

RASSEGNA IBERISTICA

1

gennaio 1978

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	Pag.	3
F. Merregalli — C. Romero, <i>Para un nuevo comentario al Quijote</i>	"	5
G. Morelli — <i>Aleixandre in Italia</i>	"	25

Hispano-Italic Studies (F. Merregalli), p. 31; P. López, *Il movimento valdesiano a Napoli: Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio* (F. Merregalli), p. 31; *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed J. V. Rikapito (F. Merregalli), p. 32; G. Morelli, *Fernando de Acuña un petrarquista dell'epoca imperiale* (D. Ferro), p. 33; *L'assedio di Casale* (F. Merregalli), p. 34; R. D. Pope, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel* (F. Merregalli), p. 35; E. Suárez Galbán, *La vida de Torres Villarroel: Literatura antipicaresca, autobiografía burguesa* (F. Merregalli), p. 37; J.R. Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)* (G.B. De Cesare), p. 38; J.R. Jiménez, *Nueva antología* (G.B. De Cesare), p. 39; A. Gonzáles, *Juan Ramón Jiménez* (G.B. De Cesare), p. 41; I. Paraíso de Leal, *J.R. Jiménez. Vivencia y palabra* (G.B. De Cesare), p. 42; *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization* (F. Merregalli), p. 42; D. Puccini, *La parola poetica di Vicente Aleixandre* (G. Morelli), p. 45; R. Alberti, *Ritorni dal vivo lontano* (G. Bellini), p. 47; R. J. Sender, *Imán* (F. Merregalli), p. 47; A. Amorós-M. Mayoral-F. Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)* (G. B. De Cesare), p. 48.

A. Jansen, *Charles et Théodore de Croix Vice-Rois de l'Amérique espagnole* (G. Bellini), p. 50; M.L. Cáceres, *La personalidad y obra de D.J. del Valle y Caviedes; El manuscrito de Ayacucho; Voces y giros (...) de la obra de J. del Valle y Caviedes* (G. Bellini), p. 52; J.J. Fernández de Lizardi, *Periquillo Sarniento*, ed. L. Sainz de Medrano (G. Bellini), p. 55; A. Roa Bastos, *Figlio di uomo* (G. Bellini), p. 57; D. Aguilera Malta, *Jaguar* (G. Bellini), p. 58; A. Fama, *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta* (G. Bellini), p. 60; P.A. Cuadra, *Introduzione alla terra promessa* (S. Serafin), p. 62; A. Rama, *Los dictadores hispanoamericanos* (G. Bellini), p. 64; *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Stuttgart 1977, n. 1 (F. Merregalli), p. 66.

R. Albonico, *Breve storia del Portogallo contemporaneo (1890-1976)* (M. Simões), p. 68; S. Reckert-H. Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo* (M. Simões), p. 69; G. Lanciani, *Il Canzoniere di Fernan Velho*, (G. Bellini); p. 71; M. Mendes, *Ipotesi* (G. Bellini), p. 73; J. de Sena, *Esorcismi* (M. Simões), p. 74; G. de Oliveira, *Officina poetica* (M. Simões), p. 77.

“RASSEGNA IBERISTICA”

Direttore: Franco Meregalli

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio,
Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — VENEZIA.

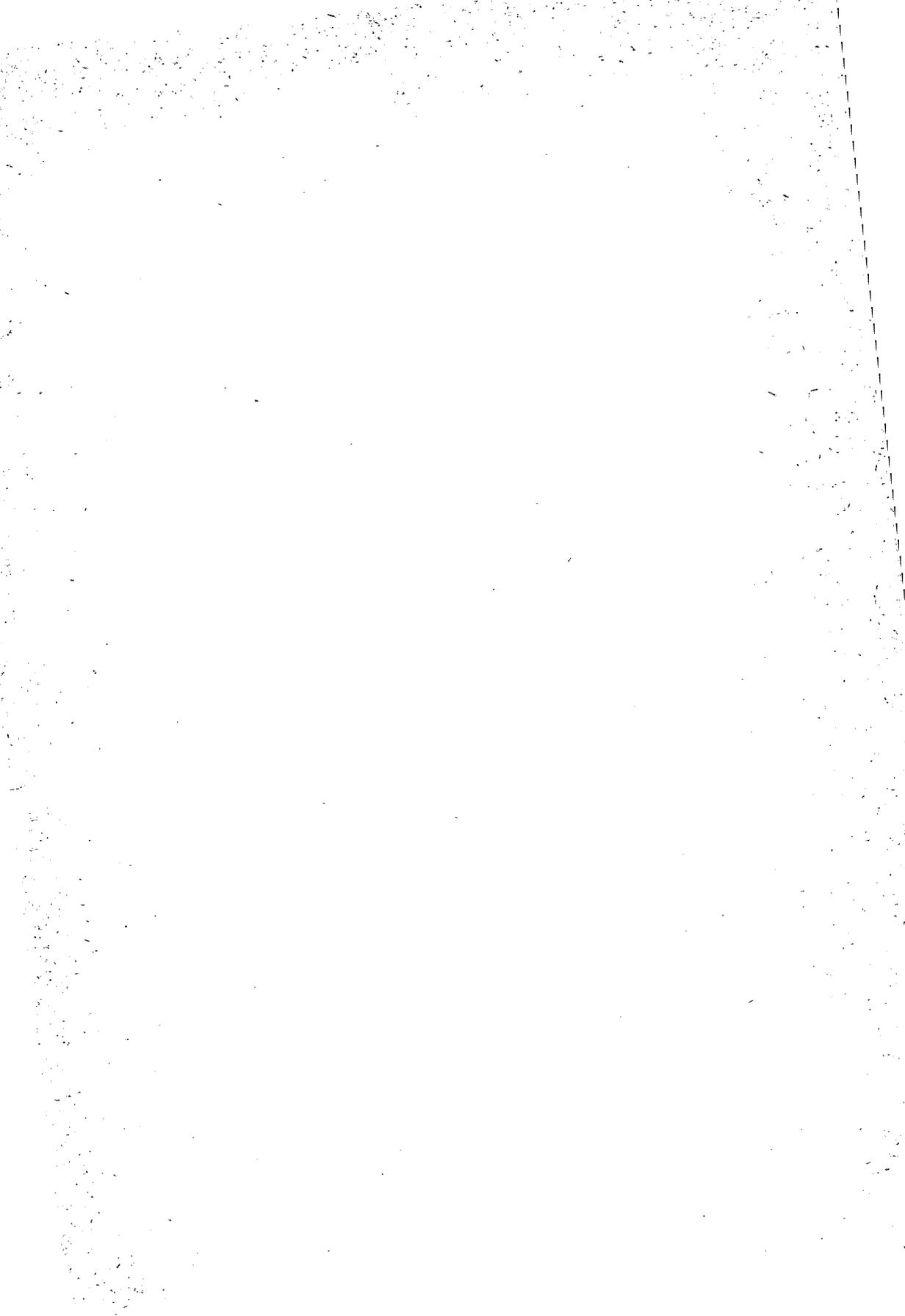
Distribuzione:
Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)

Il fascicolo L. 3.000

PREMESSA

In Italia parecchie pubblicazioni periodiche o semiperiodiche si occupano, in modo esclusivo o no, di studi iberistici. In genere, contengono scritti su temi specifici. Questo stesso Seminario promuove gli Studi di letteratura ispano-americana, che hanno appunto tale carattere.

Risulta invece più difficile pubblicare recensioni tempestivamente, ed in numero sufficiente a dare un'informazione critica varia, se non esauriente, di ciò che su tema iberistico esce all'estero e, particolarmente, in Italia. Tale ruolo informativo e critico si propone questa semiperiodica Rassegna iberistica, che, oltre alle recensioni, recherà in ogni fascicolo uno o pochissimi scritti più ampi: "stati degli studi", riguardanti un tema o un metodo di particolare importanza, in funzione di ulteriori ricerche.



PARA UN NUEVO COMENTARIO AL QUIJOTE

Innovación y tradición se condicionan mutuamente en el acontecer histórico. Es verdad que una innovación no arraigada en la historia es como un esqueje plantado en la arena, pero hay que añadir que la innovación da sentido a la tradición en el momento mismo en que la supera. Una tradición en la que no se inserta una innovación es una tradición muerta. Estas consideraciones podrían constituir el punto de llegada de una reflexión acerca de las vicisitudes centenarias — y, sin embargo, poco densas — de la exégesis del *Quijote*. La historia de dicha exégesis está por escribir, pero sus rasgos esenciales resultan claros a los ojos de los autores de estas líneas: Bowle determinó una tradición, realizando cierta idea de comentario estrechamente relacionada con su tiempo, en el suyo, que, por otra parte, quedaba muy por debajo del nivel alcanzado (acudamos al término de comparación más obvio, en el contexto en que Bowle vivía) por Johnson en el terreno shakespeariano. Bowle condicionó a sus sucesores, por más que éstos pretendieran, claro está, superarlo. Juan Antonio Pellicer integró el comentario de Bowle sobre todo en su dimensión histórico-geográfica. Más rico, y no ajeno a la pretensión de ofrecer juicios de valor “definitivos”, el comentario de Clemencín (y cuando decimos Clemencín incluimos a sus continuadores) tiene ciertas relaciones con el planteamiento erudito de Bowle, aunque se caracteriza más bien por su actitud de dómine y vestal de la corrección lingüística. Mientras que el posterior Hartzenbusch, demasiado desenvuelto en sus intervenciones, quedó pronto sin eficacia en la tradición textual (hay que reconocerle, sin embargo, algún que otro acierto en las notas), Clemencín fue determinante hasta los comentarios de Rodríguez Marín, valiosos (sobre todo en lo referente a la aclaración de las dificultades por medio de autores contemporáneos y en la crítica textual, realizada de manera algo empírica y sin comunicación con la europea de la época, si bien con una dosis considerable de buen sentido), pero aún sujetos a ciertas limitaciones tradicionales: por ejemplo, la enfadosa palabrería y el singular descuido de algunas obras de Cervantes. (Efectivamente, es curioso

que en la tradición de los comentarios al *Quijote*, donde se utilizan a menudo novelas caballerescas, tratados políticos o de esgrima, etc., lo sean poquísimo otras producciones del mismo Cervantes, redactadas a veces en la misma época que la obra comentada, como sucede sobre todo por lo que se refiere al *Quijote* de 1615).

A tales rasgos se acabó reaccionando: citaremos aquí el caso más ilustre, el comentario de Martín de Riquer. Ejemplar por su escrupulosa exactitud, innovador por sus sobrios pero meditados y documentados comentarios de conjunto, referentes a muchas unidades narrativas, coincidentes o no con los capítulos, el comentario de Riquer es, a nuestro parecer, exageradamente reducido: no se contestan en él preguntas que el lector no puede dejar de hacerse. Históricamente, este exceso de sobriedad se justifica como reacción a la prolijidad de Clemencín y Rodríguez Marín, pero creemos necesario, aceptando su laconicidad, subsanar sus silencios. Hay que recordar también el comentario de Ruffo Mendizábal, valioso por la específica competencia del autor en materias eclesiásticas y también por sus *Advertencias* y por su *Índice de las principales palabras declaradas*. En el comentario que estamos preparando, del que damos una muestra al final de este escrito, pensamos seguir su ejemplo en este último aspecto, así como el, mucho más variado, de ediciones de otros clásicos. Por ejemplo, pensamos en una breve e iluminante *Tabla de las monedas citadas en el "Quijote"*, análogo a la *Table des monnaies* — tan sólo tres páginas — de la edición de las *Confessions* de Rousseau, en la colección *La Pléiade*.

Escribimos en Italia, donde el oficio de comentar a los clásicos tiene una larga y densa tradición: no sólo hay comentarios de obras lejanas en el tiempo, sino que los hay también de otras más cercanas, por ejemplo de *I promessi sposi*, de Manzoni (citamos esta obra por su naturaleza análoga al *Quijote*, que por otra parte ha influido en ella). Hubo en Italia una época en que, por influencia de la estética de Croce, los comentarios de los clásicos tomaron un sesgo acentuadamente valorativo. La caricatura de este tipo de comentario es una empalagosa colección de expresiones exclamativas, que a menudo irritan al lector por lo superfluas y porque crean un diafragma entre él mismo y la obra. Comentarios por el estilo no es raro que callen precisamente cuando más se necesita ayuda. Sin embargo, algún aspecto de esta tradición exegética se puede y aun se debe aprovechar. A veces hay que ir más allá de la letra: hay que poner de relieve correspondencias, intenciones secretas — pero no tanto —, alusiones maliciosas, etc. Comentar

la obra de un autor nada inmediato y espontáneo (aunque, a veces, descuidado, que es otra cosa) como lo es Cervantes debe significar penetrar más allá del sentido literal, en las capas profundas de una obra que es la obra maestra que todos admiramos precisamente porque existen esas capas. Ya sabemos que esto tiene sus peligros; que primero hay que establecer el sentido literal; que establecer el sentido literal no es, a veces, nada fácil; que resulta casi instintivo dar a las palabras y a las frases el significado para nosotros obvio y, sin embargo, no aplicable a un texto de hace más de tres siglos. Sabemos también que la tradición crítica cervantina está llena de novelorías interpretativas; pero, al mismo tiempo, no ignoramos que la misma está no menos llena de censuras intolerantes, como bien experimentó en el siglo pasado S. Díaz de Benjumea, quien echó a perder, con sus exageraciones, intuiciones nada despreciables, que ya es hora de recuperar, quitándole al malaventurado, culpable de no ser académico ni catedrático, el sambenito que se le puso. Polémico y excesivo como Benjumea, pero con credenciales científicas más fidedignas, Américo Castro penetró en las capas profundas del mundo cervantino, revelando dimensiones sorprendentes, como bien sabe el lector de *El pensamiento de Cervantes* y de *Cervantes y los casticismos españoles*, obras menos contrapuestas de lo que el mismo autor pensaba. Estas y otros escritos de Castro, como los de otros representantes de tendencias a bucear por debajo de la interpretación literal, están presentes, si bien de manera implícita, en el trasfondo de la manera de leer el *Quijote* que nosotros pensamos proponer, empezando por la presente muestra.

Colocado ya nuestro comentario en la tradición y caracterizado en sus elementos innovadores, nos quedan por indicar algunos de sus rasgos más técnicos.

TEXTO. Nuestra edición piensa dirigirse ante todo a un público culto, pero no especializado. Por esto, y siguiendo — cautelosamente y con las disensiones que nos han parecido necesarias — el ejemplo general, hemos modificado la puntuación y la grafía y, al contrario, hemos conservado lo que supone real diferencia entre la lengua de Cervantes y la actual, o vacilación dentro de la misma lengua de Cervantes. A este propósito, y siguiendo el ejemplo de Schevill y Bonilla, anticipado por Rodríguez Marín y adoptado más tarde por Riquer, hemos restaurado a veces, aun contra tradiciones seculares, las lecciones de la *princeps*. Cuando no es evidente que la *princeps* cae en una errata, es

necesario conservar su lección: el *onus probandi* le toca a quien se aleja de la *princeps*, no al revés. Históricamente, muchas innovaciones en el texto cervantino, incluyendo bastantes relacionadas con la puntuación, se debieron a insuficiente conocimiento de la lengua de Cervantes. Por ejemplo, a insuficiente conocimiento del coeficiente italianista de esta lengua.

Es sabido que la *princeps* apenas emplea el aparte y que los existentes son fruto de iniciativas de los editores, parcialmente ya tradicionalizadas. Nos colocamos en la tradición, pero con un específico interés por el problema. No existe una segmentación definitiva, aunque sea convencional, del texto, de manera que a los que citan un pasaje del *Quijote* no les queda más remedio que citar la parte y el capítulo, y luego una página de determinada edición, privilegio que, en realidad, ninguna merece. Nosotros proponemos una segmentación explícita, que se coloque en la tradición algo incierta y la fije. El criterio de esta segmentación es vagamente greimasiana. Si se acepta nuestra propuesta, será posible citar el *Quijote* de una forma más individuante: por ejemplo, *Quijote*, II, 54, 8: parte, capítulo y párrafo.

COMENTARIO. La gran mayoría de los lectores de un *Quijote* comentado pide al comentario aclaraciones de carácter textual y alguna que otra nota histórica o interpretativa: todo, de la forma más concisa posible. En estos lectores hemos pensado al redactar nuestras notas a pie de página. Obviamente, a menudo nos hemos limitado a recoger en nuestro comentario explicaciones de otros anteriores; en este caso, hemos indicado con una sigla de dónde hemos sacado la nota (a veces, habremos atribuido el mérito a un comentarista que, en realidad, utilizaba la nota de otro anterior). De esta forma, resulta fácil identificar las notas de que asumimos la responsabilidad — diríamos — activa y aquellas otras en que nos limitamos a avalar una precedente. Una costumbre criticable de los comentaristas es la de dejar sin nota pasajes oscuros, como si resultaran tan claros que sobrase la ilustración. Nos comportaremos de otro modo. Dejaremos sin comentario los pasajes que efectivamente nos parezcan no necesitados de él; cuando no consigamos aclarar un pasaje que a nosotros también nos resulte enrevesado, lo diremos. Saber confesarse vencidos e ignorantes nos parece un elemento indispensable de la ética científica.

En bastantes casos, sin embargo, teníamos cosas que decir, más allá de la declaración inmediata del texto. Las teníamos en el nivel de la

crítica textual, que exige a veces la expresión de perplejidades, de alternativas, de matices; pero también a otros niveles: de información histórico-geográfica, de aclaración del texto con contextos, sobre todo del mismo Cervantes. Todas estas cosas no se pueden expresar sino con notas bastante amplias que inevitablemente distraen al lector de la lectura directa. En muchos casos, hemos renunciado a decir lo que podíamos, oportunamente, desde un punto de vista científico; en otros, nos hemos expresado y, para no molestar al lector no especialista (y tampoco al especialista que quiere gozarse, sin más, el texto cervantino), hemos recogido las notas resultantes en un *Apéndice*, comprimido de manera que con todas nuestras intervenciones no se superase, en número de palabras, las dimensiones del texto cervantino y, por lo tanto, ocupasen, impresas en letra más menuda que este texto, un espacio inferior.

Un rasgo característico de nuestro comentario (característico aunque precedido por el intermitente ejemplo de Riquer) es el comentario de conjunto a todas las unidades narrativas medias, que en muchos casos, pero no siempre, corresponden a la división en capítulos hecha por Cervantes. Esta división es homogénea a la división en párrafos, correspondientes a microunidades; en la división en párrafos hemos debido conceder mucho al fin práctico de la rápida identificación del pasaje, que nos importaba conseguir, de manera que hemos tenido que dividir unidades narrativas homogéneas, pero extensas, en distintos párrafos. Esta necesidad práctica no existe en el caso de las unidades narrativas superiores al párrafo y consistentes en algunos o muchos párrafos. De todos modos, nos inclinamos a considerar los capítulos cervantinos como unidades narrativas cuando no resulte evidente lo contrario. El comentario de conjunto dedicado a las unidades narrativas tendrá en nuestro comentario el carácter que tiene el de la muestra que ofrecemos: se habla de carácter intrínseco de la narración, en sus aspectos formales y en sus aspectos existenciales; sólo marginalmente hay datos extraliterarios, y no muchos serán los extratextuales.

En todas nuestras notas tenemos en cuenta no sólo los principales comentarios españoles, sino también los mejores extranjeros y las traducciones, sobre todo las del siglo XVII.

Ya no nos queda sino explicar por qué hemos escogido como muestra el capítulo 54 de la II parte. Lo hemos escogido porque se trata de una unidad narrativa suficientemente delimitada que coincide con un capítulo de proporciones medias, ni particularmente conocido ni parti-

cularmente descuidado. Sólo que, después de haberlo escogido, al comentarlo, nos hemos dado cuenta de que se trata de un texto particularmente importante para comprender la actitud de Cervantes ante la realidad político-social de su tiempo. Nos hemos dado cuenta de que, al comentarlo, Américo Castro quedaba siempre en el horizonte, como estímulo y un poco también como peligro: La muestra resulta algo más larga de lo que resultaría en el contexto de un comentario completo, porque explicamos expresiones que, a las alturas de II, 54, no haría ya falta explicar, gracias también al *Índice de palabras comentadas* que pensamos publicar al final de nuestro trabajo.

CAPITULO LIV

QUE TRATA DE COSAS TOCANTES A ESTA HISTORIA, Y NO A OTRA ALGUNA¹

- 1 Resolviéronse el duque y la duquesa de que* el desafío que don Quijote hizo a su vasallo por la causa ya referida pasase adelante; y puesto que el mozo estaba en Flandes, adonde se había ido huyendo, por no tener por suegra a doña Rodríguez, ordenaron de poner en su lugar a un lacay o gascón*, que se llamaba Tosilos, industriándole primero muy bien de todo lo que había de hacer.

¹ Desde el cap. XLIV Cervantes nos ha acostumbrado a un movimiento pendular, dedicando un capítulo a Don Quijote y otro a Sancho, por primera vez autónomo y separado de su dueño y maestro, lo cual significa ya una promoción al rango de segundo protagonista. Acostumbrados a tal ritmo, esperamos que el LIV nos cuente lo que le sucedió a Don Quijote, a quien le toca el capítulo; y en efecto éste empieza hablándonos de él; pero he aquí que casi enseguida vuelve a Sancho, para contarnos su encuentro con Ricote: Sancho se está haciendo casi más protagonista que su señor.

El encuentro con Ricote nos devuelve, por fin, después de tanto palacio, al campo: a una escena digna de Bruegel. Sancho ha renunciado a la ambición y, de esta forma, ha recuperado el placer de la amistad y también el de un vaso de buen vino: el LIV es simétrico y contrario al XLVII. El amigo es un morisco expulsado por el rey (la orden de expulsión de los moriscos se dictó, por lo que se refiere a Castilla, el 10 de julio de 1610). Ricote ha vuelto ilegalmente a España, para recoger su tesoro escondido. Sancho podría medrar denunciándolo a la autoridad, y lo sabe, pero no lo hace. Por lo demás, no se trata sólo de su interés: según la autoridad es un deber, para Sancho, la denuncia. ¿Se da cuenta Sancho de esto, y se da cuenta Cervantes de que hace caer a Sancho en la ilegalidad? El caso es

2 De allí a dos días dijo el duque a don Quijote, como² desde allí a cuatro vendría su contrario, y se presentaría en el campo, armado como caballero, y sustentaría como la doncella mentía por mitad de la barba³, y aun por toda la barba entera, si se afirmaba que él le hubiese dado palabra de casamiento. Don Quijote recibió mucho gusto con las tales nuevas, y se prometió a sí mismo de hacer maravillas en el caso, y tuvo a gran ventura habersele ofrecido ocasión donde aquellos señores pudiesen ver hasta dónde se extendía el valor de su poderoso brazo, y así, con alborozo y contento, esperaba los cuatro días, que se le iban haciendo, a la cuenta de su deseo, cuatrocientos siglos.

3 Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho, que entre alegre y triste venía caminando sobre el rucio a buscar a su amo, cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo.

4 Sucedió, pues, que no habiéndose alongado mucho de la ínsula del su gobierno* — que él nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba —, vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos extranjeros que piden la limosna cantando*, los cuales, en llegando a él, se pusieron en ala, y levantando las voces todos juntos, comenzaron a cantar en su

que Sancho es, en la mente de Cervantes, demasiado humano para cumplir con un deber (que es también su interés) tan duro. Ricote está tan seguro de la amistad de Sancho, que se le ha revelado espontáneamente, cometiendo una evidente imprudencia. En realidad, ¿para qué necesitaba Ricote la ayuda de Sancho? Un tesoro en oro y joyas, aunque considerable, no puede pesar mucho. Ricote era y es rico, pero Sancho no le tenía ni le tiene envidia. La solidaridad que viene de la amistad es más fuerte. Sancho reconoce las necesidades de la política, pero no se deja influir por ellas en sus relaciones con los amigos. Como el mayorazgo don Pedro Gregorio se ha enamorado de una morisca y para encontrarla ha abandonado el pueblo, Sancho ve en Ricote no al morisco, sino al amigo, a pesar de sus enjundias de cristiano viejo. Pero no hace locuras, no quiere comprometerse por avidez, y espera que el mayorazgo tampoco haga locuras. Según parece, que el mayorazgo se case con la hija de Ricote (pero en realidad se habla siempre de enamoramiento, y nunca de casamiento) es para Sancho una locura. Por ser la hija de Ricote cristiana nueva o por ser de casa no noble, o por ambas cosas: no está claro. Lo cierto es que Sancho ha renunciado a ver a su hija hecha una señora, ha vuelto a una concepción estática de las capas sociales: él, que había pretendido convencer a su Teresa (cap. V) y hasta acaba convenciéndola (cap. L y LII).

² como = que.

³ *mentía por mitad de la barba*: fórmula frecuente en los desafíos, en este caso felizmente grotesca.

lengua lo que Sancho no pudo entender, si no fue una palabra que claramente pronunciaba * *limosna*, per donde entendió que era limosna la que en su canto pedían; y como él, según dice Cide Hamete, era caritativo además⁴, sacó de sus alforjas medio pan y medio queso, de que venía proveído, y dióselo, diciéndoles por señas que no tenía otra cosa que darles. Ellos lo recibieron de muy buena gana, y dijeron:

— ¡Guelte! ¡Guelte⁵*!

— No entiendo — respondió Sancho — qué es lo que me pedís, buena gente.

- 5 Entonces uno de ellos sacó una bolsa del seno y mostróselo a Sancho, por donde entendió que le pedían dineros; y él, poniéndose el dedo pulgar en la garganta⁶ y estendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo⁷ de moneda, y picando al rucio, rompió por ellos; y al pasar, habiéndole estado mirando uno dellos con mucha atención, arremetió a él, echándole los brazos por la cintura,* y en voz alta y muy castellana*, dijo:

— ¡Válame Dios! ¿Qué es lo que veo? Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino⁸ Sancho Panza? Sí tengo, sin duda, porque yo ni duermo, ni estoy ahora borracho.

- 6 Admiróse Sancho de verse nombrar por su nombre y de verse abrazar del extranjero peregrino, y después de haberle estado mirando sin hablar palabra, con mucha atención, nunca pudo conocerle; pero viendo su suspensión el peregrino, le dijo:

— ¿Cómo y es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?*

- 7 Entonces Sancho le miró con más atención y comenzó a rafigurarle*, y, finalmente, le vino a conocer de todo punto, y sin apearse del jumento, le echó los brazos al cuello, y le dijo:

— ¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de mo-

4 *caritativo además* = muy caritativo, caritativo por demás.

5 *Guelte* = dinero, en alemán.

6 *poniéndose el dedo pulgar en la garganta* etc.: carecemos de otros testimonios de este gesto, no tan obvio hoy como debió de serlo entonces.

7 *ostugo* = brizna, pizca. Del lat. *festucum*.

8 *al mi caro amigo, al mi buen vecino*. Probablemente Ricote, que (nos lo dirá dentro de un momento) ha estado en Italia, introduce una construcción italiana en su voz "muy castellana".

harracho⁹ que traes? Dime: ¿quién te ha hecho franchote¹⁰ y cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura?

— Si tú no me descubres, Sancho — respondió el peregrino —, seguro estoy que en traje no habrá nadie que me conozca; y apartémos del camino a aquella alameda que allí parece, donde quieren comer y reposar mis compañeros, y allí comerás con ellos, que son muy apacible gente. Yo tendré lugar de contarte lo que me ha sucedido después que me partí de nuestro lugar, por obedecer el bando de Su Majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación¹¹ amenazaba, según oíste.

8 Hízolo así Sancho, y hablando Ricote a los demás peregrinos, se apartaron a la alameda que se parecía, bien desviados del camino real. Arrojaron los bordones, quitáronse las mucetas o esclavinas* y quedaron en pelota¹²*, y todos ellos eran mozos y muy gentileshombres, excepto Ricote, que ya era hombre entrado en años. Todos traían alforjas, y todas, según pareció, venían bien proveídas, a lo menos, de cosas incitativas y que llaman a la sed de dos leguas. Tendiéronse en el suelo, y haciendo manteles de las yerbas, pusieron sobre ellas pan, sal, cuchillos, nueces, rajas de queso, huesos mondos de jamón, que si no se dejaban masticar, no defendían el ser chupados¹³. Pusieron asimismo un manjar negro que dicen que se llama *cabial*¹⁴* y es hecho de huevos de pescados, gran despertador de la colambre¹⁵. No faltaron aceitunas, aunque secas y sin adobo alguno, pero sabrosas y entretenidas. Pero lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino¹⁶, que cada uno sacó la suya de su alforja; hasta el buen Ricote,

9 *moharracho* = mamarracho.

10 *franchote* = franchute; pero en aquella época el término llegaba a significar, sin más, extranjero.

11 *nación* = casta, origen étnico.

12 *en pelota* = en jubón y calzas, a cuerpo.

13 *no defendían el ser chupados*. Comer carne de cerdo y beber vino contribuían agradablemente al disfraz. Nadie reconocería a Ricote como morisco, al comer y beber.

14 *cabial* = caviar. Pero "caviar" (y "caviari", todavía más próximo al étimo, turco "haviari") está documentado en castellano antes que "cabial".

15 *colambre* = corambre, en esta ocasión "odre". *Despertar la colambre* = avivar la sed.

16 *seis botas de vino*. Los alemanes tenían fama de grandes bebedores.

que se había transformado de morisco en alemán o en tudesco, sacó la suya, que en grandeza podía competir con las cinco.

9 Comenzaron a comer con grandísimo gusto y muy de espacio, saboreándose con cada bocado, que le tomaban con la punta del chuchillo, y muy poquito de cada cosa, y luego al punto, todos a una, levantaron los brazos y las botas, en el aire; puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería; y desta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas.

10 Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía¹⁷; antes, por cumplir con el refrán, que él muy bien sabía, de “cuando a Roma fueres, haz como vieres”, pidió a Ricote la bota, y tomó su puntería como los demás, y no con menos gusto que ellos. Cuatro veces dieron lugar las botas para ser empinadas; pero la quinta no fue posible, porque ya estaban más enjutas y secas que un esparto, cosa que puso mustia la alegría que hasta allí habían mostrado. De cuando en cuando juntaba alguno su mano derecha con la de Sancho, y decía:

— *Español y tudescui, tuto uno*¹⁸: *bon compañero*¹⁹.

Y Sancho respondía: *Bon compañero, jura Di!*²⁰

Y disparaba con una risa que le duraba una hora, sin acordarse entonces de nada de lo que le había sucedido en su gobierno; porque sobre el rato y tiempo* cuando se come y bebe, poca jurisdicción suelen tener los cuidados.

11 Finalmente, el acabársele el vino*, fue principio de un sueño que dio a todos, quedándose dormidos sobre las mismas mesas y manteles; solos Ricote y Sancho quedaron alerta, porque habían comido más y bebido menos²¹; y apartando Ricote a Sancho, se sentaron al pie de una

¹⁷ *de ninguna cosa se dolía*: alusión al romance que comienza: “Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía; / gritos dan niños y viejos, / y él de nada se dolía” (P).

¹⁸ *Español y tudescui, tuto uno*: Españoles y alemanes, una cosa sola. Tratándose de una especie de italiano, utilizado como lengua franca, RM, siguiendo a P, enmienda “Españoli”.

¹⁹ *bon compañero* = buen compañero, buen camarada, amigo de la buena vida. Cfr. II, 25: “Es *hombre galante* (como dicen en Italia) y *bon compañero*”.

²⁰ *Jura Di* = Juro a Dios, en italiano sanchesco (M).

²¹ y *bebido menos*: “se habían repartido la bota” (CL).

haya, dejando a los peregrinos sepultados en dulce sueño, y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones:

- 12 — Bien sabes, ioh Sancho Panza, vecino y amigo mío!, como el pregón y bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros, a lo menos, en mí le puso de suerte, que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena ejecutado en mi persona y en la de mis hijos. Ordené, pues, a mi parecer, como prudente, bien así como el que sabe que para tal tiempo le han de quitar la casa donde vive y se provee de otra donde mudarse; ordené, digo, de salir yo solo, sin mi familia, de mi pueblo, y ir a buscar donde llevarla con comodidad y sin la priesa con que los demás salieron, porque bien vi, y vieron todos nuestros ancianos, que aquellos pregones no eran sólo amenazas, como algunos decían, sino verdaderas leyes, que se habían de poner en ejecución a su determinado tiempo; y forzábame a creer esta verdad saber yo los ruines y disparatados intentos que los nuestros tenían, y tales, que me parece que fue inspiración divina²² la que movió a Su Majestad a poner en efecto tan gallarda resolución*, no porque todos fuésemos culpados, que algunos había cristianos firmes y verdaderos; pero eran tan pocos, que no se podían oponer a los que no lo eran, y no era bien criar la sierpe en el seno*, teniendo los enemigos dentro de casa. 13 Finalmente, con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería, y en todas las partes de Africa donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan. No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido, y es el deseo tan grande que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, que saben la lengua como yo, se vuelven a ella, y dejan allá a sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse: que es dulce el amor de la patria. 14 Salí, como digo, de nuestro pueblo, entré en Francia, y aun-

²² *inspiración divina*: ¿Habla así Ricote para evitar complicaciones a C.?

que allí nos hacían buen acogimiento, quise verlo todo. Pasé a Italia y llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia. Dejé tomada casa en un pueblo junto a Augusta²³; juntéme con estos peregrinos, que tienen por costumbre de venir a España muchos dellos, cada año, a visitar los santuarios della, que los tienen por sus Indias*, y por certísima granjería y conocida ganancia*. Andanla casi toda, y no hay pueblo ninguno de donde no salgan comidos y bebidos, como suele decirse, y con un real, por lo menos, en dineros, y al cabo de su viaje salen con más de cien escudos de sobra que, trocados en oro, o ya en el hueco de los bordones, o entre los remiendos de las esclavinas o con la industria que ellos pueden, los sacan del reino* y los pasan a sus tierras, a pesar de las guardas de los puestos y puertos²⁴ donde se registran.

15 Ahora es mi intención, Sancho, sacar el tesoro que dejé enterrado, que por estar fuera del pueblo lo podré hacer sin peligro, y escribir o pasar desde Valencia a mi hija y a mi mujer, que sé que está en Argel, y dar traza como traerlas a algún puerto de Francia, y desde allí llevarlas a Alemania, donde esperaremos lo que Dios quisiere hacer de nosotros, que, en resolución, Sancho, yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota mi mujer* son católicas cristianas, y aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir. Y lo que me tiene admirado es no saber por qué se fue mi mujer y mi hija antes a Berbería que a Francia, adonde podía vivir como cristiana.

16 A lo que respondió Sancho:

— Mira, Ricote, eso no debió estar en su mano, porque las llevó Juan Tiopieyo, el hermano de tu mujer; y como debe de ser fino mo-

²³ *Augusta* = Augsburgo. En Baviera, anotan en general los comentaristas; pero entonces era ciudad libre del Imperio, y centro típico de la burguesía rica (Fugger, Welser), con una importante minoría protestante. Augusta era famosa por la paz de 1555, que prácticamente garantizaba la libertad de conciencia.

²⁴ *puestos y puertos donde se registran*. "Puertos, en el sentido de pasos entre montañas" (R); pero nada impide que se aluda también a puertos de mar. Los *puestos* son los de las aduanas, exteriores (hacia Francia) o interiores.

ro²⁵, fuese a lo más bien parado²⁶, y séte decir otra cosa: que creo que vas en balde a buscar lo que dejaste encerrado*; porque tuvimos nuevas que habían quitado a tu cuñado y tu mujer muchas perlas y mucho dinero en oro que llevaban por registrar²⁷.

— Bien puede ser eso — replicó Ricote —, pero yo sé, Sancho, que no tocaron a mi encierro, porque yo no les descubrí dónde estaba, temeroso de algún desmán, y así, si tú, Sancho, quieres venir conmigo y ayudarme a sacarlo y a encubrirlo, yo te daré docientos escudos con que podrás remediar tus necesidades, que ya sabes que sé yo que las tienes muchas.

17 — Yo lo hiciera — respondió Sancho —; pero no soy nada codicioso; que, a serlo, un oficio dejé yo esta mañana de las manos, donde pudiera hacer paredes de mi casa de oro, y comer antes de seis meses en platos de plata; y así por esto, como por parecerme haría traición a mi rey en dar favor a sus enemigos, no fuera contigo, si, como me prometes docientos escudos, me dieras aquí de contado cuatrocientos.

— Y ¿qué oficio es el que has dejado, Sancho? — preguntó Ricote.

— He dejado de ser gobernador de una ínsula — respondió Sancho —, y tal, que a buena fee que no hallen otras como ella a tres tiro- nes.

— ¿Y dónde está esa ínsula? — preguntó Ricote.

— ¿ Adónde? — respondió Sancho —. Dos leguas de aquí, y se llama la ínsula Barataria.

— Calla, Sancho — dijo Ricote —; que las ínsulas están allá dentro de la mar; que no hay ínsulas en la tierra firme.

— ¿ Cómo no? — replicó Sancho —. Dígote, Ricote amigo, que esta mañana me partí della, y ayer estuve en ella gobernando a mi placer, como un sagitario*, pero, con todo eso, la he dejado, por parecerme oficio peligroso el de los gobernadores.

18 — Y ¿qué has ganado en el gobierno? — preguntó Ricote.

— He ganado — respondió Sancho — el haber conocido que no soy

²⁵ como debe de ser fino moro. En la misma familia encontramos actitudes religiosas diferentes. Dentro de la aceptación de la política oficial, Cervantes pone de relieve este hecho, demostrando comprensión humana.

²⁶ fuese a lo más bien parado = lo más saneado: expresión curial (CL).

²⁷ perlas...por registrar. "A los moriscos expulsos no se les permitió llevar moneda, oro, plata, joyas ni letras de cambio, sino el valor de todo en mercaderías no prohibidas. Los bienes raíces, incluso juro y censos, fueron confiscados" (CL).

bueno para gobernar, si no es un ható de ganado y que las riquezas que se ganan en los tales gobiernos son a costa de perder el descanso y el sueño, y aun el sustento; porque en las ínsulas deben de comer poco los gobernadores, especialmente si tienen médicos que miren por su salud.

19 — Yo no te entiendo, Sancho — dijo Ricote —; pero páreceme que todo lo que dices es disparate; que équién te había de dar a ti ínsulas que gobernases? ¿Faltaban hombres en el mundo más hábiles para gobernadores que tú eres? Calla, Sancho, y vuelve en ti, y mira si quieres venir conmigo, come te he dicho, a ayudarme a sacar el tesoro que dejé escondido*, que en verdad que es tanto, que se puede llamar tesoro, y te daré con que vivas, como te he dicho.

— Ya te he dicho, Ricote — replicó Sancho —, que no quiero; contentate que por mí no serás descubierto, y prosigue en buena hora tu camino, y déjame seguir el mío; que yo sé que lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su dueño*.

20 — No quiero porfiar, Sancho — dijo Ricote —. Pero dime: ¿halláste en nuestro lugar cuando se partió dél mi mujer, mi hija y mi cuñado?

— Sí hallé — respondió Sancho —, y séte decir que salió tu hija tan hermosa, que salieron a verla cuantos había en el pueblo, y todos decían que era la más bella criatura del mundo. Iba llorando y abrazaba a todas sus amigas y conocidas, y a cuantos llegaban a verla, y a todos pedía la encomendasen a Dios y a Nuestra Señora su madre; y esto, con tanto sentimiento, que a mí me hizo llorar, que no suelo ser muy llorón. Y a fee que muchos tuvieron deseo de esconderla y salir a quitársela en el camino; pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo. Principalmente se mostró más apasionado don Pedro Gregorio, aquel mancebo mayorazgo rico que tú conoces, que dicen que la quería mucho, y después que ella se partió, nunca más él ha parecido en nuestro lugar, y todos pensamos que iba tras ella para robarla; pero hasta ahora no se ha sabido nada.

— Siempre tuve yo mala sospecha — dijo Ricote — de que ese caballero adamaba²⁸ a mi hija; pero, fiado en el valor de mi Ricota, nunca me dio pesadumbre el saber que la quería bien; que ya habrás oído decir, Sancho, que las moriscas pocas o ninguna vez se mezclaron por amores con cristianos viejos, y mi hija, que, a lo que yo creo, atendía a

²⁸ *adamaba* = cortejaba, requebraba.

ser más cristiana que enamorada, no se curaría de las solicitudes de ese señor mayorazgo.

21 — Dios lo haga — replicó Sancho —: que a entrambos les estaría mal. Y déjame partir de aquí, Ricote amigo; que quiero llegar esta noche adonde está mi señor don Quijote.

— Dios vaya contigo, Sancho hermano; que ya mis compañeros se rebullen, y también es hora que prosigamos nuestro camino.

Y luego se abrazaron los dos, y Sancho subió en su rucio, y Ricote se arrimó a su bordón, y se apartaron.

APENDICE

1 *Résolviéronse el duque y la duquesa de que*. H enmienda en *que*, pero la construcción de la *princeps* (injustificadamente no registrada en el VC) es correcta. Cfr., p. ej, P. Mariana, *Historia de España* l. X, c. 19 (“resueltos de dar asalto general”); XXIV, 14 (“se resolvió de entrar en la liga”).

Un lacayo gascón. Francia, el país más poblado de Europa, exportaba a España mano de obra procedente del Macizo Central o de las regiones pirenaicas. Los inmigrados eran afiladores, cerrajeros, castradores de puercos, buhoneros, aguadores (sobre todo después de la expulsión de los moriscos) y hasta pordioseros (cfr. M. HERRERO GARCIA, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, 1966², p. 385-416). No debieron de ser raros los lacayos (cfr. Herrero Garcia, p. 386, con testimonio de A. Moreto).

4 *La ínsula del su gobierno*. Ar, FK y R leen *de su gobierno*, pero el artículo ante posesivo, sentido ya como arcaico, no desentona al lado de “ínsula”.

que piden la limosna cantando, como solían los peregrinos alemanes, según M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, I, 1. III, c. 2 (cit. ya por CL) y Quevedo (OC I, ed. Blecua, B.na 1963, p. 646).

pronunciaba se puede interpretar como “significaba” (M) o, quizá mejor, como “declaraba”; no es por lo tanto necesario enmendar, como propone alguno, *pronunciaban*. Cfr. VLV: “Que delitos hay inormes / y culpas, señor, tan feas / que repetidas asombran / y pronunciadas alteran”.

El vocablo alemán corría ya por España, al menos entre “rufianes y jácaros” (cfr. DA), probablemente difundido por soldados españoles procedentes de Flandes (cfr. DCELC). Cabe pensar que caracteriza a los peregrinos como a alemanes que son, pero los circunda también de un halo en más de un sentido picaresco,

- en perfecta coherencia con lo que de ellos se dirá. Cfr. *LcdlC*, a. III. “Haya guelte y tú verás./ si te llevo do quisieres”.
- 5 *echándole los brazos por la cintura*, porque Sancho iba caballero en su rucio; Sancho en cambio se los echará a Ricote “al cuello”.
y en voz alta y muy castellana: en la *princeps* (y en R) no encontramos la primera y, añadida por B, CL, A, FK, RM y por nosotros. En efecto, C no sólo no prescinde de las conjunciones que hoy nos parecen necesarias, sino que utiliza otras gramaticalmente superfluas.
- 6 *Ricote, el morisco*. Ricote es apellido documentado en varios lugares de Castilla la Nueva, y no necesariamente ligado a la casta morisca (a los ej. de RM pueden añadirse los cit. en las *Relaciones de los pueblos de España Prov. Madrid*, ed. C. Viñas y R. Paz, Madrid, 1949, pp. 292 y 335). CL recuerda el valle de Ricote en el reino de Murcia, habitado por moriscos. C podría haber usado “Ricote” también pensando en la riqueza del personaje.
tendero de tu lugar. Los moriscos se dedicaron a oficios humildes (de buñolero, esterero, cestero, aguador, sastre, zapatero etc.), pero “no constituyeron una clase social específica, sino que entre ellos hubo una minoría aristocrática, una burguesía enriquecida, un artesanado activo (...) En Castilla abundan las referencias demostrativas de la actividad mercantil de los moriscos” (J. REGLA, en *Historia social y económica de España y América* dir. J. Vicens Vives, B. na, 1957, t. III, p. 142).
- 7 *rafigurarle*. Como en *LsC* (“Cuando Lorenzo vio a su hermana, y la acabó de rafigurar y conocer”), C usa aquí un italianismo (*raffigurare*). No aceptamos por lo tanto la anmienda *refigurarle* de todos los editores menos B, S y R. *DRAE* registra la forma *refigurar* derivándola del lat. *refigurare* e ignorando la documentada *rafigurar*. CO afirma disponer de testimonios de *refigurar*, pero no los cita.
- 8 *mucetas o esclavina*. Conservamos la lección, pero nos parece probable que C escribiese *mucetas* y *esclavinas*. *Muceta* es “capita que llega hasta medio brazo”; lo mismo significa “esclavina” en una de sus acepciones. Pero aquí la esclavina debe de ser una “vestidura larga y tosca, que usan los que van en romería o peregrinación” (*DA* autoriza la definición citando a Mariana, *Historia de España*, 1. II, cap. 2 y al mismo C. *Persiles*, 1. III, c. 6: “el vestido era una esclavina rota, que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero”). Hemos examinado catorce traducciones (hasta 1885): tres (Franciosini, Smollett, Tieck) conservan la aparente reduplicación del original; siete (Rosset, Basilea-Francfort 1682, Aviñon 1786, Londres 1787, Gamba, Bouchon-Dubournail, Viardot) la simplifican; cuatro (Londres 1620, Londres 1652, Londres 1742, Ormsby) se refieren a “vestidos de peregrino”).
en pelota. RM muestra que *en pelota* significa también en I, 22 y II, 71 “a

cuerpo"; ya en algunos textos ligeramente posteriores *en pelota* significa, como hoy, *en cueros*: cfr. VLV.

cabial. Resulta curioso que los peregrinos coman este producto exótico y caro junto a cosas decididamente corrientes. No lo sabemos explicar. Nótese que según Kluge-Mitzka (*Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 1967²⁰) la primera documentación alemana es tardía: 1628.

10 *rato y tiempo*. Podría tratarse de una de las reduplicaciones a que tan aficionado se muestra C; nos inclinamos, sin embargo, a pensar que *rato* conserva su valor de "instante" (vivo todavía en Sud América: cfr. DCELC), contrapuesto a un *tiempo* dilatado.

11 *acabársele el vino*. Muchos editores, aunque no RM, S y R, enmiendan *acabárseles*; pero en la lengua de la época era corriente dejar en singular el dativo, en posición proclítica y enclítica (cfr. RM, I, 253; II, 74 etc.).

12 *tan gallarda resolución*. También en el *Persiles*, I. III, c. 11, Jarife, morisco como Ricote, aunque cristiano de todas veras: "Ven ya, ioh venturoso mozo y rey prudente!, y pon en ejecución el gallardo decreto de este destierro".

y no era bien criar la sierpe en el seno. La comparación de veras tópica en la época ocurre también en *ECdP* ("considerando que España cría y tiene en su seno tantas víboras como moriscos") y en *Persiles*, III, 11 ("la resolución de desterrar los moriscos della, bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas").

14 *los tienen por sus Indias*. Herrero García (*Ideas cit.*, 400-401), cita textos de Quevedo (*La hora de todos*), Gracián (*El criticón*) y F. Santos (*La verdad en el potro*) en que encontramos la expresión, aplicada a los franceses que emigraban a España. *certísima granjería y conocida ganancia*. Mezclada a la desconfianza para con los extranjeros encontramos, mimetizada, la polémica renacentista contra las peregrinaciones, o ciertas peregrinaciones.

los sacan del reino. Si no topaban con el marqués de Belmonte, que, según S. de Orozco y Tirso (cfr. Schevill-Bonilla, ed. *Novelas ejemplares*, I, 337), solía acoger a los franceses que regresaban con sus ahorros, y, tras haberlos hospedado y alimentado, les cambiaba con nuevos los vestidos rotos que traían, pero quitándoles los doblones en ellos escondidos.

15 *La Ricota, mi hija, Francisca Ricota, mi mujer*: cfr. II, 52: "la Berrueca".

16 *encerrado*. RM, siguiendo a editores anteriores, enmienda *enterrado*; pero la *princeps* trae más abajo *encierra*, y en II, 63 la hija de Ricote dice que su padre "dejó encerradas y enterradas" perlas y piedras de gran valor (S).

17 *como un sagitario*. Esta expresión ha dejado perplejos a los comentaristas. CL recuerda que en germanía *sagitario* significa "el que llevan azotando por las calles"; RM indica que "no es raro ver aparecer un centauro con el nombre de *sagitario* en

los libros de caballerías” y que “llamar *sagitario* al *centauro* provino, probablemente, de aquel signo del Zodíaco”, e interpreta la alusión como “ponderación de habilidad y ligereza”; R. se pregunta: “¿Aludirá tal vez a los cuadrilleros de la Santa Hermandad que asañaban a los malhechores en Peralvillo?”. La explicación de RM nos parece la más satisfactoria: es verosímil que Sancho, hijo de una cultura tradicional con dimensión astrológica, piense en un signo zodiacal.

- 19 *el tesoro que dejé escondido*. A propósito de moriscos que volvían disfrazados a España para recuperar tesoros cfr. A. GONZALEZ PALENCIA, *Cervantes y los moriscos*, XXVII (1948), 107-122.

lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello su y dueño: cfr. G. CORREAS, *Vocabulario de refranes*: “Lo bien ganado perece, y lo malo, ello su y dueño”; “Lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su amo”.

CLAVE DE LAS SIGLAS UTILIZADAS

A = ed. del *Quijote* de la R. Academia Española, Madrid, 1819.

Ar = ed. del *Quijote* de B.C. Aribau, en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. I, Madrid, 1846.

B = ed. del *Quijote* de John Bowle, Londres, 1781.

BRAE = *Boletín de la R. Academia española*.

C = Cervantes.

CL = ed. del *Quijote* de D. Clemencín, Madrid, 1833-39.

CO = ed. del *Quijote* de C. Cortejón, continuada por J. Givanel y Mas y J. Suñé Benages, Madrid, 1905-1913.

DA = *Diccionario de la Lengua española* publicado por la R. Academia Española, Madrid, 1726-39 (“Diccionario de Autoridades”).

DCELC = *Diccionario crítico-etimológico de la Lengua castellana* de J. Corominas, Madrid-Berna, 1954-7.

DRAE = *Diccionario de la Lengua española*, publicado por la R. Academia Española, 19ª ed., 1970.

ECdP = *El Coloquio de los Perros*.

FK = ed. del *Quijote* de J. Fitzmaurice-Kelly, Edimburgo, 1898-9.

H = ed. del *Quijote* de J.A. Hartzenbusch, Argamasilla de Alba, 1863.

LCdC = *La casa de los Celos*.

LdD = *Las dos doncellas*.

LsC = *La Señora Cornelia*.

M = ed. del *Quijote* de R. Mendizábal, Madrid, 1953.

OC = *Obras completas*.

P = ed. del *Quijote* de J.A. Pellicer, Madrid, 1798-9.

Princeps = ed. del *Quijote*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615.

Q = *Quijote*.

R = ed. del *Quijote* de Martín de Riquer, B. na, 1968³.

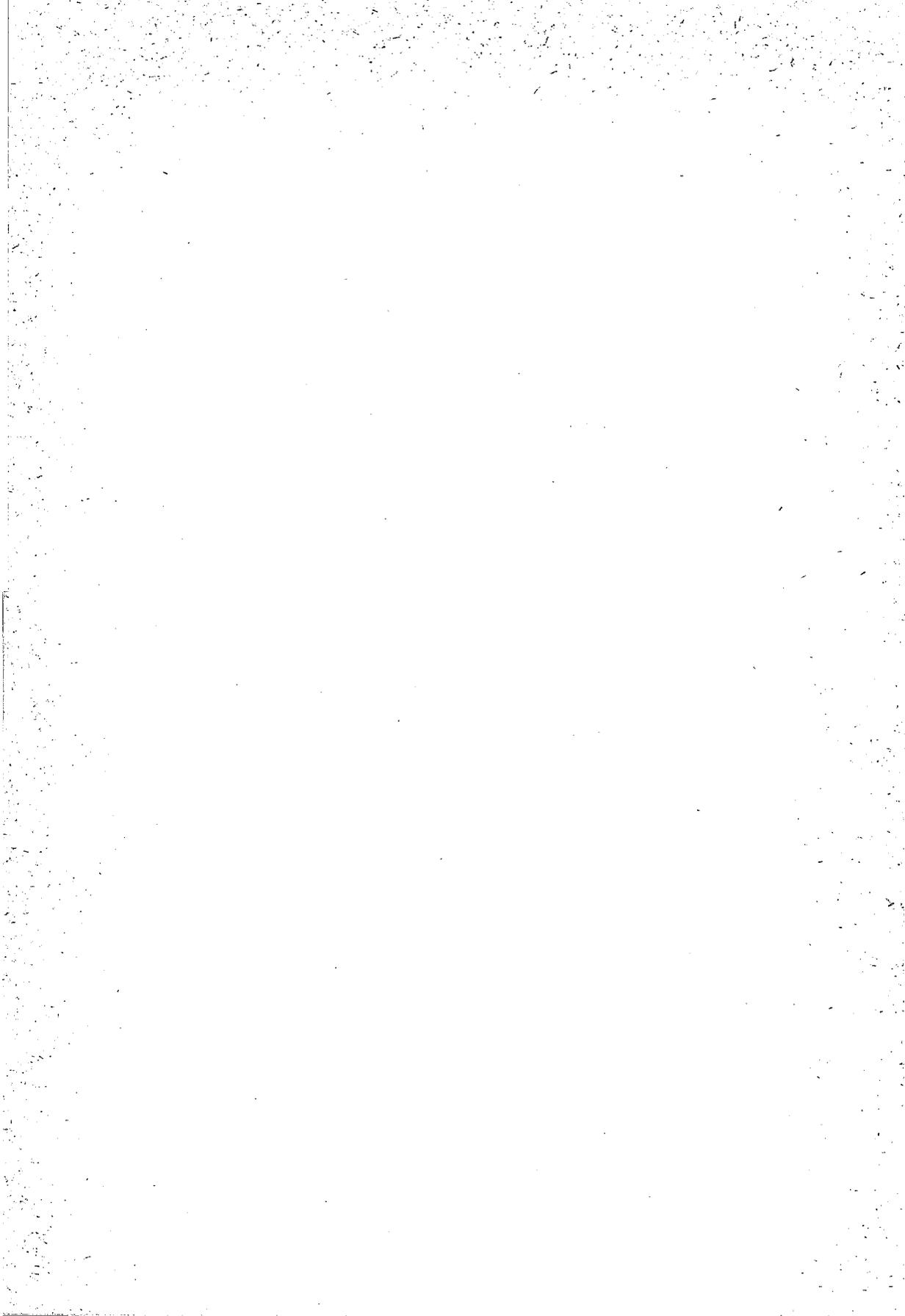
RM = ed. del *Quijote* de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1947-49.

S = ed. del *Quijote* de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1928-41.

VC = *Vocabulario de Cervantes*, compilado por C. Fernández Gómez, Madrid, 1962.

VLV = *Vocabulario completo de Lope de Vega*, compilado por C. Fernández Gómez, Madrid, 1971.

Franco Meregalli y Carlos Romero



ALEIXANDRE IN ITALIA

L'assegnazione del premio Nobel per la letteratura 1977 al poeta Vicente Aleixandre ha colto di sorpresa gran parte della stampa italiana costretta per l'occasione ad uscire con articoli improvvisati, ed ha deluso l'aspettativa di studiosi promotori di altre candidature, ai quali è stato difficile nascondere il proprio disappunto. In realtà essa veniva a premiare l'opera di una delle personalità più intense del Novecento spagnolo, rappresentante diretto di quella Generazione del '27 che aveva dato tanti nomi illustri di poeti e scrittori. Probabilmente il carattere esoterico e sperimentale di quella poesia, riluttante ad una rigida catalogazione ideologica, e più ancora la natura schiva e malata dell'autore, possono in parte spiegare i motivi della limitata diffusione dell'opera del poeta in Italia ove invece, e se si vuole con merito, ha riscosso molto successo la produzione di Lorca, Machado, Jiménez ed Hernández, per citare soltanto alcuni autori ricorrenti.

L'itinerario poetico di Aleixandre si presenta del resto con una fisionomia particolare all'interno dello stesso movimento generazionale da cui trae origine, interessato com'è a percorrere il cammino del *dictamen* surrealista con una misura non limitata all'esperienza di pochi anni, come avviene per gli altri componenti del gruppo, ma che protrae nel tempo divenendo condizione essenziale del messaggio poetico. Un messaggio che attraverso varie fasi conoscitive passa dall'avventura nell'irrazionale onirico di *Pasión de la Tierra* a quella del vitalismo cosmico di *La destrucción o el Amor* fino a giungere all'ultima, notturna, della meditazione ontologica dei *Diálogos del conocimiento*. Tre momenti diversi di sperimentazione poetica che rivelano, attraverso un complesso registro di segni e spazi ritmici, una tensione alta e continua che riversa nella parola e nei suoi accumuli emotivi il senso di una partecipazione totale al mondo.

Ragioni queste che possono in parte spiegare un atteggiamento generale di incomprendimento nei confronti della poesia di Aleixandre, anche se non sono mancati, specie nell'ambito della ricerca universitaria, interessi precipui finalizzati allo studio e alla diffusione dell'opera del poeta, concretatisi in qualche saggio e monografia e, sovente, in importanti lavori di traduzione che hanno consentito al grande pubblico di avvicinarsi alla vasta produzione di Aleixandre.

In questo senso è Carlo Bo — merito precursore dell'ispanismo in Italia — a segnalare per primo la prorompente vitalità della poesia del sivigliano. In una ormai rara antologia intitolata *Lirici spagnoli* ("La corrente", Milano, 1941), il criti-

co offriva un interessante campionario di testi alexandrini apparsi insieme a quelli di Antonio Machado, Jiménez, Lorca, Alberti, Guillén, ecc. Si conoscevano di Alexandre soltanto i libri *Ambito* (1928), *Espadas como labios* (1932), *Pasión de la Tierra* (1935) e *La destrucción o el Amor* (1935), ma già il critico tracciava nelle indicazioni generali e nella articolata scelta testuale quella duplice e contraddittoria linea rispetto al movimento del '27, di comunanza e insieme di dissociazione, che in seguito risulterà essere una costante sempre più accentuata della poesia di Alexandre. Anche G. M. Bertini (*Poeti spagnoli contemporanei*, Chiantore, Torino, 1944) presentava l'autore con una serie di poesie in cui Alexandre appariva con una sua particolare collocazione critica, in sincronia coi modi espressivi della tradizione coeva d'avanguardia, di conio surrealistico e creazionalistico. Ancora il nome del poeta si trovava in una rosa di scrittori spagnoli presentati al pubblico italiano dalla rivista letteraria *Poesia V* ("Quaderni internazionali", Mondadori, Milano, 1946), in cui, per quanto concerne la poesia di Alexandre, la scelta e la traduzione erano affidate alle cure di Vittorio Bodini.

Al 1951 risale invece il primo intervento critico sull'autore ad opera di Oreste Macrí, il quale, attraverso le pagine della rivista torinese *Quaderni Ibero-Americani*, n. II, dic. 1951, segnala in modo lucido le componenti peculiari della poesia alexandrina, rintracciandole in quella vena romantico-surrealista e visionaria derivante dalla tradizione letteraria e dagli apporti del movimento d'avanguardia francese, nonché dall'influenza esercitata dalla personalità del cileno Huidobro. A proposito dei fermenti e del clima culturale che regnava in Spagna tra i propugnatori del verbo surrealista scrive Macrí: "Comune denominatore espressivo è il linguaggio metaforico "hiper-realista", giunto a vera maturità e intima persuasione poetica un decennio dopo le prime prove e formulazioni della cosmopolita matrice parigina di Apollinaire, Reverdy, Picasso, Huidobro. Lo stesso surrealismo di Breton scaturisce da quella comune gestazione, come il "creacionismo" del cileno e l'ultraismo di Guillermo de Torre e Gerardo Diego. Ma Huidobro è il più lucido e generoso maestro dei futuri romantici...".

L'anno successivo, 1952, usciva, sempre ad opera di Macrí, la nota antologia *Poesia spagnola del Novecento*, Guanda, Parma (che doveva in seguito arricchirsi di nuovo materiale in successive edizioni), ove il nostro autore riceve ampio spazio antologico e alcune penetranti pagine critiche che tentano di definire "...quel mondo nell'apparenza serpentino, lubrico, invertebrato, d'un'impalpabile fluidità eraclitea, pullulante di larve, esseri ambigui, figure prenatali e apocalittiche". Il critico segnala inoltre gli elementi tardo-romantici del mondo alexandrino e, quale antefatto culturale, la visione di un naturalismo mistico e simbolico che giunge alla conquista di "un suo cielo di sole grazie ed essenze".

Sempre in quel periodo, e in occasione dell'uscita di altre raccolte del poeta

(*Mundo a solas*, 1950, *Poemas paradisiacos*, 1952, *Nacimiento último*, 1952, e *Historia del corazón*, 1954), Macrí torna a interessarsi di Aleixandre in un saggio intitolato *Ancora su Aleixandre* ("Quaderni Ibero-Americani" n. 15, Torino, apr. 1954). Ugualmente Carlo Bo in *L'ultimo Aleixandre* ("Galleria", 1-2, Caltanissetta, gen-apr. 1955) presenta la recente produzione del sivigliano accompagnandola con un giudizio sostanzialmente positivo. Ancora, per quanto riguarda nuove sillogi di testi del poeta, ecco comparire, a cura di Roberto Paoli, *Antologia di poeti spagnoli d'oggi* ("Il Verri", ott. 1958), e alcuni ritratti del libro memorialistico *Los encuentros* ("Paragone", 110, febr. 1959). L'anno successivo, 1960, Dario Puccini inserisce nel suo *Romancero della Resistenza Spagnola*, Feltrinelli, Milano, due interessanti poesie di Aleixandre: *El miliciano desconocido* e *El fusilado*, che rivelano, nei limiti dell'esiguità del materiale, il preciso orientamento ideologico del poeta in quei difficili frangenti di lotta fratricida in Spagna.

A partire da questo momento, per merito soprattutto di Puccini e di Francesco Tentori Montalto (ma anche di Vittorio Bodini, di cui segnaliamo l'importante studio, comprensivo di un vasto materiale antologico, *Poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1963; e il libretto *Picasso*, "All'Insegna del pesce d'oro", Milano, 1962), ha inizio in modo consistente un processo di lettura e di riflessione critica intorno al poeta, che si traduce in diversi lavori di interpretazione e di traduzione delle più importanti raccolte poetiche di Aleixandre. Quali, per esempio, l'ampia scelta antologica di Dario Puccini, *Vicente Aleixandre, poesie* (Sciascia, Caltanissetta, 1961), preceduta da una ricca e articolata dissertazione sulle componenti e sugli aspetti specifici dell'universo aleixandrino. Quindi, un decennio dopo, la traduzione di uno dei libri memorabili del poeta, *La distruzione o amore*, Einaudi, Torino, 1970, a cura di Francesco Tentori. Entrambe le versioni attestano, in modo diverso, una lettura approfondita dell'opera di Aleixandre: in particolare, quella del Puccini, più vicina al testo spagnolo, si sforza di restituire lo stesso impianto linguistico ed espressivo del verso castigliano, mentre il Tentori, con grande sapienza di stile e di risultati, sembra più attento a recepire, nella sua intatta trasparenza ritmica e verbale, il vorticoso fluire del messaggio aleixandrino. Sempre del Tentori è la bella traduzione dei *Poemas de la consumación*, pubblicata da Rizzoli nel 1972.

Dello stesso anno è l'antologia del Puccini, *Trionfo dell'amore* (Accademia, Milano, 1972), che riunisce i testi poetici che vanno dal libro giovanile di *Ambito* ai *Poemas de la consumación*, scelti secondo un criterio che ha già avuto nel saggio introduttivo un'esauriente definizione critica e pertanto si presenta quale proposta di lettura indispensabile a sciogliere i numerosi interrogativi che la complessità dell'universo aleixandrino lascia inespressi. Sempre nel campo delle traduzioni, è da annoverare la recente versione di Sebastiano Grasso, *Spade come labbra*

(Guanda, Parma, 1977) e, di imminente pubblicazione, l'ultima opera dell'autore, i *Dialoghi della conoscenza*, ad opera dello scrivente, per le edizioni Accademia di Milano.

Limitato, anche in senso numerico, appare invece l'apporto di studi e contributi specifici sull'opera di Aleixandre, se si eccettuano i saggi introduttivi preposti alle traduzioni delle raccolte e, naturalmente, gli sporadici interventi della stampa quotidiana — alcuni di rilievo, come quello di Luzi ("Corriere della Sera", 3 - IX - 70) e di Paoli ("Paese Sera Libri", 19 - III - 71) su *La distruzione o amore* - usciti in occasione della pubblicazione in italiano delle opere.

Segnaliamo comunque un nostro lavoro in volume, *Linguaggio poetico del primo Aleixandre* (Cisalpino-Goliardica, Milano, 1972), indirizzato esclusivamente all'esame della produzione giovanile del poeta, i libri *Ambito e Pasión de la Tierra*: a quest'ultimo, in particolare, è riservata la parte più approfondita del saggio, volto a sottolineare, attraverso un breve excursus linguistico, le componenti e le correlazioni interne dell'opera (lessicali, ritmico-sintattiche e tematiche) alla luce soprattutto della successiva produzione del poeta. Infine, nel 1976, un'interessante ricerca di Giancarlo Depretis (*Lo zoo di Specchi - il percepire ambivalente nella poesia di V. Aleixandre*, Università di Torino), divisa in tre parti e limitata a *Sombra del paraíso*, che studia le immagini relative al bestiario, alla metafora e al simbolo ricorrente dello specchio. Dello stesso anno è l'importante monografia di Dario Puccini (*La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Bulzoni, Roma, 1976); una esegesi che ci pare fondamentale per la conoscenza dell'opera di Aleixandre, in quanto esamina in modo sistematico le varie tappe del cammino poetico dell'autore, rovesciando il giudizio critico tradizionale interessato a collocare Aleixandre in una linea continuativa di affinità e di "herencia" spirituale con il mondo del gruppo generazionale. Infatti, senza negare gli evidenti legami che uniscono il poeta al movimento e tantomeno la matrice tradizionale e letteraria di molta sua poesia, Puccini evidenzia la dinamica di quel processo evolutivo di grande espansione verbale e immaginativa che caratterizza l'originalità del messaggio aleixandrino. Un'opera, questa del Puccini, di grande rigore critico e particolarmente felice nell'analisi della complessa cosmogonia dell'universo poetico di Aleixandre.

A conclusione diamo un quadro riassuntivo della bibliografia del poeta in Italia:

Traduzioni in antologie generali

Lirici spagnoli, a cura di Carlo Bo, "La corrente", Milano, 1941.

Poeti spagnoli contemporanei, a cura di G.M. Bertini, Chiantore, Torino, 1944.

Poesia V, a cura di Vittorio Bodini, "Quaderni internazionali", Mondadori, Milano, 1946.

Poesia spagnola del Novecento, a cura di Oreste Macrì, Guanda, Parma, 1952; 2ª ed., 1961; 3ª ed., Garzanti, 1974.

Antologia di poeti spagnoli d'oggi, a cura di Roberto Paoli, "Il Verri", ott. 1958; e, dello stesso, alcune pagine de *Los encuentros*, "Paragone", 110, febr. 1959.

Romancero della Resistenza Spagnola, a cura di Dario Puccini, Feltrinelli, Milano, 1960; 2ª ed., Editori Riuniti, 1965; 3ª ed., Laterza, 1970.

Spagna poesia oggi, di J.M. Castellet, trad. a cura di Dario Puccini, Feltrinelli, Milano, 1962.

Poeti surrealisti spagnoli, a cura di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino, 1963.

Hablando en castellano (poesia e critica spagnola d'oggi), a cura di G. Cerboni Baiardi e G. Paioni, "Differenze", Urbino, ott. 1963.

Traduzioni in volume

Poesie, a cura di D. Puccini, Sciascia, Caltanissetta, 1961.

Picasso, a cura di V. Bodini, "All'insegna del pesce d'oro", Milano, 1962.

La distruzione o amore, trad. di F. Tentori Montalto, Einaudi, Torino, 1970.

Poesie della consumazione, trad. di F. Tentori Montalto, Rizzoli, Milano, 1972.

Trionfo dell'amore, a cura di D. Puccini, Accademia, Milano, 1972.

Spade come labbra, trad. di Sebastiano Grasso, Guanda, Parma, 1977.

Dialoghi della conoscenza, trad. di Gabriele Morelli, Accademia, Milano, (in stampa).

Studi critici

Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*, introduzione, Guanda, Parma, 1952; 2ª ed., 1961; 3ª ed., Garzanti, 1974.

Oreste Macrì, *Ancora su Aleixandre*, "Quaderni Ibero-Americani", n. 15, Torino, apr. 1954.

Carlo Bo, *L'ultimo Aleixandre*, "Galleria", 1-2, Caltanissetta, gen-apr. 1955.

Dario Puccini, introduzione alle *Poesie di V. A.*, Sciascia, Caltanissetta, 1961.

Vittorio Bodini, introduzione ai *Poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1963.

Francesco Tentori Montalto, prefazione a *La distruzione o amore*, Einaudi, Torino, 1970.

Dario Puccini, introduzione a *Trionfo dell'amore*, Accademia, Milano, 1972.

Francesco Tentori Montalto, prefazione a *La distruzione o amore*, Rizzoli, 1972.

Gabriele Morelli, *Linguaggio poetico del primo Aleixandre*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1972.

Giancarlo Depretis, *Lo zoo di Specchi (il percepire ambivalente nella poesia di V.A.)*, Università di Torino, 1976.

Dario Puccini, *La parola poetica di V. Aleixandre*, Bulzoni, Roma, 1976.

Gabriele Morelli

RECENSIONI

Hispano-Italic Studies, Washington, Georgetown University Press, 1976
(N. 1), pp. 96.

Una pubblicazione che, come la nostra, si annuncia semiperiodica, dedicata alla pubblicazione di "scholarly research in comparative Italian/Hispanic literature and linguistics" è qualcosa che ogni ispanista, e specialmente ogni ispanista italiano, saluterà con compiacimento. Questo primo fascicolo contiene sette scritti, che non pensiamo di recensire. Sarà invece da segnalare *A bibliography of Literary relations between Spain and Italy* (1972-4), che chiude il volume e si annuncia come il primo di aggiornamenti bibliografici annuali. Il contenuto di questa bibliografia, aggiornamento dell'utile volume *Relaciones literarias entre España e Italia: Ensayo de una bibliografía de literatura comparada*, Boston, Hall, 1972, coincide in parte con quello della bibliografia analoga, che è anche un supplemento, pubblicata nella Sezione romanza negli *Annali* dell'Istituto Orientale di Napoli, 1977, 127-149. Tutti questi contributi si devono all'attentissima cura di J. L. Laurenti e J. Siracusa. Poiché questi sollecitano la collaborazione dei lettori al fine di poter dare in futuro "the most exhaustive bibliographical essay possible", farò qualche osservazione. Lavori riguardanti il dominio cui si riferisce la bibliografia possono trovarsi anche in riviste di carattere più generale: ad es. il mio *La letteratura italiana en la obra de Cervantes* si trova nella tedesca *arcadia*, 1971, 1-15. Sarebbe forse opportuno, e conforme con la tradizione comparatistica, includere anche scritti riguardanti i rapporti non tra due letterature, ma tra una letteratura e l'immagine d'un altro popolo che essa esprime: per es. il mio scritto su *La presencia de la España de Felipe II en Italia según Scipione Ammirato*, in *Hispania* (Madrid), 1973, 77-100. Infine osservo che, come nell'introduzione programmatica si parla di "comparative literature and linguistics", così la bibliografia potrebbe utilmente essere allargata alla linguistica.

Franco Meregalli

Pasquale Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli: Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976, pp. 195.

Mario Galeota, amico di Garcilaso de la Vega (che per lui scrisse *A la flor de Gnido*, a lui diresse un sonetto, ed aveva rapporti con Gerolamo Seripando, di lui parente e protettore) e discepolo di Juan de Valdés, è noto per la sua condanna da parte del Sant'Uffizio nel 1567, ma appariva finora come una figura marginale del movimento valdesiano di Napoli. La monografia di Lopez illumina le fasi della sua

lunga vita, anche utilizzando documenti inediti. Colto e riflessivo, Galeota visse l'esperienza religiosa valdesiana, aliena dai dogmi ed incline all'interiorità, ma non all'aperta ribellione alla chiesa cattolica, le cui dottrine non erano ancora, del resto, in quegli anni anteriori alla conclusione del concilio, per molti aspetti rigorosamente definite. Una dichiarazione di un testimone, del 1548, finora inedita, dimostra che già allora Galeota era sospetto di eterodossia, e che comunque era da molti anni attivo divulgatore delle opere di Juan de Valdés. Continuava, per di più, ad avere rapporti con Bernardino Ochino, dal 1542 emigrato oltralpe per sottrarsi all'inquisizione. Il pontificato del napoletano Paolo IV, con la sua svolta repressiva, condusse all'arresto di Galeota, che passò gran parte degli anni 1556-9 nelle mani dell'inquisizione romana e fu prosciolto solo coll'avvento di Pio IV. Arrestato di nuovo nel 1565, secondo Lopez a causa delle proteste da lui elevate, insieme ad altri potenti nobili napoletani, per la politica della curia, fu tradotto a Roma. Valdés "non significò per tutti l'inizio di un discorso dottrinale più radicale, (...) ma fu per molti anche il ritorno ad un cattolicesimo più intimamente vissuto" (p. 121). Galeota invece, "il maggiore trascrittore delle opere di Valdés" (p. 127), giunse, a quanto risulta dal processo del 1567, a posizioni apertamente protestanti, da cui tuttavia abiurò, essendo condannato a cinque anni di carcere, che non scontò tutti, poichè nel 1571 era di nuovo a Napoli, dove ebbe incarichi, come ingegnere, dal vicerè, e morì nel 1585.

Non dovrà dimenticare questo scritto chi si vorrà occupare della cultura spagnola a Napoli (per esempio dei sette mesi passati nel 1555 a Napoli dal protagonista del *Viaje de Turquía*, le cui idee religiose restano da studiare).

Franco Meregalli

La vida de Lazarillo de Tormes, Edición de Joseph V. Rikapito, Madrid, Cátedra, 1976, p. 205.

Pubblicata in una collezione di aspetto scolastico, con ampia introduzione e commento, questa edizione del *Lazarillo*, di J. V. Rikapito, si distingue da analoghe. In simili edizioni la bibliografia è per lo più inoperante, guida a ricerche che il curatore stesso ha solo parzialmente condotte. Rikapito invece (ed è un carattere che ha dimostrato anche in altre occasioni) fa funzionare le sue estese letture critiche, e così dà nell'introduzione un filo di Arianna nel labirinto della straboccante critica sul piccolo grande libro. Egli utilizza poi le sue letture nell'attento commento.

Nell'introduzione vengono passati in rassegna gli eterni problemi del *Lazarillo* e le varie soluzioni ipotizzate: la data di composizione, le ipotetiche edizioni perdute, naturalmente l'attribuzione, i precedenti folkloristici, i sottofondi critico-religiosi, i caratteri della forma autobiografica scelta.

Si direbbe che è soprattutto questa guida alla critica che interessa il commentatore-introduttore; ma qua e là egli insinua qualche sua ipotesi, con grande cautela, avvertendo fin nel sottotitolo che è "arriesgadísima". Inclina verso una datazione precoce, e ciò gli permette di proporre l'attribuzione ad Alfonso de Valdés. Si dimostra sensibile alla problematica castriana, e rileva la parziale origine ebraica

dei Valdés. Riconosce comunque che l'anonimato è intenzionale; e direi che questo ulteriore esempio, pur cauto, di attribuzione ci deve piuttosto convincere che attribuire l'opera a un preciso autore è impossibile. La cosa del resto non ci sorprende: l'autore era senza dubbio intelligentissimo; voleva restare anonimo, era per lui vitalmente importante restare anonimo. Che meraviglia se ci è riuscito? Il caso della *Celestina* è diverso.

Un esame della costruzione dell'opera (nel 1975 l'ha tentato, in chiave greimasiana, Aldo Ruffinatto, in un libro che evidentemente Ricapito non fece in tempo e vedere) ci convince che le corrispondenze, le ironie, le allusioni, la molteplicità di piani dell'opera sono ancora in parte inesplorate: ciò spiega che tanti ritornino ad essa, malgrado lo spettacolo d'impotenza offerto dalla maggior parte degli studi del passato.

Forse il contributo più personale, nella introduzione come nel commento, di Ricapito sta nella trama di osservazioni sul processo di autoformazione del personaggio, dal candore infantile fino all'amarissima filosofia della vita di Lázaro.

Franco Meregalli

Gabriele Morelli, *Fernando de Acuña un petrarchista dell'epoca imperiale*, Università degli Studi di Parma (Studium Parmense Editrice), 1977, pp. 220.

L'opera del Morelli colma una lacuna nella storia della critica letteraria. Lo dice implicitamente il Morelli stesso alla fine del suo lavoro ricordando l'iniziale fortuna e il successivo oblio in cui cadde Fernando de Acuña, di cui manca ancora una edizione definitiva delle opere. Solo nel 1913 Narciso Alonso Cortés rompe il lungo silenzio con un documentato e ricco saggio biografico. In realtà la bibliografia sul poeta-cavaliere di Carlo V è scarsa e limitata.

Trascurato e maltrattato nell'arco di secoli, viene ora riproposto all'attenzione appunto dal lungo saggio, acuto e preciso, di Gabriele Morelli. Fernando Acuña è una figura di rilievo nel panorama della poesia dell'epoca di Carlo V e Filippo II; si muove nei moduli letterari dell'epoca non certo dando una poesia originale, ma elaborando i modelli proposti e approfondendo soprattutto l'aspetto concettuale.

Il primo grosso problema che il Morelli affronta è quello della cronologia delle opere, impresa difficile, perchè la stessa moglie di Hernando, doña Juana de Zúñiga, nella raccolta delle opere da lei pubblicata nel 1591, le dispone in ordine errato. Morelli propone uno schema cronologico comprendente tre stagioni distinte in cui collocare, sia pure con possibili spostamenti, la maggior parte delle opere di Acuña: il periodo italiano, il periodo al servizio di Carlo V, il periodo granatino.

Al periodo italiano, successivo a un fruttuoso incontro con Garcilaso in Provenza, corrispondono le poesie d'amore a Silvia e Galatea, nomi fittizi della retorica amorosa del tempo, e otto sonetti d'occasione. Soprattutto nelle poesie a Galatea si ripete il motivo centrale della poesia di Acuña: l'idealizzazione di un mondo bucolico al centro del quale è posta la figura della donna, opaca e lontana, a cui si contrappone la timida presenza di fatti vissuti e personaggi reali.

L'eterno gioco della *presencia-ausencia* dell'amata, tema sfruttatissimo

nella poetica rinascimentale, ha potuto essere personalizzato da Acuña grazie alle sue esperienze di cavaliere combattente al seguito di Carlo V in Italia, Germania e Fiandre. Penso che il cambiamento d'ambiente (la partenza dall'Italia per la Germania e il conseguente allontanamento da un ben preciso "milieu" letterario) abbia favorito un certo approfondimento concettuale, una personalizzazione di moduli che sarebbero rimasti, in caso contrario, solo gioco di trasposizione espressiva.

Nell'allontanamento dai moduli italiani Acuña è senz'altro influenzato dalla presenza spagnola alla corte di Carlo V: all'esperienza "toscana" si aggiunge l'esperienza tradizionale. Grazie all'esperienza tradizionale cambia l'ideale non solo amoroso, come dice Morelli, ma anche di vita: alla donna rinascimentale, bella, insensibile, fredda, stereotipata, si sostituisce la donna-consorte, mite, che dà sicurezza. Ai desideri impossibili si preferisce una realtà comune, un'oraziana *aurea mediocritas*.

In questa nuova e ultima stagione poetica Acuña segue le regole di condotta cristiana che applica però alle esigenze della politica espansionistica di Carlo V: è il momento del suo sonetto più famoso, *Al Rey Nuestro Señor*, in cui espone l'ideale messianico di una monarchia ideale e cristiana. E' il frutto di una adesione personale del poeta, dice Morelli; unendo il linguaggio militare al linguaggio religioso, crea "una realtà particolare in cui trova la sua giusta collocazione la sacra figura dell'imperatore". La seconda parte del libro è dedicata ad Acuña traduttore. Cause contingenti lo hanno costretto ad abbandonare la carriera militare e a rientrare in patria. La sua stagione poetica sta finendo perchè sono venute meno le ragioni del canto (del resto non ha mai dato prova di gran vena creativa); si orienta verso lavori di traduzione, soprattutto durante il suo soggiorno a Granada, si rivela in possesso di ottimi mezzi linguistici ed è stimolato all'impresa, come acutamente rileva il Morelli, dal desiderio di "conquista di un linguaggio poetico non gratificato dal dono della fantasia, ma derivato da un testo considerato autorevole, ricco cioè di possibilità stilistiche e contenutistiche, modi nuovi di espressioni che esaltano l'opera del traduttore". E' viva in Acuña l'idea rinascimentale che considera la traduzione non solo necessaria per rivivere la cultura classica, ma come norma di poetare, come ricreazione di un'unità stilistica ideale che intende proporre un mondo di valori poetici universali. La lingua spagnola rivela potenzialità e ricchezze inaspettate grazie a una metodologia rivalutativa voluta dall'Umanesimo italiano.

Acuña si dedicò abbondantemente alla traduzione sia di poemi eroico-cavallereschi, sia di opere del mondo classico.

Morelli non si lascia sfuggire le possibili interferenze nelle versioni di don Hernando di rifacimenti e traduzioni delle opere originali; continua la sua attenta critica testuale allargando sempre l'orizzonte dal puro fatto espressivo allo studio del contenuto. E' un'opera, quella di Morelli, che finalmente ha ridato luce alla figura di Acuña nel suo itinerario umano, spirituale e poetico.

Donatella Ferro

L'assedio di Casale. ("Documenti e ricerche", V), Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1976, pp. 154.

Quasi appendice al precedente su *La guerra e la peste nella Milano de I pro-*

messi sposi, il presente volume raccoglie testimonianze sugli assedi di Casale del 1629 e del 1630. Al primo si riferiscono 61 lettere inedite scritte nella città assediata, per lo più da privati: curioso spaccato delle reazioni della parte meno disagiata della popolazione e della guarnigione francese, nell'attesa delle truppe francesi che, insieme alla defezione di Carlo Emanuele I, costrinsero (marzo 1629), Gonzalo Fernández de Córdoba a togliere l'assedio. Più importante è la inedita *Breve relación* che un anonimo al seguito del duca di Lerma, nipote del ministro di Filippo III, scrisse nel 1630 (l'ultima data citata è il 1 luglio) sotto le mura di Casale. L'autore non manca di cultura umanistica ed è rigidamente fedele al codice vigente nella casta militare spagnola: esaltazione del valore militare, che viene dal sangue dei goti, ma deve essere confermato dal coraggio e dallo spirito di sacrificio del singolo; si deve mantenere la parola data, anche nei confronti del nemico; al nemico sconfitto che ha combattuto valorosamente si deve rispetto: "no era menor gloria vencer al enemigo con la cortesía en la paz que con las armas en la guerra" (p. 119-120); il valore deve essere riconosciuto in ogni "nazione"; non si può dubitare della lealtà della "nazione" napoletana (p. 137); il comandante deve farsi amare se vuol essere obbedito, deve dare esempio di coraggio e di generosità. Sono i principi che animano il contemporaneo *Sitio de Bredá* di Calderón e *Las lanzas* di Vélezquez: viene spontaneo l'accostamento, poichè l'assedio del 1630 era comandato da Ambrogio Spinola, e ad esso partecipava Josef Calderón de la Barca, fratello di Pedro; tesoriere del duca di Lerma, Josef gli portava in trincea da mangiare, allo scoperto ("disparánronle harto, pero no le acertaron"), "con el mismo semblante que si anduviera por las salas de su casa" (p. 99). Che il tesoriere si identificasse col cronista?

Franco Meregalli

Randolph D. Pope, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern-Frankfurt/M., 1974, pp. 301.

Nel 1971 Philippe Lejeune affermava che, malgrado la vocazione francese per l'autobiografia, non esisteva alcuna storia, "même succincte", dell'autobiografia in Francia. Non è da meravigliarsi se si potesse finora dire qualcosa di simile per l'autobiografia in Spagna. Negli ultimi anni, tuttavia, l'interesse per le scritture autobiografiche è aumentato. In tale fenomeno si inquadra anche il presente volume, che è da considerare un inizio benemerito e promettente, piuttosto che una trattazione esauriente. Il più delle volte piove sul bagnato: si studiano argomenti appunto perchè sono già stati studiati, sicchè se nessuno comincia, nessuno continua. Pope è un pioniere, e come tale ha un grande merito. Del resto, non lo ha solo come tale, perchè il suo modo di avvicinarsi ai testi dimostra una notevole maturità metodologica. Specialmente accorto è l'approccio stilistico, attento eppure senza pedanteria; ma anche la sua preoccupazione di individuare le motivazioni e le destinazioni dell'opera autobiografica è pregevole; e l'istituzione di una serie, quasi di un canone di opere autobiografiche, dal Quattrocento al Settecento castigliani, gli permette accostamenti e paragoni inediti e qualche volta illuminanti. Per il momento, tali accostamenti e tali paragoni rimangono sul terreno del con-

fronto di testi; Pope quasi non si pone il problema dell'origine storica di quello che, pur con distacco, chiameremo genere autobiografico castigliano, e nemmeno si pone il problema di come le precedenti autobiografie abbiano o abbiano potuto esercitare la funzione di modello o di punto di riferimento alle successive. Gran parte delle quattordici autobiografie studiate restarono inedite fino al secolo XIX. Fa eccezione, oltre ovviamente a quelle di Santa Teresa, di Estebanillo e di Torres, soltanto quella di Diego García de Paredes, che fu stampata già nel 1554: l'unica autobiografia di soldato circolante a stampa quando scrivevano la loro altri soldati: Pasamonte, Contreras, Duque de Estrada, Castro, Toral. Tutti questi, tranne Toral, ebbero una relazione strettissima con Napoli, e García de Paredes era diventato celebre proprio combattendo per la conquista del regno di Napoli: la sua autobiografia era stampata in appendice alla *Crónica llamada Las dos conquistas del Reyno de Nápoles*. Si delinea la probabilità, che qui non possiamo studiare, che le autobiografie di soldati si debbano essenzialmente all'esempio noto di García de Paredes, le cui relazioni storiche con le altre autobiografie di soldati devono quindi essere chiarite. Queste autobiografie di soldati sono collocate da Pope in una serie che dovrebbe essere, ma non è, cronologica. Castro scrisse verso il 1612; la ben più complessa autobiografia di Duque de Estrada fu portata avanti per decenni fino al 1646: doveva quindi essere collocata dopo quella di Castro.

Pope si è lasciato vincere dal prurito di raccogliere in gruppi le autobiografie studiate; ma chiamare "rebeldes" Leonor López, García de Paredes, Pérez de Ayala, Santa Teresa, ed invece "establecidos" Simancas, Garibay, Suárez e Pasamonte significa volere ad ogni costo dare delle caratterizzazioni contrastive che in realtà si sciolgono nella continuità; piuttosto doveva essere messa in maggior risalto la differenza del contesto storico (qualche volta Pope lo fa, ed acutamente, anche se solo in modo occasionale).

Più felice è il minimo comun denominatore che l'autore individua in Estebanillo e in Torres: "Los enmascarados"; anche se nemmeno in questo caso egli si domanda se esistettero rapporti storici tra l'autobiografia di Estebanillo e quella di Torres. Comunque, è un merito, il merito maggiore, di Pope l'aver finalmente collocato Estebanillo nella serie autobiografica e non in quella del romanzo picaresco, in cui è secolarmente fuorviato. E qui si presenta il grosso problema cui qualche volta accenna Pope, e che dovrà essere più esplicitamente affrontato: quale è la relazione tra l'autobiografia e la picaresca? Anche Pope, come qualsiasi lettore attento, nota che viene spesso citato, in queste autobiografie, il *Lazarillo*. L'autobiografia di soldati ha il suo capostipite noto in García de Paredes, è quindi anteriore all'autobiografismo apparente del *Lazarillo*. Eppure una relazione c'è; e le due cose si fondono nella storia del soldato-picaro Estebanillo González, che conosceva molto bene Napoli, e desiderava tornarvi, ma non aveva alcuna voglia di imitare García de Paredes.

Franco Meregalli

Eugenio Suárez-Galbán, *La Vida de Torres Villarroel: Literatura anti-picaresca, autobiografía burguesa*, University of North Carolina (distribuido por Editorial Castalia, Madrid), 1975. pp. 174.

Nell'attuale fiorire di studi su Torres-Villarroel e sulla picaresca, direi al loro punto di incrocio, si colloca questo libro denso ed informatissimo, che è per di più all'incrocio di altre vie: della proiezione europea della picaresca, dei rinnovati interessi per la scrittura autobiografica. La sua collocazione culturale è accentuatamente anglosassone, come dimostra il fatto che l'attentissimo autore, che ha avuto accesso a molti libri in inglese di difficile reperimento in Italia (come risulta allo scrivente, a sue spese), e ne sa ben approfittare, sembra non conoscere un libretto così elementare e diffuso come *L'autobiographie en France* di Philippe Lejeune, che è del 1971, e quindi l'idea di "patto autobiografico".

Preoccupato di svincolare la *Vida* dalla collocazione nella tradizione picaresca, Suárez-Galbán tende a svalutare l'asse diacronico nazionale, per privilegiare l'asse sincronico europeo: felice tendenza per il suo aspetto positivo, perchè toglie l'opera spagnola ad una considerazione angustamente nazionale; meno felice, direi, per il suo aspetto negativo, in quanto tende ad isolarla da una tradizione in cui indubbiamente si colloca. Che la *Vida* sia un'autobiografia e non un romanzo dovrebbe essere chiaro ad ognuno; ma questo in sè non la svincola dalla tradizione della narrativa picaresca, anche perchè la picaresca non è fatta di soli romanzi. L'*Estebanillo*, dovrebbe essere ormai chiaro, è un'autobiografia, non un romanzo; eppure suppongo che nessuno vorrà togliere quest'opera dal canone della picaresca. Segreti rapporti legano l'autobiografia di Torres all'autobiografia di Estebanillo, anche se questi esibisce il suo carattere di picaro, e quegli si rappresenta come persona rispettabile (entro certi limiti): in comune, hanno una sofisticatissima concezione dell'io narrante, ad esempio; una concezione di fronte alla quale quella di Rousseau è schematica e perfino ingenua.

In ultima analisi, Suárez-Galbán, quando si parla di picaresca, privilegia gli elementi tematici e pone in ombra gli elementi strutturali. Ma la *Vida*, se può essere considerata l'autobiografia di un "borghese", di un non picaro, si colloca nella tradizione tecnica narrativa picaresca, che è tecnica autobiografica.

"Borghese". Leggendo Suárez-Galbán sentiamo continuamente il bisogno di discutere il significato di determinate parole: è così chiaro cosa significhino "genere", "picaresco", "borghese"? Esiste poi una linea di sviluppo della umanità che sia univoca, per cui in un determinato momento sia valido un atteggiamento di fronte alla vita, e solo quell'atteggiamento?

Nella riflessione di Suárez-Galbán diventa decisiva una contrapposizione: il picaro si sente emarginato, Torres non si sente emarginato. Non sono sicuro che il picaro, che si "arrima a los buenos para ser uno de ellos", abbia una vocazione da emarginato. Lazarillo è alla ricerca di un orientamento nella vita finchè è Lazarillo; quando diventa Lázaro diventa un conformista, un integrato, come gli aveva consigliato sua madre (Lázaro, non l'autore del *Lazarillo*: la distinzione è essenziale). E Torres si sente in realtà un emarginato, benchè non dai salotti madrileni e non dal successo editoriale: è un emarginato dal mondo accademico e dal mondo scien-

tifico, che non lo prendono sul serio come egli desidererebbe.

Torres aspira alla rispettabilità, e per ciò sarebbe un anticiparo. Ma i *pícaros* non aspirano a loro volta alla rispettabilità? Pablo non è uno *snob* che aspira all'integrazione sociale, e per questo viene disprezzato dal membro dell'*establishment* Francisco de Quevedo? In apparenza, è proprio Estebanillo, il più vicino non solo cronologicamente a Torres, che per questo aspetto gli si contrappone; ma non lasciamoci ingannare dalle apparenze: Estebanillo è un cinico, un emarginato, ma esagera l'emarginazione...per essere integrato o continuare ad esserlo, nella lucrosa posizione di buffone di corte. Le parole ingannano, ed è pericoloso dare loro un significato rigido. Estebanillo non è forse a sua volta un borghese, col suo istinto di commerciante, colla sua preferenza per le armi intellettuali, come il suo caratteristico poliglottismo?

Un libro vivo suscita la contraddizione. Il libro di Suárez-Galbán è vivissimo. La sua lettura è stata per chi scrive altamente stimolante.

Franco Merigalli

Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)*, Barcelona, Ediciones Picazo (colección La Esquina), 1973, pp. 418.

Tra i volumi più recenti riguardanti l'opera di Juan Ramón è da segnalare questa pregevole *Selección de cartas*, che appaga in buona parte un desiderio ripetutamente espresso dal poeta mentre era in vita e che costituisce, è superfluo dirlo, un documento d'inestimabile valore biografico. Essa raccoglie 223 lettere numerate e raggruppate per destinatario; un indice generale cronologico e un indice alfabetico completano il volume.

Nel prologo che Francisco Garfias vi premette è detto giustamente, fra l'altro, che "la carta, para el poeta, era un género literario más, el epistolar", un genere nel quale Jiménez "ponía una entrega vocacional que era la misma que la del verso...".

Nel complesso il volume si presenta come un mosaico che abbraccia tutti gli stili juanramoniani: la prima lettera, diretta a Luis Montoto, è datata 2 gennaio 1899; l'ultima, indirizzata a R. Velasco, è del 12 febbraio 1958. Ma l'impressione di maggiore rilievo che si ricava dalla lettura dell'epistolario, pur nella sua incompletezza, è data dalla qualità umana profonda che vi è raccolta e che vale a fugare ogni accusa o sospetto di premeditata chiusura al confronto e al dialogo, di atteggiamento estetizzante, di ermetico isolamento. Sebbene a partire dagli anni venti s'avverta che le sue lettere vanno acquisendo uno stile ed uno spirito egocentrico, è altrettanto vero che da esse emerge costante un interesse vivo per un grandissimo numero di esponenti della cultura del tempo¹ ed un sentimento di meditato equilibrio, quasi di calcolata modestia, della propria persona.

Le rare occasioni in cui Jiménez tocca argomenti politici non sono esempi di

¹ Il dato non contrasta, del resto, con la sua affermazione aforistica secondo cui "Ya las grandes obras ajenas sólo me sirven de diápasón" (cfr. *Estética y ética estética*, in "Unidad", 5, Madrid 1925).

impegno diretto, come è noto, nè di chiarezza di idee ma testimonianza di cautela e di distacco ideologico.

Nella seconda lettera indirizzata a Sara Durán de Ortiz Basualdo, a Buenos Aires, datata 22 giugno 1948 (mentre preparava il suo viaggio in Argentina¹), Jiménez, con tono e stile che ricordano l'intervista concessa a "El Mundo" di Porto Rico il 7 ottobre 1936², ribadisce la sua vocazione di uomo pacifico e moderato; una vocazione che così espressa appare a noi quantomeno sospetta di qualunquismo, ma che rapportata all'uomo che ben conosciamo tradisce un sostanziale disinteresse per i problemi politici e umani nel loro complesso dovuto a un radicale coinvolgimento del poeta con le ragioni esistenziali della propria attività poetica.

Giovanni Battista De Cesare

Juan Ramón Jiménez, *Nueva Antología* (estudio y selección de Aurora de Albornoz), Barcelona, Ediciones Península, 1973, pp. 255.

L'ampio studio premesso da Aurora de Albornoz a questa *Nueva Antología* di J. R. Jiménez (circa 90 pp.) merita una positiva nota di commento per l'impegno critico e per la chiarezza con cui la curatrice riesce a dare una convincente immagine del poeta andaluso.

Preliminarmente, Albornoz studia il rapporto tra Jiménez e i poeti della generazione del 1927 scindendo nettamente, e opportunamente, le inimicizie e antipatie personali del maestro nei riguardi dei più giovani dal debito artistico che sul piano storico questi ultimi non gli hanno mai negato. Con un rapido accenno alla fortuna di Jiménez, la studiosa, rilevato che l'opera del poeta è stata poco studiata e mal conosciuta nel ventennio successivo alla guerra civile, osserva che negli ultimi anni le cose sono cambiate. "Tras el auge de la poesía social que, en general, miraba más al contenido que a la expresión, los poetas se dieron cuenta de que el arte no se mide por sus propósitos, sino por sus resultados; saben que la poesía se hace con palabras, aunque ello no implique, necesariamente, abandono de las ideas" (p.14).

Le note successive della trattazione intendono porsi come una guida alla lettura dei testi, ma Albornoz, prima di addentrarsi nella esposizione dei momenti più significativi dell'itinerario poetico juanramoniano, partendo da una equazione con-

¹ Nella prima, datata 8 giugno 1948, le aveva annunciato il titolo della conferenza — *Política poética* —, specificandole i sottotitoli delle quattro parti in cui era ripartita — *Democracia y aristocracia; Límite del Progreso: El trabajo gustoso; Sucesión de la Democracia* — e riferendole che di esse "la primera y la tercera se refieren a España, y la segunda y la cuarta a Estados Unidos. Dos de ellas — ma non dice quali — las he leído ante grupos universitarios, las otras dos son nuevas" (p. 202).

² In quell'occasione Jiménez aveva manifestato la sua tristezza e il suo dolore per l'incapacità degli spagnoli di fare della Spagna quel che intendevano gli elementi moderati, Azaña fra questi, e aveva lamentato che non era stata rispettata la volontà del popolo manifestata nelle elezioni.

tenuta negli aforismi degli anni venti (*Poesía = instinto + inteligencia*) e prendendo in analisi il noto componimento di *Eternidad* intitolato *Poesía* nonchè lo schema che Juan Ramón tracciò nelle note autobiografiche raccolte da Gerardo Diego nell'antologia *Poesía española contemporánea*, del 1932, offre una plausibile chiave interpretativa di quel frammento dell'estetica jimeneziana ed una esegesi della dia-cronia artistica del poeta, la quale aderendo in parte alla tesi di A. Sánchez Barbu-do¹, risulta più convincente di quelle di F. Garfias² e di A. Caballero³. Albornoz spiega l'equazione sopra accennata sostenendo che "para Juan Ramón Jiménez la poesía es siempre instinto intepretado por la inteligencia. El instinto, que *manda*, o que *es todo ojos*, no llegará por sí solo a plasmarse en poesía; la inteligencia que, al decir del poeta, *no sirve para guiar el instinto, sino para comprenderlo*, es imprescindible para que la poesía llegue a serlo" (p. 16). Quanto all'opportunità, e alla necessità, della ripartizione in tappe della produzione jimeneziana, mi pare altrettanto di buon senso la tesi di Albornoz secondo cui "en cierto modo hay motivos para hablar de *etapas*, de *épocas*, si pensamos que el poeta va siempre hacia adelante, asimilando hallazgos: siempre buscando en el futuro. Mas acaso esto mismo puede llevarnos a ver una obra *en sucesión*, con una gran continuidad. Continuidad que no excluye, desde luego, la constante transformación en lo accesorio" (p. 26).

Sebbene molto limitate, data l'impostazione del volume a carattere preminentemente divulgativo, particolarmente interessanti appaiono le notazioni fatte a proposito di *Animal de fondo*. Personalmente non condivido l'affermazione di Albornoz cui il libro appare diseguale⁴, mentre sono d'accordo nel ritenerlo come "la obra clave del pensar poético juanramoniano" (p. 78). E ciò non tanto per quanto attiene alla esatta definizione di "poesía religiosa", alla quale la studiosa pure dà una precisa — ma ormai scontata — interpretazione, quanto perchè esso presenta effettivamente la culminazione di un viaggio e di una lotta esistenziale senza la quale non si capirebbe appieno l'opera precedente: "El dios juanramoniano, como el imaginado y sentido por Unamuno, es creación del hombre. Para Juan Ramón, como para don Miguel, está *no en el principio, sino en el final*. Es un dios *conseguido*: lo sabemos casi desde los primeros versos"⁵.

Giovanni Battista De Cesare

1 Cfr. *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962.

2 Cfr. il saggio introduttivo a Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1960.

3 Cfr. il saggio introduttivo a Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía* Madrid, Aguilar, 1957.

4 "Al lado de momentos del mejor Juan Ramón; de momentos que nacen de un profundo ritmo instintivo, entusiasmado, que se apodera del poeta, haciéndolo, cantar en forma iluminada, hay partes excesivamente retóricas, conceptuales, o, empleando el término suyo, barrocas" (p. 78).

5 P. 79. Nella nota 89, contenuta nella stessa pagina, Albornoz ritorna sul raffronto con Unamuno apportando anche utili testimonianze.

Angel González, *Juan Ramón Jiménez*, (Estudio), Madrid, Ediciones Jucar (colección Los Poetas), 1974, pp. 242.

Ad una introduzione polemica, o comunque problematica, circa la maggiore validità dell'opera jimeneziana della seconda epoca su quella della prima epoca — il taglio, com'è noto, si situa intorno al 1915 —, introduzione in cui offre anche plausibili quanto scontate ragioni circa il gran seguito prima e l'allontanamento poi dei poeti più giovani (quelli che passeranno alla storia letteraria come gli esponenti della "generazione" del 1927), A. González fa seguire un capitolo dedicato alla biografia (*Vida de Juan Ramón Jiménez*) che, arricchito da una bella documentazione fotografica, tratta dall'infanzia agli ultimi anni esponendo in una chiara cronologia la produzione e i fatti di maggiore rilievo della vita del poeta andaluso. Di un certo interesse sono anche alcune frammentarie osservazioni espresse nei successivi capitoli: *Las dos grandes épocas de Juan Ramón Jiménez*, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *Algunas consideraciones acerca de Juan Ramón y la Institución Libre de Enseñanza*, *El mundo de Juan Ramón Jiménez*. Nel complesso, però, il libro non riesce ad acquisire un'ossatura unitaria, a seguire un discorso filato che renda in termini omogenei e coerenti una esegesi dell'opera jimeneziana. Opera di cui A. González analizza gli aspetti più o meno noti, ma della quale non offre una lettura diacronica atta a spiegare le ragioni del farsi della poesia. Parlando, ad esempio, del tema della morte in un capitolo intitolato *El mundo final de Juan Ramón Jiménez*, l'argomento, che pure si presterebbe ad ampia ed estremamente interessante analisi, è svilito da una trattazione che lo limita, nonostante il titolo, ad alcune poche opere giovanili e della maturità e che nemmeno tocca testi fondamentali quali il *Diario de poeta y mar* e *La estación total*. Lo stesso capitolo si conclude con alcune considerazioni su *Animal de fondo* che hanno una pertinenza assai relativa col tema e che piuttosto riprendono un discorso vecchio, avviato a suo tempo da E. Florit¹, R. Gullón² e F. Aparicio³ e sterilmente continuato poi da C. Zardoya⁴, G. Díaz-Plaja⁵, G. Palau de Nemes⁶, A. Caballero⁷, P. Laín Entralgo⁸, ecc. (tutti critici che González non cita): "En mi opinión, la tantas veces señalada religiosidad de la poesía de JRJ es un espejismo de su terminología. Pero si valoramos las palabras del poema sin prejuicios, nos encontramos

¹ *Juan Ramón Jiménez. Animal de fondo*, in R.H.M., anno XV, n. 1-4, pp. 120-2.

² *Animal de fondo de Juan Ramón Jiménez*, in "Insula", n. 48, 15.12.1949.

³ *Notas de lector al último libro de Juan Ramón Jiménez*, in "Razón y Fé", Madrid, 148, n. 671, dicembre 1951, pp. 388-9.

⁴ *El Dios deseado y deseante, de "Animal de fondo"*, in "Insula", luglio-agosto 1957.

⁵ *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 304-5.

⁶ *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 361-2.

⁷ Prologo a *Juan Ramón Jiménez. Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. LVIII-LX.

⁸ *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1965.

con que *Dios* — con mayúscola o con minúscola — no denota ninguna realidad teológica, es una metáfora de la belleza o de su reflejo: la obra, el poema” (p. 172).

Utili, a livello puramente scolastico, risultano le ultime pagine del volume, dedicate ad illustrare in una agile descrizione bibliografica la cronologia delle opere di poesia di Juan Ramón.

Giovanni Battista De Cesare

Isabel Paraíso de Leal, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.

Suddiviso in tre capitoli (I. *La aventura de amar*; II. *La conquista de la eternidad*; III. *La aventura de ser poeta*), il volume che Paraíso de Leal dedica all'opera di J.R. Jiménez non sembra aggiungere novità sostanziali alla messe di materiale critico già esistente sul poeta andaluso.

Nel primo capitolo la studiosa cerca di individuare e di fissare alcuni temi e alcune costanti che interessano l'opera di Jiménez nel suo complesso: alle *Rimas* (1901) dedica una sezione che intitola “El rechazo de vivir y el miedo de morir”; alle opere comprese tra il 1903 e il 1913 dedica un commento che va sotto il lemma complessivo di “Erotismo y culpabilidad”; in *Estío* (1915) scopre “El libro del gran amor” e nel *Diario de un poeta recién casado* (1917), in *Eternidades* (1918) e in *Ríos que se van* (1951-1953) vede le raccolte poetiche dell’“amor definitivo”. Nel secondo capitolo tenta un maggior approfondimento critico mettendo in relazione i temi più comunemente noti della poetica jimeneziana con la problematica esistenziale dell'autore: “La búsqueda de vida trascendente”, “La cumbre del poeta” (*La estación total*), “Justificación de vida” (*Animal de fondo*). Infine, nel terzo capitolo, propone una analisi stilistica dell'opera di Jiménez ponendo in stretta connessione il travaglio nell'elaborazione e nella depurazione formale con la ricerca dell'ineffabilità, cioè di quella superiore perfezione estetica nella quale soltanto risiederebbe l'essenza poetica e dell'arte juanramoniana.

Giovanni Battista De Cesare

Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization, edited by José Rubia Barcia with the assistance of Selma Margaretten, University of California Press, 1976, págs. XX-336.

De un simposio tenido en Los Angeles, en 1973, nace este libro, que se propone ofrecer al mundo de habla inglesa “a systematic organization of Américo Castro's thought and theories”. En dicho simposio se leyeron seis ponencias, aquí recogidas; los demás escritos publicados, nueve, fueron solicitados más tarde y redactados expresamente, advierte José R. Barcia (que por su parte reúne importantes observaciones sobre la personalidad de Castro, a quien conoció íntimamente), con tres excepciones: un escrito del mismo Castro, de que hablaremos más adelante, y sendos de Guillermo Araya y Stephen Gilman.

La mayor parte de las contribuciones tiene por objeto la manera con que Castro interpretó aspectos del mundo de habla española: la civilización hispano-árabe y su herencia (J.T. Monroe), el mito de Santiago (E. González-López), la Edad Media española (J. Rodríguez Puértolas), los judíos españoles (J.H. Silverman), Cervantes (A.A. van Beysterveldt), el teatro "clásico" (C.B. Johnson), el siglo XVIII (E. Rodríguez-Cepeda), el inmediato pasado y el presente (R. Benítez), la herencia española en América (M.A. Morínigo).

No nos es posible examinar aquí todas estas contribuciones; será más bien necesario notar que en la topografía de la temática castriana resultante parecen faltar dos temas de particular importancia (olvidados, por lo demás, también, lo mismo por los *Estudios* dirigidos por Laín Entralgo, que por los, al parecer poco conocidos, *Collected Studies in honour of A. Castro's Eightieth Year*, publicados en 1965 por M.P. Hornick, Lincombe Lodge Library, Oxford): la picaresca, cuya interpretación más reciente ha sido incisivamente influida por las indicaciones castrianas, más que otros sectores estudiados: y la lingüística.

Castro fue lingüista durante muchos años; pareció alejarse en su segunda época de los estudios lingüísticos, o limitarse a utilizarlos para sus fines. Pero no se puede olvidar que, si Castro tiene razón al individuar en los siglos de la simbiosis de las tres religiones el período constitutivo de la nación "española", esto se debe también o sobre todo al hecho de que fue en aquella época cuando el castellano se afirmó como lengua del Reino de Castilla y León. El hecho lingüístico, por lo tanto, fue esencial, por más que Castro llegue a descuidarlo.

Si la primera ausencia, la que se refiere a la picaresca, se debe probablemente a razones de organización, la segunda aparece, si no intencional, sintomática de una actitud que se remonta al mismo Castro. Este parece a veces, en su segunda época, considerar "español" también a un habitante de Al andalus, de habla árabe, y completamente no-español a quien, antes de la venida de los árabes, hablase un idioma prerrománico. Una violenta, aunque reticente, reacción contra Menéndez Pidal, que tiene algo de complejo edípico, se encuentra por debajo de esta actitud.

Los escritos sobre los sectores de la obra de Castro estudiados están animados por disposiciones de fondo diferentes. Todos ellos ponen de relieve los méritos de Castro, pero resulta claro que el Castro en quien piensan algunos es genérico, y algo genérica y evasiva, o al contrario muy delimitada, es la adhesión a sus puntos de vista; en otros, sin embargo, encontramos una postura más clara, de adhesión total y polémica. Castro ha dado "*the real answer*" (p. 129; la cursiva es mía), según Rodríguez-Puértolas, a una serie de preguntas esenciales sobre la historia española; "*there may be no such thing as a definitive answer*" (p. 128), según Johnson.

Johnson pone de relieve que Freud, Marx, Saussure, Chomsky tienen en común la insistente afirmación de que los fenómenos observables tienen como cimiento hechos subyacentes. Cuando Castro distingue en la comedia española "aspecto" y "trasfondo", está acuñando equivalentes de "surface and deep structure", "langue" y "parole", "infrastructure and superstructure", "behavior and motivation" (p. 210); sin embargo, debido a su postura filosófica indeterminista, Castro no quería apoyar y sistematizar su pensamiento poniendo de relieve las analogías con el pensamiento estructuralista, especialmente con el de Freud (p. 216).

En las contribuciones citadas se encuentran observaciones más o menos ocasionales sobre la colocación histórica del mismo Castro y de su pensamiento; de los otros escritos uno solo se dedica al estudio de la colocación de Castro en el contexto en que se formó y de que es expresión, y lo hace con relación a una específica presencia en Castro: es mi escrito sobre las relaciones de éste con Ortega, que, titulado en la redacción española *Castro y Ortega*, aparece en el libro bajo el título *A parallel Observer and Innovator: José Ortega y Gasset*. En realidad, me parece haber demostrado que Castro deriva ideas suyas fundamentales de Ortega, aunque sin duda en su formación intelectual influyó no menos Unamuno, y su segunda época tiene un tono irracionalista que se remota más bien a Unamuno. Importantes, pero de importancia subordinada, son otras relaciones con representantes de la cultura española (por ej. la relación con Costa, puesta de relieve por R. Benítez, p. 242 y s.). Castro, como cualquiera, tiene sus límites, que hay que individualizar sin por esto negar el núcleo fecundo e innovador de su obra. Es lo que consigue hacer J.L.L. Aranguren en su escrito *A new model for hispanic history*, el más breve y, a mi parecer, el más complejo e iluminante entre los recogidos en el libro.

Aranguren, que, contrariamente a los demás colaboradores, no es un especialista de historia literaria, observa a Castro desde una perspectiva más lejana y lo juzga en función de intereses generales, como es justo, porque Castro, sobre todo en su segunda época, pretendía dar una interpretación de la civilización española en general. Aranguren pone de relieve — y no extraña que lo haga, si pensamos en su obra — cómo Castro se ha alejado de su inicial inspiración “institucionista”, que descuidaba el elemento religioso en el análisis histórico. Castro aprendió de Unamuno y aprendió de Ortega, y siguiendo sus huellas creó una visión completamente existencialista de la historia española: una construcción brillante, y, “como todas las construcciones brillantes”, unilateral. No cabe duda de que Castro interpretó sólo una parte de la historia española, continúa Aranguren, según el cual su interpretación debe considerarse complementar de otras. De todas formas “no one can justifiably deny it the rank of a new model for Spanish history”.

El escrito de Aranguren no se contrapone, pero sirve como contrapeso, en el libro, a los escritos de los discípulos más incondicionales, que se inclinan a ver, como Castro mismo, la interpretación castriana de la civilización española (y casi de la vida en general) como “la” interpretación, con cierta complacencia irracionalista, cierto “irrational touch”, del todo consciente e intencional. Bienvenido sea este entusiasmo, si se concreta en la publicación de las *Obras completas*, de que Rodríguez-Puértolas resulta, en la lista de *Contributors*, “co-editor”. Por lo pronto serviría una bibliografía completa, que no existe, que yo sepa, también por la característica autocensura de Castro.

No pocos escritos se han reimpresso en los tres tomos *De la España que aun no conocía*; uno, y de particular importancia, lo reimprime Barcia en el libro, que, además, del escrito deriva su título: *The meaning of Spanish Civilization*: una conferencia dada en el mes de diciembre de 1940 en Princeton, e impresa únicamente en aquella circunstancia, como folleto; por lo tanto, de difícil consulta. Se trata de un escrito de extraordinario interés para los que quieran reconstruir el desarrollo del pensamiento de Castro. En diciembre de 1940, éste afirmaba el carácter “diferente”, vitalista, de la civilización española, que según él nunca tuvo in-

terés en el desarrollo de la técnica, en la busca de una ordenada y general felicidad, en el "llamado progreso". Los españoles no consiguen aislarse a sí mismos en la abstracción; nunca han tenido interés en la filosofía, exceptuando el caso en que ésta escape al puro racionalismo: esto explicaría la importancia de Krause en la cultura española, y el culto de Unamuno, "that Spaniard par excellence", hacia Kierkegaard. Ortega engloba en su pensamiento lo que siente de sí mismo; la mente ibérica no puede "despegar" nunca de su base vital.

El escrito de Princeton se coloca, en el contexto castriano, inmediatamente después de *Lo hispánico y el erasmismo*. La caracterización de España ya es definida; su ascendencia unamuniano-orteguiana se pone explícitamente de relieve; todavía no lo es, sin embargo, su explicación histórica: la simbiosis con los pueblos semíticos. De los judíos no hay palabra, ni siquiera a propósito de las traducciones de Toledo; de los Hispano-árabes se dice sólo, genéricamente, que la filosofía, la ciencia, el arte, todo lo que interesa la vida, encontraron entre ellos cultivo y preeminencia.

Cada escrito está condicionado por el público a quien se dirige, y éste, que se dirigió a un público académico todavía poco conocido, tiene como resorte el deseo de demostrarse original, y al mismo tiempo cauteloso; de abrir perspectivas sugestivas y múltiples, pero sin acentuaciones polémicas, como resultaba oportuno en una América que todavía no se había decidido frente a la nueva guerra europea. Acaso convenga, y por lo demás es coherente con la interpretación vitalista que de lo español da Castro, buscar las secretas relaciones entre los momentos de su meditación y los acontecimientos políticos contemporáneos. La guerra civil fue determinante en la historia de estas relaciones, pero lo fueron, probablemente, también los acontecimientos posteriores.

Franco Meregalli

Dario Puccini, *La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Bulzoni Editore, Roma, 1976, pp. 268.

Questa fondamentale esegesi dell'opera di Vicente Aleixandre — fondamentale anche perchè abbraccia l'intera produzione del poeta — affida ad una breve nota finale le ragioni del suo faticoso *iter* di gestazione, iniziato nel 1971 con la pubblicazione delle pagine sulle prime raccolte dell'autore e proseguito, con lunghe interruzioni, sino al 1975 con l'analisi dell'ultimo libro *Diálogos del conocimiento*. Tale lungo arco temporale se ha creato, come ammette lo stesso Puccini, alcuni lievi scompensi nell'economia del libro, ha d'altra parte permesso un continuo lavoro di confronto e verifica in concomitanza con l'apparizione delle opere del poeta, risolvendosi in una conferma e in un ampliamento del precedente discorso critico. Come a dire che l'uscita della restante produzione di Aleixandre, in particolare quella relativa alle raccolte *Poemas de la consumación* (1968) e *Diálogos del conocimiento* (1974), con i caratteri di continuità e le proposte d'innovazione che presentavano, ha dato alla fine ragione all'estensore delle prime pagine del lavoro, il quale già delineava, in una prospettiva genetica *in fieri*, le componenti essenziali del mondo poetico aleixandrino, individuate in un disegno di vasto respiro imma-

ginativo e di grande elaborazione formale.

In quelle pagine, infatti, il critico ricostruisce il cammino ideale che passa per i libri *Pasión de la Tierra*, *Espadas como labios* e *La destrucción o el Amor* formando un compatto nucleo unitario, ricco di implicazioni linguistiche che rivestono particolare valore polisemico. Egli inoltre individua nella brusca rottura che rappresenta *Pasión de la Tierra* rispetto ad *Ambito* due importanti e fondamentali tematiche: da un lato l'affermazione solipsistica del "yo" in chiave celebrativa, dall'altro, e in contrapposizione, lo stato di sofferta negazione causato dai "límites" frapposti dalla materia. Un'evasione verso il fondo, secondo le stesse parole del poeta, che non giunge all'acme di immersione totale nel surreale onirico, ma continua a presentarsi anche nell'opera successiva con un suo linguaggio peculiare, allusivo e di suggestione plastico-pittorica. In *Espadas como labios*, per esempio, la spasmodica ricerca di un "centro" equilibratore si consuma nello slancio vitalistico con cui il poeta, ai limiti dell'assoluto elementare, investe il sentimento d'amore coniugandolo nel binomio vita-morte. Stato "inorganico", rileva giustamente il critico, rispetto a quello "organico" che invece trionfa nella raccolta *La destrucción: o el Amor*, ove in effetti si realizza il salto dalla sfera degli inferi a quella superiore della luce e della trascendenza. Linea di congiungimento ideale che passa dall'esperienza abissale del passato — compiuta con valore ontologico e conoscitivo — a quella vissuta nel presente tesa all'assoluto metafisico ed esente da dirette risonanze religiose.

Qui la critica del Puccini si fa lucida e penetrante, scostandosi dalla tesi generale tendente a riportare la spinta verso il celestiale paradisiaco entro la matrice mistico-romantica oppure, come fa il Bousoño, a restringerla in una concezione panteistico-integralista. Echi e suggerimenti dell'una come dell'altra mitologia non mancano certo nell'itinerario poetico di Aleixandre, nella cui voce sono pure presenti inflessioni di ascendenza religiosa, ma tutti questi motivi paiono indirettamente filtrati da un atteggiamento personale che predilige la zona del primordiale e del naturale quali elementi evocatori del sacro.

Mundo a solas, *Sombra del paraíso* e *En un vasto dominio* costituiscono la fase intermedia, rappresentando il momento di massima estensione della voce, il punto più alto del canto ora liberato dalle cupe incrostazioni del passato. Un'esperienza che poteva essere facilmente fraintesa, data la singolarità del tono e il carattere celebrativo della poesia. Ma un'attenta verifica condotta a livello stilistico permette di vedere la sottile rete di intrecci e di nuclei espressivi che lega, in un tutt'uno, questo gruppo di poesie a quello della precedente produzione.

Infine, le pagine dedicate ai *Poemas de la consumación* e ai *Diálogos del conocimiento* insistono sul ritorno del poeta al discorso scarno e intenso del primo periodo, qui concentrato sui temi meditativi della vita e della morte, in un tentativo di autodefinizione personale e poetica.

Libro, dunque, questo del Puccini, indispensabile per una piena conoscenza della complessa materia del mondo aleixandrino. Monografia ricca e articolata che insieme a quella lontana di Carlos Bousoño costituisce senza dubbio l'apporto più valido intorno all'opera del poeta.

Gabriele Morelli

Rafael Alberti, *Ritorni dal vivo lontano*, Milano, Guanda, 1976, pp. 128.

Nei "Quaderni della Fenice", diretti da Giovanni Raboni, appare questo fondamentale libro poetico di Rafael Alberti, a cura di Sebastiano Grasso, che ne è il traduttore e curatore. Come è noto i *Retornos de lo vivo lejano* furono editi a Buenos Aires nel 1952, dalla Editorial Losada, più tardi ampliati, nella terza parte, allorchè Alberti stampò, presso la stessa casa, le *Poesías completas*, nel 1961. Ricorda il Grasso che parti separate dei *Retornos* erano già apparse in traduzione italiana, e precisamente la seconda parte di essi, completa, nel libro *Poesie d'amore*, curato da Marcella Ciceri Eusebi, nel 1966, per gli "Oscar" Mondadori, mentre nel 1964 Vittorio Bodini includeva nell'antologia albertiana, *Poesie*, edita nello "Specchio" mondadoriano, quattro *Retornos* della terza parte (*Retornos de una tarde de lluvia; Retornos de Yejuda Halevi, el castellano; Retornos frente a los litorales españoles; Retornos de un poeta asesinado*). L'edizione che qui si commenta esclude i *Retornos* d'amore e ritraduce i quattro citati della terza parte, che aggiunge ai ventuno inediti in traduzione italiana e a *Retornos de Salvatore Quasimodo*, composto da Alberti a Roma, nel 1969.

Il lettore poco introdotto nelle questioni editoriali dei diritti d'autore potrà meravigliarsi per l'esclusione dei *Retornos* d'amore della raccolta di cui ci occupiamo. Tale esclusione è, certo, dovuta al fatto che i diritti per la traduzione italiana appartengono in esclusiva all'editore delle *Poesie d'amore*. Non ci rimane, quindi, che di dispiacerci che il libro non si presenti in tutta la sua completezza, e di unir-ci al sicuro rammarico dello stesso Grasso di fronte alle limitazioni impostegli.

Il traduttore premette alla raccolta poetica una breve, ma succosa, nota introduttiva, dal titolo "La memoria dell'esule", cui segue una "Notizia" bio-bibliografica precisa. Nello studio introduttivo il Grasso rileva l'impatto sul poeta Alberti della guerra civile, la sua posizione di esiliato dominato dal ricordo e dai problemi del mondo che dovette abbandonare, sottolinea il rapporto costante poesia-pittura, il legame esistente tra i *Retornos*, le *Baladas y canciones del Paraná* e la prosa de *La arboleda perdida*, libro di memorie, gli echi surrealisti e neogongorini, ma anche la presenza di "una certa eloquenza politica che affiora qua e là, ma che, nondimeno, non intacca il grafico della poesia" (p. 12).

L'opera di traduttore di Sebastiano Grasso raggiunge esiti non di rado particolarmente felici, ripetendo con fedeltà, nella sostanza, ma anche con originalità di invenzione, il clima poetico del testo originale.

Giuseppe Bellini

Ramón J. Sender, *Imán*, Barcelona, Destino, 1976, pp. 304.

Quarantasei anni dopo la sua prima pubblicazione e quarantatré dopo la seconda edizione esce questa terza edizione del primo romanzo di Sender, a cura di Marcelino C. Peñuelas, autore di un fondamentale volume su *La obra narrativa de R. J. Sender* e raccogliitore di *Conversaciones* con lo stesso: "una gran novela", secondo quanto afferma, iniziando la sua introduzione, Peñuelas. Chi scrive ha letto una

quarantina di libri di Sender, coll'intenzione di giungere ad una precisa delineazione diacronica di *tutta* l'opera dell'autore. Si è poi riconosciuto sconfitto dall'ispanica prolificità di Sender, erede in questo (e non solo in questo) dei Baroja e dei Galdós; e, avendo anni fa rintracciato sui favolosi scaffali di Harvard un esemplare di *Imán*, opera divenuta, singolarmente, quasi irreperibile, è da tempo d'accordo con Peñuelas sull'importanza assoluta di *Imán*, come sulla sua centralità nella storia della narrativa di Sender.

La sobrietà dell'introduzione nulla toglie alla complessità dell'esame. Peñuelas si dimostra sensibile agli stimoli della più attuale critica letteraria, non come devoto conformista che segue la moda, ma come persona consapevole di come validità letteraria e vitalità umana siano indisciungibili; individua nell'antica opera di Sender diversi livelli nella struttura "interna" ed afferma che la struttura formale, o "esterna", a quella si adegua pienamente. Ciò facendo, mentre si collega alle riflessioni sulla polisemicità dell'opera d'arte che, riprese recentemente, risalgono a Ingarden, e da questo ben più in là, sembra intenzionalmente contrapporsi all'uso dei termini "interno" ed "esterno" fatto da Wellek, che in realtà privilegia l'elemento formale su quello esistenziale, dichiarando quello "interno".

La caratterizzazione che dello stile di Sender fa Peñuelas è incisiva, non meno che quella che egli dà del significato esistenziale dell'esperienza espressa. Sender nega un suo "supuesto parentesco", anzi anche una "afinidad ocasional", con l'esistenzialismo; così facendo, certo pensava a Sartre, citato infatti da Peñuelas; ma esistenzialismo è, se vogliamo, anche quello di Ortega; di esistenzialismo si parlava già quando Sartre era uno sconosciuto; e Sender non è estraneo a Ortega.

Leggendo un periodo di *Imán* citato (p. 16) da Peñuelas ho pensato a *Don Segundo Sombra*. L'opera di Güiraldes è del 1926. E' una traccia verso la collocazione storica di Sender.

Franco Meregalli

Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, pp. 218.

Nato dalla stretta collaborazione tra i coniugi Andrés Amorós e Marina Mayoral (entrambi attenti osservatori della vita culturale spagnola attuale) e Francisco Nieva (autore e scenografo, uomo di teatro tra i più interessanti della Spagna di oggi), il volume prende in esame, con una metodologia critica del tutto nuova, le seguenti cinque opere apparse in epoca franchista: 1) *Tres sombreros de copa*, di Miguel Mihura, rappresentata per la prima volta nel 1952 ma scritta venti anni prima — quindi, non proprio appartenente alla *postguerra* —; 2) *Escuadra hacia la muerte*, di Alfonso Sastre, rappresentata nel 1953; 3) *Hoy es fiesta*, di Antonio Buero Vallejo, rappresentata nel 1956; 4) *La camisa*, di Lauro Olmo, rappresentata nel 1962; *Castañuela 70*, di Francisco Nieva, rappresentata nel 1970.

Ciascuna delle opere è analizzata sotto tre diverse angolazioni (quanti sono gli autori del saggio) che riguardano: a) la presentazione dell'autore; l'ambientazione storica circostanziata dell'opera e della sua prima comparsa sulla scena e suo acco-

glimento da parte del pubblico e della critica; b) l'analisi strutturale e stilistica del testo¹; c) lo studio scenografico contenente la "propuesta escénica" di Francisco Nieva.

Nel primo intervento di ciascun capitolo, Amorós presenta l'autore tracciandone un profilo umano e letterario; ricostruisce attingendo ai dati della stampa dell'epoca il momento storico circostanziale (con notizie che riguardano anche gli aspetti più minuti, e apparentemente insignificanti, della vita sociale, politica, economica e culturale) della prima rappresentazione dell'opera; quindi descrive il cartello e la messa in scena con dovizia di particolari e annota le reazioni del pubblico e della stampa, con speciale riguardo a quella specializzata, ed ogni altro elemento che possa in qualche modo risultare utile ad una integrale comprensione del fatto artistico come avvenimento sociale e politico nel contempo.

Il secondo intervento, di Mayoral, è una analisi interna all'opera, in quanto ne studia gli aspetti più squisitamente contestuali. Si tratta di una operazione decisamente meritoria sul piano metodologico, la quale, a mio avviso, riesce meglio di quanto è sommessamente promesso nell'introduzione: "Hemos intentado un comentario cercano a la letra, humilde, aclarador, que llame la atención sobre los principales focos de interés. Teóricamente, su mejor destino sería incitar a la lectura o visión y a un análisis de las obras que, lógicamente, no coincidiría del todo con el nuestro" (p. 8). In realtà, la studiosa dimostra di avere affinato notevolmente quella tecnica del commento testuale da lei già ampiamente sperimentata nel saggio su *Se equivocó la paloma* di Rafael Alberti² e nell'esteso e rigoroso studio de *La poesía de Rosalía de Castro*³, un volume che costituisce un'opera imprescindibile per quanti intendano avvicinarsi ad una comprensione — più razionale e meno aneddotica di quanto sia avvenuto nel passato — della sostanza umana ed artistica della poetessa galiziana di cui Mayoral è conterranea.

Assai stimolanti appaiono, infine, le proposte sceniche di Francisco Nieva. Intanto bisogna tener conto del fatto che esse non si configurano come interventi tecnici a freddo, ma come un'operazione artistica a monte della quale sta una approfondita e personale recezione della drammaturgia moderna dei secoli XIX e XX. In effetti, soltanto a conclusione di una pregnante analisi contestuale e storica dei fatti e dei simboli teatrali reperiti o reperibili all'interno del testo, Nieva propone uno o più modi di attuazione scenica. E in tutti e cinque i casi, le proposte sono stringate, essenziali, espresse in poche righe a conclusione di una acuta esegesi del testo pure essa contenuta in breve spazio (dalle tre alle cinque pagine). A proposito, per esempio, di *Escuadra hacia la muerte*, Nieva osserva che "es inútil que el autor, quien quiera que sea, pretenda detener la proyección sugestiva de sus conflictos y diálogos, dejarla aferrada a su más personal o primigenia visión. El tea-

¹ Per le prime due sezioni, prive di titoli e solo in qualche caso separate da una partizione grafica, in nessun luogo del libro è indicato l'autore; ma per chi è avvezzo a leggere Amorós e Mayoral risulta assai agevole distinguere gli stili e le competenze per attribuirne al primo la prima parte e alla seconda l'altra.

² In *El comentario de textos* (volume comprendente saggi di 21 critici), Madrid, Editorial Castalia, 1973.

³ Madrid, Gredos (B.R.H.), 1974, pp. 595.

tro es de todos, en el sentido de que todos se hallan obligados a ofrecē su versión, condicionada por el lugar y por el tiempo. (...) el enfoque plástico-dramático de Escuadra hacia la muerte, no sólo es bien susceptible de adaptarse a nuevas formas, sino que, por la misma cualidad de su tesis y de su escritura, hacerlo de un modo demasiado clásico — reminiscente de su fecha de estreno y de los métodos entonces empleados — la puede perjudicar. (...) Con la evolución de los procedimientos teatrales, la adopción de nuevas convenciones, es posible crear en la escena una impresión de primeros planos, panorámicas, planos medios, etc. El espectador puede observar la escena desde ángulos diferentes, aunque sólo sea con el ya conocido sistema de mover la plataforma giratoria. Los objetos de atrezzo pueden quedar anulados e invisibles. Todo ello, fruto de una dosificación de la luz y un empeñado cálculo escenográfico. La proyección sobre fondos neutros de grandes diapositivas dan vida al bosque diurno y nocturno que cerca la cabaña. Ya sea con amplios medios como con medios modestos, la obra de Sastre admite este nuevo enfoque de puesta en escena. A causa de su estructura, basada en un descarnado conflicto humano, una estética — la de su tiempo y fecha de creación — se imbrica fácilmente en otra: nuestra forma actual de hacer sensible el conflicto, volverlo latente y actual...” (pp. 94-95).

In conclusione, nel volume le opere teatrali sono viste (forse per la prima volta) come un fatto di teatro e conseguentemente studiate come un fenomeno di cultura letteraria e sociale che, per essere destinato alla rappresentazione, non può non coinvolgere in pari misura autore, operatori e fruitori. In questo senso il libro si pone come guida efficace e utilissima per un diverso rapporto tra il testo drammatico e i suoi destinatari, un mezzo che offre la possibilità di una lettura più integrale dell'opera e che invita e stimola a vedere nell'espressione teatrale la traduzione, o la rappresentazione, di realtà che trascendono il testo stesso e che hanno sempre un preciso riscontro nella storia dei comportamenti politici e psicologici di una collettività.

Giovanni Battista De Cesare

* * *

André Jansen, *Charles et Théodore de Croix Vice-Rois de l'Amérique espagnole*, Paris-Gembloux, Duculot, 1977, pp. 84 e 8 tavole.

Nella collana "Wallonie, art et histoire", nella quale già sono apparsi quaranta titoli di molto interesse, uno dei quali dedicato a *Les Wallons d'Amérique du Nord*, di Françoise Lampereur, viene ora pubblicato questo volume dell'ispanista e ispanoamericanista belga André Jansen, dedicato a illustrare l'opera di due compatrioti illustri, divenuti, sotto il regno di Carlo III di Borbone, vicerè, l'uno del Messico, l'altro del Perù. Sul primo dei due personaggi citati esiste già una discreta bibliografia, e documenti che lo riguardano; a questo materiale si rifà con competenza e scrupolo l'autore del libro che commentiamo, apportando il frutto di lunghe ricerche personali, condotte in Spagna, Italia, America e, naturalmente, in Francia e in Belgio, prendendo le mosse dall'archivio del castello di Franc-Waret, presso

Namur; ove sono anche due interessanti ritratti ad olio dei due Croix: Charles François, nato a Lilla nel 1702, morto a Valenza nel 1786, e Théodore, nato anch'egli a Lilla, nel 1730, morto a Madrid nel 1791.

Preliminarmente il Jansen effettua una interessante ricostruzione genealogica della casata dei Croix, fino agli eredi attuali, riportando alla ribalta la storia dell'Europa occidentale, relativa al Belgio, alla Spagna. Quindi lo studioso illustra le campagne militari del marchese Charles de Croix, in Italia e in Africa, tra il 1733 e il 1753, la sua presenza in Spagna, al servizio dei Borboni, tra il 1753 e il 1765. Il Jansen avanza l'ipotesi che il Croix abbia fatto parte della massoneria, forse fin dal suo soggiorno in Italia, e che grazie alla sua fedeltà alla corona e alla sua specchiata onestà, Carlo III, deciso a porre fine al prepotere dei gesuiti nei suoi stati, lo prescegliesse per avere in Messico un vicerè "homme intègre, incorruptible, loyal et susceptible non seulement d'appliquer a la lettre ses ordonnances, mais de les faire respecter". Cosa che il marchese fa scrupolosamente, non solo cacciando con perfetto tempismo i gesuiti, ma soffocando i moti di protesta e le rivolte, in pieno accordo con il "Visitador" Gálvez — personaggio di triste memoria per il Messico —, nel periodo della sua carica vicereale, dal 1766 al 1771, assistito anche dal nipote Théodore, del quale costruì la brillante carriera, da "Alferez" a Luogotenente-Generale.

Il Croix cercò collaboratori fedeli nei propri familiari, suscitando, per l'inevitabile nepotismo, serie opposizioni da parte degli spagnoli, sempre superate dal volere del re, che gli concedeva piena fiducia. Il Jansen illustra con abbondanza di particolari l'opera del vicerè in Messico, ponendo in rilievo, oltre all'onestà dell'uomo, l'inflessibilità nell'applicazione della legge, il rigido autoritarismo, l'opera di restaurazione delle finanze, l'interesse per il reddito delle miniere, la durezza nella repressione del banditismo, le misure prese contro i perturbatori dell'ordine pubblico, l'appoggio dato ai metodi sbrigativi e crudeli di pacificazione del "Visitador" José de Gálvez, figura di megalomane.

Quanto a Théodore de Croix, vicerè del Perù e del Cile dal 1783 al 1790 — anno in cui chiese al re di sollevarlo dall'incarico —, non smentì, certo, le qualità della famiglia. Egli riorganizzò su basi di maggiore moralità e di serietà la vita dello stato, introducendo le "Intendenze" —, misura che gli sollevò contro i mendicanti, i prigionieri e gli infermi, promosse i lavori pubblici e la nettezza urbana, creò una polizia notturna, a sicurezza dei cittadini, fece costruire ponti, ampliare il porto del Callao, canalizzò e rese navigabile il Río Rimac a Lima, controllò l'efficienza delle miniere, curò la difesa militare dello stato. Tuttavia — neo non indifferente — il suo zelo di fedele servitore regio lo indusse a proibire, requisire e bruciare, secondo le disposizioni, le pubblicazioni contrarie allo "spirito della religione", a instaurare la censura preventiva, non solo, ma a creare un tribunale che ispezionasse le biblioteche del paese ed eliminasse i libri degli autori incriminati: Marmontel, Montesquieu, Lignet, Raynal, Machiavelli, Legros, gli Enciclopedisti.

Tra i due Croix, la cui vita e opera illustra con impegno il Jansen, non v'è dubbio che Charles fu il personaggio di maggior spicco, e sulla sua figura s'incentra, soprattutto, l'indagine dello studioso, orgoglioso di presentare un uomo, un belga, che servì la Spagna, ma anche la Francia — poichè gli interessi francesi e spagnoli

coincidevano in quel momento, per il "Patto di famiglia" — con una generosità e una devozione "qui font honneur a sa famille". La sua rettitudine, la moralità, erano forse frutto della sua appartenenza alla massoneria? Il Jansen non risponde in modo esplicito alla domanda, ma è chiaro che propende per il sì.

Con questo libro dedicato ai Croix in America l'autore reca un contributo rilevante — e non si dimentichi la parte iconografica — alla conoscenza della storia del Messico e del Perú sotto i Borboni, nel difficile momento della cacciata dei gesuiti e dello sfaldamento della colonia.

Giuseppe Bellini

María Leticia Cáceres, A.C.J.: *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y Caviedes*, Arequipa, Imprenta Editorial "El Sol", 1975, pp. 284; *El manuscrito de Ayacucho, fuente documental para el estudio de la obra literaria de D. Juan del Valle y Caviedes*, "Fénix", 22, Lima, 1972; *Voces y giros del habla colonial peruana registrados en los Códices de la obra de D. Juan del Valle y Caviedes*, Lima, "El Sol", 1974.

Benchè di qualche anno fa, il libro della Cáceres ci perviene solo ora, insieme ai due opuscoli citati, e ci sembra meriti ancora, a distanza di tempo, una menzione onde contribuire a una migliore conoscenza dell'attività meritoria della studiosa peruviana. Il testo indicato dedicato alla personalità e all'opera di Caviedes è, in sostanza, il punto di partenza della attività caviedista della Cáceres. Benchè pubblicato nel 1975 il lavoro fu condotto a termine nel 1944, come tesi per il grado di "Bachiller" in "Humanidades", presso la Facoltà di Lettere e Pedagogía dell'Università Maggiore di San Marcos, di Lima. L'autrice pubblica lo studio, a distanza di tempo, considerandolo ancora attuale, dopo più di trent'anni dalla sua compilazione, dato l'interesse crescente della critica nazionale e straniera e le molte zone d'ombra che permangono intorno alla vita e all'opera del satirico peruviano (di origine spagnola). Alcune correzioni e aggiornamenti l'autrice apporta per quanto riguarda la parte bibliografica, nella quale, oltre agli studi del Lohmann Villena e di L. A. Sánchez, i titoli di maggior rilievo restano quelli di G.L. Kolb, *Juan del Valle y Caviedes. A Study of the Life, Time and Poetry of a Spanish Colonial Satirist* (New London, Connecticut College, 1959) e di D.R. Redy, *The poetic Art of Juan del Valle y Caviedes* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964).

Nella sua tesi María Leticia Cáceres si propone di chiarire punti sconosciuti della vita e dell'opera del poeta, del quale sottolinea le qualità di artista, perfettamente situato nell'ambito della poesia spagnola, le caratteristiche del "limgnismo", la nota satirico-costumbrista, quella mistico-religiosa, la proiezione sociale, ma anche la nota che immette meglio nell'intimità del poeta. Nell'ambito della poesia satirica la studiosa rileva principalmente la presenza di Quevedo, al quale non pretende di paragonare Caviedes, cosciente della grandezza del primo. Sottolinea, inoltre, l'importanza del manoscritto *Los Médicos de Lima*, già proprietà del Dr. Hermillo Valdizán, ora della Biblioteca Nazionale di Lima, che per il momento

considera il documento più nutrito dell'opera caviedesca. Infine, quale parte complementare, ma sostanziosa, riproduce le poesie inedite del Caviedes, presenti nel nuovo manoscritto, conducendo uno studio comparativo delle composizioni comuni a detto codice e al *Diente del Parnaso*, nell'edizione di Ricardo Palma, del 1889.

Il lettore non si sorprenderà di non trovare menzione, nello studio della Cáceres, dell'edizione delle *Obras de Juan del Valle y Caviedes*, curata per i "Clásicos Peruanos" dal Vargas Ugarte, poichè essa è del 1947. L'opera è solo menzionata nell'aggiornamento bibliografico relativo ai testi apparsi dopo il 1944, data di conclusione del lavoro che si commenta.

L'apporto più rilevante di María Leticia Cáceres nel suo studio è la trascrizione attenta del manoscritto *Los Médicos de Lima*, che essa effettua con scrupolo, recando un servizio prezioso agli studiosi di Caviedes. Per quanto concerne l'interessante relazione del poeta limegno con l'opera di Quevedo, che vale a spiegare non poche delle radici profonde della sua poesia, i riferimenti sono essenziali, se non scarsi, e avrebbero potuto essere sviluppati, partendo dalle osservazioni soprattutto di Emilio Carilla in *Quevedo. Entre dos centenarios* (Tucumán Universidad Nacional, 1949), almeno nella revisione del lavoro per la pubblicazione.

Quanto alla figura di Caviedes, la Cáceres, fondandosi su aggiornati apporti documentali, tende a presentarla come quella di un personaggio lontano dal "cliché" istrionico affermatosi nel passato, fino alla revisione del Lohmann Villena. Interpretazione assurda, quella, che mette in ombra la tensione morale del poeta, giustamente sottolineata ora dalla Cáceres.

Anteriormente alla pubblicazione della sua tesi e, logicamente, in epoca posteriore alla stesura della stessa, la studiosa peruviana ha dato altri apporti alla conoscenza dell'opera di Juan del Valle y Caviedes. Nel momento in cui terminava il suo primo lavoro la Cáceres era venuta a conoscenza, su informazione di L.F. Xammar, dell'esistenza, nella Biblioteca dei Padri Francescani di Ayacucho, di una copia sconosciuta dell'opera del poeta limegno. Il manoscritto fu, quindi, da lei trascritto e pubblicato, nel 1972: *El manuscrito de Ayacucho, fuente documental para el estudio de la obra literaria de don Juan del Valle y Caviedes* ("Fénix", 22, Lima, 1972). Tale pubblicazione, corredata di uno studio preliminare e di numerose note al testo, apre un capitolo nuovo negli studi testuali dell'opera del poeta. Effettuando una comparazione minuziosa con i manoscritti già noti e con le edizioni esistenti, da quelle di Odrizola al Palma, all'Ugarte e trascrizioni avvenute fuori del Perú, fino al 1963, essa pone in evidenza una serie di rilevanti alterazioni, a cominciare dal titolo, *Diente del Parnaso*, non presente in alcuno dei codici e che in realtà è il seguente: *Guerra física, proezas medicales, hasañas de la ygnorancia, sacadas a luz de el conocimiento por un enfermo, que milagrosamente escapó de los horrores médicos por la protección de Sr. Sn. Roque Abogado contra médicos, contra la peste, que tanto monta, dedícalo su author a la Muerte emperatriz de médicos, a cuio augusto pálido cetro, le feudan vidas, y tributan saludes en el thesoro de Muertos y enfermos*. Aggiunge la Cáceres che, data la lunghezza del titolo, l'autore lo abbreviò nella sua opera in *Asañas de la Ygnorancia*, come si deduce dal confronto dei diversi manoscritti. Il manoscritto del 1689, *Los Médi-*

cos de Lima, “trasunto” del manoscritto di Yale, patì alterazioni a opera di Ricardo Palma. Il titolo *Diente del Parnaso* fu inserito dai vari editori — Odriozola, Palma, Ugarte — rompendo il ritmo dei versi. Altre alterazioni, segnala la Cáceres, l'opera di Caviedes subì anche per quanto riguarda i nomi propri dei personaggi, ancora ben noti al momento in cui Odriozola si occupò dell'opera del satirico peruviano, nel 1870.

Juan del Valle Caviedes chiama il suo libro anche *Libro de los Doctores* (Manoscritto Ayacucho), coincidendo, così, con il titolo che diede all'opera nel 1690, *Los Médicos de Lima*. Si sarà, perciò, nel giusto quando si chiamerà l'opera di Caviedes con uno dei seguenti titoli: *Azañas de la Ygnorancia*, *Libro de los Doctores*, *Los Médicos de Lima*, *Guerra física*.

La Cáceres riscatta anche dalla dimenticanza cui le aveva condannate l'Odriozola le liriche religiose presenti nel manoscritto più antico, quello del 1689. Solo a partire dal 1944 si fa giustizia al poeta, nella tesi della Cáceres e nelle pubblicazioni di L.F. Xammar in “Fénix”, a partire dal 1945, riscattandolo dal vieto “cliché “buffonesco”.

La descrizione del manoscritto di Ayacucho — tomo in 8°, di 103 pagine, due fogli preliminari e un foglio finale, rilegato modernamente, 15x20.5x18.5 di “cassa” e 1 cm. di dorso — è oggetto della parte fondamentale dello studio della Cáceres, che segnala l'imperizia del copista e la sua scarsa cultura, mentre ribadisce la fedeltà al testo nella maggior parte dei casi, soprattutto per quanto riguarda l'opera satirica, raffrontata ad altri manoscritti. La studiosa rileva che diverse liriche appartengono ad altri autori dell'epoca, tra essi il vicerè del Perú, Castell dos Ríus, animatore della “tertulia” alla quale partecipava Caviedes.

Previamente alla trascrizione del manoscritto Ayacucho la Cáceres conduce un confronto con i manoscritti caviedeschi anteriori alle acquisizioni Kentucky e Yale, stabilendo varianti e aggiunte, l'autenticità o meno dei testi. Il manoscritto Ayacucho è datato dalla Cáceres approssimativamente, per il carattere della scrittura, alla fine del secolo XVIII.

Nel 1974 María Leticia Cáceres torna a pubblicare un opuscolo dedicato all'opera del suo autore preferito: *Voces y giros del habla colonial peruana registrados en los Códices de la obra de D. Juan del Valle y Caviedes (s. XVII)*, Arequipa, Imprenta Editorial “El Sol”, 1974. In questo studio l'autrice consegna una serie di termini in uso nel Perú all'epoca del satirico limegno e da lui impiegati, ma anche correnti in Centro America, Venezuela e Colombia, attestazione “poderosa”, quindi, dell'unità linguistica dei vicereami che comprendevano paesi andini e trasantini, con interventi anche di etimi del “nahuatl” e del “quechua”.

L'opera caviedista di María Leticia Cáceres merita un riconoscimento sincero, ed è giusto che la conoscenza di essa varchi i confini peruviani, poichè apporta spesso contributi di prima mano alla conoscenza dell'opera e della personalità del grande satirico di Lima.

Giuseppe Bellini

J.J. Fernández de Lizardi, *Periquillo Sarniento*, Edición preparada por L. Sainz de Medrano, Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 voll., pp. 966.

Ecco finalmente un'accurata edizione spagnola del *Periquillo Sarniento*, opera giustamente famosa del messicano Fernández de Lizardi (1776-1827), che rappresenta un momento decisivo, se non il primo — ricordiamo *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) di Carlos de Sigüenza y Gongora, il *Lazarillo de ciegos caminantes* (1775) di Concolorcorvo, e gli elementi di "ficción" delle cronache della conquista e della scoperta — nella storia del romanzo in Ispanoamerica. Questa limpida edizione, in due tomi, appare nel programma della "Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos", della Editora Nacional, uno dei cento volumi che intendono promuovere una "aproximación seria" ai citati settori ispanici e, in sostanza, anche una più adeguata conoscenza di quanto nelle lettere e nel pensiero ha prodotto l'America di lingua spagnola. Cura il volume di cui trattiamo un noto ispanoamericanista, cattedratico nelle Università di Madrid e di La Laguna, Luis Sainz de Medrano, appartenente alla più giovane generazione di studiosi delle cose d'Ispanoamerica, documentato e serio, spoglio del vieto settarismo col quale per troppo tempo la Spagna ha guardato alle cose delle "ex-colonie". Ne è prova l'equilibrato, e profondo, studio introduttivo al *Periquillo*, ricco di osservazioni, di prima mano, di apporti personali nella valutazione del libro. E' noto che i primi tre tomi dell'opera apparvero, vivente l'autore, nel 1816, il quarto solo dopo la sua scomparsa, nell'edizione del 1830-1831, a causa dell'intervento della censura, per aver trattato Lizardi della schiavitù.

Nel citato studio introduttivo il Sainz de Medrano affronta anzitutto il problema della tarda presenza del romanzo in America, tornando sulla questione, dibattuta da tempo, intorno alla proibizione regia, relativa ai libri del genere, per le Indie, al contrabbando che invece se ne fece, in definitiva scoperto commercio su grande scala, come confermano gli studi di Irving A. Leonard (cf.: *Romances of Chivalry in the Indies*, Berkeley, California, 1913; *Books of the brave*, Harvard, 1949), di José Torres Revello (*El libro, la imprenta y el periodismo en America*, Buenos Aires, 1940), di Luis Alberto Sánchez (*Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, 1953). Il problema resta, quindi, la ragione della mancata presenza dei romanzieri in America nei primi tre secoli coloniali, e lo studioso spagnolo propende per la tesi del Sánchez, il quale afferma che ciò si dovette al fatto che, vivendo in un mondo favoloso, puntualmente documentato dai cronisti, si sentiva non aver senso l'inventare "ficciones" che la realtà superava per interesse. Il Sainz de Medrano sottolinea — come più volte anche Miguel Angel Asturias — la presenza di elementi romanzeschi nelle cronache dei secoli XVI, XVII e XVIII, quali la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, di Bernal Díaz del Castillo, i *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso, e, "sobretudo", *Los infortunios de Alonso Ramírez*, "claro antecedente" del *Periquillo*, oltre al *Lazarillo de ciegos caminantes*. Egli passa poi in rassegna, per tappe essenziali, la vita di Lizardi, del quale lo studioso rileva la grande vocazione giornalistica, le numerose imprese in tal senso, anteriori al romanzo, e successive, nelle quali trasfonde le sue inquietudini socio-politiche, all'origine anche del suo dedicarsi al romanzo, quando la restaurazione di Fernando VII e l'assolutismo rendono impraticabile la via del

giornalismo. Il *Periquillo* sorge, quindi, come un tentativo di burlare la censura, anche se, come si è detto, il quarto volume incappa in essa. Per il Sainz de Medrano il romanzo è, esattamente, un quadro ampio della società messicana del tempo, dalla prospettiva di un critico "educador y moralizador". Assistiamo, infatti, nel libro, alla caduta e al riscatto del protagonista. Lo studioso conduce una dettagliata analisi del romanzo, rilevandone la novità, il vigore, nell'ambito letterario dominato dal neoclassicismo, la struttura "picaresca", non altro che supporto per un contenuto che "indiscutibilmente lo rebasa", i legami col *Guzmán de Alfarache*, ma anche con *Rinconete y Cortadillo*, con *Estebanillo Gonzales*. Ciò che non rivela solo la logica dipendenza dalla letteratura spagnola e l'asincronicità del libro, ma anche che l'illuminismo "no había florecido en vano por las antiguas Indias tan pronto como nos acercamos a espigar en la ideología a la que el andamiaje picaresco sirve de soporte". E' qui l'apporto più rilevante e nuovo del curatore della presente edizione: l'esame dettagliato delle preoccupazioni educative e moralizzatrici dell'autore, delle sue letture — letterarie, storiche, giuridiche, economiche, religiose — e dell'immensa erudizione che il *Periquillo* attesta, indice della vastità della cultura del Lizardi. Il Sainz de Medrano afferma che tanto "adoctrinamiento" ed erudizione critica servono all'autore di supporto e recano in sé un profondo spirito critico che mira a un cambiamento di fondo non totale, ma a un miglioramento delle strutture sociali. Si spiega, in questo modo, la critica al potere, ai nobili tra i primi, dimentichi della virtù, ai professionisti, la cui capacità di abuso è "subsidiaria". Ma Lizardi attacca anche l'esercito, le autorità venali, i commercianti, i medici — gran tema della letteratura spagnola e coloniale, come attesta, in questo settore, il *Diente del Parnaso* di Del Valle y Caviedes —, la schiavitù, le disuguaglianze razziali, tra bianchi e negri, difendendo l'uguaglianza delle razze umane.

Lo studioso sottolinea il valore "costumbrista" del romanzo, e afferma che mentre il Lizardi mostra scarsa attenzione per i luoghi, "compone una atmósfera de mejicanidad palpitante" quando presenta scene di divertimenti campestri, studenteschi, vite di "pícaros y tunantes", tratta la prostituzione, gli usi funerari, le feste, i cibi, ecc. Il Sainz de Medrano non manca anche di rilevare il "sentido relativamente conservador", per taluni aspetti, del Lizardi, quali l'ammirazione per la nobiltà autentica, l'accettazione delle differenze sociali, la discriminazione sul ruolo della donna nella famiglia, l'accettazione dei governi costituiti, comunque essi siano. Altro aspetto sottolineato dal critico è il "tremendo anticlericalismo" del romanziere, basato sulla sua "irritazione" contro i preti ignoranti, interessati, mondani, ai quali contrappone sempre figure esemplari. Il Medrano sposa, quindi, la tesi dello scrittore Agustín Yáñez che considera il *Periquillo* un "tipo nacional de fisonomía irreductible", e afferma che, con *Babitt*, *Martín Fierro* e *Don Segundo Sombra* questi personaggi finiscono per rappresentare l'America con le sue aspirazioni, le sue inquietudini e il suo destino.

Correda l'edizione del *Periquillo Sarniento* una nota bibliografica e un vocabolario. Il testo del Lizardi reca a piè di pagina le note dello scrittore, quelle dell'editore del 1842 — distinte con una E — e quelle personali del Sainz de Medrano, contrassegnate da un asterisco.

La fatica del critico spagnolo in questa impresa ha il grande merito di aver ridato attualità al *Periquillo*, attraverso l'individuazione delle sfumature della sua

problematica, e di averlo riproposto in veste di chiara modernità all'attenzione di un pubblico vasto di lettori, oggi più attenti che mai alle cose americane.

Giuseppe Bellini

Augusto Roa Bastos, *Figlio di uomo*, traduzione di Stefano Bossi, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 283.

A distanza di diciassette anni dalla sua apparizione per i tipi della Editorial Losada di Buenos Aires — fu pubblicato, infatti, nel 1959, non nel 1960 come indica la nota editoriale apposta alla traduzione italiana — ecco ora tradotto anche nella nostra lingua uno dei testi più rilevanti della narrativa latino-americana contemporanea: *Hijo de hombre*, dello scrittore paraguaiano Augusto Roa Bastos. Autore precedentemente di un libro di racconti, *El trueno entre las hojas* (1953), che già richiamava l'attenzione della critica sul giovane scrittore, con *Hijo de hombre* egli trova la sua piena affermazione. La traduzione italiana appare con inspiegabile ritardo, se pensiamo ai molti autori latino-americani tradotti, e proprio quando Roa Bastos ha dato la sua opera di maggior rilievo, *Yo el Supremo*, che dal suo apparire, nel 1974, lo consacra tra i grandi scrittori.

Hijo de hombre, è, certamente, uno dei romanzi di maggior rilievo della narrativa ispano-americana contemporanea e contribuisce fundamentalmente al suo rinnovamento, rompendo nettamente col passato, riscattandola dal regionalismo e dal tellurismo che caratterizzarono il "vecchio" romanzo, di Gallegos, ad esempio. L'uomo diviene il centro d'un'indagine che tende a rivelarne l'essenza imperitura, partendo dalla sua condizione, duramente segnata dall'ingiustizia e dal sopruso. Il libro è stato definito l'"infrahistoria" del Paraguay, il romanzo del dolore di quella terra; esso è costruito originalmente dal punto di vista artistico: vi confluiscono le esperienze del modernismo e dell'avanguardia, vaste letture che vanno da Proust a Kárfka, a Joyce, apporti della psicanalisi e, in particolare, la lezione del cinema, specie per la tecnica del "flash-back", appresa e sperimentata concretamente dall'autore come regista. La struttura stessa del romanzo si presenta nuova, fondata su capitoli con autonomia propria, fusi nonpertanto in un unico tessuto narrativo attraverso abili accorgimenti allusivi.

In *Hijo de hombre* è compendiato un lungo periodo della storia umana e politica del Paraguay, anche se l'azione è centrata soprattutto sulla guerra del Chaco, con la Bolivia (1932-35), alla quale prese parte lo stesso Roa Bastos. I riferimenti alla Triplice Alleanza — tra Argentina, Brasile e Uruguay — contro il Paraguay, ampliano il panorama storico al periodo 1865-1870, mentre l'evocazione dell'ombra del "Supremo" — poi protagonista del romanzo omonimo —, il dittatore Gaspar Rodríguez de Francia, fa risalire agli anni 1812-1840. Più indietro ancora riporta l'allusione al vicerè acciaccoso che, in un giorno lontano, appoggiando il dito sulla carta geografica, decise il sorgere del villaggio di Itapé, ove in gran parte si svolge l'azione del romanzo, incurante delle lacrime e del sudore che avrebbe originato.

Nel libro la passione creatrice si fonde con la passione morale, per dar risposta all'interrogativo centrale dell'opera: cos'è l'uomo nella realtà allucinante

della situazione americana, di una società crudele che ripete ogni giorno con l'individuo, come col Cristo, la crocifissione. L'autore ha scritto che tema "trascendente" del suo romanzo è proprio la crocifissione dell'uomo comune in cerca della solidarietà dei suoi simili e in lotta per la libertà, abbandonato alle sue sole forze, in un mondo che è la negazione di tali valori. Il Cristo che il lebbroso Gaspar Mora, nella solitudine della selva intaglia in legno, a propria immagine e somiglianza, è figlio non di Dio, ma dell'uomo, afferma l'umanità del Cristo del Calvario, senza alludere alla sua natura divina, ne fa un perseguitato del mondo, come lo è l'uomo umile, capace per questo di proiettare una luce di vita.

In *Hijo de hombre* l'allegoria della salvezza si costruisce sui materiali di una storia umana tormentata. Le distruzioni della guerra, le rivalità politiche fomentate dalle grandi cupidigie, acquistano nel romanzo un rilievo inquietante e creano un inferno apparentemente senza uscita. Il popolo è sempre l'ingannato, il sacrificato. E tuttavia, alla radice di ogni atto del semplice sta la bontà che riscatta e salva il mondo. Nell'immenso mare di dolore si fa largo la speranza. Al momento di suicidarsi il tenente Vera, narratore della vicenda, è condotto a pensare che deve per forza esistere una via d'uscita alla condizione mostruosa, altrimenti bisognerebbe pensare alla maledizione definitiva della razza umana. Del resto, fin dall'epigrafe del romanzo, l'inno dei morti guaraní insinua il suo messaggio di fede in un futuro in cui, malgrado la spietata denuncia, lo scrittore non cessa di credere.

Nel testo originale *Hijo de hombre* conquista il lettore non solamente per il messaggio, per la novità della costruzione, per la dimensione profonda dei personaggi, ma anche per la peculiarità di un linguaggio in cui risuona la forma interiore del guaraní. E' una caratteristica di molto rilievo, perduta nella traduzione, che tuttavia, nel complesso, resiste abbastanza bene alla lettura. Intendo di un lettore non a conoscenza dell'originale, perchè non poche sono le infedeltà, quando non i travisamenti del testo, a partire dall'epigrafe, dove "lo cortaré de entre mi pueblo" è tradotto "lo sterminerò in mezzo al mio popolo", e dalla prima pagina del testo, dove "corredor" è tradotto con "vicolo".

Giuseppe Bellini

Demetrio Aguilera Malta, *Jaguar*, México, Editorial Grijalbo, 1977, pp. 208.

Con questo nuovo romanzo lo scrittore equatoriano Demetrio Aguilera Malta torna allo scenario del Guayas, dal quale la sua narrativa prese l'avvio. Si pensi non solo ai racconti inclusi in *Los que se van* (1930), ma soprattutto ai romanzi *Don Goyo* (1933) e *La isla virgen* (1942). Con *Don Goyo*, in particolare, *Jaguar* presenta affinità, per il clima intensamente drammatico. Il "realismo magico", del quale, anzi che il termine venisse di moda nella narrativa ispanoamericana, Aguilera Malta fu uno degli iniziatori, ha proprio in *Don Goyo* la sua prima espressione; ora si riafferma con singolare vigore nel nuovo libro, dopo le rinnovate prove di *Siete lunas y siete serpientes* (1970). Proprio da quest'ultimo libro, lo scrittore, tornato nel 1970 al romanzo, dopo un lungo silenzio, come a rivendicare il suo posto di diritto nel momento del maggior auge del "realismo magico", riafferma una nuova

fase ascendente della sua creazione artistica, confermata, a distanza di pochi anni, nel 1973, con la pubblicazione de *El secuestro del general*, a sua volta precursore di un rinnovato interesse, nella narrativa ispano-americana, per il tema della dittatura e la figura del dittatore. *El secuestro...* conferma, nel suo autore, non solo le alte qualità dell'invenzione e dello stile, ma la funzione di precursore di atteggiamenti e di nuovi interessi nell'ambito della narrativa americana nel Novecento. E, caso non certo frequente, se nella piena maturità lo scrittore aveva dato opere di rilievo, partendo da *Siete lunas y siete serpientes* si inaugura un momento di eccezionale pienezza creativa, tale da oscurare quanto di pur valido egli aveva scritto.

Jaguar si presenta come l'ultimo prodotto, in ordine di tempo, di questa stagione felice e rivela una sicurezza di costruzione e di linguaggio che confermano non solo le categorie del passato, ma fanno di Aguilera Malta uno dei maestri della narrativa ispano-americana contemporanea. Il gioco della parola, il neologismo, l'onomatopea, danno alla pagina, ricca d'invenzione, un sapore così vivo che tutto *Jaguar* potrebbe essere preso a testimonianza delle peculiarità della scrittura del suo autore. La tematica del libro riporta a un'epoca anteriore, quella dei primi testi dello scrittore equatoriano. Non si tratta di un ripiegamento per mancanza d'ispirazione e d'inventiva, ma di dar nuova vita a taluni fantasmi onde giungere, a distanza di tempo, a liberarsene definitivamente. Il tema che, a partire da *La isla virgen*, ha ossessionato Aguilera Malta, per le sue implicazioni metafisiche, è stato l'impari lotta dell'uomo contro la natura, contro le fiere. La "tigre" assume, così, un significato simbolico, diverso da quello che compare nei racconti di Borges, di estrema pregnanza dal punto di vista di una dura esistenza umana. Perché anche *Jaguar*, come già *La isla virgen* in talune parti, tratta de "el tigre", il "jaguar" è anzi "el tigre", come spiega "el Moreno" e come il narratore stesso denuncia: "Ahora que sólo la sombra de el Moreno seguirá navegando en ríos y mares, yo quisiera hacerla saber, para su gusto, que aunque menciono aquí al Jaguar, en verdad de verdad, sólo hablaré del Tigre". (p. 10). Dalle remote epoche de *La isla virgen* il tema riaffiora, quindi, dopo essere stato drammatizzato, tratto dall'episodio del romanzo citato, in *El tigre* (1955), nel nuovo libro, *Jaguar*, con più ampio sviluppo narrativo, tanto da occupare tutto un romanzo, ma con gli stessi personaggi, in particolare il vecchio "Mayordomo", don Guayamabe, simbolo di quella che Rómulo Gallegos chiamava "hombria", da intendersi, qui, come sana virilità e sprezzo del pericolo, ma anche come capacità di matura riflessione sulle cose. La tigre vera e propria si confronta, in definitiva, con un'altra tigre, l'uomo, tigre per il virile sprezzo del pericolo, per la capacità di dominare gli eventi. Alla fine la soluzione è la stessa, ma in *Jaguar* su un piano di maggiore drammaticità, per la coralità degli elementi. Quando don Guayamabe uccide la fiera, essa ha già fatto la sua vittima, ha ucciso, cioè "el Zambo", da tempo ossessionato dall'agguato dell'animale e richiamato a esso come dalla morte, non scongiurata neppure nell'estrema decisione di affrontare "el Manchado", animale-fantasma. Il romanzo potrebbe sembrare poca cosa, se stiamo al tema esposto, una volta decifrato il suo significato simbolico, l'agguato costante del Male contro il Bene, ma il libro si presenta come uno straordinario affresco, vigoroso per luci e ombre, di un particolare strato del mondo equatoriano, quello rurale, protagonista di tutti i ro-

manzi del nostro autore, "regno interiore" al quale egli permane legato. Un'umanità infelice, perchè assediata da forze avverse e dalla miseria, ma ricca interiormente, immersa in una natura — selva e fiumi —, che potrebbe rappresentare l'Eden felice, ma che, nella sostanza, si manifesta in inferno. L'abiezione di taluno non è motivo per la distruzione spirituale di questo mondo, infelice ma caro ad Aguilera Malta, che ne scopre le profonde risorse spirituali e morali, equivalente a quel mondo mitico-reale che fu ancora di salvezza e motivo costante di ispirazione per quell'altro grande scrittore americano che fu Miguel Angel Asturias. Paradiso perduto, con caratteristiche proprie, in realtà di continuo operante interiormente per entrambi, sostegno morale e leva per la ripresa del cammino e dell'impresa-missione di scrittore.

Jaguar tratta, dunque, "del Tigre". Il mondo divorante americano sta tutto nel misterioso scambio del nome che rivela il titolo. Le forze scatenate della natura divorano, come in un rito destinato a ripetersi all'infinito, l'uomo. Finchè egli riesce a imporsi, a sconvolgere la meccanicità del succedersi delle cose, e il Bene vince il Male. Un mito grandiosamente crudele ingloba l'umanità nella sofferenza, nel ripetersi di un destino che forse un giorno potrà essere vinto. L'ingiustificata condanna dell'innocenza pone in risalto questa speranza, che lo scrittore vuol trasformare in certezza. Tornato al mondo dalle origini — lo stesso è accaduto a Asturias in *Maladrón* — Demetrio Aguilera Malta ritrova pienamente se stesso anche come scrittore, esaltando le straordinarie qualità creative che lo distinguono, dando in *Jaguar* un'opera tra le più significative e perfette della sua lunga carriera di scrittore.

Giuseppe Bellini

Antonio Fama, *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*, Madrid, Playor ("Nova Scholar"), 1977, pp. 172.

Dopo il volume di Gerardo Luzuriaga, *Del realismo mágico al expresionismo: el teatro de Aguilera Malta*, apparso presso il medesimo editore nel 1971, e il nostro contributo del 1972, dedicato alla narrativa del citato scrittore (*Magia e realtà nella narrativa di Demetrio Aguilera Malta*, "Studi di Letteratura Ispano-americana", 4, 1972), il presente studio di Antonio Fama, docente di letteratura ispano-americana all'University of Victoria (Canada) viene a completare con un contributo rilevante, la sistemazione critica dell'opera di uno dei narratori più notevoli dell'Ispanoamerica.

Oggetto dell'esame del Fama sono i testi che rientrano nel "realismo magico", ossia, come specifica nell'"Introduzione", i racconti inclusi nel collettaneo *Los que se van* (1930), i romanzi *Don Goyo* (1933), *La isla virgen* (1942), *Siete lunas y siete serpientes* (1970), *El secuestro del General* (1973). Restano, quindi, esclusi di proposito dall'esame del critico i romanzi *Canal Zone* (1936), *Una cruz en la Sierra Maestra* (1960), il ciclo degli "Episodios Americanos" — *La caballeresa del sol* (1964), *El Quijote de el Dorado* (1965), *Un nuevo mar para el rey* (1965) —, il romanzo-reportage *Madrid: reportaje de una retaguardia heroica* (1938) e l'ul-

timo libro di Aguilera Malta, *Jaguar* (1977), apparso poco dopo la pubblicazione dello studio del Fama.

Nel primo capitolo l'autore del libro che qui commentiamo traccia una breve storia dei movimenti letterari europei del primo dopoguerra, del "realismo magico", in Europa e in America, partendo per l'ultimo settore geografico da Carpentier, Miguel Angel Asturias e Gabriel García Márquez. Il Fama si oppone alla definizione di realismo magico data da Angel Flores nel 1955, in *Magical Realism in Spanish American Fiction* ("Hispania", 38, 2, 1955), poichè non fa distinzione tra "realismo magico" e letteratura fantastica e mette Borges sulla stessa linea di Carpentier, di Asturias e di García Márquez. Per il nostro studioso, invece, la distinzione deve essere netta, secondo le affermazioni di Todorov nella *Introduzione alla letteratura fantastica*, e asserisce che la magia scaturisce dalla realtà, "es una dimensión oculta de ella", e che la visione mitica del mondo è forse la fonte del realismo magico; tutto nella letteratura magico-realista "tiene lugar en un ambiente primitivo, prelógico. Las creencias antiguas, las supersticiones y las leyendas son las fuerzas vitales del realismo mágico. El autor mágico-realista se inspira en la realidad. Sus temas son políticos, sociales o históricos pero en su realidad novelesca se introduce un elemento mágico, una especie de prisma que la colora, la metamorfosea y la hace aparecer mágica. La existencia en Hispanoamérica de ciertas razas cuyo modo de pensar se considera primitivo y hasta prelógico, crea la ilusión de que el autor esté reproduciendo la realidad. Sobre esta teoría se fundan los argumentos de Carpentier, Asturias y García Márquez cuando insisten en que las obras de ellos tratan la realidad" (p. 39).

Il discorso può essere lungo intorno alle caratteristiche definitorie del "realismo magico" in America, variegata e sfumata, e non di rado del tutto diverse da scrittore a scrittore, tanto che, neppure Asturias, Carpentier e García Márquez possono, a mio parere, essere inclusi in una medesima gamma. Non dimentichiamo che per Asturias non solo la natura, i miti, ma anche la parola, l'onomatopea, il neologismo sono fonte di magia. Lo stesso Aguilera Malta fa ricorso con frequenza a questi elementi per il suo romanzo che si iscrive nel "realismo magico", in *Don Goyo* come ne *La isla virgen* e in *Siete lunas y siete serpientes*, dove anche la natura è presenza magica e la realtà si trasfigura senza perdere nulla della sua durezza, quindi, nello scrittore, della denuncia. Per contro, nel *Secuestro del General* mi sembra difficile trovare presenze del "realismo magico"; piuttosto, la realtà è denunciata attraverso un sorprendente gioco di invenzioni, nella deformazione grottesca di situazioni e di personaggi. La condizione unificante del "realismo-magico", pur nelle sue diverse sfumature, potrebbe essere la capacità del narratore di esaltare i dati della realtà in una dimensione d'invenzione nella quale l'irreale, il sorprendente, il fantastico, l'apparentemente illogico, la riaffermano vigorosamente. Proprio in questo senso, allora, anche *El secuestro del General* potrebbe entrare in questa classificazione. Ma il Fama parla di un superamento, con quest'ultimo libro, del realismo magico; mentre da un lato il *Secuestro...* rappresenterebbe una sintesi delle tecniche e dei temi che Aguilera Malta presenta nei precedenti romanzi, dall'altro rivela, per il critico, una nuova direzione e un nuovo atteggiamento di fronte alla letteratura. Il Fama sottolinea la struttura a "collage" del romanzo, che facilita una presentazione simultanea di tempo e di

spazio; il tema dell'opera ripropone l'eterno conflitto tra le forze del Bene e del Male. Col risultato che, attraverso una tecnica espressionista ed esperpentica, che dà all'opera caratteristiche grottesche, tutti i personaggi sono marionette, in un mondo completamente disumanizzato. E ciò nella denuncia della dittatura, inseguendosi, così, il romanzo, nel rinverdito tema che, prendendo le mosse da *Tirano Banderas* (1926), di Valle-Inclán, vede il suo primo capolavoro americano in *El Señor Presidente* (1946), di Asturias, e conduce a *El recurso del método* (1974), di Carpentier, *Yo el Supremo* (1974), di Arturo Roa Bastos, *El otoño del Patriarca* (1974), di García Márquez. E' opportuno rilevare il fatto che *El secuestro del General* è, cronologicamente il primo della nuova serie di romanzi ispano-americani dedicati al tema della dittatura, se si eccettua *El derecho de asilo*, "romanzo breve", che lo stesso Carpentier pubblica nel 1972.

Nel suo studio Antonio Fama insiste sul significato simbolico dei personaggi de *El secuestro...*, sottolinea l'importanza dell'aspetto zoomorfico nell'ambientazione del grottesco, in un significato metaforico, rileva la varietà della tecnica, che va dall'"esperimento" al "folletín", dall'espressionismo alla farsa. Nel suo esame lo studioso si avvale di chiarimenti e di dichiarazioni dello scrittore, onde meglio penetrare sia la tecnica narrativa che il significato dell'opera. Quindi arriva alla conclusione che qui la "magia" non è un prolungamento o un ampliamento della realtà, ma "algo que existe por separado, de modo que estamos mucho más cerca de lo fantástico y de lo grotesco que del realismo mágico" (p. 145). Che è quanto anche da noi sottolineato (cf. *Il regno del grottesco e del deforme: "El secuestro del General"*, in *Il mondo allucinante, Da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino, 1976).

Il Fama aggiunge che *El secuestro...* è una satira, oltre che dei sistemi politici, della dittatura e della società in genere, anche della letteratura e dei suoi molteplici procedimenti tecnici. Questa interpretazione è alquanto forzata, per quanto riguarda la letteratura e i suoi procedimenti tecnici. Piuttosto Demetrio Aguilera Malta si avvale di questi ultimi, in una vasta gamma espressiva, per raggiungere uno scopo, quello di far naufragare nel grottesco, quindi condannare, il sistema di governo e la società che ne è l'espressione. Sta qui il grande valore del romanzo.

Lo studio di Antonio Fama aggiunge, non v'è dubbio, molto di importante all'esegesi dell'opera di Aguilera Malta e contribuisce a situarla criticamente nel suo esatto ambito, tra quanto di più significativo ha prodotto la narrativa ispano-americana del Novecento.

Giuseppe Bellini

Pablo Antonio Cuadra, *Introduzione alla terra promessa*, studio e antologia a cura di Franco Cerutti, Milano, Edizioni Accademia, 1976, pp. 192.

Da tempo le Edizioni Accademia si interessano all'area culturale ispano-americana contribuendo a diffondere in Italia poeti e romanzieri di valore come Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias e Pablo Antonio Cuadra, per citare alcuni nomi. Di quest'ultimo è apparsa nel 1976 un'antologia poetica che ha per titolo

Introduzione alla terra promessa, curata da Franco Cerutti, docente presso le università di San José de Costa Rica e di Heredia.

L'opera comprende una selezione di poesie che abbracciano un arco di circa nove lustri della produzione poetica di Pablo Antonio Cuadra, dal remoto "Poema Nicaragüense" a "El jaguar y la luna", a "Cantos de Cifar", ai recentissimi componimenti "Amedeo", "El sirviente de Darfo", "La profesora de-piano", "Juan de Teustepe" che fanno parte di *Managua 72*, ultimo libro di Cuadra, tutt'ora inedito. Il criterio di selezione adottato ci permette di valutare l'intero ciclo esistenziale dell'autore, di considerarne la traiettoria spirituale e l'evoluzione stilistica. Pablo Antonio Cuadra è il poeta della sua terra, che partecipa al dolore della gente anonima in lotta quotidianamente per la conquista di una dimensione umana, esprimendo con essa una solidarietà commossa ed assoluta.

"La amistad del pobre / es la honra de mi casa" scrive il poeta, suggerendo l'intima unione fra povertà e amicizia, verità umane che, come afferma Cerutti, sono le cariatidi del suo mondo. Un mondo che vive di un cristianesimo sentito, anche se il traduttore preferisce parlare di *pietas* latina più che di sentimento religioso. I temi fondamentali della poesia di Pablo Antonio Cuadra si condensano nell'esaltazione della Natura e nel mito dell'anti-eroe.

Il Nicaragua è presenza radicata nel poeta; egli ne percepisce l'incanto, l'ampia suggestione e denuncia una compenetrazione profonda del paesaggio, come evidenziano i seguenti versi tratti dal poema "Introducción a la tierra prometida":

¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis entrañas
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento Sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed.

La terra si umanizza, acquista spritualità e raggiunge dimensioni insolite. Il poeta di fronte alla bellezza della natura abbandona il tono meditativo che caratterizza la sua poesia creando versi altamente lirici e cromatici, pregni di un profondo sentimento religioso.

L'identificazione della natura con il suo Creatore è assoluta e il canto alle bellezze naturali si trasforma in lode a Dio. Istintivo è il paragone fra lo splendore della natura e la sofferenza in cui i soprusi costringono a vivere la gente che non ha volto, gli anonimi personaggi tanto amati da Cuadra. Il poeta li innalza a protagonisti creando di essi il mito del non mito. La figura dell'anti-eroe emerge con prepotenza dal grigiore quotidiano e acquista forza e vigore. Tuttavia il tono della poesia non raggiunge l'epicità; anzi Cuadra usa un linguaggio più che mai scarno, quasi laconico.

Il traduttore mantiene intatto lo spirito lirico delle poesie analizzate, ne conserva l'afflato poetico, raggiungendo momenti di alto livello.

Silvana Serafin

Angel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 64.

Questo testo di Angel Rama, apparso verso la metà di luglio del 1976 nella collana "Testimonios del Fondo", dove sono stati pubblicati fascicoli dedicati ai più svariati argomenti, dall'esplorazione umana alla tecnologia, merita particolare attenzione, per le riflessioni intorno alla letteratura ispano-americana, alla narrativa più recente, intendo dire, quella che centra la propria tematica intorno alla figura del dittatore. A tale letteratura, nel giugno dello stesso anno, dedicavo il mio *Il mondo allucinante*.

Il Rama, da maestro della dialettica e da profondo conoscitore non solo della letteratura, ma della realtà latino-americana, conduce dal migliore degli osservatori la sua indagine su tre dei più recenti romanzi ispano-americani dedicati alla dittatura: *Yo el Supremo* (1974), di Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974), di Alejo Carpentier, *El otoño del Patriarca* (1975), di G. García Márquez. La coincidenza di questi testi, in un periodo di tempo che va dal 1974 al 1975, sullo stesso tema, appare allo studioso significativa del ritorno e del riaffermarsi del fenomeno dittatoriale, in un mondo, quello americano, in cui figure eminenti dell'opposizione finirono per abdicare di fronte agli allettamenti della società capitalista e dove anche espressioni della rivoluzione trionfante mostrarono talvolta così ostentato disprezzo per le istituzioni e per i codici costituzionali da confermare nel popolo la radicale sfiducia nelle forme del potere.

Nello studio del Rama di molto interesse sono i paragrafi introduttivi all'esame vero e proprio dei romanzi citati. Egli trova uno stretto legame tra questi e le vecchie forme della narrativa decimononica ispano-americana, oltre che col prototipo intramontato de *El Señor Presidente*, di Asturias, ma con una differenza, che la figura del dittatore è contemplata da Asturias, come anche da Zalamea, dal di fuori, mentre i nuovi narratori, Roa Bastos, Carpentier, García Márquez, non solo penetrano nel palazzo presidenziale, ma si installano nella stessa coscienza del personaggio, occupando il centro da dove si esercita il potere, "y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas". Inversione drastica della visione, quindi in essa un carattere di unità per i diversi romanzi, indipendentemente dalle caratteristiche particolari di ognuno.

Di gran lunga l'esame più interessante dei testi condotto dal Rama è quello dedicato a *Yo el Supremo*, che è anche il più esteso nell'economia del volume. In esso egli pone in rilievo la costruzione totalizzatrice del romanzo, la sua importanza come opera monumentale e nuova nella narrativa latino-americana, i legami con la letteratura "testimonial" del secolo XIX, a partire da *Facundo*, ma senza che il romanzo si trasformi in "biografía romancesca", bensì ponendo il materiale storico e biografico al servizio delle esigenze romanzesche e della costruzione artistica. Un libero attingere, quindi, al materiale storico, in un'altrettanto libera riorganizzazione letterario-ideologica, da un punto di vista narrativo posto nella coscienza parlante e sognante del personaggio. Il libro di Roa Bastos, incentrato sulla figura del Dottor Francia, si presenta al Rama, attraverso l'intervento del narratore quale protagonista, come perfetta saldatura tra passato e presente, che permette al lettore di affacciarsi alla continuità storica di uno dei

popoli americani. Ma il romanzo è anche un trattato sociologico sulla nazionalità, e in esso il critico rileva tre livelli che si sovrappongono e confondono: la raccolta del materiale storico; l'attività "escritoria" del personaggio centrale; la scrittura del libro da parte dell'autore, "por cuanto ésta se define como la armazón (la compilación) de un texto global a partir de una suma de textos fragmentarios" (p. 36).

Quanto al *Recurso del método*, per Rama esso rappresenta la seconda "gran versión artística" del personaggio del dittatore. La prima l'aveva data Asturias nel *Señor Presidente*; ma nello scrittore cubano la visione è divenuta nitida, precisa, perchè è il personaggio stesso che ci racconta la sua vita di dittatore. Il critico si pone anche il problema di dove stia il "real-maravilloso" di Carpentier nel romanzo, e paragona la sua arte a quella dei viaggiatori europei della seconda metà del secolo XVIII, i quali percorsero l'America come araldi della nuova cultura borghese in processo di espansione; in essi l'ammirazione per l'universo mitico, dall'ottica dello straniero e dell'uomo razionale, attesta i sistemi di pensiero che chiarificano e ordinano, in accordo con i dettami di una civiltà, l'europea, che ha rinunciato definitivamente al mito. La narrativa di Carpentier si troverebbe in simile contraddizione, senza che lo scrittore l'abbia risolta nel corso degli anni; posizione insostenibile intellettualmente, per il critico, ma che dà benefici nel campo della creazione artistica, perchè "conjugua atracciones opuestas, extrae de ese combate acercamientos vívidos a lugares prohibidos por la razón" (p. 49). Ciò permette la captazione di "ráfagas" del pensiero mitico da parte di strutture letterarie di un barocco borghese severamente disciplinato dalla intelligenza. Il "real-maravilloso" di Carpentier sta sempre negli argomenti, ma è smentito dalle strutture artistiche, dalla scrittura che li manifesta (p. 49). Questo conduce il Rama a porsi il problema anche della posizione di Carpentier di fronte alla rivoluzione. Ben nota è l'accusa serpeggiante che lo scrittore cubano sia quantomeno tiepido nei confronti della rivoluzione. La sua concezione della rivoluzione in America latina è che essa sia una serie ricorrente di frustrazioni. L'interpretazione della storia da parte di Carpentier è finalistica, governata da un proceso dialettico.

Dall'esame de *El recurso del método*, il meno entusiasta del libro, traspare tutta la diffidenza di Angel Rama di fronte a uno scrittore che gli sembra insicuro per fede politica, ma che tuttavia riconosce essere sempre uno dei maggiori narratori del momento. Più entusiasmo troviamo nel discorso del critico intorno a *El otoño del Patriarca*, individuato come un "poema ciclico", nel quale il protagonista si avvolge nella sua solitudine, pena che si paga all'ansia del potere assoluto, e che implica un progressivo processo di disumanizzazione dell'individuo. In *Macbeth* il Rama addita il modello del romanzo, anche se il motivo d'avvio, secondo dichiarazione dell'autore, fu la partenza del dittatore venezolano Pérez Jiménez da palazzo, nel 1958. Il critico sottolinea nel romanzo la funzione del lettore come giudice dei valori umani, illustra l'uso del tempo sovvertito, in un sistema narrativo che compie una funzione di appoggio al principio del tempo ciclico, il sistema ripetitivo, teso a rendere l'allucinazione d'eternità del potere assoluto, il ricorso all'arte della transizione, alla "peripecia" come valore positivo nel meraviglioso. *El otoño del Patriarca* si presenta al Rama come un'incessante accumulazione di metafore; ma tutta l'opera è una metafora che le riunisce e le assorbe tutte, "de tal

modo que la obra se vuelve sin cesar sobre sí misma y repite un mismo procedimiento como si quisiera concentrar en los catorce signos de un *haiku* la entera significación" (p. 61). Il procedimento preferito dal narratore è la concentrazione, come già in Neruda, su un unico punto focale che, poichè resiste alla piena penetrazione e rifiuta di esaurirsi ad opera della parola esatta, motiva una lunga serie di immagini di potere costante. Nel romanzo i fatti narrativi sono volontariamente immobilizzati, perchè percepiti come "soles negros", buchi che irradiano energia misteriosa: allora, mediante l'accumulazione di successive frasi dipendenti, di serie di immagini alterne, di catene aggettivali, di sostituzioni avverbiali, di verbi sovrapposti per andar sminuzzando una sola azione, si dotano tali soli di lunghe e ondegianti code risplendenti, il cui brillante multicolore è trascinato da un vuoto. Il che si presenta al Rama, visto l'uso fattone da Asturias, da Zalamea, dai neobarocchi antillani, come una caratteristica caraibica o antillana, senza che in García Márquez dia i frutti che diede in altri suoi compatrioti culturali. Egli sottolinea, tuttavia, come con materiali persino "triviale" lo scrittore colombiano sia capace di costruire situazioni poetiche "de fuerte impacto".

L'esame di Angel Rama reca un contributo di prima mano all'esegesi della narrativa contemporanea che ha per tema la dittatura. Conforta, nelle pagine dello studioso, trovare, oltre che il segno di una competenza particolare e di una dialettica convincente, un'assoluta equanimità di giudizio. Il Rama non appare per nulla cieco partigiano dell'ottusità di taluni apologeti del "boom", tra essi taluni esponenti di esso, ma riconosce obiettivamente meriti e preminenze.

Giuseppe Bellini

Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, 1977, n. 1.

Il n. 1 del 1977 della *Zeitschrift für Kulturaustausch*, pubblicata dall'Institut für Auslandsbeziehungen di Stoccarda, contiene le relazioni e le discussioni tenute a Francoforte in concomitanza con la fiera del libro dello stesso anno, che sull'America Latina poneva l'accento. Analogamente a quanto era avvenuto per il Colloquio analogo del 1974, i cui testi erano stati raccolti nel n. 4 del 1974 della rivista, viene in questa occasione pubblicata una "edición especial en castellano".

Il Colloquio fu organizzato da Günter W. Lorenz, autore di numerosi libri sulla letteratura latinoamericana, e vide l'incontro di latinoamericani e di tedeschi; di scrittori, diplomatici e giornalisti, da un lato, e dall'altro degli specialisti accademici della letteratura latinoamericana. Una "triste storia" definisce Lorenz la vicenda dei rapporti letterari tra l'America Latina e lo spazio della lingua tedesca; e gli fanno eco i giovani accademici tedeschi che studiano la ricezione della letteratura latinoamericana nei paesi di lingua tedesca. Martin Franzbach si occupa della presenza di tale letteratura nell'apparato scolastico tedesco. Esistono bensì due grandi centri, Amburgo e Berlino, con un'attrezzatura imponente (L'Iberoamerikanisches Institut di Berlino ha oltre mezzo milione di volumi, 6500 riviste e un acquisto annuo di 15000 volumi, costituendo così la maggiore biblioteca del genere sul continente); fuori della repubblica federale, si sono costituiti centri a Vienna, a San Gallo e a Rostock; ma scarse prospettive si presentano per i licenziati con specia-

lizzazione ispanistica, da un punto di vista professionale. Il lamentarsi della situazione dello spagnolo nelle università tedesche è divenuta una occupazione importante degli ispanisti tedeschi, osserva ironicamente Ronald Daus, dell'Università Libera di Berlino. Non molto meglio vanno le cose per quanto riguarda l'attività editoriale. Rifacendosi ad un importante studio di Gustav Siebenmann (*Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*, Berlin, 1972, 91 p.), Dieter Reichardt studia lo sviluppo della ricezione tedesca della letteratura latinoamericana, paragonandola con la maggiore fortuna di questa in Francia (cosa, commenta Ronald Daus nella successiva discussione, che si spiega anche col fatto che molti scrittori latinoamericani vivono a Parigi, parlano francese, e naturalmente sono attivi propagandisti di se stessi; il diplomatico peruviano Alberto Wagner de Reyna osserva da parte sua l'importanza che in tale maggiore fortuna ha Roger Caillois). Reichardt rileva con impegno qualche dichiarazione compromettente di Rudolf Grossmann, di molti anni fa, ma non può fare a meno di riconoscere i meriti di questo, che vengono confermati dalla penetrante sua relazione sulla collocazione della letteratura latinoamericana contemporanea nel quadro della *Weltliteratur*. Mi pare da osservare (ma forse l'osservazione non piacerebbe a nessuno dei due interessati) una certa affinità tra la relazione di Grossmann e quella di Hans-Joachim Müller, per quando riguarda la differenza delle categorie epistemologiche che rendono difficile la reciproca comprensione: cosa che attenua un poco l'impressione di un *generation gap* che lascia il confronto tra le varie relazioni ed anche tra gli interventi nella discussione.

Wolfgang A. Luchting, nella sua relazione riguardante i rapporti tra traduttori ed editori, come tra traduttori e critici (una relazione pittoresca, ma probabilmente non più pittoresca di quanto risulterebbe un'analoga a proposito di altre lingue) cita l'Italia come paese il cui mercato viene tenuto presente dagli editori tedeschi (naturalmente insieme ad altri, particolarmente al francese), al fine di prevedere le reazioni del pubblico alla produzione letteraria latinoamericana. Certo nei paesi di lingua tedesca non sono menzionabili successi comparabili a quello italiano, per esempio, di *Cien años de soledad* (dalle statistiche raccolte da Siebenmann risultano solo due grandi successi di pubblico, ambedue sostanzialmente degli anni cinquanta ed ambedue brasiliani: Amado e Verissimo). Tanto più è desiderabile uno studio che, utilizzando le anteriori esperienze di Sylvia Molloy per la Francia e di Siebenmann per l'area tedesca, e i successivi due colloqui tedeschi, ci dia una delineazione ed una caratterizzazione comparativa (che certamente risulterebbe, per l'Italia, con coefficienti politici spiccati) della ricezione della letteratura latinoamericana in Italia. (Un carattere differenziale, nei confronti della Germania, risulterebbe la fortuna della lirica, assai ridotta in Germania, come nota Julio Forcat).

Franco Meregalli

Aldo Albonico, *Breve Storia del Portogallo Contemporaneo 1890-1976*, Napoli, Morano Editore, 1977 (Nuovi Strumenti), pp. 255.

Partindo da premissa de que para compreender a complexidade da história portuguesa actual não se pode prescindir do conhecimento e reflexão do seu passado mais recente, o autor estabelece um ponto de ruptura, um golpe sincrónico na cronologia histórica de Portugal e assim inicia o seu "Portugal Contemporâneo" com os acontecimentos políticos e diplomáticos, de facto determinantes para os anos futuros: o *ultimatum* inglês e a humilhação colonial com os efeitos políticos e psicológicos que viria a provocar.

O trabalho de Aldo Albonico divide-se em cinco partes: "Il Portogallo nel 1890"; "L'ultimo periodo della monarchia (1890-1910)"; "La repubblica parlamentare (1910-1926)"; "La dittatura militare e l'*Estado Novo* (1926-1974)"; e "Dopo il 25 aprile 1974". Parte assim da situação portuguesa imediatamente a seguir ao *Ultimatum*, da crise de identidade por que passou a *intelligenza* do país, para se fixar na análise do vinténio que precedeu a República, determinado pela crise colonial e por uma evolução político-social que conduziu ao regicídio. Com minuciosa informação sobre as instituições e fundamentação teórica que informava a praxis política da República, o autor passa a considerar as vicissitudes do período que decorre entre 1910 e 1926, a complicada trama de fermentos, contradições e asfíxia económica que explicam a caracterização dos "nuovi tempi e dei bisogni carismatici che si andavano avvicinando" (*pronunciamento* de 28 de Maio de 1926). Debruça-se depois, abordando sempre os aspectos económico, político e social, sobre a longa noite de pedra instiúda pelo chamado *Estado Novo* (1926-74) e, por último, ainda que de forma muito sucinta e em muitos aspectos provisória (como não pôdia deixar de ser) sobre os acontecimentos que se seguiram ao 25 Abril de 1974.

Apoia-se Aldo Albonico numa larga documentação, que publica em antologia, e que cobre todo o arco de tempo que se propôs examinar. Os documentos, em número de 45, são a base de um trabalho objectivo, isento de fantasias, e que parte da exigência de cancelar os conhecidos lugares-comuns que consideram Portugal "un'appendice della Spagna di insignificante originalità". Para tal, basta considerar o extenso elenco bibliográfico das fontes históricas, o que confirma a seriedade posta na investigação e a amplitude das informações, do que resulta um trabalho de síntese de apreciável importância em Itália, tanto mais que, como refere o autor, "gli articoli dedicati al Portogallo apparsi sulle riviste italiane di cultura politica non hanno brillato nè per ampiezza di orizzonti nè per originalità".

E' evidente que um trabalho desta natureza exigiria vários reparos numa análise que ultrapassasse os limites duma recensão. Assim, limito-me aqui a observar: 1) a carência de notícias sobre a pressão internacional a que o país esteve sujeito, para além da referência ao expansionismo inglês e alemão que está na base da crise colonial de 1890; 2) o consenso muitas vezes conferido à versão oficial, quer da Igreja, quer do Estado, ressaltando daí uma visão parcial e de algum modo distorcida da realidade (veja-se, v.g., como o autor aceita as declarações de Salazar sobre o Estado "autoritário ma non totalitario") e uma certa benevolência em relação

aos órgãos repressivos do poder: “Il numero delle eliminazioni violente non sembra arrivare al centinaio... l’opera della Pide va in parte ridimensionata” (p. 73); “liberati i prigionieri politici — non più di due o tre centinaia nel Portogallo continentale” (p. 100); 3) uma independência louvável mas aqui e ali em desequilíbrio e por isso traída por tomadas de posição que denunciam a óptica do autor: “...ai negoziati sulla decolonizzazione i delegati portoghesi si trovarono privi di mezzi di pressione e senza margini di manovra” (p. 102).

Em resumo, a objecção de fundo que me permito avançar ao trabalho de Aldo Albonico é a que respeita à crítica dos documentos e das fontes históricas, embora não possa deixar de concordar que isso constitui tarefa difícil para um investigador estrangeiro que não disponha de hipóteses de confronto. De resto esta objecção é aplicável sobretudo às duas últimas partes do ensaio histórico, precisamente as que, por serem mais recentes, levantam problemas que a História ainda não solucionou em definitivo. Neste sentido, estamos em presença de um trabalho com propostas até originais (por exemplo no que se refere à não participação da oposição portuguesa na guerra de Espanha — “il che ne sottolineò fin da allora la debolezza e l’inferiore capacità di iniziativa”) e de um contributo válido para a compreensão de um período da história portuguesa.

Manuel Simões

Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1976 (Documenta Poética 3), pp. 250.

Com selecção de Stephen Reckert e Helder Macedo, o volume apresenta uma antologia de “Cinquenta cantigas de amigo”, comentadas pelo primeiro dos antologistas. Poder-se-ia, antes de mais, perguntar porquê *estas* cinquenta composições e não outras, que critério presidiu à organização da antologia, a que público se destina. A estas perguntas responde parcialmente um dos autores (S.R.), afirmando que se atendeu “unicamente àquilo que, podendo talvez chamar-se a beleza das composições escolhidas, preferimos no entanto considerar como a sua comunicabilidade: isto é, o poder que têm de falar directamente à sensibilidade de hoje” (p. 62). E uma proposta de trabalho que se pode aceitar como válida, considerando até que foram eliminadas cantigas que ou apresentavam “insolúveis problemas textuais” ou eram “demasiado semelhantes a outras” incluídas, embora tenham ficado de fora, numa amostra de composições e poetas mais significativos, autores importantes como Pero da Ponte, Pay Soarez de Taveirós, Pedr’Amigo de Sevilla e outros.

A antologia é precedida de três ensaios: “A variação subliminar na poética da cantiga”, de Stephen Reckert, que aborda o problema do paralelismo, nos seus vários aspectos, na lírica medieval galego-portuguesa; o conhecido texto-carta de Roman Jakobson para Haroldo de Campos sobre “a textura poética de Martin Codax” e cujas limitações de método foram já objecto de um ensaio, brilhante e rigoroso, de G. Tavani (*Parallelismo e iterazione*, in “Cultura Neolatina”, vol. XXXIII, 1973, pp. 9-32), o qual considera a leitura jakobsoniana “superficial e impressionista”; e finalmente o ensaio de Helder Macedo, “Uma Cantiga de Dom

Dinis”, que levanta problemas de “leitura moderna da literatura medieval”, no caso concreto a cantiga “Levantou-s’ a velida” do rei trovador, servindo-se de instrumentos linguísticos e tendo em conta “códigos sócio-culturais que podem coincidir ou não”.

A perspectiva dos autores parece ser simultaneamente erudita e informativa mas dando-nos conta, através dos ensaios e comentários, de que a erudição acaba por avassalar a intenção divulgativa, não se compreendem as notas à margem das cantigas, da responsabilidade de Stephen Reckert, explicativas de palavras do tipo: *som = sou; vagar = repouso* (quando o contexto não dá lugar a ambiguidades); *velida = bela; leda = contente; migo = comigo; sô = sob* e tantas outras expressões familiares a qualquer iniciado na lírica medieval galego-portuguesa.

O comentário às composições, de Reckert como se referiu, tem o interesse de nos oferecer propostas de leitura com alguma originalidade, sendo de notar o inventário de topos, motivos e temas como contribuição, ou melhor, confirmação do que já se sabia: que a poesia dos *Cancioneiros* é erudita. Neste capítulo, saliente-se a aproximação exaustiva dos textos medievais galego-portugueses a outros da tradição poética “até de culturas geograficamente distantes”, produto sem dúvida de muitas leituras, aproximação que algumas vezes assume, porém, um mero carácter de erudição. De facto só muito longinquamente se pode relacionar a cantiga de Joam Garcia de Guilhade, “Morr’o meu amigo d’amor” (B 750) com a quadra do poeta clássico persa Rûdâghî (p. 83) ou o cantar de baile tradicional asturiano (p. 134) com a cantiga de Meendinho, “Sedia-m’eu na ermida...” (B 852). A propósito do poema de Dom Dinis, “-De que morredes, filha...” (B 567), por exemplo, desenvolve-se o motivo da “cinta” ou “fita”, mas a incursão feita a outras áreas culturais (canção popular grega) já não se relaciona intrinsecamente com a situação do texto em análise.

É ainda de referir a leitura do nome do poeta Fernand’Esquyo, na antologia indicado como Fernando Esguio, contrariando a lição dos códices Colocci-Brancuti e da Vaticana (veja-se a edição crítica de Fernanda Toriello, Bari, Adriatica, 1976) e não deixa de ser curiosa a proposta de poema colectivo para as sete cantigas de Martin Codax, critério já defendido e ilustrado por G. Tavani (ob. cit), optando Stephen Reckert por uma solução de compromisso: análise isolada de cada uma das cantigas, intregrando-a simultaneamente num esquema geral que abrange as sete composições.

Pelo que fica dito, não deve inferir-se que *Do Cancioneiro de Amigo* é obra pouco interessante. Pelo contrário, ela propõe uma série de instrumentos de análise do texto poético (v.g. artifícios fonéticos, símbolos fundamentais, micro-sígnificantes fonológicos) que vão interpretados como inteligente e informada tentativa de interpretação aplicada à lírica medieval galego-portuguesa. Creio, porém, que numa edição deste género se deveria incluir o ensaio de Tavani, atrás citado, inclusao que se justifica amplamente por se tratar de um dos mais estimulantes exercícios sobre a leitura de um texto de poesia, em geral, e da poética medieval, em particular.

Manuel Simões

Giulia Lanciani, *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila, Japadre, 1977, pp. 176.

L'edizione del *Canzoniere* di Fernan Velho inaugura la collana di testi medievali romanzati, "Romanica Vulgaria", diretta da Giuseppe Tavani, precisamente la "Sezione A", dedicata alla "Poesia lirica", e la inaugura con un contributo di rilievo dovuto a Giulia Lanciani, docente di letteratura portoghese nell'Università di Roma.

Compiuta una preventiva rassegna-illustrazione dei manoscritti — *Canzoniere dell'Ajuda, Canzoniere Colucci Brancuti, Tavola Colucciana, Canzoniere della Biblioteca Vaticana* — e dopo aver elencato le opere a stampa citate in forma abbreviata, la studiosa dedica al Velho e alla sua opera lirica un pregevole studio introduttivo, articolato in tre settori: "La tradizione manoscritta", "Riferimenti bibliografici", "La poesia". Nel primo di questi settori la Lanciani stabilisce la consistenza esatta del *Canzoniere* del Velho e perviene alla formulazione di una cronologia convincente, pur nella denunciata instabilità del terreno sul quale è obbligata a muoversi. Per la collocazione nei manoscritti, tra liriche di altri poeti, la Lanciani ritiene "sufficientemente comprovata" l'ipotesi che Fernan Velho, nei tre settori in cui appare divisa la sua opera — 9 cantigas d'amor, 1 cantiga d'amigo, 1 cantiga d'escarnho —, abbia operato nella stessa epoca e nello stesso ambiente di Joham Garcia de Guilhade, di Vasco Peres Pardal, di Joham Vasquez de Talaveyra e di Pay Gomez Charinho, che forse gli sopravvisse, col più giovane del gruppo, Esteven Faian.

Per quanto riguarda la questione della cantiga mancante nel *Canzoniere* dell'Ajuda in seguito all'asportazione della pagina successiva all'attuale c. 72, la Lanciani, opponendosi con valide argomentazioni alla Michaëlis, afferma che tale pagina poteva contenere la cantiga presente nei *Canzonieri* Colucci Brancuti e della Vaticana, preceduta dalla trascrizione del verso conclusivo della "fiinda" della cantiga precedente, "*Meus amigos, muyto mi praz d'Amor*".

Quanto alla cantiga che compare unicamente nel *Canzoniere* della Vaticana — che nell'edizione Monaci è contrassegnata con il n. 404 —, la studiosa già ne dimostrò l'estraneità alla più antica lirica galego-portoghese (cf.: *A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho*, "Annali di Ca' Foscari", XIII, 1974) e la sua configurazione come componimento anonimo quattrocentesco, analogo ai "villancicos" e ai "vilancetes" del secolo XV castigliano, catalano e portoghese, sia per i temi che per la tecnica.

Nel settore dei "Riferimenti biografici" la Lanciani pone in rilievo la scarsità di dati, persino insufficienti a collocare il poeta "in un preciso, ben delimitato ambito cronologico". E tuttavia, fondandosi sui pochi riferimenti — nascita, espatrio in Castiglia, intervento contro la cortigiana María Pérez, oggetto di feroce satira alla corte di Alfonso X, legittimazione dei quattro fratelli e non di Fernan —, la studiosa giunge all'ipotesi, "con un certo margine di attendibilità", che il poeta sia stato attivo alla corte castigliana tra il 1255 e il 1284, e forse il 1283, data in cui si colloca la composizione del *Canzoniere* dell'Ajuda.

Al sottile e rigoroso lavoro di ricerca e di riflessione dei due primi settori dello

studio introduttivo segue l'esame dell'opera di Fernan Velho, esame che va ben oltre l'erudizione e le più che dimostrate capacità di sistemazione critica della Lanciani. Essa rileva, infatti, al disopra di un'opera "fatto letterario che esiste in quanto pretesto di un industrioso e sapiente esercizio retorico", e che presenta una propria unità tematica e stilistica, anche una suggestiva area di originalità sul convenzionale della tematica, scontata la sicurezza tecnica, che dà alla materia una organizzazione "complessa e inusitata". Sul tema convenzionale dell'amore non corrisposto, e quindi dell'inevitabile scelta, tra morte e pazzia, della morte, si inserisce, in un perfetto disegno circolare, o di "movimento a spirale che, partendo dal breve ciclo d'avvio, si amplia sempre più toccando e sviluppando gli stessi elementi tematici già messi a profitto, un'originalità di atteggiamenti di fronte alla concezione della sofferenza d'amore che reclama la morte: non come acquiescenza a qualcosa di esterno, ma "conseguenza ineluttabile di un imperativo e autonomo atto d'amore e della sofferenza che ne deriva".

Con acutezza la studiosa sottolinea anche nella cantiga d'escarnho una nota originale, e non solo nell'ironia non triviale né sboccata, comune alle composizioni del genere, ma nel "tentativo di una radicale demitizzazione di quell'amore cortese che può concludersi [...] solo nella morte o nella follia: l'amore naturale sarebbe al contrario un argine alla morte, il rimedio alla rinuncia etica e all'isolamento fisico imposti da un codice dominato dall'austerità e dalla denegazione". Interpretazione non solo suggestiva, ma che proietta una vitalità nuova su tutta l'opera del Velho e che conduce la Lanciani ad assegnare, con ragione, alla cantiga una funzione determinante come conclusione della vicenda d'amore nel superamento degli schemi "mortificanti" del rapporto uomo-donna, in un trionfo d'amore che è negazione finale del "perfetto trattato di amore cortese" sul piano della vita istintiva.

All'unità tematica, priva di incrinature, in cui "dalla triade esordiale si sviluppa, come da una cellula genetica, tutto il *Canzoniere*", la Lanciani afferma corrispondere "un'altrettanto salda unità retorica e stilistica che, lungi dall'ammettere al proprio interno zone liricamente differenziate, si apre appena a sottili modulazioni tonali, innestate a intervalli regolari lungo tutta l'ininterrotta curva di svolgimento del dettato poetico. La verifica sul piano dello stile conferma in altri termini la sostanziale sincronia e integrità dell'opera del nostro poeta e corrobora l'ipotesi che quanto di lui ci è stato trasmesso dai codici rappresenti in effetti la totalità o quasi della sua produzione".

La studiosa sottolinea attentamente, oltre alla matrice "incontrovertibilmente" galego-portoghese della lirica del Velho, le formule retoriche "cui è demandato di amplificare in vario modo il discorso": repetitio, concatenazione di varianti, accumulatio, explicatio, paranomasia, antitesi, anafora, exclamatio, apostrofe, iperbole, aequivocatio, allitterazione. Quanto ai temi ritmici delle cantigas essi si presentano "calati in schemi tipici, derivati dalla tradizione, quello di maestria e quello di refram" e "accompagnano, aderendo senza mai sovrapporsi, la materia verbale e ne specificano i concetti, evidenziando i punti privilegiati".

L'edizione critica dei testi di Fernan Velho, accurata e scrupolosa, è condotta dalla Lanciani seguendo il *Canzoniere Colucci Brancuti*, accogliendo le varianti dell'*Ajuda* e del *Vaticano*, nel caso di "palesi errori di questi o lacune" del primo.

Ogni lirica, introdotta da una succinta enunciazione dell'argomento, è corredata di un apparato che comprende vari settori d'intervento: "Rubriche e postille", "Edizioni diplomatiche", "Edizioni critiche e interpretative", "Scheda metrico-ritmica", "Traduzione", "Scheda retorico-stilistica", "Note". Vi si evidenzia *ad abundantiam* la serietà di ricerca e di un apporto di metodo che qualificano la competenza e l'originalità della curatrice.

Completa la documentazione la trascrizione in "Appendice" del testo Monaci n. 404, attribuito al Velho. Il volume reca, inoltre, un preciso "Glossario" di tutte le parole presenti nel *Canzoniere*, un "Indice delle rime", un "Indice dei primi versi e riscontri con manoscritti ed edizioni", un "Indice dei nomi" e, infine, l'"Indice sommario".

L'edizione del *Canzoniere* del Velho costituisce uno dei più rilevanti contributi che gli studi italiani nel settore abbiano dato alla lirica medievale portoghese.
Giuseppe Bellini

Murilo Mendes, *Ipotesi*, Milano, Guanda ("La Fenice"), 1977, pp. XXI-162.

Nella nota collana "La Fenice", attraverso la quale Ugo Guanda diede a conoscere negli anni dell'immediato dopoguerra — intendo la seconda guerra mondiale — e in quelli successivi, fino alla sua scomparsa, le maggiori figure della poesia internazionale, ora tornata a nuova vita ad opera di un gruppo finanziario che ha rilevato la sigla della casa editrice e le sue collane, Luciana Stegagno Picchio pubblica questo volume di poesie italiane del compianto poeta brasiliano. La conoscenza dei versi, finora inediti, del Mendes, scritti durante la lunga residenza in Italia come professore di letteratura brasiliana nell'Università di Roma, dal 1956, è fondamentale per la valutazione esatta della sua opera poetica e delle sue reazioni più intime al mondo italiano. A Roma Murilo Mendes finì per creare un mondo suo, poggiante sull'affetto dei numerosi estimatori, di allievi e di artisti, ma anche di gente semplice; mondo col quale si sentiva pienamente identificato, ma nel quale sperimentava anche il senso di un esilio che, se pur volontario, gli faceva pensare al Brasile, amato e odiato a un tempo, come a un paradiso perduto. A Roma, in Italia, la frequentazione della nostra lingua finì con gli anni per farsi necessità di espressione personale, anche nel campo della creazione artistica. Nell'idioma faticosamente appreso, ma con scrupoloso sudio e pratica difficile, Murilo Mendes volle provare a se stesso che il diverso veicolo linguistico conservava intatta la carica della sua poesia, la sostanza del suo essere poeta, ma anche volle tentare un dialogo più immediato col lettore italiano, senza intermediari.

La curatrice del volume — già sistemato nei testi poetici, per l'edizione, dall'autore, tra il 1968 e il 1970 — sottolinea la nota dominante di "morte-angoscia", l'ipotesi, nella raccolta, "di un mondo futuramente incomprensibile nel linguaggio di amianto", nel "modo di essere e di abitare", di un "museo ideale, arca di diluvi metaforici, capsula ovattata di silenzi ancestrali" ove riporre gelosamente tutto ciò che di bello e di amico il Mendes aveva atteso nella sua esistenza. In un linguaggio spregiudicato e maestro, il poeta manifesta le sue angosce, che

sono angosce metafisiche, dubbi e reminiscenze, paventati cataclismi, ma anche denunce della nostra tormentata realtà quotidiana, drammi dell'esistere e drammi di un mondo perseguitato dalla guerra. Una partecipazione, quindi, al dramma del nostro tempo, apparentemente "dietro la porta", al contrario ben viva, qualificante di un impegno che rifugge la retorica e l'ostentazione. In questi poemi è dato soprattutto cogliere la coscienza di una responsabilità comune nel crimine, l'angoscia di chi non ha risolto, nè più spera di risolvere, i più intimi problemi e smarrisce il senso di ogni proporzione — "Nemmeno mi vedo uno zero: / lo zero, circolo perfetto" (*Informazione*) —, nella coscienza disperata dell'abbandono: "L'uomo è un'esperienza che Iddio ha abbandonato". (*Il gran cinese*).

Oltre allo studio introduttivo della curatrice, il volume di cui trattiamo reca una puntuale "Cronologia" e una "Nota al testo", esplicativa dello stato del dattiloscritto, "autografato in ogni pagina dalle correzioni a mano dell'autore", delle correzioni e varianti, anche relative ai titoli di varie liriche, spostamenti interni delle composizioni e del loro ordine, epoca di stesura delle stesse, ecc. Il testo di *Ipotesi* è seguito da una "Appendice" di poesie italiane non incluse dal poeta nella raccolta. Note esplicative di Murilo Mendes sono poste alla fine del poemario vero e proprio e anche l'"Appendice" è seguita da note relative allo stato dei manoscritti e dattiloscritti, a opera della curatrice.

Il volume reca un contributo di particolare rilievo alla conoscenza di uno dei maggiori poeti del mondo ibero-americano contemporaneo.

Giuseppe Bellini

Jorge de Sena, *Esorcismi*, Antologia poética, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, pp. 247.

Entre os jovens estudiosos italianos da cultura portuguesa deve salientar-se, sem dúvida, o nome de Carlo Vittorio Cattaneo, autor, num breve espaço de tempo, de três antologias poéticas, a primeira das quais é a que agora se pretende analisar¹. Trata-se duma antologia que amplamente representa a poesia de Jorge de Sena (Prémio Taormina, 1977) e atentamente lhe segue a evolução, não só através do *corpus poético* como sobretudo da minuciosa e informada introdução onde se estabelece um balanço geral que compreende, simultaneamente, uma análise de cada uma das obras poéticas consideradas.

A introdução tem o mérito de colocar historicamente quer o poeta quer as suas obras, oferecendo ao leitor menos familiarizado um conjunto de informações e dados que lhe permitem interpretar a originalidade do discurso poético de Jorge de Sena. É evidente, porém, que nem sempre se pode estar de acordo com Carlo Vittorio Cattaneo. Deixando de fora questões de pormenor, que não cabem no âmbito desta recensão, dever referir-se, todavia, o modo como apressadamente se liquida o "Novo Cancioneiro" e os seus animadores poéticos (p. 10), igno-

¹ Carlo Vittorio Cattaneo publicou ainda: *La nuova poesia portoghese*, Roma, Ed. Abete, 1975; e *Ostinato Rigore*, antologia poética de Eugénio de Andrade, Roma, Ed. Abete, 1975.

rando, por exemplo, a importância de Manuel da Fonseca e a que Carlos de Oliveira viria a ter para a novíssima poesia portuguesa. E a prova de que "Novo Cancioneiro" não constitui uma falência apresenta-a, por muito que lhe pese, o próprio antologizador: "non va però trascurato quel neorealismo portoghese degli anni 40 che ha lasciato tracce profonde, anche se poço appariscenti, nella formazione letteraria di Jorge de Sena" (p. 47).

Compreende-se também a intenção louvável de encontrar para o poeta um espaço inédito e a explicação (exacta, em linhas gerais) para a hostilidade do ambiente, inclusive "la costante incompreensione dei letterati del proprio paese" (p. 12). Mas não se vê como *Perseguição* "dovrebbe scuotere l'ambiente letterario lusitano sia per le peculiarità formali sia per la prepotente personalità del poeta" (p. 11), precisamente porque ainda não apresenta a audácia formal que faltara aos presencistas e que a sua futura poesia manifestará, ou como *O Indesejado* possa assinalar (e porquê) "una tappa importante del teatro portoghese moderno" (p. 34).

Trata-se de uma poesia cuja tradução levanta não poucos problemas e que Carlo Vittorio Cattaneo, dada a sua familiaridade com a linguagem poética, conseguiu transpor na sua quase generalidade. Mas algumas vezes o tradutor parece ignorar o nível fonológico, isto é, não respeita o significante original em casos em que tal era não só possível mas necessário à não degradação do nível semântico e do nível de expressividade poética: 1) *Carne viva logo morta: carne viva subito uccisa* (p. 101) em vez de *subito morta*; 2) *a firme frieza: il fermo gelo* (p. 149) em lugar de *freddezza*, mantendo-se quase integralmente a aliteração original; 3) *o renascer-se/agora e sempre: il riformarsi...ora e sempre* (p. 175) parecendo mais naturalmente indicada a tradução *il rinascere*; 4) *o fumo foi transcrito: il fumo è stato trascritto* (p. 193), quando *fu trascrito* valorizaria a aliteração do texto de partida.

Além destes casos, em que a escolha implica aspectos não de todo transcuráveis de teoria da tradução, outros há, todavia, em que a deficiência provém da mera versão mecânica sem se atender à presença de idiomatismos e formas que só a semântica comparativa pode resolver. O tradutor cai assim numa das insídias da tradução sem se ter apercebido do *non sense* que daí resulta. Alguns exemplos: 1) *pelo tempo adiante: da parte del tempo precedente* (p. 175), sendo o sentido absolutamente oposto: *verso il tempo futuro*; 2) *num novelo de que se lixou: in un gomitollo con cui s'è scorticato* (p. 195), não tendo em consideração que *se lixou* é um plebeísmo usado ironicamente pelo poeta (*di cui s'è fregato*); 3) *a seiva ardida: l'ardita linfa* (p. 209), confundido o particípio de *arder* (*la linfa arsa* (*distrutta*)); 4) *outros param com as costas na cadeia: altri se ne stanno con la schiena appoggiata alla prigione* (p. 211), não detectando a frase idiomática (*altri vanno a parare* (*finire*) *in carcere*).

E evidente que se trata de questões de pormenor que não pesam no conjunto da antologia e nem chegam a degradar o texto original de Jorge de Sena. De resto, em não poucos momentos revela Carlo Cattaneo uma intuição poética e uma agilidade rítmica de tradução que nao podem, com toda a justiça, deixar aqui de assinalar-se.

Manuel Simões.

Carlos de Oliveira, *Officina poetica*, a cura di Giulia Lanciani, Milano, Edizioni Accademia, 1975, pp. 266.

O título duma antologia nunca representa uma escolha arbitrária e, no caso presente, baseia-se de facto em elementos caracterizadores de uma poética que cedo se revelou com “oficina” própria e numa “leitura” rigorosa que dela faz a já conhecida estudiosa de cultura portuguesa, Giulia Lanciani. Em Carlos de Oliveira, com efeito, a oficina determina a “severa unidade temática” mas também o trabalho poético à volta da palavra (e da sua ambiguidade) ou, para dizer com o poeta: “l’aridità di questo linguaggio, la fabbrica e si fabbrica”; “il lavoro officinale è il fulcro attorno a cui tutto ruota” (p. 12).

Raramente um poeta, já numa fase de grande maturidade, terá sabido revolucionar a própria oficina, eliminando os aspectos espúrios e não essenciais da sua poesia, como o fez Carlos de Oliveira com a grande revelação de *Sobre o lado esquerdo* (1968). O ponto de ruptura, porém, quer no plano estilístico quer no lexical, soube-o localizar com grande precisão Giulia Lanciani, ao pôr em causa os elementos anteriores a *Cantata*: perspectiva existencial, estilo, léxico, métrica, pontuação. Quer isto dizer que decerto se poderia polemizar com João Gaspar Simões, a propósito do seu conceito de poesia “pura”, para referir (como, de resto, o faz a autora), ainda que não pareça visar directamente o crítico presencista) que, com *Cantata*, a poesia de Carlos de Oliveira passa a jogar com valores expressivos e evocativos da linguagem; “l’attenzione è diretta sulle vibrazioni associative dei significati” (e das significações, “sulla carica evocativa della parola” (p. 39), por alargamento dos campos semânticos, mas nem por isso, em minha opinião, se torna mais “pura” (classificação já deteriorada e que só um presencista poderia ainda reivindicar), mas mais rigorosa porque beneficia das aquisições linguísticas que se andavam desenvolvendo.

Um elemento novo e estimulante pelas perspectivas que pode abrir à crítica, embora já vasta, sobre a poesia de Carlos de Oliveira (e aqui cabe dizer que o trabalho de Giulia Lanciani representa uma das mais importantes críticas de conjunto escritas sobre o poeta), é a ligação que aquela estudiosa considera evidente e programática do poeta português dos cubafuturistas russos e, de modo particular, ao mundo de Chlebnikov e de Maiakovsky, o que terá provocado não pouca surpresa, ao próprio autor em primeiro lugar. Creio, porém, que tal ligação (se de ligação se trata e os exemplos apresentados pela autora parecem ser convincentes) só pode ser indirecta e que “il procedimento di frantumazione” ou as “dilatazioni arbitrariamente etimologizzanti” (p. 23) estão possivelmente ligados, não sem um processo de amadurecimento, ao melhor concretismo brasileiro, propondo agora uma nova “ideografia” (ou sintaxe gráfica), o que, nos brasileiros, muitas vezes se limitava a um mero grafismo. Além disso, já desde “Poesia 61”, pelo menos, a linguística interferia na novíssima poesia portuguesa (ceja-se Gastão Cruz ou Fiamma Pais Brandão, por exemplo) e a própria oficina de Carlos de Oliveira forjava uma técnica que não era indiferente a tal interferência, sobretudo no campo de semântica estruturalista.

Se, como vimos, o itinerário poético de Carlos de Oliveira é atentamente analisado por Giulia Lanciani, não menos cuidada se apresenta a tradução, a qual,

respeitando o princípio interlinguístico da não variação do conteúdo (fidelidade ao sentido) em relação ao texto originário, manifesta igualmente uma “fidelidade à poesia”. Enquanto procura deixar falar, tanto quanto possível, o outro na nova língua, respeitando-lhe o impulso rítmico, a tradutora apresenta o novo tecido com um suporte linguístico que é sobretudo poético mas que simultaneamente estimula a leitura do original.

Manuel Simões

PUBBLICAZIONI
del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
dell'Università degli Studi di Venezia

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spanolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M. C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G. B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |

- | | |
|--|----------|
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967) | L. 2.300 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969). | L. 2.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971) | L. 2.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974). | L. 3.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978) in corso di stampa | |

- | | |
|---|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976). | L. 2.000 |
|---|----------|

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 - 20133 Milano (Italia)

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO—LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L.	2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L.	2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L.	2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L.	4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L.	1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L.	3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L.	5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L.	5.000
M.T. Cattaneo, <i>M. J. Quintana e R. Del Valle-Inclán</i> (1972)	L.	2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L.	1.600
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L.	1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.	
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L.	1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L.	8.000

**Finito di stampare
nel gennaio 1978
dalle Grafiche G.V. - Milano**