila (cuando, en la historia, se introduce a Atila como su modelo/maestro y su *alter ego*),¹⁰ Iatilo pasa a ser la personificación de un bárbaro, la fuerza destructora por excelencia, que se lanza en picado sobre la que viene a ser la portadora y la base de la civilización y la cultura: la ciudad. Obviamente, el paradigma de la ciudad es la propia Venecia. Pero todavía más significativo es el hecho de que todos los choques,

tanto con Iatilo/Atila como con otros antagonistas de los hijos de Rado, en el espacio ya mencionado, se produzcan en y en torno a las ciudades como depositarias de la dimensión esencial del Adriático, el Mediterráneo y su cultura. La ciudad es la que introduce la historia y su relativismo en el mundo rural-montañoso del interior. Este relativismo solo puede ser vivido y experimentado, y hace posible que se encuentren soluciones, incluso para diferencias a primera vista irreconciliables; por lo tanto, no resulta sorprendente que el hijo de Rado abraza el islam, a diferencia de todos los héroes caballerescos tradicionales, que hacían lo opuesto. Lo hará por razones pragmáticas y para preservar la existencia de la ciudad como centro de cultura. Se convertirá en un «paladín» del islam que, como la cultura de la ciudad, vive, comparte y coopera de la forma más armoniosa con la ciudad de todas las ciudades, Venecia, el corazón del mundo adriático-mediterráneo y su perfecto crisol. Esto no solo ocurre en la imaginación de Zuan Polo, sino, en aquellos años, también en la realidad histórica, como la rica historiografía sobre el tema ha mostrado ya.

Aun así, estas «modernas» conclusiones de Zuan Polo y su invitación, si es que realmente la necesitamos, a trazar la línea divisoria en el eje ciudad/no-ciudad, historia/no-historia, cultura/no-cultura, pronto quedarán a un lado. Ya en 1533, con su obra *Della poetica in generale*, la autorizada voz de Benedetto Varchi fue capaz de decir de Luigi Pulci, hoy un autor clásico, que había escrito sin el menor sentido, ofreciendo lo que gustaba y divertía a la plebe/el pueblo. Por otra parte, en esa interpretación cada vez más exclusivista de la literatura y de la cultura en general no había sitio para Zuan Polo y sus obras, ni siquiera en el contexto de una crítica negativa.¹¹ Desde mediados del siglo XVI ya no hubo oído que escuchara todos los matices que ofrecía, ni disfrute alguno de sus diferencias vertiginosamente entretreídas. Aun así, el solo hecho de que Zuan Polo

10. Mencionaremos únicamente que en la segunda parte hay motivos y segmentos narrativos muy interesantes que pueden conectarse con las más diversas tradiciones e historias míticas, lo que se convierte en un auténtico reto para el crítico.

11. Durante mucho tiempo ha habido juicios bastante negativos sobre la obra de Zuan Polo, casi todos ellos —parangonando o suscribiendo las palabras que escribiera Melzi en *Bibliografia dei romanzi e dei poemi cavallereschi italiani*— sostienen que dicha obra resulta ilegible, vaga e imposible de seguir. Esta valoración contiene cierto grado de verdad, pero a la vez da testimonio —como ya mencionábamos al principio de este artículo— de la profundidad y las consecuencias del «prejuicio moderno».

Leopardi/Liombardi, como muchos otros, fuera capaz de construir su vida y su obra precisamente en base a este entretejido que trasciende los cánones constituye un signo de esperanza para los mundos adriático y mediterráneo.

Bibliografía

- ANCILLOTTO, P., «Un buffone a Venezia nella prima metà del Cinquecento», *Quaderni di Teatro*, VIII/31, 1986, p. 85-122.
- ARETINO, P., *Il secondo libro delle lettere*, vol. II, ed. F. Nicolini, Bari, Laterza, 1916.
- BRAUDEL, F.: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Arthaud, 1990.
- CARAVIA, A., *Il Sogno (Il Sogno, in ottava rima, in Vinegia nelle case di Giovann'Antonio di Nicolini da Sabbio, ne gli anni del Signore, MDXLI, dil mese di maggio)*.
- CORTELAZZO, M., «Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1971-1972, vol. CXXX, p. 125-160.
- DEGL'INNOCENTI, L., «Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento», *Paragone*, año LXII, n.º 93-94-95, enero-febrero de 2011, p. 141-156.
- FERLUGA, J., *Durazzo bizantina e gli Slavi nella Cronaca del Prete diocleate dalla metà del secolo XI alla metà del secolo XII*, Florencia, Leo S. Olschki, 1986.
- HARDEN, P., y N. PURCELL, *The corrupting sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000.
- IVETIC, E., «Per una storia dell'Adriatico», *Italica Belgradensia*, 2013/2, p. 7-15.
- *Un confine nel Mediterraneo. L'Adriatico orientale tra Italia e Slavia (1300-1900)*, Roma, Viella, 2014.
- PADOAN, G., *L'avventura della commedia Rinascimentale*, Padua-Milán, Piccin Nuova Libreria - F. Vallardi, 1996.
- SANUDO, M., *I Diari (1496-1553)*, Vicenza, N. Pozza, 1997.
- STIPČEVIĆ, S., «Duca bosniaco e buffone veneziano», *Ricerche Slavistiche, Nuova Serie*, vol. 2 (XLVIII), 2004, p. 29-48.
- VESSELOVSKY, A., «Хорватския пѣсни о Радославъ Павловичъ и италианския поэмы о гнѣвном Радѣ», *ЖМНП*, 1879, 89-III, p. 89-111.
- VIANELLO, D., *L'arte del buffone*, Roma, Bulzoni, 2005.
- VILLORESI, M., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- ZORIĆ, M., *Dalle due sponde. Contributi sulle relazioni letterarie italo-croate*, Roma, Il Calmo, 1999.

Primavera istriana

Claudio Magris. Escritor

La península de Istria ha sido hogar de infinidad de pueblos, culturas y religiones. Ha formado parte de la república de Venecia, del Imperio austrohúngaro y de Yugoslavia. En su heterogeneidad histórica, cultural y social reside la esencia de su alma, que es la esencia misma del Mediterráneo. Istria puede presumir de una identidad única que a la vez comparte con varios pueblos: igual de istriano es el anfiteatro romano de Pola que sus palacios vénetos y los minaretes de las mezquitas; igual de istriana es la historia vinculada a los austrohúngaros que la huella de los italianos, e igual de istrianos son los italo hablantes de la costa que los eslavos del interior. Actualmente, una parte de Istria está empeñada en resarcir lo que la estrecha cosmovisión de los nacionalismos (de ambas orillas del Adriático) le infligió en el pasado a este lugar, e intenta hacer valer uno de los muchos aspectos de su poliédrica identidad.