

RASSEGNA IBERISTICA

2

giugno 1978

SOMMARIO

Giovanni Meo-Zilio — <i>Vallejo in italiano</i> , Note di tecnica della traduzione e di critica semantica	Pag. 3
Giuseppe Bellini — <i>Cinque lettere inedite di Miguel Angel Asturias</i>	” 39

J. Polo, *El español como lengua extranjera, enseñanza de idiomas y traducción* (S. Regazzoni), p. 49; R. Fente, J. Fernández, J.G. Fijoo, *Perífrasis verbales* (S. Regazzoni); R. Fente, J. Fernández, J.G. Fijoo, *El subjuntivo* (S. Regazzoni); J.A. De Molina Redondo, *Usos de “se”* (S. Regazzoni); J.D. Luque Durán, *Las preposiciones* (S. Regazzoni); F. Abad Nebot, *El artículo* (S. Regazzoni), p. 51; J. Polo, *Enseñanza del español a extranjeros* (S. Regazzoni), p. 55; C. Acutis, *La leggenda degli Infanti di Lara. Due forme epiche nel medioevo occidentale* (D. Ferro), p. 56; R. Lapesa, *Poetas y prosistas de ayer y hoy: Veinte estudios de historia y crítica literaria* (F. Merregalli), p. 58; *The two Hesperias, Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla* (F. Merregalli), p. 59; B. Brancaforte y C. Lang Brancaforte, *La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi* (F. Merregalli), p. 60; M.G. Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán* (F. Merregalli), p. 61; J.A. Maravall, *Utopía y contrautopía, en el Quijote* (S. Cro), p. 63; A. Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle Inclán* (B. Cinti), p. 66; A. Ruiz Salvador, *Ateneo, dictadura y república* (F. Merregalli), p. 67; V. Aleixandre, *Spade come labbra* (G. Bellini), p. 70; A. Colinas, *Conocer Aleixandre y su obra* (G. Bellini), p. 71; R. Alberti, *Cile nel cuore* (G. Bellini), p. 72; *Per conoscere Rafael Alberti* (G. Bellini), p. 73; M. Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre* (B. Cinti), p. 74; J.M. Caballero Bonald, *Descrédito del héroe* (E. Pittarello), p. 75; L. Gould Levine, *Juan Goytisolo: la destrucción creadora* (S. Truxa), p. 77.

A. Gerbi, *La natura delle Indie nove* (B. Cinti), p. 79; R. Darío, *Cuentos fantásticos* (G. Bellini), p. 81; R. Darío, *Poesía* (G. Bellini), p. 81; J.M. Arcelus, *Estilística en “Las lanzas coloradas” de Arturo Usler Pietri* (G. Bellini), p. 83; J. Carrera Andrade, *Obra poética completa* (G. Bellini), p. 83; E. Diego, *L'oscuro splendore* (S. Serafin), p. 84; E. Cardenal, *La vita è sovversiva* (S. Serafin), p. 86; A. Di Benedetto, *Zama* (G. Bellini), p. 89; *Giovani poeti dell'America centrale, del Messico e delle Antille* (G. Bellini), p. 89; C. Pavese, *Poemas del desamor* (G. Bellini), p. 91; G. Sainz, *Compadre Lobo* (E. Pittarello), p. 93.

J. Do Prado Coelho, *Originalidade da literatura portuguesa* (M. Simões), p. 95; F. Toriello, *Le Poesie di Fernand'Esquyo* (M. Simões), p. 96; *Antologia da poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (Sécs. XII-XIV)* (F. Marraro), p. 97; J. Banto, *Antologia de Vicente Aleixandre* (M. Simões), p. 99; S. Castro, *A. Revolução da Palavra — Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna* (M. Simões), p. 99; A. O'Neill, *Made in Portugal* (G. Bellini), p. 101; *Quaderni Portoghesi, 1 e 2* (M. Simões), p. 102;

Giuseppe Bellini, *Ricordo di Pedro Joaquín Chamarro*, p. 103.

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o pochissimi “stati degli studi”, in funzione di ulteriori ricerche.

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

VALLEJO IN ITALIANO

Note di tecnica della traduzione e di critica semantica

0. Premessa. — 1. Calchi. — 2. Traduzioni. — 3. Qui pro quo. — 4. Mono-semizzazione di lessemi o sintagmi polisemici e polisemizzazione di lessemi o sintagmi monosemici. — 5. Salto di livelli linguistici. 6. Slittamenti semantici a zone contigue non equivalenti. — 7. Ipercorretismi. — 8. Neutralizzazione di stilemi o di connotazioni rilevanti. — 9. Normalizzazione in italiano di fenomeni linguistici testuali che si collocano fuori dal sistema linguistico o dalla norma dello spagnolo. — 10. Introduzione di stilemi estranei alla norma linguistica italiana e senza equivalente nel testo spagnolo. — 11. Interpretazioni di neologismi. — 12. Le note al testo.

0. PREMESSA

Da tempo si parla della necessità di una rassegna sistematica delle traduzioni che si vanno pubblicando in Italia nel dominio iberistico. Ora che è sorta questa "Rassegna iberistica", forse è giunto il momento di avviarla, nell'attesa che essa possa essere condotta in *équipe*. Ho raccolto una prima carrellata di materiali, utili a prefigurare una metodologia di lavoro. Dato il *boom* crescente delle traduzioni di letteratura ispanoamericana in Italia, mi pare opportuno iniziare proprio da questo settore dell'ispanistica.

Riservandomi di pubblicare prossimamente le risultanze dell'esame critico-semantico di altri quattro importanti libri di traduzioni da Pablo Neruda (*Canto general*, a cura di Dario Puccini, Milano, Accademia, 1970, 2 voll., e *Opere postume*, a cura di Giuseppe Bellini, 2 voll., ivi, 1974 e 1976), mi limito in questa sede, per ragioni di spazio, a commentare i due volumi dell'*Opera poetica completa* di César Vallejo a cura di Roberto Paoli: *Gli araldi neri*, *Trilce*, ivi, 1973, pp. 270, e *Poemi in prosa — Poemi Umani — Spagna, allontana da me questo calice*, ivi, 1976, pp. 258.

Trattandosi di un autore arduo, e spesso oscuro nel suo esacerbato ermetismo, mi sembra giusto innanzitutto dare atto al coraggioso traduttore, cattedratico di lingua e letteratura ispanoamericana all'Università di Firenze, dell'impegno e dello scrupolo con cui si è sforzato di affrontare questa rischiosa impresa. Già egli si era cimentato in una traduzione antologica del grande peruviano nel volume *César Vallejo, Poesie*, Milano, Lerici, 1964; ma questa volta, trattandosi di affrontare la traduzione di tutta la poesia vallejjiana, la fatica diventava più improba. Come sempre accade, mentre da una parte si impongono le luci di questa traduzione che, spesso, raggiunge alti livelli di precisione linguistica e di efficacia poetica, dall'altra risultano inevitabili le ombre (anzi sono proprio queste che consentono di apprezzare le luci), le quali possono essere raggruppate nel modo seguente (il numero arabo si riferisce alla pagina dell'edizione del Paoli; le sigle hanno questi valori: H.N. = *Los Heraldos negros*; TR = *Trilce*; P.E.P. = *Poemas en prosa*; P.H. = *Poemas humanos*; E = *España aparta de mí este cáliz*; il corsivo, quando non è indicato diversamente, è mio; la traduzione del Paoli è collocata fra asterischi mentre quella da me suggerita è collocata fra virgolette semplici).

1. CALCHI

E' uno dei pericoli maggiori a cui va incontro un traduttore, soprattutto quando si tratta di due lingue così affini (e quindi così ingannevoli) come l'italiano e lo spagnolo. Esso si manifesta non solo a livello di singoli lessemi (*paronimi*) ma anche a livello sintagmatico e fraseologico. Consiste sostanzialmente nell'attribuire a una parola o a una frase il significato che esse hanno nell'altra lingua. Così, per esempio, nel dare alla parola ital. *parte* il valore di 'verbale' o 'rapporto' che essa ha in sp.; o nel dare alla frase sp. *no tener arte ni parte* (ital. 'non avere nulla a che vedere') il valore della frase ital. *non avere arte nè parte* (sp. 'no tener oficio ni profesión').

Il calco infine può essere meramente sintattico nel senso che opera non sulla parola o sulle parole ma sulla sintassi, per cui un modulo sintattico dello sp. viene trasferito *tout-court* sull'ital. a cui invece è estraneo. Così per esempio, quando si adotta arbitrariamente in ital. il costrutto sp. *cuando + congiuntivo*, e quindi si traduce *quando tu venga* (sp. *cuando vengas*) per *quando tu verrai*.

Il calco, sempre restando *semanticamente* deviante rispetto all'ital.,

può essere *formalmente* compatibile con la norma ital. oppure collocarsi al di fuori di essa.

1.1. CALCHI COMPATIBILI CON LA NORMA FORMALE ITALIANA

“Si a fuerza de llorar *el* mausoleo, / con luz de fe, su mármol *aletea* [levanta en alto tu responso]” (H.N., *Verano*, 56): *Se con luce di fede *alita* il marmo / a forza di dolore *al* mausoleo [...]” per ‘Se, a forza di piangere, *il* mausoleo / con luce di fede il suo marmo *aleggia*’ (lo sp. *aletear* corrisponde all’ital. ‘aleggiare, battere le ali’ mentre l’ital. *alitare* significa ‘mandar fuori l’alito’: Migliorini, *Voc.*).

“[Arriero, con tu] poncho *colorado* [...]” (H.N., *Los arrieros*, 120): *poncio *colorato** (sp. *coloreado*) per ‘pocio rosso’.

“*Buena! Buena!*”: (TR, XVII, 154): *Buona! Buona!* per ‘Rallegramenti!’ (in un contesto assoluto e senza riferimenti formali, l’uso linguistico peruv. *Buena! Buena!* è sinonimo di *Felicitaciones!*).

“una *bella* persona (TR, XXI 158): *una *bella* persona* per ‘una *brava* persona’ (qui il calco agisce su una delle accezioni dello sp. *bella* che appunto è diversa dell’uso ital. gen., benchè si ritrovi nei dialetti merid.).

“*aquellos mis biscochos*” (TR, XXIII, 162). Non si tratta di *biscotti* (sp. *galletas, galletitas*), ma di un ‘tipo di paste dolci, o di torta, morbida e spugnosa’ (comunque, lo stesso traduttore, alla p. 175 di TR XXXII, rende meglio “*biscochero*” con *ciambellaio*).

“[y no hay cómo saber de él sino] *haciendo / la cuenta* de que hoy es jueves” (TR., XXXVI, 182: **facendo il conto* che oggi è giovedì* per ‘*facendo conto* che oggi *sia* giovedì’ (lo stesso Paoli, in TR, XXXIII, p. 179, traduce bene “*o haga la cuenta* de no haber aún nacido” con *o *faccia conto* di non essere nato*).

“*nuestro bravo* meñique” (P.H., *Hasta el día que vuelva de esta piedra...* p. 62): *il nostro *bravo* mignolo* per ‘il nostro *ribelle* (o simili) mignolo’ (*bravo* in ital. può avere il valore spagnolo, ed è ispanismo diffuso soprattutto dai *Promessi Sposi*, solo come sostantivo o come aggettivo sostantivato: *fare il bravo* ‘fare l’arrogante’).

“*posiblemente* muerto” (P.H., *Piensan los viejos asnos*, p. 78): *possibilmente* per ‘probabilmente’ (il *possibilmente* ital. corrisponderebbe piuttosto a sp. *en lo posible*).

“*la cerda* [que implanta su orden mágico, / su grandeza taurina, entre la prima / y la sexta]”: *la setola* per ‘la corda di crine’ (della chi-

tarra). E' ben vero che sp. *cerda* può significare anche 'setola', ma nel contesto, trattandosi di strumento musicale a corde, rappresenta una ellissi per *cuerda de cerda*, che a sua volta corrisponde all'ital. 'corda di crine'.

"con un *palo* el la mano": (P.H., *Un hombre pasa con un palo al hombro...* p. 162): *con un *palo* in mano* per 'con un *bastone* in mano' (*palo* in ital. è qualcosa di molto più grosso e più lungo di un *bastone*).

"*Meglio / non dico nulla*" (TR, XXXII, p. 176) per '*Meglio / non dire nulla*' (l'espressione del testo sp. è del tutto usuale mentre quella del traduttore non è nell'uso ital.).

1.2 CALCHI CON DEVIAZIONE DALLA NORMA ITALIANA

"[*suspirado*] en la *escala* [de una *proa*]" (H.N., *Media luz*, 40): **nella scala** per '*sulla scala*'.

"mientras el *capitolio se apoye* [en mi íntimo *derrumbe*]" (P.H., *Epístola a los transeúntes*, p. 66): **finchè il campidoglio sorga** per '*finchè il campidoglio sorgerà*' (qui nel senso di 'poggerà'). Per la norma ital. *finchè* nel senso di *mentre*, suole reggere l'indicativo futuro (cfr. il foscoliano "*finchè il sol / risplenderà sulle sciagure umane*").

"*Nada de mar* en el océano" (P.H., *Dos niños anhelantes*, p. 82): **nulla di mare* nell'oceano* per '*niente mare* nell'oceano' (*nada de* è locuzione corrente nello sp. peruviano, come nello sp. gen., che corrisponde, in questo tipo di contesto, all'ital. *niente*; solo in contesti pronominali del tipo *nada de eso* può corrispondere all'ital. 'nulla di (ciò)').

"[Tu *pantalón...*] / sabe ya *andar solísimo*": (E, VIII, *Aquí...*, p. 206) *già sanno *andare soli** per 'sanno *camminare* da soli' (altrimenti lo sp. direbbe *ir*).

Certe volte, anche se il calco non arriva a forzare del tutto la norma italiana, tende comunque a deviare in qualche modo dall'uso dell'ital. E' il caso di "*No crece ya el cabello*" (P.H. *Aniversario*, p. 108): è in Perú (come altrove) una espressione corrente per dire che 'non crescono più i *capelli*' e non *non cresce più il *capello** (nell'uso ital. *capello* non ha il valore collettivo, che invece ha *cabello* in sp. di 'insieme di capelli', così come *pelo* 'insieme dei peli').

"han venido *por las cartas*": (P.H. *Aniversario*, p. 102): *son venuti *per le lettere** per 'son venuti *a prendere le lettere*'. *Son venuti per le lettere* (o fam. *per via delle lettere*) nell'uso ital. può avere magari

valore causale (cf. *è venuto per rabbia* e simili), ma non suole avere valore finale di scopo. Però qui già siamo al limite fra norma e innovazione.

Altre volte si giunge a vere e proprie innovazioni lessicali, cioè di parole che non si danno nell'uso ital., come "purpúreas bordas" (H.N., *Deshora*, p. 62): **purpuree borde** per '*purpurei bordi*'.

A volte invece il calco può essere solo presunto, ma in realtà trattasi di una traduzione nella sostanza corretta o comunque legittima.

E' il caso di *Voy a hablar de la esperanza* (P.E.P., 36) dove "Le falta *espalda*" viene tradotto **Gli mancano spalle** (qui, data l'esistenza della locuz. ital. *aver le spalle* robuste, è più intelligibile l'espressione adottata dal traduttore che quella di '*Gli manca schiena*').

2. TRADUZIONI

Sono sostanzialmente un tipo di calco, ma si differenziano per il fatto che il traduttore traduce arbitrariamente *alla lettera* parole o frasi dello sp. per cui in ital. risultano significati diversi.

2.1. TRADUZIONI COMPATIBILI CON LA NORMA DELL'ITALIANO

"A dónde iré" (H.N., *El pan nuestro*, p. 96): **Dove andró** per '*Dove andrò a finire!*', '*Che ne sarà di me!*' (*Adónde iré!* è costruito elittico per *Adónde iré a parar!*).

"Pobre trigueña aquella" (H.N., *Absoluta*, 98): **Povera color grano** per '*Povera mora*' (di pelle scura) o qualcosa di simile (*trigueña* per un peruviano non viene associata al colore del grano, che è biondo, ma al colore cannella, che è scuro; tanto è vero che è sinonimo di *color canela*).

"Se me cae la baba" (XX, 158): **mi cade la bava** per '*ho l'acquolina in bocca*' (nel suo senso metaforico) e simili.

"rabo al aire" (P.E.P. *Cesa el anheló...*, p. 46): **coda in aria** mentre nella realtà linguistica peruviana corrisponde alla locuzione ital. '*culo in aria*'.

"Anda, no más" (P.H., *Otro poco de calma, camaradas...*, p. 84): **Cammina, nient'altro** per '*Cammina pure*'.

"[la sensación me arruga], me arrincona" (P.H. *Por último sin ese*

buen aroma sucesivo..., p. 106): *mi accantona* (che in ital. suole avere il valore di 'mi mette da parte': Migliorini, *Voc.*) per 'mi spinge contro un angolo' nel senso di 'mi mette con le spalle al muro', 'non mi lascia via di scampo'.

"*Ando cautivo*" (P.H., *En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte...*, p. 134): *cammino prigioniero* per 'sono (mi trovo) prigioniero' (*andar* nello sp. amer. ha valore di ausiliare in questo tipo di costrutti).

A volte da questo procedimento di traduzione letterale possono risultare addirittura dei significati che, pur essendo comprensibili in sè, non lo sono nel contesto in quanto in ital. non hanno, per esempio, il valore metaforico che hanno in sp.

E' il caso di: "*galoneándose de ceros a la izquierda*" (TR., XVI, 152): *gallonandomi di zeri alla sinistra*, per 'gallonandomi di nulla' (in ital. *zeri alla sinistra* non ha il senso metaforico del modo di dire sp.).

2.2 TRADUZIONI CON DEVIAZIONE DALLA NORMA FORMALE DELL'ITALIANO

A volte la traduzione meccanica non porta a deviazioni semantiche vere e proprie, ma a deviazioni formali della norma dell'uso italiano.

E' il caso di "*fardo matador*" (H.N. *La voz del espejo*, p. 90): *fardello uccisore* per 'fardello da morire' (*fardello uccisore* non è locuz. dell'uso ital. mentre *fardo matador* è nel normale uso dello sp. peruviano, come, d'altronde, dello sp. gen.).

"[pensé en mis] *ventanillas / nasales*" (P.H., *Panteón*, p. 111): *sportelli nasali* per 'fosse nasali' o 'narici' (lo sp. *ventanilla* in questa locuz. è del tutto usuale mentre l'ital. 'sportello', nell'uso corrente, è estraneo a questo contesto).

3. QUI PRO QUO

Includo in questa categoria quelle deviazioni semantiche che non sono collocabili nelle due grandi categorie dei *calchi* e delle *traduzioni*, in quanto la motivazione psicolinguistica è diversa e comunque non facilmente spiegabile.

3.1 PER INCOMPATIBILITA' CONTESTUALE

A volte il *qui pro quo* nasce da una discrasia col contesto, cioè dal ricorso a immagini sostitutive incompatibili con lo stesso (senza che il fenomeno si dia nel testo).

E' il caso di: "*aurora*, [...] *Sepia y rojo*" (H.N., *Mayo*, p. 80) che diventa **alba* [...]. *Seppia e rosso**.

"La mordaz *cruzada* / de una carreta" (H.N., *El pan nuestro*, 94): **[...] traversata* / di una carretta* per 'attraversare di una carretta' (si tratta di attraversamento della strada e non del mare o del lago o del fiume).

A volte la incompatibilità si manifesta non rispetto al contesto semantico ma rispetto a quello sintattico.

E' il caso di: "*Azulea el camino; ladra el río* [...] / *Baja esa frente* [...] / *Cae el pomo* [...]" (H.N., *Oración del camino*, p. 78): **China* la fronte tua* per 'si china codesta fronte' (dato che lo sp. *baja* è ambiguo e dato che in ital. non c'è equivalente verbale altrettanto ambiguo, occorre optare per una determinata interpretazione: occorre quindi appoggiarsi, in questo caso, al contesto sintattico da cui si rileva che gli altri verbi della serie in cui *baja* si colloca sono al presente indicativo e non all'imperativo; pertanto è interpretabile pure questo come un presente indicativo; con quel grado di approssimazione che è consentito da ogni critica semantica).

3.2. PER INCOMPATIBILITA' OGGETTIVA

A volte l'incompatibilità si dà rispetto alla realtà oggettiva rappresentata dall'immagine contestuale.

E' il caso della "tortora (animale oviparo e non mammifero) di P.H., *Al revés de las aves del monte*, p. 172, che invece di 'fare l'uovo', *partorì*: "esta tórtola mía [...] / [...] ovó" tradotto **questa tortola [sic] mia [...] partorì**.

"*catre de bronce*" (P.E.P., *A lo mejor, soy otro...*, p. 156): **branda di bronzo** per 'letto di ottone' (sp. peruv. *bronce* è bisemico e può significare tanto 'bronzo' quanto 'ottone'; ma nella realtà obiettiva i letti si fanno di ottone e non di bronzo).

3.3. PER ERRORE DI LETTURA

A volte il *qui pro quo* si spiega con un semplice errore di lettura: *A raíz de* ('a causa di') viene letto *a ras de* ('rasente a') per cui in TR, XXXVI, p. 182 "[*Hembra se continúa el macho*], *a raíz* / de probables

senos y precisamente / a raíz de cuanto no florece!” diventa *rasente a probabili seni e [...] / rasente a quanto non fiorisce*; *debe* (‘deve’) viene letto *bebe* per cui in P.E.P., *Un pilar soportando consuelos*, p. 114, [“cobre americano /] que le *debe* a la plata tanto fuego!” diventa *che ha bevuto all’argento tanto fuoco*; *zuela* (‘ascia’) viene letto *suela* (‘suola’). per cui in P.E.P., *Oh botella sin vino!*, p. 140, “*zuela* sonante” diventa *suola sonante*; *orden* viene letto *desorden* per cui in E., XI, *Miré el cadaver, su raudo orden visible...*, p. 210, “Su *orden* digestivo” diventa *il suo disordine digestivo*. Oppure si spiega con un mero errore di trascrizione del testo.

E’ il caso di “el humo solitario de *los trigos* (E, II: *Batallas*, p. 190) dove “el humo solitario de *dos trigos*” viene trascritto e quindi tradotto *il fumo solitario di due campi di grano*.

3.4. SULLA BASE DI UN TENTATIVO DI NORMALIZZAZIONE SEMANTICA

A volte il *qui pro quo* può rappresentare la risposta errata a un tentativo (comunque arbitrario nella fattispecie) di normalizzare semanticamente (*chiarire*) parole o costrutti oscuri.

E’ il caso di: “[Es posible me persigan hasta cuatro magistrados] *vuelto*” (TR, XXII, p. 160): *da capo* (peruv. *de vuelta*) per (essendo io) ritornato’ o, eventualmente, ‘rivolto’.

“*doses* [/ y nietos tristes de mi pierna]” (P.H., *Un pilar soportando consuelos...*, p. 114): *figli* per ‘due’ (plur. di *dos*).

“[Muchos días el viento cambia de aire] /el terreno *de filo*” (E., VII, *Varios días el aire compañeros...*, p. 204): la traduzione *il terreno cambia confine* se, da una parte, può dare un senso razionale, o comunque più facilmente *realizzabile*, all’immagine oscura, dall’altra sembra arbitraria dato che sp. *filo* può corrispondere a ital. ‘filo’, ‘taglio’ (di una lama) e simili, ma non a *confine* (sp. *confín, frontera, línde, límite*).

3.5. CON OPACIZZAZIONE DI IMMAGINI

A volte il traduttore approda a un risultato contrario (ed altrettanto arbitrario) a quello del chiarimento, nel senso che rende più oscura una immagine che nel testo è (relativamente) trasparente dal punto di vista semantico.

E’ il caso di: “Mas, no falta *quien* a alguna [sottint.: *pedra*] *golpee* por puro gusto. Tal, blanca *pedra* es la luna / que voló de

un puntapié...” (H.N., *Las piedras*, p. 108): *ma non manca chi percuote / per un puro gusto qualcuna. / Sí bianca pietra è la luna / che un calcio ha scagliata in cielo...* per ‘ma non manca chi ne [delle pietre] percuota [...] qualcuna. / Tale [cioè ‘percossa’] è bianca pietra, la luna [...]’.

“Ese no puede ser *sido*.” (TR., XIV, 150): *quello non può essere o stato* (che sarebbe comunque oscuro) per ‘quel non può essere (che invece è) stato’.

“[Olorosa verdad] tocada *en vivo*” (TR, XXX, 172: *toccata a peso vivo* per ‘toccata nel vivo’.

“[Este cristal] ha pasado de animal” (TR, XXXVIII, 184): *ha pasato* l’animale* per ‘ha cessato di essere animale’.

“El buen sentido” (P.E.P., p. 24): ‘il senso buono’ (sp. *el sentido bueno*), per il ‘buon senso’.

“Túnel *campero*” (TR, IV, 138): *tunnel brado* per ‘tunnel di campagna’ (*campero*, nello sp. peruviano, è un sinonimo corrente di *de campo*).

3.6. CON ERMETIZZAZIONE E DEVIAZIONE DALLA NORMA ITALIANA

Il processo di ermetizzazione semantica può giungere a tal grado da rendere la traduzione impenetrabile rispetto alla norma linguistica italiana (senza che ciò corrisponda nel testo a una analogia deviazione dalla norma spagnola):

“Como quedamos *de* tan quedarnos” (TR., XIX, p. 156): qui il *de* funziona nel senso di ital. *a forza di*, e quindi più che *come restiamo di tanto restare!* potremmo dire eventualmente ‘come restiamo da tanto restare!’.

“Sacaré de donde no haya” (TR, XXII, 160): *trarrò donde non siamo* per “tirerò fuori da dove non ce ne sia”; cioè, detto più familiarmente, ‘caverò sangue dal muro’ (sottintendendo ‘se sarà necessario’).

3.7. ALTRI QUI PRO QUO

Includo qui i casi non classificabili nelle categorie precedenti e comunque difficilmente spiegabili a livello specialistico:

“[El labio [...] la imploró / con] *pucheros* de novio” (H.N., *Truenos*, p. 88): *bronzio del fidanzato* per ‘baci del fidanzato’.

“entran dos sierpes esclavas *a* mi vida” (H.N., *Capitulación*, p. 98):

*entrano due serpi schiave *della mia vita** per 'entrano due serpi schiave *nella mia vita*'.

"no atina a *cabestrear* / su bruto hacia los Andes" (H.N., *Los arrieros*, p. 120): *non riesce a *trapelare* / la sua bestia verso le Ande* per 'non riesce a *condurre al capestro* la sua bestia [...]' (l'ital. *trapelare* ha un altro significato: 'far da trapelo', 'da bestia di rinforzo').

"[Un poco más de] *consideración* / *en cuanto* será tarde, temprano/[...]" (TR, I, 134): *considerazione / *a quanto* sarà presto, tardi* per 'considerazione *in quanto* [nel senso di 'dato che, poichè'] sarà tardi', o magari '*non appena* sarà tardi'. Infatti in sp., mentre è normale dire *pensar en...*, non sarebbe possibile dire *considerar en...*

"*dobladoras penas*" (TR, III, 136): *le tristi anime in pena* (immagine che pure sarebbe suggestiva) per 'pene (dolori) che spezzano (il cuore)'.

"[cuidado de] *ir por ahí*, por donde / [...]" (TR, III, 136): *[attenti a non] andare *di là*, dove [...]* per 'andare *là* ['da quelle parti'; 'in giro'], dove [...]'; infatti l'ital. *di là* equivale allo sp. *al lado* o *del otro lado*, e non a *por ahí*, che invece contiene una connotazione di indeterminatezza (e, se vogliamo, anche di circolarità).

"[más de tarde] — *qué la vamos a hacer* — [se anilla ...]" (TR, IV, 138): *[...] cosa possiamo *farle* [...]* per 'cosa possiamo *farci*', cioè 'che vuoi *farci*!' (non si tratta evidentemente di *cosa possiamo fare ad essa* [alla sera] ma di una variante, intenzionalmente alterata dal poeta, del modo di dire colloquiale stereotipato *qué le vamos a hacer!* 'che vuoi *farci*!' (alla situazione):

"*Rumbé* sin novedad por la veteada calle" (TR, VI, 142): *rumbear* (come l'equivalente peruviano *enrumbear* o il riopl. *rumbear*) è denominale da *rumbo* ('direzione') e pertanto a "rumbé" non corrisponde *vagai* ma 'imboccai diritto'.

"*sepulcro removido*" (TR, XXIV, 164): *sepulcro *fiorito** per 'sepulcro *rimosso*'.

"*carámbanos*" (TR, XXV, 166): *candele* per 'mucchietti di spuma' (o simili).

"En su estatua, *de espada*, / Voltaire *cruza su capa* y mira el zócalo" (P.H., *Fué domingo en las claras orejas de mi burro...*, p. 70): *Nella sua statua *da torero* / Voltaire *si trafigge* la cappa e guarda il piedestallo*, per 'nella sua statua, (*scolpito*) *con la spada*, Voltaire *incrocia* il suo mantello (sulle spalle) e guarda il piedestallo'.

"*cejón*, [inhábil, veleidoso, hube nacido]" (P.H., *Quiere y no quiere*

su color mi pecho..., p. 144): *retrattile* per ‘folto di ciglia’, ‘cigliuto’ (non ha nulla a che vedere semanticamente con *cejar* ‘indietreggiare’ a cui forse il traduttore può averlo associato).

“[volteó] en acatamiento” (P.H., *Transido, salomónico, decente...*, p. 146): *[Si voltò,] per accertarsi* per ‘in obbedienza’.

“y toca [...] a tu último acto / tomar peso” (P.H., *Alfonso: estás mirándome, lo veo...*, p. 150): *tocca il tuo ultimo atto / che acquista peso*, per ‘tocca al tuo ultimo atto acquistare peso’.

“niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!” (E., *España, aparta de mí este cáliz*, p. 216): *bimbi, voi non potrete farvi adulti* per ‘come potrete cessare di crescere!’ cioè ‘dovrete continuare a crescere!’

4. MONOSEMIZZAZIONE DI LESSEMI O SINTAGMI POLISEMICI E POLISEMIZZAZIONE DI LESSEMI O SINTAGMI MONOSEMICI:

4.1. MONOSEMIZZAZIONE

Si tratta di una forma di semplificazione rispetto al testo per cui il traduttore, di fronte a forme o costrutti semanticamente polivalenti (che spesso costituiscono un preciso stilema del poeta il quale appunto gioca con l’ambiguità), sceglie all’interno della polisemia un determinato significato fra quelli possibili e traduce sacrificando appunto quella polivalenza che il testo contiene. A volte la scelta (e la conseguente restrizione semantica) è obiettivamente inevitabile; ciò accade quando in ital. non disponiamo di un termine ugualmente polisemico; però altre volte si può mantenere la stessa ambiguità, e in questo caso non si sacrifica nulla della ricchezza allusiva del testo. Nel primo caso soprattutto, se si vuole evitare il *qui pro quo*, la scelta di un determinato significato deve essere attentissima al contesto (ivi compreso quello grafico della punteggiatura) rispetto al quale dev’essere funzionalizzata.

Vediamo una serie di casi in cui questa funzionalità semantica al contesto appare per lo meno discutibile (anche qui, ovviamente, con quel margine di soggettività che caratterizza ogni interpretazione contestuale):

“un fósforo que en cápsula de silencio apagué!” (H.N., *Nervazón de angustia*, p. 36): Dato che il poeta non dice *el fósforo* (che potrebbe essere anche l’elemento chimico che va sotto questo nome) ma

“*un fósforo*”, e dato il contesto (“*cápsula*”, “*apagué*”) non penserei a **un fosforo* che in capsule di silenzio ammorzai* ma a ‘*un fiammifero* che in capsule di silenzio smorzai’ (a parte il fatto che *ammorzai* rispetto allo sp. *apagué* rappresenta un salto linguistico in quanto si tratta di un verbo raro nell’uso ital. di fronte a un corrente *apagué* dello sp. (cf. più avanti).

“[*joyas de azúcar / que al fin se quiebran*] en / el mortero *de loza* [de este mundo]” (H.N., *Fresco*, 64): **nel sepolcrale* mortaio* per ‘*nel* mortaio di *cerámica*’ (si pensi che certi antichi mortai, che ancora si trovano in alcune vecchie farmacie, erano appunto di ceramica).

“[*cavilo tu horizonte*], y *atisbo...*” (H.N., *Los arrieros*, p. 120): **[rimugino il tuo orizzonte]*, *il tuo spiare** per ‘*e spio*’ (l’ambiguità di sp. *atisbo*, corrispondente all’ital. *spio* e *spiata* o *lo spiare*, può essere risolta dalla presenza contestuale della virgola fra “*horizonte*” e “*y atisbo*”; tale virgola sarebbe in più nell’uso spagnolo se non si trattasse proprio di separare semanticamente “*atisbo*” da “*horizonte*” per riferirlo invece al soggetto della frase (*yo*).

“[*sus canas tías que hablan*] / en *tordillo* retinte de porcelana, / bisbiseando [...]” (TR, XXVIII, 170): non penserei a **zirlanti* [cioè imitanti il canto del tordo] tintinnii di porcellana* dato che non sento qui *tordillo* come diminutivo del sostantivo *tordo* (uccello) ma, piuttosto, dell’aggettivo *tordo* (colore) corrispondente all’ital. *storno* (e *stornello*) riferito al pelo bianco e nero del cavallo. In quanto connotazione del sost. “*retinte*”, deve trattarsi di una delle tante sinestesie del poeta. Direi quindi [parlano] con *storno* tintinnio di porcellana’.

“Este cristal aguarda ser sorbido *en bruto*” (TR., XXXVIII, p. 184): **cristallo [...]* *al lordo**, per ‘*cristallo [...]* *grezzo*’ (qui la traduz. deve essere stata contaminata dalla locuz. sp. *peso en bruto* ‘*peso al lordo*’).

“se encabritaría la sombra *de puro frontal*” (TR., XL, 186): pensando al “*frontal*” del *Himno a los voluntarios de la República* (in *España, aparta de mí este cáliz*) che significa certamente ‘*osso frontale*’, anche qui non tradurrei **s’impennerebbe l’ombra da quanto sta di fronte** ma ‘*l’ombra di mero osso frontale*’.

“*Cura* de amor [...*mamá servía en la cocina el yantar de oración*]” (P.E.P., *Lánguidamente su licor*, p. 26): **cura d’amore** per ‘*sacerdote d’amore*’ (la forma peruv. corrente corrispondente all’ital. ‘*cura*’ sarebbe piuttosto *tratamiento* o *curación* o *cuidado*).

“el perro de mi *altura*” (*ib.*): **il cane della mia collina** per ‘*il ca-*

ne della mia *altezza*'. Interpreterei infatti in senso astratto, dato che Vallejo suole usare *altura* in questo senso (cf. pp. 28, 52, 56, 66, 72, 75) e che, quando vuol dire 'collina' nel senso di "monte" dice "collina" (cf. la poesia *Al fin, un monte...*, p. 142).

"mi madre *tocándose* las entrañas a trastos infinitos" (*ib.*, p. 28): *e si suonava le viscere a tasti infiniti* per 'e si toccava le viscere' (in sp. *tocar* può corrispondere anche a 'suonare', ma sembra improbabile una accezione da trivio riferita alla propria madre). Quanto a "trastos" ('arnesi', 'mobilia', 'cianfrusaglie' e simili), il Paoli traduce arbitrariamente *tasti* spiegando (in nota a p. 225) che lo fa *per la coerenza dell'immagine musicale*. Con la nostra interpretazione tale immagine musicale non avrebbe comunque ragione di essere.

"[Mutilado del rostro], *tapado* del rostro" (P.E.P., *Ib.*, p. 144): *turato del volto* per 'coperto nel volto' (*tapar* ha il valore di 'turare' solo in relazione a un vuoto da chiudere che qui non mi pare emerga).

"[a qué el pupitre asirio? ¿a qué el cristiano púlpito], / el intenso jalón del *mueble* vándalo [...]?" (P.H., *Sermón sobre la muerte*, p. 94). Visto il contesto ("pupitre", "púlpito", "mueble"), e tenuto conto che *mueble* può significare 'mobile', nel senso che 'si muove', solo nella locuzione giuridica *bienes muebles* (in opposizione a *bienes inmuebles*), e che "jalón" vuol dire 'strappo', 'strappata' (< *jalar*), non interpreterei *l'intenso progredire del nomade vandalo* ma piuttosto *l'intensa spinta del mobile vandalo () andalús*, intendendo quindi "mobile" come sostantivo e non come aggettivo.

"la piedra que hallaren *atravesada* [...]" (P.H., *La mesa del hambriento*, p. 122): *la pietra che trovassero trafitta* per 'che trovassero di traverso (sulla strada)'.

"La *punta* del hombre... (P.H., p. 138): *La cicca dell'uomo* per 'La punta dell'uomo' (è vero che il Diz. della *Ac.* riporta anche l'accezione di *punta* come equivalente di 'cicca', ma nel peruv. non mi risulta questo signific. (anche lí 'cicca' si dice *pucho* o *colilla*). Comunque mantenendo 'punta' si manterrebbe anche una eventuale polisemia.

"Mi casa, *por desgracia*, es una casa, / un suelo *por ventura* [...]" (P.H., *Ello es que el lugar donde me pongo...*, p. 176): *por ventura* qui, dato che è in opposizione a "por desgracia" precedente, mi pare debba intendersi nel senso di 'per fortuna' piuttosto che di *per caso*.

“Cervantes diciendo: ‘mi reino es de este mundo, pero/también del otro’: *¡punta y filo en dos papeles!*” (E., *Himno*, p. 184): Non interpreterei *punta e taglio *in foglio duplice** ma ‘punta e taglio *in due ruoli*’ (quello terreno e quello ultraterreno di Cervantes o, se vogliamo, quello di Calderón e quello di Cervantes, dato che nel verso precedente cita Calderón). Per il valore di *papel* = ‘ruolo’, cfr. pure, nello stesso poema, a p. 205. “el cuerpo en su *papel* de espíritu”, dove ogni dubbio è impossibile.

Vediamo ora una serie di altri casi in cui nelle traduzioni si poteva mantenere la stessa polisemia del testo senza sacrificare nulla della sua potenza allusiva:

“La grama mustia *recogida* (H.N., *Nostalgias imperiales*, IV, p. 70): *La Gramigna *solinga** (che poi rappresenta comunque uno slittamento semantico rispetto all’accezione, diciamo così, intimistica dello sp. *recogida*) per ‘La Gramigna *raccolta*’ (si conserverebbe così la stessa bivalenza semantica della parola sp.).

“Ahorca en una enérgica negrura [el caserón entero] / la mustia *distinción* de su blancura” (H.N., *Hojas de ébano*, p. 79):

*Soffoca in una energica nerezza / [...] / *il privilegio* della sua bianchezza* per ‘[...] *la distinzione* della sua bianchezza’ (che consentirebbe di non perdere il valore di ‘contrasto’ che c’è nel ‘*distinguersi*’; tanto più che nel contesto si oppone contrastualmente *bianchezza* a *nerezza*).

“*Aire, Aire!* [Hielo! / Si al menos el calor...]” (TR., XXXII, p. 176): *Presto, Presto!* per ‘*Aria, Aria!*’ (che nell’uso ital. pure può essere ambiguo).

“*Silbando* a tu muerte” (P.H., *Pero antes que se acabe*, p. 76): **beffando* la tua morte* per ‘*fischando* alla tua morte’ (*silbar* è polisemico e, se può avere anche il valore metaforico di *beffare*, ha innanzitutto quello generico di *fischiare*; poi di ‘chiamare [con un fischio]’ ecc.).

“El cometa en que he *ganado* / mi bacilo” (P.H., *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...*, p. 118). Lo sp. *ganar* può significare ‘trarre guadagno’ o ‘raggiungere’, secondo il contesto. Nel secondo caso è riferito a un luogo di destinazione; quindi mi pare che qui si tratti della prima accezione. Comunque dato che anche in italiano ‘guadagnare’ presenta la stessa bisemia, si può utilizzarla e dire in ogni modo ‘*ho guadagnato* il mio bacillo’ invece di **ho raggiunto* / il mio bacillo*.

“[busca en el fango] *huesos*, [cáscaras]” (P.H., *Un hombre pasa con un pan al hombro...*, p. 162): anche volendo attribuire al peruv. *hueso* il valore metaforico di *nócciolì*, che usualmente non ha, si potrebbe comunque assicurare l’ambiguità semantica ricorrendo all’italiano ‘osso’ che (sia pure a livelli diversi) può avere ambedue i significati.

“El Pálido abrazóse al *Encarnado*” (P.H., *Al revés de las aves del monte...*, p. 172): dato il contesto allusivo a Cristo (“cruz”, “clavo”, “nació de puro humilde el grande”, ecc.) invece di dire *Il Pallido abbracciava il *Colorito** si può mantenere la bisemia dello sp. “Encarnado” usando anche in ital. *l’Incarnato*.

“la *rama* serena de la química, / la *rama* de explosivos [...], la *rama* de automóviles” (E., IX, *Invierno en la batalla de Teruel*, p. 208): invece di *la *fronda* serena della chimica, / la *fronda* degli esplosivi [...], / la *fronda* di automobili* direi ‘il ramo’ in tutti i casi (rispettando così, fra l’altro, oltre all’esattezza, anche la ambivalenza semantica dell’originale; infatti sp. *rama*, come italiano *ramo*, oltre al significato vegetale può avere anche il valore di ‘sette’, ‘sezione’ e simili).

“[su antebrazo que asen, / en cabestro], *dos láminas terrestres*” (E., XV, *España, aparta de mí este cáliz*, p. 216): il poeta ha voluto dire semplicemente “*due lamine terrestri*” (con tutta la polisemia di *láminas*, e non *due terrestri *mappe** (altrimenti poteva benissimo dire *mapas*)).

A volte la polisemia dello sp. è puramente teorica dato che, di fatto, una determinata parola, che nello sp. gen. può avere varie accezioni, nell’uso peruv. ne ha solo una o, comunque, non ha quella scelta dal traduttore:

“[mi sendero, / donde] *me ahueso* [para tí...]” (H.N., *Lluvia*, 116): *mi deterioro* per ‘mi annoio’ (che è l’accezione che risponde all’uso corrente peruviano).

“[toda esta dicha], *piérdela atajándola*” (P.H., *Pero antes que se acabe...*, p. 76): *perdila *accorciandola** per ‘perdila *sbarrandole la strada*’; il traduttore dev’essersi lasciato influenzare da un altro valore dello sp. gen. *atajar* che è quello di ‘andare per la scorciatoia’ (< *atajo* ‘scorciatoia’) che però non è usuale nel peruviano e che comunque qui nel contesto risulterebbe più oscuro.

“[Solía cantar tiempos y modos] *de heredad*” (P.E.P., *La violencia de las horas*, p. 26): *di fattoria* (peruv. *de hacienda*) per ‘ereditati’ (*heredad* < *heredar*).

“[hojas de] *plátano* sagrado” (P.H., *Esto...*, p. 86): **plátano* sacro* per ‘*banano* sacro’ (il *plátano* ital. è un’altra pianta che tra l’altro non ha nulla di “sacro”). Lo stesso dicasi per “*letales plátanos*” di P.E.P., *La punta del hombre...*, p. 140.

4.2. POLISEMIZZAZIONE

Il fenomeno contrario della monosemizzazione è la polisemizzazione per cui il traduttore attribuisce a un testo monosemico un valore polisemico.

E’ il caso di E., XIV, *Cuídate España, de tu misma España* a cui il Paoli (nella nota relativa, in II, p. 235) attribuisce valore bisemico e di cui parleremo più avanti (cf. *Le note al testo*).

5. SALTO DI LIVELLI LINGUISTICI

E’ una delle tendenze più forti che agiscono, in generale, sui traduttori, dovuta a volte a mera forza di inerzia o a ragioni di comodità, a volte invece (anch’esso) a uno sforzo di *migliorare* il testo (nella presunzione teorica che il traduttore debba essere chiamato a migliorarlo).

E’ chiaro che il livello linguistico prescelto deve essere il più possibile omogeneo e costante quando si tratta di un testo stilisticamente omogeneo, e che, in caso contrario, come in Vallejo dove spesso si alternano e si fondono stili diversi (letterario, colloquiale, plebeo, tecnico...), il traduttore deve essere fedele il più possibile, caso per caso, ai singoli livelli linguistici del testo stesso, dato che anch’essi costituiscono degli stilemi. Il caso più frequente nelle traduzioni del Paoli è quello della sostituzione di termini o costrutti dello spagnolo peruviano corrente con forme letterarie (anche arcaiche o comunque disusate o rare). Vediamone i vari tipi.

5.1. CON LETTERARIZZAZIONE

“*los oigo* por los pies cómo se alejan” (P.H., *Telúrica y magnética*, p. 70): li *odo* [con i piedi allontanarsi] per ‘li *sento*’; si sa che *odo* in ital. è forma letteraria di fronte allo sp. corrente *oigo* (senza contare che “*por los pies*” corrisponde esattamente a ‘dai piedi’, cioè ‘dal rumore dei piedi’, più che a *con i piedi* (se volessimo mantenere l’endecasillabo vallejianò potremmo eventualmente dire, rispettando co-

munque il senso: 'E sento i loro piedi allontanarsi').

"*clarín de carne*" (P.H., *Aniversario*, p. 100): non ricorrerei a un disusato *buccina* 'tromba militare degli antichi romani' quando *clarín* è parola corrente equivalente all'ital. 'cornetta'.

"*Todo / se queda para hacer la cohartada*" (P.H., *París, octubre 1936*, p. 130): a parte la effettiva equivalenza semantica fra il testo e la traduzione (che può essere discutibile) il ricorso a una espressione (per altro molto suggestiva e musicale) come **a dir la mia presenza simulata** sposta del tutto il livello linguistico su un piano di alta letterarietà che non corrisponde a quello del testo il quale vuol dire semplicemente (con una terminologia giuridica ormai usuale) 'per preparare l'alibi'.

"*Humeante [nimbo]*" (P.H., *Al fin un monte...*, p. 142): **fumido** per 'fumante' o 'fumoso'.

A volte il salto di livello linguistico può essere sentito addirittura come buffo rispetto al testo.

E' il caso di "*Me viene a pelo*" (P.H., *Me viene, hoy días, una gana ubérrima, política...*, p. 94), espressione colloquiale corrente che corrisponde all'ital. 'mi vien bene', 'mi arriva al momento giusto' (o, se volessimo un equivalente familiare, 'mi viene come il cacio sui maccheroni'), è tradotta con l'inaspettata ricercatissima espressione letteraria (a prima vista addirittura quasi incomprensibile nel contesto) **mi affiora consono**.

All'interno del fenomeno della letterarizzazione si dà quello della latinizzazione, e cioè dell'uso di parole che sono ancora sentite in italiano come dei veri e propri latinismi.

"*Vendrán con mi retrato*" (P.H., *Quisiera hoy ser feliz de buena gana...*, p. 88): tradotto con un quasi-latino **addurranno il mio ritratto** mentre il testo sp. corrisponde esattamente all'ital. corrente 'verranno a portarmi il mio ritratto'.

"[cuanta] *reunión [de amigos tontos]*" (P.H., *Aniversario*, p. 100): *[quanta] *società [di amici tonti]** per 'riunione'; anche qui il traduttore ricorre a un latinismo rispetto al comunissimo termine sp.

5.2. CON VOLGARIZZAZIONE O REGIONALIZZAZIONE

Il fenomeno contrario della letterarizzazione è quello della volgarizzazione e della regionalizzazione di termini correnti.

E' il caso di: "raicilla" ('radicina' o 'radicetta') tradotta col volgarismo *radichetta* (H.N., *Comunión*, p. 34); "andar" tradotto col

tosc. pop. *tramenio* (a parte il fatto che *tramenio* equivale a 'confusione', 'agitazione' mentre *andar* corrisponde a 'camminare' 'modo di camminare' e simili: H.N., *Idilio muerto*, p. 86); "predio" tradotto col regionalismo *predio* che è incomprendibile per la generalità degli italiani mentre sp. *predio* è parola del tutto usuale ad ogni livello (H.N., *Nochebuena*, p. 40); "mugre" ('sporcizia', 'sudiciume') tradotto col tosc. *loia* che è "ignoto fuori di Toscana" (Migliorini, *Voc.*, s. v.) di fronte a una forma sp. del tutto generale e corrente (P.H., *Traspié entre dos estrellas*, p. 154).

La volgarizzazione arriva ad agire anche a livello fraseologico oltre che lessicale.

E' il caso di P.E.P., *Gleba*, p. 74, dove "Allá, las putas, Luis Taboada, los ingleses; / *allá ellos* [...]" viene tradotto **Me ne frego delle puttane di Luis Taboada, degli inglesi!* / *Vadano al diavolo!** mentre invece corrisponde semplicemente a '*facciano loro, le puttane [...]* / *facciano pure loro!* (nel senso di 'si arrangino!' 'io non mi ci metto!' 'io declino ogni responsabilità!').

5.3. CON TECNICIZZAZIONE

Insieme alla tendenza alla letterarietà appare qua e là, sia pure in misura minore, quella alla *tecnicizzazione* di termini che nel testo tecnici non sono. Anch'essa sembra funzionale a un impulso a *migliorare* il testo e comunque a uno sforzo di ricercatezza, di depurazione che caratterizza l'atteggiamento del traduttore:

"*albañil* [de pirámides] (P.H., *Parado en una piedra...*, p. 102): il comunissimo 'muratore' dell'ital. viene tradotto **edile* [di piramidi]* che, come sostantivo, o corrisponde a un antico magistrato romano addetto alle opere pubbliche (come in sp. *edil*) o si usa, al plurale, come tecnicismo sindacale per indicare la 'categoria degli addetti alla costruzione'.

"[qué transmisión] *entablan* [sus cien pasos]!" (P.H., *Parado en una piedra*, p. 103): tradotto **ingranano**, che è termine tecnico relativo agli ingranaggi mentre "entablan" è un termine usuale che corrisponde semplicemente a 'iniziano', 'avviano' (una conversazione ecc.; e, in questo caso, probabilmente 'una trasmissione di pensiero, una comunicazione mentale'). Se il poeta avesse voluto dire 'ingranano' nel senso tecnico-meccanico, avrebbe potuto dire benissimo, in sp., *engranan*.

"[este] *susto con tetas*" (P.H., *Calor, cansado voy con mi oro, a donde...*, p. 114): tradotto con il freddo, asettico tecnicismo delle

scienze naturali *spavento *mamífero** per cui si sacrifica l'immagine concreta testuale, efficacissima, e si congela la drammaticità del contesto. Dato che il poeta non ha detto *este susto mamífero* (e avrebbe potuto benissimo farlo anche in sp.), forse valeva la pena di conservare l'equivalente ital. 'questo spavento *con tette*'.

"*división [y suma]*" (E., *España, aparta de mí este cáliz*, p. 216): *frazione* (che, nel senso di 'divisione' è tecnicismo della matematica: sp. *fracción*) per 'divisione'.

"la [genial] *pesadumbre*" (P.H., *Alfonso, estás mirándome, lo veo...*, p. 150): **il fardo** per '*il fardello*', 'la tristezza', ecc. (l'ital. *fardo* o è forma antica, oppure è tecnicismo del commercio; in quest'ultimo caso corrisponde al più comune *balla*).

"[Se estremeció la incógnita en mi] *amígdala*' (P.H., *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...* p. 118): **amígdala** (che in ital. è un raro tecnicismo dell'anatomia mentre il peruv. *amígdala* è la forma usuale corrente) per 'tonsilla'. E' quest'ultimo uno dei casi più evidenti di quel fenomeno per cui l'adozione della identica parola (con identica accezione) nell'altra lingua costituisce sostanzialmente un arbitrio in quanto forza il livello linguistico in cui una determinata immagine si dà; in questo caso lo sbalzo di livello comporta simultaneamente una ermetizzazione (o, per lo meno, una opacizzazione) semantica dato che, ricorrendo all'insolito tecnicismo, si passa dal termine trasparente del testo a un termine per i più incomprensibile. E' ben vero che anche Vallejo usa in altri casi dei termini, tecnici e non tecnici, che possono apparire come incomprensibili, ma lo fa come preciso stilema che il traduttore pure deve rispettare mantenendo appunto, o sforzandosi di mantenere in qualche modo (*ma solo in quei casi*), l'ermetismo o l'ambiguità del testo a cui abbiamo accennato più sopra.

5.4. CON TECNICIZZAZIONE E DEVIAZIONE SEMANTICA

A volte il ricorso al tecnicismo non solo devia, o comunque mette a disagio, il lettore sul piano stilistico a causa dell'impatto provocato dal salto di livello linguistico di cui si è detto ma, allo stesso tempo, può produrre una deviazione semantica.

E' il caso di: "*estos boletos*", (P.E.P., *A lo mejor soy otro...*, p. 156) dove *boletos*, che corrisponde all'ital. 'biglietti' (di treno, di tram, ecc.), viene tradotto con **cedole** che è termine tecnico del linguaggio bancario e simili e che, comunque, significa un'altra cosa.

5.5. CON NEUTRALIZZAZIONE DI TECNICISMI

Il fenomeno contrario della tecnicizzazione di termini usuali è quello della neutralizzazione (potremmo dire *usualizzazione*) di tecnicismi del testo. Così in “padres *procesales*” (E., *España, aparta de mí este cáliz*, p. 216), dove *procesales*, che corrisponde all’ital. tecnico-giuridico ‘processuali’, viene tradotto *successivi* (anche in questo caso il fenomeno è accompagnato da una perturbazione semantica dato che *successivo* è tutt’altra cosa rispetto a *processuale* ‘relativo al processo giudiziario’).

5.6. CON ERMETIZZAZIONE O NEBULIZZAZIONE

Il fenomeno del salto di piani linguistici può deviare il lettore a tal punto da rendergli incomprensibile (o quasi) la traduzione rispetto a un testo trasparente (così come abbiamo visto all’interno della categoria del *qui pro quo*).

E’ il caso di: “la silueta *calmosa* / [de un buey]” (H.N., *Aldeana*, p. 84) tradotto con un altro quasi-latino *la sagoma *morosa**, per ‘la sagoma *lenta*’, ‘*flemmatica*’. Qui il latinismo può essere sentito come particolarmente deviante in quanto nell’ital. moderno *moroso* equivale a ‘che differisce il pagamento’ (Migliorini, *Voc.*): < *mora* ‘indugio’.

Altre forme letterarie o arcaiche, o comunque insolite, in gradi diversi, a fronte di forme correnti nel testo, emergono qua e là: il già cit. “apagué” (H.N., *Nervazón de angustia*, p. 36): *ammorzai* per ‘spensi’; “potros” (H.N., p. 32): *corsieri* (sp. *corceles*) per ‘puledri’; “sé anima” (H.N., *Romería*, p. 50): *si anima* per ‘si fa animo’; “enlutada [catedral]” (H.N., *Yeso*, p. 66): *abbrunata* per ‘a lutto’; “sangriento” (*ib.*): *cruento* (sp. *cruento*) per ‘insanguinato’; “cáliz” (H.N., *Nostalgias imperiales*, III, p. 70): *nappo* per ‘calice’, “flotan” (H.N., *Terceto autóctono*, II, p. 77): *fiottano* per ‘galleggiano’; “olores” (*ib.*, III, p. 77): *afrore* per ‘odori’; “en seco” (P.E.P., p. 46): *a secco* per ‘di colpo’ ‘con un colpo secco’; “se hinca” (P.H., *Oraçión del camino*, p. 79): *si figge* per ‘si ficca’; “un ay! de *anochecer*” (P.H., *Encaje de fiebre*, p. 123): *un *occiduo* lamento* per ‘un ahimé di tramonto’; “miserable” (P.H., *Traspié entre dos estrellas*, p. 154): *tapino* per ‘miserabile’.

6. SLITTAMENTI SEMANTICI A ZONE CONTIGUE NON EQUIVALENTI

Qui non si può parlare di veri e propri *qui pro quo*, dato che il traduttore rimane in qualche modo (sia pure in gradi diversi, caso per caso) all'interno della sfera semantica, *lato sensu*, in cui si colloca la forma o il costrutto del testo. Ciò vuol dire che non gli sfugge per lo più il significato base e che, se se ne allontana, lo fa intenzionalmente. Anche qua può agire l'impulso a migliorare o a interpretare il testo di partenza. Tuttavia la presenza della intenzionalità non attenua la sostanziale arbitrarietà del fenomeno.

6.1. CON RESTRIZIONE DI SIGNIFICATO

“[sus ojos invisibles / los pilotos] *fatales* [de la araña]” (H.N., *La araña*, 48): **mortiferi**, per '*fatali*'. E' ben vero che sp. *fatal* può avere in certe locuzioni il valore di 'mortale' (es.: *accidente fatal*, e simili) e quindi anche di 'apportatore di morte', ma qui non si tratta di locuzioni del genere e quindi esso è da intendere innanzitutto nel senso che gli è proprio e cioè 'fatale' ('ineludibile' e simili).

In **mortiferi** si dà inoltre il fenomeno di salto di piani linguistici che abbiamo visto più sopra.

“*Málaga a golpes*” (E., II, *Batallas*, p. 194): **Málaga a colpi di scalpello** per '*a forza di colpi*' (è una determinazione riduttiva, che vuol essere integrativa, con un forte grado di arbitrarietà, dato che non c'è nel testo nessuna specificazione; eventualmente i colpi potrebbero essere del cannone, delle guerre, della tragedia, della vita, ecc.: tutto quello che si voglia, in questa sfera semantica, ma non necessariamente colpi di scalpello).

“*Fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre*”: (E., *Himno...*, p. 186): **inverosimili mendichi** per '*favolosi mendicanti*'. (la sfera semantica di *favoloso* è molto più ampia e polisemica di quella di *inverosimile*: sp. *inverosímil*; senza contare che pure nel letterario **mendichi** si dà un salto di livelli linguistici, dato che sp. *mendigos* è la forma corrente per ital. 'mendicanti'; anche qui pertanto una traduzione esattamente letterale, sulla base di una mera equivalenza formale, in realtà finisce col forzare il testo: cfr. più sopra).

“*El desagiüe [jurídico]*” (TR, XX, p. 158): **La minzione** (sp. *micción*) per '*lo scarico*' (probabilmente nel senso di *logorrea* giuridica'; pure qua, non solo si dà il caso di una restrizione semantica, dato

che sp. *desagüe* è parola più comprensiva e più generica di *micción*, ma simultaneamente ci troviamo di fronte a un salto di livelli linguistici in quanto ital. *minzione* è parola letteraria o tecnica e, comunque, rara, mentre *desagüe* è, nel peruv., parola corrente).

“bajo su habilísimo pañal”: (E., II, *Batallas*, p. 129): *sotto le sue fasce abilissime* per ‘sotto il suo pannolino abilissimo’ (il plur. *pañales* può corrispondere a ‘fasce’, ma non il sing.).

6.2. CON ATTENUAZIONE DELLE IMMAGINI

Anche qui si tratta di un procedimento che contiene un certo grado di arbitrarietà rispetto al testo:

“[tiene un honor y] no fallece” (P.H., *Traspie entre dos estrellas*: p. 154): *non decade* (sp. *no decae*) per ‘non muore’.

“[Si la madre / España cae...] / salid, [niños del mundo]; id a buscarla! (E., *España, aparta de mí este cáliz*, p. 218): *uscite, cercatela!* per ‘andate a cercarla!’ o ‘andate a prenderla!’.

6.3. CON INTENSIFICAZIONE DELLE IMMAGINI

“ese caballero” (P.E.P., *Hallazgo de la vida*, p. 38): *quell’altro signore* per ‘codesto (o *quel*) signore’ (qui l’intensificazione coincide con una deviazione semantica rispetto al testo dato che “ese caballero” non si trova in opposizione a nessun altro *caballero*).

“cerro [colorado]” (P.H., *Telúrica y magnética*, p. 70): *montagna* (sp. *montaña*) per ‘collina’.

“[mi muerte], mi hondura; [mi colina]” (P.H., *Al fin, un monte...*, p. 142): *il mio abisso* (sp. *abismo*) per ‘la mia profondità’.

“[Málaga... / ...] en atención al lobo que te sigue” (E., II, *Batallas*, p. 196): *[Malaga.../...]/ in ragione del lupo che ti incalza* (sp. *persigue*) per ‘a richiesta del lupo che ti segue’ (a parte il fatto che in ital. *in ragione del...* (cioè ‘in proporzione del...’) non corrisponde a sp. *en atención a ...* che invece vuol dire ‘a richiesta di...’ o ‘tenuto conto di...’).

“[Niños] / bajad la voz”. (E., *España aparta de mí este cáliz*, p. 216): *non gridate* (sp. *no gritéis*) per il più dimesso, più discreto, più accorato, “parlate più piano”. Lo stesso Paoli infatti, qualche verso più sotto, traduce lo stesso sintagma con *abbassate la voce*.

“[congoja, sí,] con toda la bragüeta”: *con piena sbracatura* per ‘con tutta l’apertura dei calzoni’.

“[la muerte es] un ser sido a la fuerza” (E., V, *Imagen española de*

la muerte, p. 200): *un essere che è per forza* per 'un essere che è stato per forza' o 'che è stato fatto essere per forza' (non si può pensare qui a necessità metriche dato che il traduttore comunque non rispetta l'endecasillabo del testo).

6.4. CON METAFORIZZAZIONE DELLE IMMAGINI

"hombres a golpe" (P.H., *Gleba*, p. 74): *uomini scolpiti di percosse* per 'uomini a colpi', 'uomini a forza di colpi' (cioè 'fatti uomini a forza di colpi'). La metafora offerta dal traduttore è molto suggestiva ma non è quella che il poeta ha voluto dire (d'altra parte mantenendo 'uomini a colpi' si rispetterebbe anche l'endecasillabo che invece il traduttore in questo modo non ha potuto mantenere).

6.5. CON SMETAFORIZZAZIONE DELLE IMMAGINI (NEUTRALIZZAZIONE DELLA METAFORA)

"[cual / derrotada / [y dolorida popa]" (H.N., *Deshojación sagrada*, p. 34): *sconquassata* (sp. *destartalada*) per 'sconfitta'.

"yacen marchando [al son de las fronteras]" (P.E.P., *Algo te identifica...*, p. 44): *stanno marciando* per 'giacciono marciando' (si tratta di una delle note antinomie tipiche di Vallejo che costituisce un preciso stilema eidetico e che non va sacrificata).

"[al que sufre], besarle en su sartén" (P.H., *Me viene hoy días una gana ubérrima, política...*, p. 94): *baciargli la tortura* per 'baciargli la padella'. Nemmeno in questo caso il ricorso a una traduzione libera è motivabile con ragioni metriche dato che *tortura* e *padella* sono ambedue trisillabe.

"qué cortar y qué tajo [...] en la pestaña!" (P.H., *Aniversario*, p. 100): *che tagliare e che forza / [...] sulle ciglia* per 'che tagliare e che taglio [...] sulle ciglia!'.

"al sacerdote a cuestas con la altura tenaz de sus rodillas" (E., *Himno...*, p. 188): *il sacerdote alle prese con l'altezza tenace dei suoi ginocchi* per 'il sacerdote con sulle spalle l'altezza tenace dei suoi ginocchi'.

"la madre Rosenda esplendorosa" (E., *Himno*, p. 188): *la madre Rosenda risplendente* per 'la splendida madre Rosenda' (si tenga conto che in sp. *una mujer esplendorosa* è l'equivalente normale di *una mujer espléndida*).

6.6. CON SMETAFORIZZAZIONE E RIMETAFORIZZAZIONE DELLE IMMAGINI

Può accadere addirittura che il traduttore smetaforizzi e insieme rimetaforizzi l'immagine a modo suo.

E' il caso di: "La *cuja* de los novios difuntos" (T.R., XV, p. 150): *la *cuccia* dei fidanzati morti* per 'la *bara* dei fidanzati morti'. La smetaforizzazione consiste nel togliere a *cuja* il valore di 'bara' che esso ha nel peruv. e nel ridargli quello basilico di 'letto' che ha nello sp. antico e generale. La ulteriore metaforizzazione sta nell'usare l'italiano *cuccia* ('alloggiamento del cane') con il valore di 'letto' (ma ciò presuppone un tono scherzoso e spregiativo che il contesto non consente). Comunque si tenga presente che l'immagine dei fidanzati morti già appare in "unos muertos novios" di H.N., *Verano*, p. 56.

6.7. CON METONIMIZZAZIONE

"[vasos sanguíneos, tristes, de] jueces *colorados*" (P.H., *Gleba*, p. 74): *giudici *pudichi** (sp. *pudorosos*) per 'giudici *rossi*'. Non è evidente l'accezione specifica di questo *rossi* (polisemia) ma, anche ammettendo, in ipotesi, che fosse da intendere nel senso di *pudichi*, dato dal Paoli, si tratterebbe comunque, da una parte, di una monosemizzazione e, dall'altra, di una metonimia che consisterebbe nel rappresentare la causa (in questo caso il *pudore*) per l'effetto (il *rossore*).

"una *roncha lila*" (H.N., *Oración del camino*, p. 78): *una *percosa* livida* per 'un *arrossamento* lilla'. Al posto dell'effetto (*arrossamento*) qui si presenta la causa (*percosa*).

"en el *mómico* valle" (H.N., *Oración del camino*, p. 78): *nella *grottesca* valle* per 'nella valle (piena) di *mummie*'. In questa traduzione si rappresenta la valle, o la pianura peruviana piena di mummie (sepolte secondo il diffusissimo uso indio) mediante una (presunta) connotazione delle mummie stesse (il grottesco).

"[ponte] *el saco*" (P.H., *Los desgraciados*, p. 134): *[indossa] l'*abito** (sp. *traje* o *terno*) per 'la giacca' (il tutto per la parte).

"tu *naipe*" (P.H., *El libro de la naturaleza*, p. 156): *il tuo *tarocco** per 'la tua carta da gioco' (un 'certo gioco di carte' al posto della 'carta da gioco').

6.8. ALTRI SLITTAMENTI SEMANTICI CON PROCEDIMENTI DIVERSI E DIVERSI GRADI DI DEVIAZIONE SEMANTICA

“[en el hogar / ella] *daña* y arregla” (H.N., *Babel*, p. 50): **arruffa* e *ravvia** per ‘*fa danni e ripara*’ (*arruffa* corrisponderebbe eventualmente allo sp. *desordena* e non a *daña*).

“[su blanco] corazón *bravío*” (H.N., *terceto autóctono*, II, p. 74): **puntiglioso cuore** (sp. *quisquilloso*) per ‘*coraggioso cuore*’.

“Van tres mujeres... silba *un golfo*” (H.N., III, p. 76): non direi **un monello* fischia* dato che peruv. *golfo* corrisponde a ital. *pappagallo* (nel senso metaforico di ‘giovannotto sfacciato che dà fastidio alle donne per strada’) ma ‘un *pappagallo* (o ‘un giovinotto’) fischia’.

[“jugamos.../] *sin pelearnos*” TR, III, p. 136): **senza picchiarci** per ‘*senza litigare*’ (nel contesto si tratta di normali litigi nel gioco dei bambini).

“tu tiempo *de deshora*” (TR, XVI, p. 152): **il tuo tempo fuor del tempo**, per ‘*il tuo tempo fuori tempo*’, cioè ‘*intempestivo*’, ‘*che non arriva in tempo*’.

“en una sola *tanda*” (TR., XVII, p. 154): **in un solo atto**; per ‘*in un unico insieme*’.

“estoy *de filo* todavía (TR., XXII, 162): **sono ancora deciso** per ‘*sono ancora di taglio*’ cioè ‘*di profilo*’ (è una delle immagini più frequenti e più sintomatiche in Vallejo questa del *perfilo*). In ogni modo, anche se si volesse associare questo *estar de filo* con il peruviano corrente *estar afilado*, bisognerebbe eventualmente tener conto che *afilado* allora corrisponderebbe a ‘*preparato*’ e non a “*deciso*”.

“*bocas ensortijadas*” (TR., XXI, p. 160): **bocche corrugate** (sp. *arrugadas*) per ‘*bocche arricciate*’ (nella smorfia della superbia).

“Zumba el tedio *enfrascado*” (TR., XXIX, p. 172): **tedio infiascato** per ‘*tedio imbottigliato*’ (*frasco*, nello sp. peruv., equivale a ‘*bottiglia*’, di qualunque tipo).

“*A puro pulso* / esta noche así [estaría escarmenando / la fibra védica]” (TR, XXXIII, p. 176): **di tutto peso* / una notte così* per ‘*con la sola forza dei polsi*’ (cioè delle mani) questa notte così’.

“[la amada...] suelta el mirlo y se pone a *conversarnos* sus palabras tiernas” (TR., XXXV, p. 180): **apre il becco e comincia il predicazzo** per ‘*comincia a conversare* (*ponerse a conversar*, come, d’altra parte, *soltar el mirlo*, vuol dire proprio questo).

“[en la más] *torionda* [de las justas]” (TR., XXXVI, p. 182): **in-*

grifata* (costruita su 'grifo' 'uccello rapace', evidentemente col valore metaforico di *grifagna* 'minacciosa, fiera') per 'smaniosa' (*toriondo* è aggettivo che indica lo stato di mania dei bovini in calore).

"[en torno al] *velador* [del pariente enfermo]" (P.E.P., *Las ventanas se han estremecido*, p. 32): "il tavolino" per 'il comodino' o, se vogliamo ricorrere a una espressione meno comune, 'tavolino da notte'.

"[despiertan células clandestinas] a *deshoras* [en los cadáveres]" (P.E.P., *Las ventanas se han estremecido*, p. 32): *a bruciapelo* (sp. *a quemarropa*) per 'fuori tempo'.

"[dialogar y] *cavilar*": **cavillare** (che in ital. ha normalmente un altro valore) per 'riflettere', 'meditare'.

"[Este rostro] *resulta ser* [el dorso del cráneo] " (P.E.P., *Existe un mutilado...*, p. 42): **sembra essere** per '*risulta essere*', (cioè 'è effettivamente').

"en *dignidad* de muerte" (P.E.P., *He aquí que hoy saludo...*, p. 50): *in qualità di morte* per 'in dignità di morte'.

"*Importa que*" (P.H., *Sombrero, abrigo, guantes*, p. 62): **bisogna che** (sp. *hace falta que, es necesario* e simili) per 'è importante che'.

"*imbuidos / del metal que se acaba*" (P.H., *Los mineros salieron de la mina...*, p. 68): **invasi / dal metallo che cessa** per 'imbevuti del metallo che *si consuma*' ('che finisce').

"*tallo [competente]*" (P.M., *Telúrica y magnética*, p. 72): **ceppo** (sp. *cepa*) per 'stelo'.

"*echan toda la frente [en sus saluciones]*": (P.H., *Gleba*, p. 74): **mettono tutta la fronte** per '*alzano tutta la fronte*'.

"*de buena gana*" (P.E.P., *Quisiera hoy ser feliz de buena gana...*, p. 88): **davvero** (sp. *efectivamente, realmente, en serio*, e simili) per 'con buona volontà, 'volentieri'.

"[si esta dicha] *anda sola [...]* o *tañida [...en tus falanjas]* (P.H., *Pero antes que se acabe...*, p. 76): **avanza sola** (sp. *avanza*) per 'cammina'; *tañida*: **suona** (sp. *suena*) per 'rintoccata'.

"*sombrero a la pedrada*" (P.H., *Pero antes que se acabe...*, p. 76): **cappello a tesa alzata** per 'sulle ventitrè' (cioè 'alla sgherra'). Si tenga conto che qui si dà simultaneamente anche il fenomeno del salto di piani linguistici.

"[mi espontánea] *posición*" (P.H., *Quisiera hoy ser feliz de buena gana*, p. 88): **contegno** (sp. *actitud, comportamiento, conducta*) per 'posizione'.

“[el hombre...] sujeto a *tenderse* [como objeto] (P.H., *Considerando en frío, imparcialmente...*, p. 96): *soggetto a offrirsi* per ‘soggetto a *tendersi*’ o ‘*distendersi*’.

“[Va con dos nubes en su nube], *sentado* [apócrifo]” (P.H., *Va corriendo, andando huyendo...*, p. 104): *sedentario* per ‘seduto’ o eventualmente, ‘asestato’ (pur avendo la stessa etimologia, *sedentario* è cosa diversa da *seduto*).

“[voluptuosa, urgente], *linda*” (P.H., *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...*, p. 118): *graziosa* (sp. *agraciada*) per ‘bella’ (mantenendo *bella*, fra l’altro, si conserverebbe anche l’endecasillabo vallejiiano mentre con *graziosa* si impegnano 12 sillabe).

“[Pero dadme] / *en español* / [algo...]” (P.H., *La rueda del hambriento*, p. 122): *in parole povere* (sp. ‘*en pocas palabras*’, o ‘*en una palabra*’) per ‘in spagnolo’.

“Encogido, / oí *desde mis hombros* / [...]” (P.H., *La vida, esta vida...*, p. 122): *incurvato, udii alle mie spalle* per ‘sentii dalle mie spalle’ (il poeta sembra rappresentare se stesso con la testa incassata fra le spalle sollevate e incurvate in avanti: e sentire *da quelle* sue spalle).

“[volví y] *acábome* [y os gimo]” (P.H., *Despedida recordando un adiós*, p. 130): *finisco* (sp. *acabo*) per ‘mi consumo’.

“Si *anochezco rojo*” (P.H., *En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte...*, p. 134): *se mi addormento rosso* per ‘se mi ritrovo rosso all’annottare’.

“en llanto *replegóse*” (P.E.P., *Transido, salomónico, decente...*, p. 146): *in pianto, ripiegò* per ‘in pianto *si piegò su se stesso*’.

“*la sien legislativa*” (P.H., *Escarnecido, aclimatado al bien, mórbido, hurente...*, p. 150): *la fronte* (sp. *la frente*) per ‘la tempia’ (con *la fronte*, si perde, fra l’altro, la connotazione del *palpitare* che accompagna l’immagine della tempia).

“*traspie*” (P.H., *Traspie entre dos estrellas*, p. 153): *sgambetto* (peruv. *cabe*) per ‘inciampo’.

“[su centavo ya] *famoso*” (P.H., *Hoy le ha entrado una astilla...*, p. 162), *nobile* per ‘famoso’.

“Un paria duerme con el pie *a la espalda*” (P.H., *Un hombre pasa con un pie al hombro...*, p. 162) *un paria dorme col piede sul groppone* (sp. *grupa*) per ‘sulla schiena’ o, se si vuole rispettare l’endecasillabo vallejiiano (cosa che comunque non fa il traduttore in questo caso) ‘sul dorso’. Ci troviamo qui di fronte a una *metaforizzazione*.

ne dell'immagine del testo.

“[un vasto] *eslabonazo*” (P.H., *Hoy le ha entrado una astilla...*, p. 164): *laccio* per ‘grosso anello di catena’ (o ‘colpo di anello di catena’).

“los pies[...] quepan en su *tamaño*” (P.H., *Ande desnudo, en pelo, el millonario!...*, p. 168): *nel loro stampo* (sp. *molde*) per ‘nella loro misura’ (o ‘volume’ o ‘grandezza’).

“[Mucho pienso en todo esto] conmovido, *perduroso*” (P.H., *Dulzura por dulzura corazón...*, p. 174): *commosso, ostinato* per ‘commosso, durevole (o, se si volesse proprio interpretare semanticamente, ‘commosso, durevolmente’).

“iba la pólvora *mordiéndose los codos*” (E., *Himno a los voluntarios de la República*, p. 182): *mordere il freno l’esplosivo* per ‘era la polvere iraconda’ (*morderse los codos* è locuzione usuale equivalente a ‘essere iracondo’, ‘rodarsi l’anima’ e simili).

“[retrocediendo desde Talavera] en grupos *de a uno* [...], en *masas de a uno*”: (E., II, *Batallas*, p. 192): *in gruppi di uno solo [...], in masse di uno solo* per ‘in gruppi di uno alla volta’ (cioè ‘in gruppi di singoli’) [...] ‘in masse di singoli’ (la locuz. sp. *de a uno* contiene, oltre a quella dell’unità, anche l’idea della *singularità* distributiva).

“Y a la explosión *salióle al paso un paso*” (E., II, *Batallas*, p. 194), *allo scoppio un passo chiuse il passo* per ‘un passo andò incontro all’esplosione’.

“[Palo en el que han colgado] *su madero*” (E., III, *Solía escribir con su dedo grande en el aire...*, p. 196): *il suo tronco* (sp. *tronco*) per ‘la sua trave’, o ‘la sua traversa’, o ‘il braccio della sua croce’.

“Viban los compañeros / a la *cabecera de su aire escrito!*” (E., III, *ib.*, p. 196): *sulla testata d’aria in cui scriveva* per ‘scritto sulla testata della sua aria’ o se vogliamo conservare l’endecasillabo ‘sulla testata d’aria c’era scritto’.

“[Pedro también solía comer / ...], *asear*, [pintar]”: (E., III, *ib.*, p. 198): *ornare* (sp. *ornar, adornar*) per ‘pulire’.

“[le auscultaron mentalmente], *y fechas!*” (E., XI, *Miré el cadáver, su raudo orden visible...*, p. 210): *e [...] giorni!* per ‘e date!’ (semanticamente: ‘solo rimasero le date!’).

“si hay *ruido* en el *sonido* de las puertas” (E. *España, aparta de mí este cáliz*, p. 218): *se cigola il rumore delle porte*. Dato che il rumore delle porte non è necessariamente il cigolio dei cardini, ma se vogliamo, anche lo sbattere, il vibrare, l’aprirsi, ecc.) manterrei la felice (ol-

tre che scientificamente esatta) opposizione vallejana: 'se c'è *rumore* nel *suono* delle porte'.

7. IPERCORRETTISMI

E' il noto fenomeno per il quale il traduttore, per una difesa subconscia contro la tendenza a certi errori, finisce col cadere nell'errore contrario.

E' il caso di "mi *coloración*" (E., II, *Batallas*, p. 194): *il mio *arrossimento** (sp. *rubor*) per 'la mia *colorazione*', 'il mio colorarmi', 'il mio colore'; dove emerge un impulso ipercorrettistico di fronte alla tendenza, presente nello stesso traduttore (cfr. più sopra), di tradurre *colorado* come 'colorato' invece che 'rosso'.

8. NEUTRALIZZAZIONE DI STILEMI O DI CONNOTAZIONI RILEVANTI

8.1. NEL GENERE:

"La temurosa *avestruz*" (TR, XXI, p. 160): *il tenero *struzzo** per 'la tenera *femmina dello struzzo*' (è proprio alla femmina, non al maschio, che il poeta attribuisce qui la tenerezza).

8.2. NEL NUMERO:

"con *cuatros* al hombro". (TR., XXVI, 166). La traduzione *con quattro a spalla*, oltre ad essere semanticamente deviante, sacrifica, senza un compenso, lo stilema della pluralizzazione del numero. Se ricorrere a un *quattri* sarebbe forse forzare troppo la norma linguistica italiana in relazione a quella ispanica (che in questo caso è più elastica) si potrebbe però ricorrere in compenso al partitivo '*dei quattro*' (riferito al numero quattro).

"[volveremos, señores a vernos] con *manzanas*" (P.H., *Y no me digan nada...*, p. 132) *con il *pomo** (sp. *pomo*) per 'con pomi'. Inoltre qui si ha un salto di livello linguistico dato che in ital. *pomo* è forma poco comune (se non a livello dialettale o in locuzioni fisse del tipo *il pomo di Adamo*) in opposizione alla più comune forma 'mele'.

8.3. NELLA SINTASSI VERBALE

“[Tanto amor], y no poder nada contra la muerte!” (E., XII, *Masa*, p. 212): **e nulla si può* contro la morte* per ‘*e non poter nulla* contro la morte!’.

8.4. NELLE OPPOSIZIONI FUNZIONALI ESPLICITE

“*Haga la cuenta* de mi vida / o *haga cuenta* de no haber aún nacido [...]” ((TR., XXXIII, p. 178): **Tiri le somme* della mia vita / o *faccia conto* di non essere nato* per ‘*Faccia il conto* della mia vita / o *faccia conto* di non esser nato’. Nella traduzione del Paoli si perde il gioco fonomelodico del testo (stilema di *fonologia* letteraria).

8.5. NELLE OPPOSIZIONI FUNZIONALI IMPLICITE

Cioè in quelle opposizioni il cui secondo membro non è dichiarato ma emerge tacitamente nella associazione locutiva evocata dal primo a cui è sistematicamente legato:

“*Soldado conocido*, [cuyo nombre / desfila...!]” (E., *Himno...*, p. 186): **Soldato conosciuto** per ‘*milite noto*’ (si tenga conto che in sp. la coppia locutiva *soldado conocido* si oppone tacitamente a *soldado desconocido*, come in ital. *milite noto* si oppone tacitamente alla coppia locutiva *milite ignoto*).

9. NORMALIZZAZIONE IN ITALIANO DI FENOMENI LINGUISTICI TESTUALI CHE SI COLLOCANO FUORI DAL SISTEMA LINGUISTICO O DALLA NORMA DELLO SPAGNOLO

Essi in Vallejo hanno sempre valore stilematico, cioè rappresentano delle scelte *intenzionali*.

9.1. NEL GENERE

“*tierra*, sol y *luno*” (P.H., *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...*, p. 118): **terreo** (sp. *terreo*). E’ chiaro che qui il poeta ha voluto forzare stilematicamente i limiti della norma linguistica spagnola creando un pseudomaschile *tierra* (e *luno*) per *tierra* (e *luna*). Se avesse voluto dire *terreo* (che è comunque un’altra cosa) poteva dirlo così anche in sp.). Pertanto qui, insieme all’impulso normalizzante (o per lo meno tendente a evitare la rottura della norma), si dà anche una de-

viazione semantica.

“Español de pura bestia” (P.H., *Salutación angélica*, p. 64): *spagnolo da quanto è bestia*. In sp. dovrebbe essere *de puro bestia*. Anche in ital. potremmo mantenere (forzando analogamente la norma) un arbitrario ma equivalente ‘da *quanta* è bestia’. Probabilmente nel testo vallejjano c’è un gióco di parole: *de pura cepa* + *de puro bestia* = *de pura bestia*.

9.2. NELLA SINTASSI VERBALE

“el niño pega, / sin que nadie le diga que *pegara*”. (E., II, *Batallas*, p. 192): Traducendo *il bimbo picchia – e nessuno gli dice *di picchiare** per ‘senza che nessuno gli dica che *picchiasse*’, si sana la rottura della norma sintattica, la forzatura della *consecutio temporum*, lo sconvolgimento temporale del testo vallejjano che qui costituisce invece un preciso stilema, il quale meriterebbe di essere rispettato.

9.3. NELLA GRAFIA

“Vusco volvvver”. (TR., IX, p. 144): La traduzione, pur corretta, **Cerco di rendere** sacrifica l’arbitrio grafico (anche qui vero e proprio stilema) di Vallejo. Si sarebbe potuto mantenere in italiano ricorrendo ad un arbitrario grafico, più o meno equivalente, come ‘*cierco di rendd-dere*’. D’altra parte lo stesso Paoli in una occasione analoga successiva “Viban los companeros!” (E., III, *Solía escribir con su dedo grande en el aire...*, p. 197) adotta proprio questo sistema e traduce con *Vviva i compagni!*

Analogamente, e per lo stesso motivo, si potrebbe conservare in ital. l’arbitrio del successivo “vol ver” mediante un ‘*ren dere*’:

10. INTRODUZIONE DI STILEMI ESTRANEI ALLA NORMA LINGUISTICA ITALIANA E SENZA EQUIVALENTE NEL TESTO SPAGNOLO

Il fenomeno contrario del precedente è quello del ricorso, da parte del traduttore, a forzature della norma linguistica le quali, se non sono delle mere sviste, debbono essere intese come delle *innovazioni*.

E’ il caso di: “*en la falsa balanza de unos senos / mido [y lloro una falsa creación]*” (H.N., *Dios*, p. 118): **alla* falsa bilancia di due seni / misuro [...]* per ‘*sulla* falsa bilancia [...]’.

“tendré hambre, *cuando toque a misa* / [...]. *Y cuando la mañana [.../] cante [...]*” (H.N., *Enereida*, p. 126): *avrò fame, quando *suona a messa [.../] quando la mattina [.../] canterà** per ‘quando *suonerà* e quando [...] *canterà*. Qui è il traduttore che si allontana dalla norma linguistica (in questo caso a livello di sintassi verbale) dell’uso italiano mentre nel testo viene rispettata del tutto la norma dell’uso spagnolo.

11. INTERPRETAZIONI DI NEOLOGISMI

Si tratta di un campo piuttosto labile semanticamente, in cui ha molto spazio il fattore soggettività. Tuttavia spesso l’impulso e l’analogia su cui poggia il neologismo non sono difficili da percepire e ne facilitano la comprensione semantica (cfr. il mio *Neologismos en la poesía de César Vallejo*, in *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R., Serie I*, Firenze, D’Anna, 1968, a cui Roberto Paoli, insieme ad altri, ha collaborato). Comunque è chiaro che anche qui ogni interpretazione deve essere il più possibile funzionale al contesto. E’ appunto quest’ultimo aspetto che, a volte, nella traduzione del Paoli sembra trascurato.

E’ il caso di: “[y airente amarillura conocieron] los *trístidos* y tristes” (P.H., *Los mineros salieron de la mina...*, p. 68): *[e ventante giallore conobbero] quei tristi *tribolati** per ‘i *tristidi* e tristi’. Il neologismo *trístides* (*tristes* + *híspidos*) riferito ai minatori può essere conservato in ital. sulla base di un analogo impulso analogico (*tristi* + *ispidi*).

“Queda en la eterna / nebulosa, ahí, / en la *multicencia* de un dulce noser” (H.N., *Para el alma imposible de mi amada*, p. 104): *nella *multiscienza* di un dolce non essere* per ‘nella *multiessenza* (molteplice essenza) di un dolce non essere’ (dato il contesto semantico con il riferimento al ‘non essere’; cfr. il mio cit. *Neologismos...*, p. 68): si potrebbe obiettare che *-encia* per *-iencia* esiste come arcaismo pop. nello sp., ma, a parte la non funzionalità del contesto, difficilmente sembrerebbero conciliarsi nello stile di Vallejo il prefisso colto *multi* con quella variante fonetica plebea.

“pareadas palomitas, / las *póbridas*, hojeándose los hígados” (P.H., *La vida, esta vida...*, p. 122): nel già cit. *Neologismos...* p. 69, non escludevo l’ipotesi che *próbridas*, che appare nell’edizione da me uti-

lizzata (Losada, 1961), fosse una "errata". Ora Paoli, seguendo l'edizione Moncloa (1968) trascrive *póbridas* che sarebbe, pertanto, un neologismo costruito su *pobres*, per analogia col tipo *pútridas*. In questo caso "las póbridas" sarebbe equivalente di *las pobres* che è forma corrente, in sp., per dire 'quelle poverette' o semplicemente 'poverette'! e non *le povere* come invece propone il traduttore.

"Dulzura por dulzura *corazonal*..." (P.H., p. 174): già nel cit. *Neologismos...*, p. 74, dicevo "*corazonar* < *corazón* [...]]; debe de tratarse de un verbo (y no de una feminización de *corazón*), posiblemente sobre la base del adagio analógico *amor con amor se paga*; semánticamente: dulzura con dulzura del corazón se paga". Ora quindi invece di *Dolcezza per dolcezza *cuoriforme** direi 'dolcezza con dolcezza si ripaga'.

12. LE NOTE AL TESTO

Le note al testo sono molto succinte, nell'insieme, e piuttosto eterogenee e irregolari, senza che emerga con chiarezza a che tipo di lettore vanno dirette e quindi con quali criteri sono state elaborate. Esse contengono, per lo più frammentariamente, un po' di tutto: alcune sono di taglio biografico, altre storico-culturale, altre semantico-esegetico, altre vagamente linguistico. A volte sembrano superflue, a volte mancano del tutto in corrispondenza di punti difficili ed oscuri. Si ha spesso l'impressione di una serie di schede raccolte marginalmente dal traduttore, durante la lettura del testo, piuttosto che di un *corpus* sistematico di commento organico ad un poeta tanto complesso e arduo rivolto a lettori italiani. Anche le citazioni di opinioni altrui sul testo vallejiano sembrano a volte inserite di peso senza nessun giudizio del traduttore sulle medesime, anche quando esse sono problematiche o chiaramente discutibili.

E' il caso di: "el hombre [...] / sabe que le quiero / que le odio con afecto y me es, en suma, *indiferente*..." (P.H., *Considerando en frío, imparcialmente...*, p. 98), per cui il Paoli aggiunge in nota, senza commento alcuno (e senza dirci nemmeno se è d'accordo) questa curiosa interpretazione di Escobar: "Per noi *indiferente* equivale a *non diferente*: cioè un uomo è diverso dagli altri uomini, tutti sono situati allo stesso livello e meritano di esser considerati e giudicati con gli stessi criteri" (Escobar, 1973).

Anche in esse appare, qua e là, qualche abbaglio.

Alla nota relativa a TR., XXXVI, I, p. 252, non convince la spiegazione che (*contando i giorni della settimana sulla punta delle dita fino al giovedì, il mignolo resta escluso*) in quanto il peruviano conta normalmente sulle dita proprio in modo che il *quattro* (cioè, in questo caso, il giovedì) resta *incluso*.

Alla nota relativa a P.H., *Sermón sobre la muerte*, II, p. 229, si dice che “¡Loco de mí!” è formula esclamativa *lessicalizzata* mentre è appena intelligibile (come le altre che la accompagnano) per analogia col modello usuale *pobre de mi! dichoso de mi!*.

Alla nota all'*Himno...*, in E, II, p. 234, citando la frase di A. Machado “En España casi todo lo que es grande, es obra del pueblo o hecho por el pueblo...” (*Obras, Poesías y prosa*, Buenos Aires, 1964, p. 659), traduce “[...] è opera del popolo o fatto per il popolo* invece di ‘fatto dal popolo’.

Nella nota a E., XIV, *Cuídate España, de tu misma España!*, II, p. 235), il Paoli, che nel 1964 aveva interpretato “cuídate” con *abbi cura di*, ora si accorge dell’abbaglio ma aggiunge *Il “cuídate” dell’originale è volutamente ambiguo: “abbi cura di...” e “guardati da...”. Ma, a differenza di come interpretai nel mio studio-versione del 1964, mi sembra ora prevalentemente il secondo significato [...]*. Qui il “cuídate” dell’originale è tutt’altro che ambiguo e non può in nessun modo corrispondere a *abbi cura di...* ma univocamente a ‘guardati da...’.

Certe volte il commento si limita a una sola parola anche in casi in cui sarebbe utile un più ampio chiarimento.

E’ il caso della nota a P.H., *Intensidad y altura*, p. 112, dove “puma” (che nel testo viene giustamente mantenuto nell’ital. *puma*) è chiosato con la sola parola *vile* senza nessun’altra spiegazione (forse il traduttore in quella chiosa ha voluto alludere al fatto che il puma, o leone americano, è un felino timido di fronte all’uomo che non attacca mai).

Le citazioni, nelle note, sono spesso incomplete, soprattutto perchè non sempre è indicata la pagina nell’opera citata, anche là dove il problema non è trattato *passim* ma in un luogo specifico.

E’ il caso, per esempio, della controversa questione circa le ultime parole dettate da Vallejo a Georgette per la quale il Paoli cita genericamente il noto studio di Abril del 1958; o quella dell’interpretazione di “La punta del hombre” in P.H., p. 138, già cit., più sopra, che dal

Paoli stesso è intesa come *cicca* e dal Coyné come *membro virile* (ma a me pare che debba essere mantenuta la parola "punta" con tutta la sua polisemia) dove non è indicata la pagina in cui questo tratta la cosa nè quello aggiunge parola a tale traduzione di cui non ho trovato riscontro nell'uso peruviano contemporaneo.

Quanto all'imponente fenomeno dei neologismi di Vallejo (nello studio *Neologismos...*, cit., ne ho documentati più di 150), qualcuno di essi è recepito in nota (ma per lo più senza spiegazioni); però, nella stragrande maggioranza (anche là dove il traduttore li introduce opportunamente nell'italiano), le note tacciono del tutto.

Comunque, prescindendo ora dalle note e dalle possibili diverse interpretazioni semantiche da me proposte, con animo costruttivo, in questo esame analitico lungo due interi volumi, e senza dimenticare l'enorme difficoltà oggettiva del testo valleiano, va riconosciuta al traduttore la grande utilità della sua impresa, in cui predominano ampiamente le luci sulle ombre, la quale ha consentito al lettore italiano di prendere contatto diretto, per la prima volta, con il testo poetico completo di questo colosso della letteratura ispanoamericana.

Giovanni Meo Zilio

CINQUE LETTERE INEDITE DI MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Una vasta corrispondenza con Miguel Angel Asturias, gelosamente conservata, come documento di una lunga stagione di profonda amicizia con lo scrittore guatemalteco, Premio Nobel di letteratura nel 1967, mi ha permesso già in due occasioni di rievocarne la sostanza umana e di far luce su un lungo periodo della sua esistenza di esiliato. Infatti, a questo epistolario personale ho fatto ricorso, con citazioni più o meno estese, per alcuni saggi, tra essi *Miguel Angel Asturias en Italia*, pubblicato nel numero 67 della "Revista Iberoamericana", nel 1969, e *Recuerdo de Miguel Angel Asturias*, apparso dopo la scomparsa dello scrittore in "Repertorio Americano", 4, 1975.

Mentre attendo alla pubblicazione integra dell'epistolario, con piena autorizzazione sia di Asturias, quando era in vita, sia della moglie, doña Blanca, mi sembra interessante estrarre qualche lettera significativa.

La mia conoscenza con lo scrittore guatemalteco risale al 1963, in occasione del Festival cinematografico del Terzo Mondo, organizzato a Sestri Levante da Amos Segala, per conto del "Columbianum" di Genova. Fu una conoscenza curiosa, dapprima imbarazzante, della quale ho dato conto in *Recuerdo de M.A. Asturias*, scritto al quale rimando. Si inaugurava, così, un'amicizia che doveva durare per tutta la vita del Maestro, destinata a un progressivo approfondimento, per le grandi qualità umane dello scrittore e della sua consorte. Ma fin dal 1959 ero entrato in contatto con Asturias per via epistolare. Stavo allora preparando un'antologia della letteratura ispano-americana e avevo bisogno dell'autorizzazione dello scrittore per includervi alcune sue pagine. Il progetto, poi, per mia colpa, non ebbe seguito, ma Asturias in lettera del 16 aprile 1959 da Buenos Aires, dove allora risiedeva, mi dava generosa autorizzazione, mentre si interessava a un mio opuscolo dal titolo *La protesta nel romanzo ispano-americano del Novecento* (Varese-Milano, Cisalpino, 1967), del quale mi chiedeva copia. E' la prima

lettera che Asturias mi scrive. Il tono è gentile, ma non staccato, caratteristica dell'umanità dell'artista, che si accentua in lettera successiva, dalla stessa città, del 26 aprile 1960, in risposta a una mia richiesta di disponibilità per una eventuale traduzione delle *Leyendas de Guatemala*; progetto che neppure questa volta si realizzò, ma che Asturias autorizzava con entusiasmo, mentre esprimeva giudizi generosi sullo studio che gli avevo inviato e che, affermava, gli era servito per diverse conferenze in varie università americane; egli avanzava, a questo proposito, proposte per un'edizione argentina, che tuttavia non fu realizzata per mia colpa, poichè mai conclusi l'aggiornamento del lavoro, che mi sembrava indispensabile per un'edizione americana.

Dal progetto di traduzione delle *Leyendas* si passò a quello de *Los ojos de los enterrados*. Il vagare da un titolo all'altro si doveva alle difficoltà del momento; infatti la letteratura ispano-americana non godeva allora, in Italia, di molto favore, anzi, era ancora pressochè sconosciuta ed era difficile convincere un editore a finanziare l'edizione di testi di autori per noi quasi ignoti. Asturias mi aveva inviato da Buenos Aires, nel 1960, una copia de *Los ojos de los enterrados* e mi sembrava che questo romanzo avrebbe potuto trovare maggiore accoglienza tra il pubblico, ma ancora nella prima metà del 1964 la casa editrice non era giunta a formalizzare il contratto. In seguito anche questo progetto cadde, ma ne subentrò un altro, quello di tradurre *Week-end en Guatemala*, libro forse più attuale, per le sue implicazioni politiche, mentre si manteneva l'opzione per il romanzo citato.

Di queste iniziative tratta Miguel Angel Asturias in una lettera del 15 luglio 1963 da Parigi, e del 25 novembre dello stesso anno da Bucarest, dove si era recato per cure. In quest'ultima missiva, lo scrittore espone anche interessanti progetti che hanno relazione con l'Italia. Siamo prossimi al momento in cui, sollecitato dal "Columbianum" e dal Segala, Asturias penserà seriamente di stabilire la sua dimora nel nostro paese. Intanto si accinge a una serie di conferenze che lo porteranno a contatto delle maggiori università italiane.

Il 3 gennaio 1964, ancora da Bucarest, Asturias mi invia dettagliatamente spiegazioni a dubbi che gli avevo manifestato come traduttore di *Week-end en Guatemala*, mentre chiede, quasi con ansia, di conoscere le mie impressioni su *Mulata de tal*, che nel frattempo mi ha inviato. Quando l'edizione della traduzione di *Week-end en Guatemala* è finalmente un fatto compiuto, in data 3 marzo 1964, da Napoli, lo scrittore manifesta con generosità la sua gratitudine. Le lettere assumono

sempre più un calore umano, dettato da una sincera amicizia. Asturias ha iniziato in quest'epoca i suoi contatti con le Università italiane, ed è questo un modo concreto per ritrovare nel calore della gioventù universitaria e degli amici ed estimatori la ragione del vivere. Da Roma, il 30 marzo 1964, dopo una permanenza a Milano, dove le sue conferenze trovano calda accoglienza presso gli studenti dell'università Bocconi, espone il programma dei nuovi viaggi e conferma un nuovo progetto, studiato insieme, l'edizione del poema *Clarivigilia Primavera* presso il prestigioso editore Tallone, che già aveva edito libri di Neruda.

In una lettera successiva, del 20 maggio 1964, Miguel Angel Asturias torna a trattare di *Clarivigilia Primavera*, ed espone inoltre preoccupati superstiziosi timori, circa il titolo di uno dei due volumi economici in cui si progetta di ristampare *Week-end en Guatemala*, mentre è in elaborazione presso l'editore Guanda, di Parma, un'antologia della sua poesia, che vedrà la luce in prima edizione nel maggio 1965.

Nel frattempo Asturias rielabora, con grandi cambiamenti, il poema *Claravigilia Primavera*. In una lettera da Genova, il 20 giugno 1964 scrive di diversi argomenti, e di nuovo manifesta le preoccupazioni per il titolo funebre di uno dei due volumetti di *Week-end en Guatemala*. E' una lettera profondamente umana, che rivela in tutte le sfumature il carattere dell'uomo straordinario che era Asturias.

Mi sembra interessante riprodurre le ultime cinque lettere illustrate, ricche di motivi diversi, legate a un periodo di particolare interesse per la vita di Asturias e per il suo inserimento nel nostro paese, in una stagione critica del suo esilio. Soprattutto credo rilevante questa testimonianza inedita, per meglio conoscere la sua dimensione di uomo, quindi per approfondire anche la sua figura di artista. Per questo motivo non apporterò alcun taglio alle lettere che riproduco, anche se alcuni passi, marcatamente personali, determinano in me qualche imbarazzo. Ciò che fermamente spero è che l'interpretazione anche di tali passi valga a completare la dimensione straordinaria dell'uomo, generoso sempre e traboccante di affetto per coloro che si interessavano alla sua opera e che gli dimostravano amicizia.

Bucarest, 3 de Enero de 1964

Sr. Prof. Giuseppe Bellini

Milano

Mi muy estimado y querido amigo:

Al solo recibir su carta, con sus consultas, respondo. Hago votos, antes que todo, porque el año que ahora se inicia, sea muy venturoso para Usted y su esposa, que les traiga toda clase de dichas y satisfacciones, y muy buenos éxitos en sus trabajos y empeños.

Le agradezco su gestión o gestiones, mejor dicho, ante Nuova Accademia, en el sentido de apresurar la publicación de "Week-end", a fin de que a ser posible coincida con mis conferencias en Italia, y en lo tocante a que el adelanto que me habían enviado a París, lo tengan allí en la editorial a mi nombre.

Ultimamente escribí al Dr. Segala¹, indicándole como la mejor época para mí, de iniciar mi visita a las Universidades Italianas, la última semana de Febrero o primera semana de Marzo. Si es así, habrá tiempo de sobra para que el libro aparezca, y Usted, bondadoso amigo, haya tenido tiempo de tratar en sus cursos, sobre mi novela.

Sí, le pondré en relación, con mucho gusto, con los Profesores que aquí se dedican a la literatura latinoamericana, sea como traductores, que los hay muy buenos, o como Profesores en la Universidad. Y les pediré a ellos que le escriban directamente.

Espero sus noticias, sus impresiones de MULATA DE TAL, que es en verdad algo inesperado, muy en la tónica de HOMBRES DE MAIZ, y con mi esposa, enviando muchos afectos a su señora, les reiteramos nuestras felicidades de año nuevo, un fuerte abrazo de su amigo,

Miguel Angel Asturias

PD. — Permaneceremos aquí hasta el 15 de febrero, más bien hasta la primera semana de Febrero, y luego volveremos a París, donde siempre mi dirección es Editions Albin Michel, 22 Rue Huyghens, Paris 14.

Nápoles, 3 de Marzo, 1964.

Señor Giuseppe Bellini
Milán.

Queridísimo amigo,

Más por no interrumpir sus quehaceres, que por negligencia, me privé del gusto de escribirle al solo recibir la magnífica edición que de "Week-end en Guatemala"¹, ha hecho Nuova Accademia, gracias al interés que Usted bondadosamente se ha tomado por mis libros.

En cuanto a la traducción, con Blanca mi esposa, hemos leído algunos de los relatos y en verdad que han pasado en forma luminosa. Con un traductor como Usted, nuestros textos parecen mostrar una luz interior que no se les conoce en otras traducciones y que se riega en todas las páginas.

Debe ser, como el que yo siento hacia Usted, profundo, el agradecimiento de un autor hacia aquel que da una nueva dimensión, en otra lengua, a su obra original.

Llegamos pisándole los pies a estas letras² pues el ocho del presente estaremos en esa hermosa ciudad y nos alojaremos en el American-Hotel — Via Finocchiaro Aprile 2.

He dejado para último, la referencia al prólogo o presentación que hace Usted de mi obra y en especial de "Week-end", al cual califica de "mensaje de esperanza", interpretando así el sentido de Torotumbo, con una gran sensibilidad artística y humana.

En nombre de mi esposa y en el mío presente a su encantadora señora nuestros saludos, así como al profesor Vian, caso que usted lo vea.

Lo abraza,

Miguel Angel Asturias

Roma, 30 de Marzo de 1964

Queridísimo Profesor Bellini:

Inútil decirle todo lo mucho que le recordamos en unión de Estefanía y la ne-nita, todos los tres en esa casa preciosa, mágica, acogedora.

Como habíamos quedado, le doy la fecha exacta de nuestra llegada a Génova.

Llegaremos el 7 de Abril, y nos quedaremos casi tres semanas. De Génova vamos a Turín, y de Turín a Caliarì. Luego volveremos a Roma, hacia el 14 de Mayo, pero ya sólo muy de paso.

Nueva Academia me remitió los libros, agradézcale de mi parte, mientras le escribo al Dr. Chiveli¹. En las entrevistas que aquí me han hecho, la de "Il Giorno", de Milán, salió espectacular y catolicísima, he mencionado a Nueva Academia, a Weed-End en Guatemala, a su magnífico traductor, y también he hablado del Editor de Palma², Guanda, para lo de los versos. Me hicieron una entrevista por televisión, y figuraré en un famoso programa de radio, pero esto más adelante.

En Génova le entregaré el poema CLARIVIGILIA PRIMAVERAL, para el imponderable mago de las locomotoras, o colamotoras³.

Cerramos los ojos, saboreamos alrededor nuestro y se nos echa encima el restaurante de los peces⁴, al que ustedes, dichosos, deben seguir yendo. Nos desquitaremos en Octubre. Segala confirma que en esa fecha será el Festival Cinematográfico del Tercer Mundo y América Latina, en Milán⁵. Y con mayor angurria pensamos en los banquetes de su casa, obra de la maga Estefanía.

Si ésta le llega cuando todavía estén en Milán, o estén por pasar de vuelta a Venecia, el Prof. Meregalli y su esposa, muchos abrazos de nuestra parte.

Concluyo enviándoles, en unión de Blanca, nuestros mejores augurios de Pascua... con un gran laleluya!

Y las manos de su fiel amigo,

Miguel Angel Asturias

Querida Estefanía y Profesor Bellini, siempre soy yo la secretaria de las cartas, pero para ustedes Miguel Angel secuestró la máquina, pero yo quiero agregar a sus líneas mis cariñosos recuerdos, de los momentos inolvidables vividos con ustedes que viven y reviven en nuestro corazón. Con afectos a los amigos todo el nuestro para ustedes y los mejores votos extensivos a la mamma. Otro abrazo de

Blanca

4

Roma, 20 de Mayo de 1964

Queridísimo amigo:

Hasta ahora un breve espacio para conversar con Usted. Primero que nada mi rendido agradecimiento, no se puede decir otra cosa, por su conferencia sobre mi obra en Turín, pues ella obedece más que todo a su generosidad y a nuestra amis-

tad tejida, entre pescaditos y pescadotes, en esa inolvidable Milán ¹.

Luego quería comunicarle que Nuova Accademia me ha escrito que piensa lanzar, con los ejemplares no encartonados, una edición más barata de "Week-end en Guatemala", bajo el título de "Cadáveres para la publicidad".

Aun no les he contestado. Estoy de acuerdo con lo de la edición barata, a precio barato, pero me parece que el título con la palabra "CADAVERES" no es apropiado ². En todo caso, es de mal agüero, y ya sabe usted que por español y por indio, me llevo de magias y agüeros. Podría buscársele otro título: LOS AGRARIOS, TOROTUMBO o AMERICANOS TODOS. No sé lo que opine usted y en todo caso si me escribe hágalo a Génova, para donde salimos, el 22, viernes directamente.

También quería preguntarle si le envió el poema a Tallone, y la dirección de éste, pues creo que sería bueno que yo le escribiese directamente en francés, para que no vaya a tomar mi silencio por descortesía. Le diría que a través de sus gentiles oficios le había hecho llegar CLARIVIGILIA PRIMAVERAL, para que estudiara su posible publicación.

Y una última cosita. Espero que en su poder obre el cheque por 80 mil liras de Guanda ³. Si así fuera, hágame el favor de mandármelo certificado a Columbianum. De Génova le escribiré de nuevo, contándole como va lo del proyecto de la revista, y de allá le remitiré, certificada, la conferencia que me envió y que copiará Blanca, entusiasmada como está por lo que usted dice en ella.

Mil afectos de Blanca y míos para Estefanía y la preciosa heredera, y mientras me doy el gusto de leerlo, un abrazo de su invariable amigo y compañero

Miguel Angel Asturias

5

Génova, 20 de Junio de 1964

My muy querido Profesor Bellini: por partes, si Usted me lo permite, iré contestando su importante carta del 30 de Mayo, fechada en Milán. Por de pronto me permito remitirle con ésta una copia del poema "*Tiempo y muerte en Copán*", que faltaba en el librito de poesías que hará Guanda, a quien acusaré de inmediato recibo de las 80.000 liras que Usted se sirvió mandarme, y las cuales cobré sin ninguna dificultad. ¿Profesor y asistente a Los Pescaditos? ¹, se preguntaron en el Banco, y eso bastó para que se pusieran a derechas contándome las 80 mil liretas. En cuanto al poema "*Clarivigilia Primavera*", mea culpa, mea gravísima culpa, tuve aquí en Génova, a la mano un magnetófono, una inmensa soledad, ni un solo ruido, alojados como estamos lejos de la ciudad, entre colinas y el mar, en un séptimo piso, y casi rehice el poema. Su estructura, desde luego, ha quedado igual,

pero muchos versos cambiaron, otros desaparecieron, y, en fin, que está bastante reformado. Pero "Para mejor", como dicen en mi tierra. Creo que ahora sí está a la medida de lo que la imperfección humana puede lograr. Valéry decía que en un poema, lo imperfecto debe uno atacarlo en toda forma, reducirlo a ceniza si es preciso, cuando esto depende de uno, de su voluntad de trabajo, de su posibilidad de inspiración, pues, siempre quedará, decía Valéry, lo que de imperfecto hay en toda obra humana, pero imperfección que ya no depende de uno, ni de su empeño, ni de su afán, ni de su voluntad. Oportunamente le escribiré al gran Tallone (el hombre de las locomotoras)², para establecer el nexo, aunque qué mejor nexo que Usted, mi caro amigo. En cuanto a Nuova Accademia Editrice, les escribí diciéndoles que me parecía muy bien lo de la edición barata, pero que me molestaba lo de "Cadáveres para la publicidad", pues así el libro resultaba macabro, de policía o de aventuras, y eso no era. Que les proponía le titularan "Americanos todos" o "Torotumbo". En próximas semanas, mejor dicho, dentro de unos 8 días, pienso mandarles lo relativo a mi biografía y bibliografía³, lo más completas posible, y algo así como eso que Usted me pide, la "clave" de "Hombres de maíz", "Alhajadito", "Mulata"⁴. Por eso le decía que por partes le contestaba su carta. Siempre tenemos proyecto de ir a Milán, probablemente a fines de este mes, con un amigo que tiene auto, y que iría a ver a su padre. Nosotros iríamos con él y nos pasaríamos un día en Milán. Justo el tiempo para visitarlos y darles un abrazo. Blanca me encarga de agradecerle mucho a Estefanía el envío que le hizo, y que llegó perfectamente bien. Nosotros también les recordamos mucho, y en carta futura le contaré todo lo de la Revista, que ya es casi un hecho. No le quiero adelantar mucho, pero puedo afirmarle que será lo que pensamos: un puente entre Europa, más propiamente Italia, y América Latina. Todos los arreglos van muy adelantados⁵. Termino con saludos cariñosos de Blanca para los dos y la preciosa chiquitina, y también para los tres, de mi parte, todo mi afecto, todos mi recuerdos, y toda mi alegría por el gusto de escribiles, que ya es como conversar con ustedes. Un abrazo grande, grande, grande,

Miguel Angel Asturias

NOTE

Lettera 1

¹ Il Dott. Amos Segala fu l'introduttore di M.A. Asturias nel mondo universitario italiano. A lui si devono i contatti dell'artista con gli ispanisti e gli ispano-americanisti di diverse sedi universitarie — Milano, Venezia, Roma, Napoli, Padova, Torino, ecc. — e l'organizzazione di una serie di "cursillos" sulla letteratura dell'America latina.

Lettera 2

¹ *Week-end en Guatemala* apparve in traduzione italiana, presso la Nuova Accademia Editrice, di Milano, nel 1964.

² Fu questo il primo contatto di M.A. Asturias con un'Università milanese. Le sue lezioni all'Università Bocconi, nell'ambito della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, ebbero tale successo, che indussero lo scrittore a prolungare i suoi soggiorni milanesi e presto divenne una consuetudine la sua presenza nell'Ateneo.

Lettera 3

¹ Il Dott. Orlando Cibelli era il Direttore della Casa Editrice Nuova Accademia. Fu un uomo aperto alle iniziative riguardanti la diffusione della letteratura latino-americana. La fortuna di M.A. Asturias in Italia prende l'avvio da queste iniziative, come da esse prende l'avvio la fortuna italiana di Neruda.

² Palma è in realtà la città di Parma, allora sede della Ugo Guanda Editore. Guanda fu un pioniere prestigioso della diffusione della poesia contemporanea straniera in Italia, nel secondo dopoguerra.

³ Si tratta di Alberto Tallone, editore-stampatore in Alpignano (Torino). La bellezza delle sue edizioni, tirature limitate di libri composti a mano, aveva entusiasmato Neruda, e anche Asturias ne rimase affascinato.

⁴ M.A. Asturias allude, qui, a un ristorante milanese, il "Giannina", sito in Piazza Diocleziano, allora gestito da uno studente, laureando in Economia e Commercio all'Università Bocconi, Salvatore Grillo. Lo scrittore era entusiasta del pesce che ivi consumava, ma fu profondamente colpito dal fatto che il gestore-proprietario stesse elaborando una tesi di laurea sul mercato del pesce a Milano e sugli accorgimenti per riconoscerne la freschezza. La realtà si trasformava sempre in qualche cosa di magico per Asturias.

⁵ Il progetto del Festival non ebbe poi seguito.

Lettera 4

¹ Il riferimento è sempre al ristorante "Giannina" e tornerà continuamente nella corrispondenza di Asturias, con una nota di schietto umorismo, ma anche come simbolo di una gradevole intimità con gli amici.

² L'edizione di *Week-end en Guatemala* in due volumetti apparve nel 1965, con i titoli, il primo *Tutti americani* e il secondo proprio con l'intitolazione te-

muta da Asturias, *Cadaveri per la pubblicità*.

³ Si tratta di un anticipo per l'edizione dell'antologia poetica di Asturias, presso l'editore Guanda, di Parma, che apparve nel 1965 con il titolo *Parla il "Gran Lengua"*, titolo poi mantenuto anche per la seconda edizione, riveduta ed ampliata, del 1967.

Lettera 5

¹ Il riferimento è sempre al ristorante di cui si è detto.

² Alberto Tallone soleva ricevere gli ospiti illustri con impressionanti fumate della ciminiera di una grossa locomotiva, rilevata dalle Ferrovie dello Stato, che aveva posto davanti alla facciata della sua residenza-stamperia, ad Alpignano. Asturias, come anni prima Neruda, ne fu profondamente colpito. Di qui la visione magica che egli conservò di Tallone.

Circa le differenze tra i due testi di *Clarivigilia Primavera*, la cui prima versione è in mio possesso, Giuseppe Tavani ne ha già evidenziato alcuni punti nel saggio *Sulle correzioni d'Autore in "Clarivigilia Primavera" di Asturias*, "Studi di Letteratura Hispano-americana", 7, 1976.

³ Lo scritto mi fu inviato qualche tempo dopo e permans inedito.

⁴ La "clave" di *Mulata de tal* mi fu realmente inviata da Asturias ed è stata da me pubblicata per la prima volta nel numero 5, 1974, degli "Studi di Letteratura Hispano-americana", col titolo: *Algunos apuntes sobre "Mulata de tal"*. Lo scrittore non mi inviò, invece, nessuna indicazione relativa a *Hombres de maíz* nè a *El Alhajadito*.

⁵ Asturias allude a un progetto che lo entusias mò, una rivista dedicata all'America Latina, della quale avrebbe assunto la direzione da Genova e che l'editore milanese Angelo Rizzoli sembrava interessato a finanziare. L'impresa, oltre a stabilire un contatto vivo col mondo americano avrebbe fornito allo scrittore una valida giustificazione per la sua permanenza in Italia. Ma il progetto era destinato a cadere e Asturias ne fu profondamente deluso.

Giuseppe Bellini

RECENSIONI

José Polo, *El español como lengua extranjera, enseñanza de idiomas y traducción*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 282.

L'autore di questo libro è uno dei pochi studiosi ispanici che si occupino della metodologia didattica dello spagnolo come L1 e L2.

José Polo è nato in un paese della provincia di Granada, dove si è laureato nel dipartimento di Filologia Romanica della Facoltà di Lettere. Ha studiato linguistica nell'Istituto Caro y Cuervo di Bogotá (1962), nel *Colegio de Méjico* (1965-1966), nella scuola di *Investigación Lingüística* a Madrid (Ofines 1966), e in numerosi corsi estivi dell'Istituto di *Filología Española* a Málaga. Ha insegnato in Colombia e in Canada. Dal 1970 ha lavorato nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Madrid. Ultimamente ha lasciato l'attività accademica per dedicarsi solo alle sue ricerche linguistiche a Málaga.

La sua produzione è vasta e tra le sue pubblicazioni più importanti ricordiamo: *Enseñanza del Español a extranjeros* (Madrid, SGEL, 1976), *Ortografía y ciencia del lenguaje* (Madrid, Paraninfo, 1974), *Lenguaje, gente, humor...* (Madrid, Paraninfo, 1972).

El español como lengua extranjera... è stato pubblicato nel '76 ed è essenzialmente un libro bibliografico sull'insegnamento dello spagnolo come L2. È strutturato in 5 parti con una presentazione iniziale complessiva. Lo sviluppo della bibliografia non si limita a trattare lo studio della lingua spagnola, ma comprende anche l'insegnamento delle lingue straniere in genere. L'ultima parte è dedicata al problema della traduzione.

Nella 1^a parte, la più feconda in quanto a stimoli, ma anche la più confusa per il carattere eterogeneo delle indicazioni fornite, offre una serie di informazioni bibliografiche generiche (testi, riviste, congressi, associazioni, Case Editrici, ecc.) e offre pure la chiave di lettura di tutto il testo.

La 2^a parte studia la didattica delle lingue moderne in genere. Qui risalta maggiormente la forma disorganica nella presentazione del materiale. I paragrafi più interessanti di questa parte sono dedicati a due specialisti di questo settore, Ernesto Zierer e Fernando Potayos, dei quali fornisce un'ampia bibliografia, e a due case editrici specializzate, Fragua e Anaya, che si sono occupate dell'insegnamento dello spagnolo come L1 e L2 e della didattica delle lingue straniere.

La 3^a e 4^a parte sono le più stimolanti. Nella 3^a si studia lo spagnolo nella sua dimensione sociale e perciò concreta. Infatti, oltre a tutte le indicazioni strettamente didattiche, esiste un intero paragrafo dedicato allo spagnolo "colloquiale-familiare", con una rassegna di articoli di giornali, brevi racconti, etc.

Nella 4^a parte Polo fa un'ampia disamina della traduzione, cercando di espor-

ne la complessa problematica. Assai interessante è il paragrafo in cui egli opera una distinzione fra adattamento, traduzione e rielaborazione.

L'ultima parte è dedicata allo studio di una sociologia interlinguistica basata su ritagli di giornali e altri materiali simili. Si è di fronte al settore più vario, che fa da conclusione a tutto il libro. In realtà questi ultimi paragrafi non sono strettamente necessari all'economia dell'opera; essi sono slegati dalle altre parti, e formano corpo a sè, ma svolgono l'importante funzione di dare una dimensione sociologica a tutto l'insieme, e sono oltretutto di lettura amena.

Il lettore che si avvicina per la prima volta a questo testo ha una certa impressione di asistematicità; tuttavia, a un esame più attento, si scopre che ciò è dovuto alla ricchezza e varietà del materiale presentato. D'altronde, credo che questa sia una precisa intenzione dell'autore, che rifugge da formalismi d'ogni genere e la cui avversione nei confronti di certo stile accademico emerge chiaramente in tutto il libro. Ciò è convalidato anche dalla fluidità dello stile espositivo, con frequenti inserimenti di opinioni, battute personali, che tendono a ironizzare e sdrammatizzare certa aridità che la materia del libro comporta.

A parte questo, esso è molto utile per gli specialisti della materia, e anche coloro che non sono tali possono trarne profittevoli indicazioni.

Nonostante la presentazione asistematica, non c'è nessun altro testo spagnolo finora, che abbia studiato con altrettanta serietà e profondità questo settore.

L'accostamento delle prime tre parti teoriche — sullo spagnolo come L2 e l'insegnamento delle lingue straniere — alle ultime due riguardanti la traduzione, è interessante per il suo carattere pragmatico. E' una sintesi tra teoria e prassi, condotta mediante esempi che immettono direttamente nel vivo della problematica. Comunque, come dice pure l'autore, si tratta di uno studio provvisorio che pone le basi per una ricerca più vasta e ordinata; ciò nonostante egli ritiene utile anticipare i risultati parziali di vari anni di studio sulla questione.

Oltre a una importante bibliografia su queste discipline, José Polo fornisce delle indicazioni su congressi, seminari, riviste, centri di studio, etc. riguardanti la stessa, e questo costituisce un notevole pregio, perchè dà al lettore i mezzi per un proseguimento autonomo e sempre attuale dello studio degli argomenti trattati.

Nell'esposizione della materia l'autore non usa termini particolarmente tecnici riguardanti la didattica, in quanto credo voglia rendere sempre più accessibile a tutti la materia trattata. Anche in questo si nota l'atteggiamento positivamente informale dell'autore nei confronti della sua stessa opera, di cui propone al lettore stesso, in maniera esplicita, l'aggiornamento.

Susanna Regazzoni

R. Fente, J. Fernández, J.G. Fijoo, *Perífrasis verbales*, Madrid, PBE, 1976, pp. 143; R. Fente, J. Fernández, J.G. Fijoo, *El subjuntivo*, Madrid, PBE, 1976, pp. 148; J.A. De Molina Redondo, *Usos de "se"*, Madrid, PBE, 1976, pp. 144; J.D. Luque Durán, *Las preposiciones*, PBE, Madrid, 1976, 2 voll., pp. 182, pp. 174; F. Abad Nebot, *El artículo*, PBE, Madrid, 1977, pp. 113.

Nel 1976 la casa editrice Sociedad General Española de Librería, (S.G.E.L. S.A.) inizia la nuova collezione chiamata Problemas Básicos del Español (PBE), nella quale sono finora usciti i titoli sopra citati, oltre che il volume: J. Luque Durán, *Ser y estar*, PBE, Madrid, 1977, che purtroppo non figura qui recensito perché non ho potuto consultarlo.

Lo scopo di questa collana è quello di trattare i problemi fondamentali della lingua spagnola che sono fonte di difficoltà per lo studente sia di L1 e di L2. Il taglio dei libri riguarda una doppia problematica, quella pratica e quella teorica, che si cerca di esaurire in tutti i suoi aspetti.

Gli autori, che sono tutti docenti dell'università di Madrid e Granada con una lunga esperienza nel campo dell'insegnamento linguistico, hanno voluto qui riassumere e reimpostare una serie di studi specifici, di vario livello scientifico, riguardanti molteplici argomenti.

Nell'insieme, la presentazione del materiale è sempre accessibile e pratica, ma non manca per questo di profondità. In definitiva, tutti i testi hanno lo scopo di rendere operative sul terreno pratico-didattico le più recenti teorie della linguistica applicata e di dare inoltre alcuni apporti originali nella spiegazione di punti grammaticali tradizionalmente oscuri o superficialmente studiati, oltre che di ordinare, sintetizzandola, l'enorme quantità di materiale trattato. Tutto questo, tenendo presente l'obbiettivo di praticità e razionalità nell'uso dei manuali sia per chi insegna la lingua, sia per chi l'impara, in quanto un eccessivo uso di terminologia grammaticale è pregiudiziale per l'interesse e per la corretta comprensione dei discenti. Perciò, pur non tralasciando un linguaggio propriamente tecnico, in questi manuali si cerca di eliminare sistematicamente, là dove è possibile, una terminologia arida e astratta, sostituendola con l'uso diretto delle strutture linguistiche ad essa inerenti. Così ogni paragrafo è aperto da una "struttura" che corrisponde alle varie parti grammaticali trattate, seguita subito dopo da una serie di esempi, illustrati dai "criteri" che determinano l'uso della regola.

In tutta la collezione si avverte costantemente lo scopo pratico. D'altronde, come spiega chiaramente J.A. De Molina Redondo nel volume *Usos de "se"*, è necessario che qualsiasi studio avente una finalità pratica, se vuole oltrepassare i limiti di una semplice ricapitolazione di nozioni, segua, esponga, sviluppi dei presupposti teorici determinati, impliciti o espliciti.

Le conclusioni sono espresse in forma chiara, senza sacrificare nulla alla complessità del tema rispetto alla pretesa semplificazione pedagogica. Nelle parti in cui non è possibile una spiegazione sistematica dei fenomeni linguistici gli AA. si limitano a raccogliere l'esempio e a presentarlo così com'è, per non voler a tutti i costi imbrigliare la lingua in spiegazioni più macchinose del suo diretto impiego.

Come base è stato studiato lo spagnolo attuale parlato, ben sapendo che esso non è omogeneo, ma cercando di tener sempre presenti le differenze socio-culturali, regionali e anche individuali. Si tratta, insomma, di studi soprattutto sincronici (cioè dello spagnolo d'oggi), ma che non trascurano, tuttavia, anche l'aspetto diacronico.

Tali manuali possono essere usati a diversi livelli; innanzitutto dagli insegnanti, che possono usufruirne per semplificare la trattazione di certi aspetti linguistici e per trarne nuove prospettive d'insegnamento.

Anche gli studenti di livello medio-progredito possono però usarli, da soli, come un'utile strumento d'apprendimento o di completamento delle loro conoscenze.

Una novità interessante è la seconda parte, comune a tutti i libri della collana, dedicata agli esercizi strutturali, i quali danno come acquisite, da parte dell'utente, le problematiche grammaticali (con relativa terminologia) in precedenza esposte. Sono inoltre ordinati secondo un criterio progressivo di difficoltà e presentano grandi varietà, tali da affrontare anche i problemi linguistici più impervi e da permettere un'ampia scelta in base al livello di insegnamento e di apprendimento ad essi relativi.

Tali esercizi sono divisi in più settori e sono di tipo paradigmatico e sintagmatico.

L'ultima sezione è costituita da articoli di giornale o da brani letterari tratti da autori contemporanei spagnoli o ispanoamericani che danno la possibilità di cogliere una dimensione stilistica della lingua.

Un aspetto poco curato in questa collezione è quello bibliografico. Esso mi pare tuttavia fondamentale, in quanto ritengo che un'ampia bibliografia sia uno degli strumenti che rendono autonomo il lettore (studente/docente) nella propria ricerca di materiali didattici, secondo le personali esigenze.

R. Fente, J. Fernández, L.G. Fijoo, *Perífrasis verbales*, Madrid, PBE, 1976, pp. 143.

Questo è il primo volume della collana PBE, apparso nel 1976. Si è cominciata la collana con questo tema, perchè non è mai stato trattato seriamente nelle grammatiche "tradizionali", benchè si ammetta la sua importanza per tutti coloro che vogliono parlare o insegnare uno spagnolo corretto. Inoltre le p.v. sono una caratteristica peculiare della lingua spagnola; infatti si nota come spesso nelle traduzioni da L1 queste forme siano trascurate o evitate, togliendo ricchezza connotativa alla lingua. L'intenzione degli autori è stata perciò quella di dare sistematicità agli usi, alle sfumature e ai possibili contrasti delle costruzioni perifrastiche, tenendo costantemente presente l'aspetto didattico, e contemporaneamente volendo offrire al lettore un'ampia varietà di esempi atti a fare superare le difficoltà incontrate.

La complessità e vastità del tema spesso ha impedito il raggiungimento di questi scopi. Più che a chiarire fino in fondo il concetto di "perífrasis", certo difficile, il libro offre una serie di esempi pragmatici che ne esemplificano in modo para-

digmatico i suoi differenti usi.

Importante è sottolineare che fin da questo primo volume si avverte una delle caratteristiche più salienti della collana, cioè una cosciente rinuncia alla teorizzazione grammaticale per un apprendimento diretto della lingua.

R. Fente, J. Fernández, L.G. Fijoo, *El subjuntivo*, Madrid, PBE, 1976, pp. 148.

Questo secondo volume, scritto dagli stessi autori del primo, è già alla terza edizione (l'ultima nel 1977) e riassume gli studi e le ricerche più importanti fatte sull'argomento.

Pur rispettando la tradizionale divisione delle frasi subordinate in sostantive, avverbiali e aggettive, in esso si è evitato, quando era possibile, l'eccesso di terminologia grammaticale, preferendovi l'esempio diretto delle strutture linguistiche contestualizzate.

Interessanti le appendici (*adendas*) dei vari paragrafi, dedicate al commento di ogni enunciazione teorica, e anche il sistema di esempi a binarismo fatto per chiarire l'uso dei tempi.

Altra nota caratteristica a tutta la serie è l'attenzione costante al massimo rendimento pedagogico.

J.A. De Molina Redondo, *Usos de "se"*, Madrid, PBE, 1976, pp. 144.

Un titolo così ambiguo si spiega, come dice l'autore, Molina Redondo, docente dell'università di Granada, solamente con l'intenzione di dare unità alle diverse parti di questo studio, basato sull'uso di questo elemento linguistico, indicatore di funzioni e valori diversissimi fra loro.

La novità dello studio consiste nel basarsi sulla teoria del linguaggio visto come privo di unità superflue. E nel ricercare la specificità di questo elemento ("se"), l'autore è arrivato a spiegare come le tipologie base si relazionano con fattori semantico-sintattici.

Soprattutto in questo volume si tengono presenti le differenze "normali" di una lingua: socioculturali, dialettali, regionali, etc. Nella sua prima parte si studiano i fattori dell'uso di *se* e le sue possibili combinazioni, nella seconda si esaminano alcuni usi di *se* complessi e difficili da ridurre a norme, cioè con verbi di movimento. Comunque in entrambe le parti si sottolinea l'importanza dell'elemento semantico, mutevole secondo i casi, che si inserisce in una lingua non omogenea e varia. A volte vengono presentati degli esempi che non sono motivati dal punto di vista teorico, ma, come spiega l'A., comunque reali in quanto appartenenti alla lingua, poichè molte spiegazioni si trovano nel dizionario, scritto o parlato, più che nella sintassi.

Mi sembra opportuno avanzare qualche riserva sulla riunificazione di tutti i vari usi di *se* che prescinde dall'analisi logica.

J. Luque Durán, *Las preposiciones*, Madrid, PBE, 1976, 2 voll., pp. 182, pp. 174.

Per le preposizioni si è diviso il materiale in due volumi, uno per i casi generali e uno per quelli idiomatici.

L'uso delle preposizioni è difficile in tutte le lingue; infatti il parlante straniero spesso resta con molti dubbi al riguardo, e questo avviene perchè non esistono

regole soddisfacenti circa il loro impiego. A soluzione di questi primi problemi l'A. sottolinea la capacità linguistica di associazione (chiave di apprendimento delle preposizioni) che è comune a tutti i parlanti nativi e non, in base alla quale l'acquisizione delle costruzioni preposizionali di una lingua può essere introdotta lentamente, senza grossi sforzi.

Fin dall'inizio l'A. spiega che la preposizione si articola nel discorso in due modi: 1- come forma autonoma e autosemantica, 2- come forma dipendente o estensione preposizionale di certe parole o frasi, che si studiano più specificatamente nel secondo volume. Per ciò che riguarda le preposizioni che sono estensioni di verbi bisogna sottolineare l'impossibilità, nella maggior parte dei casi, di una spiegazione sincronica. Si discute inoltre il concetto di preposizione, e si rifiuta la definizione di linguaggio come un sistema di compartimenti stagni fra cui si distribuiscono tutte le parole di una lingua. Questa ipotesi cade, secondo Luque Durán, soprattutto rispetto alle preposizioni, visto che non possono essere incasellate in nessun modo.

In questo libro, invece, si è seguita una ipotesi di lavoro diversa. Cioè si è cercata una categoria operativa nuova, la "preposizionalità", studiando i vari comportamenti della preposizione all'interno del discorso, da un punto di vista semantico e funzionale.

F. Abad Nebot, *El artículo*, PBE, Madrid, 1977, pp. 113.

L'ultimo volume apparso nella PBE è dedicato all'articolo ed è scritto da F. Abat Nebot, dell'università di Madrid. Fra tutti i libri pubblicati in questa collana, questo è il più difficile da recepire, ma anche quello che si discosta maggiormente dalle "grammatiche tradizionali", e che ha un'impostazione più moderna.

Nei primi paragrafi l'A. riprende le varie definizioni dell'articolo, corredando-le di numerosi esempi, e sottolinea l'attuazione, rispetto a questo argomento, fatta da Rafael Lapesa. Nelle ultime parti rivede l'articolo alla luce delle ultime teorie strutturaliste e trasformazional-generative più recenti.

La seconda parte è dedicata come sempre agli esercizi, tratti da brani contemporanei in modo da dare più varianti stilistiche del suo uso. In tutto il manuale si trovano delle informazioni bibliografiche che possono essere molto utili per chi voglia continuare lo studio autonomamente.

Da rilevare la difficoltà dell'argomento e la non semplice impostazione, di modo che risulterà di arduo uso per uno studente che non sia almeno a un livello progredito.

Infine è da mettere in evidenza che per un italofono l'uso dell'articolo non si discosta di molto rispetto all'uso spagnolo, e perciò fra tutti i manuali della serie questo è il meno indispensabile.

Susanna Regazzoni

José Polo, *Enseñanza del español a extranjeros*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 192.

Questo libro pubblicato nel 1976 è gemello di *El español como lengua extranjera* uscito contemporaneamente. Si tratta in realtà di due volumi complementari, di cui il primo dedicato alla metodologia didattica dello spagnolo come L2, e il secondo alla vasta e composita bibliografia relativa allo stesso tema.

Enseñanza del español a extranjeros ha l'organicità che manca a *El español como lengua extranjera*: fra i due è il più specialistico, secondo quanto afferma l'autore stesso: diretto a insegnanti di spagnolo come L2, e in alcuni casi, a studenti particolarmente specializzati che si preparino all'insegnamento.

Il libro è diviso in tre capitoli, completato da una introduzione che spiega il titolo e la genesi del libro. In questa prima parte, presentando il libro, José Polo insiste sull'aspetto metodologico e didattico, piuttosto che su quello propriamente teorico.

Intenzione dell'autore è quella di riunire tutto il materiale raccolto nella sua esperienza di insegnamento relativo allo spagnolo come L2, e di aprire la discussione su alcune questioni di grammatica generativa; questo secondo aspetto, come spiegherà più avanti, sarà approfondito in un testo di prossima pubblicazione, *Para la gramática normativa del español*.

L'argomento da trattare è vasto ed eterogeneo; da ciò deriva la struttura *non-monolitica*, il carattere pratico, estremamente variato del libro stesso. Infatti, una delle note caratteristiche è il suo pragmatismo, derivante dalle condizioni in cui è maturata l'opera, come necessità da parte di José Polo di riassumere e coordinare alcune esperienze personali di insegnante di spagnolo all'estero. Assieme a questa caratteristica si nota anche il tono di problematicismo permanente che rivela in lui un atteggiamento di continua ricerca.

Nell'insieme si ha l'impressione di un lavoro estremamente vitale, risultato di un insegnamento attivo che non si limita ad enunciazioni teoriche, ma sottopone una problematica sempre in ebollizione, sempre nuova, che scaturisce dal contatto continuo con gli studenti, considerati non come un denominatore fisso, una materia uguale e immutabile, ma autentici soggetti.

A conclusione dell'introduzione l'autore spiega la causa di un titolo così generico, quando al contrario il risultato è dato da una esperienza specifica, nata a contatto con un gruppo di studenti di lingua inglese in Canada. José Polo riconosce che il taglio dato allo studio è prevalentemente in funzione di studenti di lingua inglese, ma spiega anche che per ovviare a questa limitazione ha studiato il modo di ampliare il contenuto della propria opera soprattutto nella prima parte.

Nel primo capitolo José Polo tratta di questioni metodologiche, specificando che, in base al tipo di studenti che si hanno, si deve cambiare la metodologia didattica, e che la sua esperienza di insegnante è in gran parte basata su studenti universitari; l'autore tiene comunque a precisare che lo studente è sempre il soggetto dell'insegnamento.

Infine propone la sua esperienza personale che lo porta a basarsi sul criterio della maggiore efficacia, tenendo presente che gli studenti sono un elemento vitale

ed estremamente mutevole. E' proprio per questo che al criterio dell'efficacia unisce quella del relativismo, integrando i vari metodi secondo le diverse esigenze. Non esiste infatti il metodo perfetto e un buon insegnante può ricavare qualcosa anche da un manuale scadente.

Nel secondo capitolo José Polo esamina un testo di spagnolo per studenti di lingua madre inglese. In questa parte il valore di molte osservazioni viene ridotto per la mancanza del confronto diretto con il testo in questione. Non è una critica dei contenuti quella che vuol fare il linguista spagnolo, ma metodologica della presentazione delle unità didattiche. C'è un continuo accostamento tra i motivi di civiltà e le strutture lessico-grammaticali, sottolineando che queste ultime devono essere logiche nei loro contenuti, fattore spesso trascurato. C'è anche un paragrafo dedicato alla grammatica comparata, dove fa rilevare le maggiori differenze tra lo spagnolo e l'inglese, cercando sempre di appoggiarsi a una spiegazione storica in modo che si possano chiarire e fissare maggiormente queste differenze. In tutto il capitolo l'autore insiste sull'accostamento dei motivi grammatico-lessicali e quelli di civiltà, cercando anche di sottolineare i punti del testo studiato dove più facilmente si sarebbe potuto introdurre questi accostamenti.

Nel terzo capitolo, *i modelli d'esame*, José Polo riporta degli esami fatti a degli studenti L1 inglese nel 1968-69. In questa parte lo studioso non vuole presentare dei modelli o un modello esemplari, ma soltanto testimoniare una esperienza reale fatta con questi esami. Il limite maggiore di questa parte è la ristrettezza dell'esperienza a quel determinato gruppo di studenti, ma comunque sempre valido metodologicamente.

Nell'ultimo capitolo, José Polo conclude con delle note che cercano di fare il punto sulla situazione, riannodando i vari fili sparsi lungo il libro, creando un denominatore comune che omogeneizzi la svariata materia.

Nella prima nota parla della comunicazione a tutti i livelli tra studente e insegnante, e riporta la propria esperienza. La seconda tratta di una lettera a uno studente di spagnolo coreano sul bilinguismo e la creazione poetica. La terza nota, la più interessante del libro, studia l'aspetto pedagogico e il contesto professionale dell'insegnamento dello spagnolo come L2. Qui José Polo fa una seria critica, abitudine poco frequente nei testi ispanici, alla preparazione professionale degli insegnanti di spagnolo all'estero.

Accanto a questo attento esame lo studioso spagnolo fa anche delle proposte ben precise sull'istituzione dei corsi di preparazione all'insegnamento che non si limitino solo a delle proposte tecniche e metodologiche ma che trattino anche gli aspetti tecnico-amministrativi.

Susanna Regazzoni

Cesare Acutis, *La leggenda degli Infanti di Lara. Due forme epiche nel medioevo occidentale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, Coll. "La ricerca letteraria" Serie critica n. 42, 1978, pp. 118.

E' raro che un libro di critica risulti piacevole alla lettura; la "rara avis" è l'ulti-

ma fatica di Cesare Acutis. Con frasi brevi, chiare, incisive, non prive però del fascino dell'allusione, con linguaggio provocatoriamente e gustosamente attuale, sempre appropriato e mai sfacciato, Acutis dà una nuova modalità espressiva, quasi un incanto fiabesco, a argomenti generalmente trattati con matematica estraneità dal critico. Ricordo in proposito gli appassionati riferimenti a dolorose vicende sudamericane molto recenti che Acutis alterna, quasi con la tecnica cinematografica del flash-back, alle vicende del lontano passato castigliano.

Acutis prende in esame la leggenda degli Infanti di Lara per affermare l'esistenza di due successivi codici di vita a cui corrispondono in Europa due tipi di forme epiche.

Nel codice arcaico l'individuo è concepito solo come parte della sua cellula familiare e tutti i diritti e i doveri si sviluppano in base a rapporti di parentela. Cardine di questa concezione è la sequenza oltraggio/vendetta privata senza punizione del vendicatore. Questo è lo spirito che impronta il diritto germanico a cui corrispondono sul fronte epico i *Nibelunghi*.

Dall'area germanica questo codice passa all'area romanza: è un'eredità non di motivi epici, ma della disposizione mentale di vedere il mondo in funzione dei legami di sangue. Ad esso ubbidisce il cantare degli Infanti di Lara. Il fatto che questo cantare corrisponda a determinati canoni prova anche la sua arcaicità e la dipendenza della lirica castigliana dalla germanica. La tragica catena oltraggio/vendetta, vera e propria faida rurale, dà al racconto una struttura aperta. Il cantare ha lo scopo di ricordare e, come tale, può ricevere ulteriori ricordi.

Il nuovo codice ha uno spirito diverso, in cui non manca una colorazione etica. Appare un nuovo senso della comunità, quasi uno spirito nazionale in cui l'individuo trascende il gruppo familiare per acquisire una nuova coscienza. Interferenze ideologiche hanno portato alla costituzione di un potere pubblico che, in base al diritto pubblico, vede la vendetta come gesto eversivo di colui che turba l'ordine pubblico e che perciò deve subire la punizione. Si discriminano in categorie mentali i buoni e i cattivi. L'epica viene gestita dal potere che se ne serve con intendimenti propagandistici; nasce l'eroe, l'"exemplum", il paradigma da seguire: è l'eroe di stato. Questo è lo spirito della storia di Mudarra dove tutto è caricato, caratterizzato in funzione della tesi sostenuta. Come storia a tesi quella di Mudarra presenta necessariamente una struttura chiusa.

Tutto il lavoro di Acutis si basa su un metodo di ricerche tematiche che lo portano ad avvalorare una tesi che, a volte, si ha l'impressione che aleggi aprioristicamente su tutto il sistema di investigazione. Tutto calza alla perfezione come un gioco ad incastro, tutto è consequenziale. Non affronta, volutamente, il fatto linguistico che, in realtà, stonerebbe in questo libro di contenuti che, come ho detto all'inizio, ha anche il grande pregio di affascinare il lettore.

Donatella Ferro

Rafael Lapesa, *Poetas y prosistas de ayer y hoy: Veinte estudios de historia crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 424.

Giunto a settant'anni, Rafael Lapesa raccoglie gli studi pubblicati dopo *De la Edad Media a nuestros días* (1967), insieme a qualcuno inedito e a qualche recupero di recensioni anteriori, che hanno per lo più un vivo rapporto con la sua riflessione attuale. La recensione a *España en su historia* (1949) rivela tratti caratteristici del rapporto tra Lapesa e gli altri: la volontà di capire, il rispetto profondo per il lavoro e le idee altrui, e insieme la nessuna inclinazione ad un'adesione totale; essa comunque può essere considerata il primo, o uno dei primi, documenti di uno sviluppo di fondo; per questo la sua ristampa è particolarmente significativa. Un confronto di questo con il volume *De la Edad Media a nuestros días*, costituito da scritti risalenti al periodo 1944-66, appare rivelatore. In quegli scritti prevaleva la ricerca storiocritica legata a Menéndez Pidal e alla stilistica di Dámaso Alonso; nei più recenti si ricercano piuttosto gli "impulsos" e le "angustias" che fanno nascere l'opera letteraria (lo dice Lapesa stesso nell'*Advertencia preliminar*). Senza dubbio una contrapposizione così formulata semplifica più del legittimo le cose: anche in quest'ultimo volume la stilistica alonsiana è largamente presente; e già agli inizi degli anni quaranta (ce lo ricorda lui stesso, p. 357) Lapesa seguiva assiduamente il ribaltamento della problematica castriana. A lunga scadenza la "genial aventura de don Américo", pur frenata da un intimo convincimento della complessità del reale, favorì in Lapesa una evoluzione. Dei venti scritti raccolti, tre riguardano Castro; non si dice perchè non si pubblichi la commemorazione di Menéndez Pidal, citata nella commemorazione di Américo Castro (p. 353).

L'accentuato interesse per Castro è solo un esempio dell'accentuato interesse per gli uomini con cui Lapesa ebbe un rapporto personale, da Antonio Machado ad Alonso Zamora. I "nuestros días" occupano quasi la metà del nuovo volume, mentre erano quasi soltanto nel titolo del precedente, in cui si raccoglievano scritti riguardanti autori fino al secolo XVIII, con la sola eccezione di sei paginette su *Bécquer, Rosalía y Machado*. L'avvicinamento ai settanta inclina chiunque al ricordo; ma qui mi pare che il ricordo abbia un significato al di là del naturale ripiegamento dell'anziano verso gli anni della pienezza. Il colloquio con gli amici vivi e morti è sostanziato di riflessione sul significato della vita e della morte: agli amici si chiede "ramalazos de espíritu", di loro si cercano "los impulsos y angustias". D'altra parte, anche le ricerche stilistiche che Lapesa continua, fedele al suo passato, sono animate da una vibrazione esistenziale che risulta nuova almeno nel suo carattere esplicito. Non sarà nuova l'affermazione che la serenità di fray Luis è una serenità "pretendida"; ma è nuova (e Castro ha che vedere con la novità) l'insistenza con cui si riconduce l'analisi stilistica alla matrice psicologica ed esistenziale. E' una rivincita della critica genetica.

Nello scritto su Dámaso Alonso, "hermano mayor y maestro", Lapesa ci offre elementi della sua collocazione storica, di una collocazione remota, prevalentemente; ma già l'insistenza sul Dámaso lirico, così diverso dal Dámaso critico, è sulla linea dello svolgimento di cui parliamo. Punti di arrivo di questo svolgimento sono gli studi su poeti da Lapesa conosciuti ed amati: Rosales, Guillén, Macha-

do. Mentre l'affermazione che Rosales costituisce "una de las cumbres más altas de nuestra poesía contemporánea" è restata in questo lettore, certo per sua impreparazione, priva di risonanze, gli scritti su Guillén e Machado gli sono apparsi profondi. Benchè si limiti a una recensione di *Y otros poemas*, Lapesa rivela la congenialità del suo sentire con quello di Guillén, anche se questi, poeta della ostinata volontà di vivere, ha della morte un'immagine che non sembra convincerlo. Ancor più intimo il rapporto risulta, attraverso i due studi *Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado* e *Las "Últimas lamentaciones"* y *"La muerte de Abel Martín"*, ambedue del 1975, con Antonio Machado, poeta la cui lettura accompagna Lapesa "desde la lejana mocedad" e in lui "ha calado hasta lo más hondo". In questi studi Lapesa porta, se da un lato la sua esperienza della lingua poetica, dall'altra una riflessione che confina coll'emozione religiosa e qualche volta sembra sconfinare in essa. Il critico continua il poeta, è il poeta che rivive in un altro individuo e va oltre. Lapesa segue alcuni temi, o "simboli", ricorrenti nella poesia machadiana, benchè la continuità gli sembri "más de significantes que de significados". "Espejo", "sueño", "camino", "mar", "luz", "sombra" sono termini che si ritrovano in tutta la poesia di Machado, ma talora cambiano significato perfino nello stesso componimento. Qualche volta, come è naturale, chi ha vissuto per suo conto la poesia di Machado giunge a una lettura diversa da quella di Lapesa. Per esempio, non insisterei troppo sull'identificazione manicheggiante "mar = morir" a proposito del "mar" di Machado, che mi pare piuttosto indistinzione di morte e di vita, matrice dell'una e dell'altra. Ma per lo più le indicazioni di Lapesa conducono ad una rilettura che è scoperta di nuove profondità, benchè siano lontane dal pretendere di raggiungere con lo scandaglio il fondo. La reciproca illuminazione di testi in verso e di testi in prosa è particolarmente utilizzata da Lapesa nel secondo scritto, dedicato a quel Machado "apócrifo" che è forse il più lontano da un adeguato chiarimento. Come spesso avviene delle più alte cime di queste Dolomiti tra cui sto scrivendo, questa poesia, quella in prosa come quella in verso, è avvolta da nubi, che di quando in quando lasciano vedere un picco che brilla nell'azzurro. Siamo a livelli, del resto, in cui non conviene distinguere tra poesia e pensiero riflesso: le due attività si fondono nello sforzo totale dell'uomo che cerca di interpretare il suo destino.

Franco Meregalli

The two Hesperias. Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla, gen. editor Americo Bugliani, Madrid, Porrúa Turanzas ("Studia humanitatis"), 1978, pp. XVI-370.

Joseph G. Fucilla, italianista, ispanista e studioso dei rapporti letterari tra "the two Hesperias", ha compiuto nel dicembre 1977 ottant'anni. A dire il vero chi consulta l'accuratissima bibliografia dello studioso italoamericano, compilata da A. Bugliani, non se ne accorge se non per il succedersi delle date: il nostro illustre e caro amico è più attivo che mai, in tutti i campi che ha caratteristicamente coltivato per molti decenni, particolarmente nella attività di bibliografo e in quel-

la di studioso dei rapporti letterari italo-ispatici (settore, questo, in cui egli ha dato i contributi forse più incisivi: il volume sul petrarchismo in Spagna e la raccolta di studi intitolata *Suberbi colli* restano, anche metodologicamente, punti di riferimento essenziali). Se negli anni trenta Fucilla pubblicava ogni anno quattro o cinque recensioni di libri riguardanti particolarmente l'epoca rinascimentale in Italia, in Spagna e altrove, negli anni settanta fa esattamente la stessa cosa; il che non vuol dire, è ovvio, che non ci sia stato in lui svolgimento. Si tratta comunque di uno svolgimento nella fedeltà: la stessa fedeltà per cui egli, chiamato nel 1928 come *assistant professor* alla Northwestern University di Evanston e Chicago, ancora vi appartiene.

Parlare degli scritti raccolti nel volume è, come suole essere in simili occasioni, inopportuno, data l'occasionalità degli accostamenti. Sarebbe più utile trascrivere l'indice. Ci limitiamo ad elencare i cognomi di coloro che hanno collaborato all'omaggio: Avalue-Arce, Blecua, Bonadeo, Bosco, Branca, Caretti, Cherchi, Damiani, Durán, Fido, Hatzfeld, Leal, Leslie, Mc Grady, Mazzocco, Meregalli, Montano, Paolini, Ragusa, Ricapito, Romero, Scaglione, Vallone. I contributi iberistici sono all'incirca tanto numerosi quanto gli italianistici.

Franco Meregalli

Benito Brancaforte y Charlotte Lang Brancaforte *La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 183.

Prima del noto rifacimento di Barezzi Barezzi, il *Lazarillo* ebbe in Italia alcune traduzioni, tutte restate inedite, finché una fu pubblicata nel 1964 da G.M. Bertini. Questa stessa ritorna all'attenzione degli studiosi nella scrupolosa edizione di B. e C. Brancaforte, i quali identificano il traduttore in Giulio Strozzi, un letterato di qualche fama ai suoi tempi, nato e morto a Venezia (1583-1660), ma vissuto a lungo in Toscana e a Roma. La traduzione, datata 1608, è dedicata al cardinale Scipione Borghese, col cui appoggio evidentemente il traduttore sperava di pubblicarla, benché essa sia sostanzialmente corrispondente all'originale, salvo i prudenziali interventi di autocensura notati dai curatori, i quali nelle ampie note rilevano gli scarti dall'originale e confrontano le singole rese con quelle di molte altre traduzioni, con particolare interesse per quella tedesca del 1614.

L'*Elogio et Allegoria sopra la Vita di Lazzariglio de Torme* che precede la traduzione, attribuito a un Antonio Astudiglio sivigliano, verosimile prestanome ("Astudiglio") del traduttore, testimonia suggestivamente le tappe della ricezione della prosa narrativa spagnola dalla prima pubblicazione del *Lazarillo* in poi: al successo iniziale di questo sarebbe seguito quello delle "facetie di Don Franzese", cioè la cronaca di Francesillo de Zúñiga; sarebbe quindi venuta la moda della *Celestina*, tale che "per ispatio di molti anni altro libro non correua per le mani de i Cavaglieri et delle Dame, che questa amorosa Tragedia", finché "nacque in Alfaracce un certo Picaro Oratore", il quale "privò a torto il nostro Lazzaro del pubblico commertio". I devoti di *Lazarillo* attendevano che i lettori "si straccassero pure

una uolta con l'importune et noiose dicerie di questo nuouo Ciurmadore"; ma ecco che "un certo Don Chisciotte della Mancia" si tira dietro "con sì incredibile uiolenza" il pubblico che il ricupero di Lazarillo non può ancora avere luogo. Siamo a tre anni dalla pubblicazione del primo *Chisciotte*.

Franco Meregalli

Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1976, pp. XXXII-574.

Maria Grazia Profeti, autrice di una monografia su Montalbán che Jack H. Parker dichiara, nel suo volumetto *Juan Pérez de Montalbán*, Boston, Twayne, 1975, p. 158, "the best printed study available" sull'autore; di uno studio bibliografico sulla collezione "Diferentes autores", che la stessa autrice considera ora assorbito e superato, e di altri studi su Pérez de Montalbán, ci offre questa cattedrale bibliografica, che per di più non osa chiamare "bibliografia", limitandosi a dichiarare che si tratta di un contributo "per una bibliografia". La Profeti ha cominciato il lavoro nel 1965 e l'ha continuato in "lunghi soggiorni" in Spagna, a Parigi, Londra, Vienna, Friburgo, per non contare quelli italiani; ad essi si devono aggiungere i "difficili percorsi" attraverso la Germania, il Belgio e l'Olanda. Eppure non ha potuto vedere molte biblioteche importanti ai suoi fini. Comunque ha preferito, quando le fu possibile, "rifare da capo tutto il lavoro", ben sapendo fino a che punto ci si possa fidare delle indicazioni altrui, perfino di quelle di studiosi che riscuotono tutta la sua stima, per esempio Restori e Cotarelo y Mori. Poichè si sono spesso confuse opere diverse aventi lo stesso titolo, o viceversa si sono considerate opere diverse edizioni diverse della stessa opera con titolo o nome d'autore diversi, la Profeti ha scelto, anche in questo caso, la via faticosa, adducendo "la trascrizione puntuale del titolo, con le sue differenze grafiche, dell'elenco dei personaggi, dei primi e degli ultimi versi, la menzione del numero dei fogli con la indicazione della eventuale enumerazione e delle segnature". Tutto ciò spiega la mole del lavoro ed implica una profonda "umiltà" (diciamo un'austera consapevolezza scientifica), che è, afferma la Profeti, l'elemento generatore dell'utilità dell'impresa. "Alla base di ogni riscoperta e riproposta critica, di ogni immissione nel mercato culturale, si deve trovare un valore di disseppellimento". Forse si può discutere a questo proposito: ci sono opere di sicura attribuzione, non presentanti particolari problemi di critica testuale, alla portata di tutte le mani, e ciononostante riscopribili e perfino urgentemente da riscoprire. Ma l'affermazione vale spesso e spiega il mirabile impegno dell'autrice.

Qualcuno, prendendo in mano il volume, si chiederà se Pérez de Montalbán meritasse tanta distinzione, dal momento che maggiori autori non sono stati oggetto di così attente cure; confesso che io stesso ho avuto una prima reazione del genere. Ma occorre da una parte notare che lavori di questo tipo, se dedicati ad autori di ancor maggiore risonanza (anche se Pérez de Montalbán fu molto letto ai suoi tempi: per esempio de la *Vida y Purgatorio de San Patricio* la Profeti conta 43 edizioni tra il 1627 e il 1787), assumerebbero proporzioni da capogiro; e

dall'altra che questa bibliografia di Pérez de Montalbán, anche prescindendo dal suo valore metodologico (essa scopre gli equivoci più incredibili, le trascuratezze di investigatori accuratissimi, i labirinti più angosciosi tra ipotesi all'apparenza ragionevoli), serve ben al di là dei limiti degli studi sull'autore. Nel maremagno del teatro del Seicento spagnolo gettare luce su un punto significa illuminarne di riflesso altri: le opere di altri autori, le interferenze del potere pubblico; significa dare i documenti per una sociologia della ricezione letteraria e, particolarmente, della ricezione teatrale.

Chi, come lo scrivente, non ha uno specifico interesse per Pérez de Montalbán, ma lo ha per autori contigui (per esempio per Calderón) è particolarmente attratto dalla *Rassegna analitica delle commedie di discussa attribuzione*, dove l'intervento critico dell'autrice si fa più sistematico ed intenso, come è naturale. Gli specialisti di un determinato tema, per esempio di un autore, possono essere tentati da una specie di patriottismo di tema, e quindi indotti a vedere la mano del loro autore anche dove il suo intervento è dubbio. Per quanto può giudicare chi scrive, che non ha certo seguito l'autrice nelle sue minuziose ricerche, la Profeti è del tutto immune da questo difetto. Le sue prese di posizioni nei confronti dei problemi, in certi casi complicatissimi, di attribuzione sono varie, non rivelano un atteggiamento preconcepito: talora essa attribuisce decisamente a Pérez de Montalbán delle opere discusse, ma tal'altra esclude con la stessa decisione l'attribuzione; e del resto nemmeno questo polivalente atteggiamento di decisione tende a diventare un tic: l'autrice assume infatti, di volta in volta, atteggiamenti di affermazione o di perplessità o di scetticismo, secondo "lo stato attuale della documentazione" (espressione cautelativa che ritorna sintomaticamente sotto la sua penna).

Sarebbe qui opportuno addurre delle esemplificazioni. Mi limiterò a qualcuna in cui è coinvolto il nome di Calderón. Ci sono stampe di *Los empeños que se ofrecen* attribuito a Montalbán ed altre de *Los empeños de un acaso* attribuito a Calderón. (*Los empeños de un acaso* è pubblicato in edizioni di Calderón così facilmente accessibili come quelle di Hartzenbusch, nella BAE, o di Astrana Marín e di Valbuena Briones, Aguilar). Fu già notato che in realtà si tratta della stessa opera. Siccome lo stesso Calderón mise nel 1672 tra le opere che a torto gli venivano attribuite *Los empeños que se ofrecen*, è evidente che *Los empeños de un acaso* non è di Calderón. Viceversa *El mejor padre de pobres*, che appare in tre *sueltas* e nella *Parte XV de nuevas escogidas* come di Calderón, viene da una attribuzione senza fondamento documentario assegnato a Montalbán; Vera Tasis dichiara l'opera "supuesta" di Calderón, ma "allo stato attuale della documentazione" sembra alla Profeti che l'opera debba essere assegnata a Calderón. *El privilegio de las mujeres* viene spesso attribuito alla collaborazione di Calderón, Montalbán e Coello, e ciò in base a un'indicazione di Vera Tasis; ma la *Parte 30 de diferentes autores*, Saragozza, 1636, assegna l'opera al solo Montalbán, e la Profeti pensa che "allo stato attuale della documentazione" così si debba fare. Vera Tasis afferma che il primo atto de *El monstruo de la fortuna* è di Calderón e la sua opinione è stata seguita da parecchi; ma è contraddetta da Spencer e Schevill; secondo la Profeti solo il terzo atto è attribuibile, a Rojas Zorrilla, che si cita negli ultimi versi. Non intendiamo qui sottoscrivere senz'altro tutte le affermazioni della Profeti; solo uno studio specifico potrebbe autorizzare a prese di posizione in simili questioni. Ma i

casi riferiti sono sufficienti a indicare che il volume è importante anche per gli studi calderoniani. La stessa cosa si può dire per quanto riguarda Lope, Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Solís ed altri.

Mi sono chiesto se l'ampio lavoro di Ada Godínez de Batlle, il quale secondo Parker "leans very heavy on Bacon", ma aggiunge "some materials on Montalbán as a lyric and as a novelist", sia stato ignorato di proposito. Qualche suggerimento potrebbe forse essere stato dedotto dal volumetto, dichiaratamente lontano dall'essere esauriente, di Werner Krauss, *Altspanische Drucke im Besitz der Ausser-spanischen Bibliotheken*, Berlino, 1951.

Franco Meregalli

José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1976, pp. 260.

En este estudio el Profesor Maravall presenta una tesis que, como puede inferirse del título, se desenvuelve en dos etapas. En la primera el autor indica una línea de pensamiento que incluye a autores como Antonio de Guevara, Bartolomé de Las Casas y culmina en el *Quijote*. En esta primera etapa de su tesis el Profesor Maravall toma en cuenta sus investigaciones anteriores sobre Antonio de Guevara y la ideología del reinado de Carlos de Austria, reunidas en su trabajo sobre *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (1960) y sobre Las Casas, recientemente publicadas en su *Utopía y primitivismo en el pensamiento de Las Casas* (Madrid: Revista de Occidente, diciembre 1974, pp. 310-388). Sin embargo el Profesor Maravall cree "advertir ahora que el *Quijote* no es propiamente una utopía, sino que ésta se halla desarrollada a lo largo del relato, para descrédito de los que a ella se aferraban". (p. 10). El *Quijote* le parece ahora al Profesor Maravall un "verdadero anti-Guevara", un "enérgico antídoto contra el utopismo difuso y adormecedor de nuestro siglo XVI". (p. 10). Es en este cambio de interpretación del *Quijote*, de la interpretación previamente indicada y que le ubicaba en la línea Guevara-Las Casas, que se despliega la segunda etapa de la tesis de Maravall, en parte como un desarrollo ulterior de lo que el autor había escrito en su estudio *El humanismo de las armas en Don Quijote* (1948). En esta segunda etapa el Profesor Maravall afirma que el doble plano en el *Quijote* presenta a la obra como "una contrautopía, escrita a fin de oponerse a la falsificación de utopía que representaba el propio Don Quijote" (p. 10). De hecho, el objeto de este estudio, según declaración explícita del mismo autor, es el de ver los elementos "en que la obra se nos revela como testimonio social de los años de transición de los siglos XVI y XVII" (pp. 31-32).

Maravall indica el potencial utópico que se determinó en España con el descubrimiento y la conquista de América. Observa también que, más que escribirlas, los españoles trataron de levantar utopías reales de Méjico a Paraguay. Este impulso reformador de alcance utópico se detuvo muy pronto por los abusos y errores del gobierno español. Ante la acción represiva del gobierno la tendencia utópica se transforma en tendencia evasiva y es contra esta evasión que reacciona Cervantes.

Así, concluye Maravall, aparece “el fenómeno de la utopía por evasión, que en el fondo no es más que pseudoutopía” (p. 28). Según el autor la crítica implícita en el *Quijote* apunta contra los tres pilares fundamentales sobre los que se basa el Estado moderno: el ejército regular, la economía dineraria y la burocracia. Maravall observa justamente cómo esta misma crítica se puede rastrear en las utopías más importantes del Renacimiento: la *Utopía* de Tomás Moro y la *Ciudad del Sol* de Tomás Campanella. En esta crítica el Profesor Maravall ve la acción aún viva y operante del ideal medieval, hostil también al dinero y ajeno al estado moderno y burocrático. Al mismo tiempo el autor tiende a presentar el criticismo de Cervantes y el de los utopistas del Renacimiento como una especie de prolongación de una ideología medieval que se opone a la modernidad. A este respecto el autor recuerda que esta misma actitud se rastrea en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Guevara. Según Maravall este punto de vista corresponde al humanismo que reaccionó frente al capitalismo intentando oponerle un régimen colectivista en el que el dinero no tuviese valor; según el autor la prueba de esta tendencia del humanismo son las utopías comunistas de Tomás Moro y de Tomás Campanella. Además esto demostraría la raíz medieval de las ideas morales y políticas de los humanistas: “Porque por mucho que los humanistas critiquen la incultura y la barbarie de los siglos medios, su ideal moral y político está muy próximo a aquéllos. Su ideal de perfección del hombre y con él de la sociedad en que convive, arranca del fondo medieval, sólo que se mantiene con medios nuevos y sobre una actitud vital nueva” (p. 55).

Junto a esta crítica política y social en el *Quijote* cunde el deseo de reformar interiormente al hombre, por influjo del erasmismo y de las corrientes reformistas de origen savonaroliano. En el *Quijote* se evidencia la concepción de que el hombre nuevo puede superar los esquemas clasistas de la sociedad feudal.

Maravall observa cómo el amor rehace al caballero y cómo sea ésta la concepción que se afirma en el *Quijote*: “Don Quijote quiere dar universal ejemplo de cómo se puede ser otro del que se era, de cómo le es posible al ser humano reformarse” (p. 97). Según el autor, el *Quijote* se sitúa dentro de la corriente del reformismo social que aspira a la edad dorada y, también por esta vertiente, se sitúa en la corriente utopista del Renacimiento: “Sólo Don Quijote pretende hacerla valer [la edad dorada] como diana que orienta el curso entero de la flecha de su vida, como aquello por cuya restauración, ha de empeñar todas las energías de su invencible ánimo. Y es la aspiración que, por otra parte, inspira a los utopistas (a Moro, a Campanella, hasta llegar a W. Morris)” (p. 106).

El autor explica su definición del concepto de “humanismo de las armas” en el *Quijote* como el medio de alcanzar los ideales de renovación interior a la que aspiran los humanistas, pero, no por intermedio de las letras, sino del esfuerzo, o sea de las armas. Este ideal es el que inspira la empresa de Don Quijote a restaurar la edad caballerescas que él identifica con la edad de oro, “utopía que Cervantes primorosamente recogerá de cierto sector social, para, finalmente, hacerla girar en mofa” (p. 116). La lucha del caballero es por dentro y se lleva a cabo por armas interiores, siguiendo el ideal al que se inspira el *Enquiridion* de Erasmo (p. 126). A Don Quijote no le interesa tanto vencer cuanto quedarse como vencedor moral. Con esta actitud, y acompañado por su sola razón, o sin razón, Don Quijote quiere

construir un mundo. Según Maravall es precisamente ésta la que Cervantes considera "la errada utopía de tantos españoles irrazonables" (p. 144).

Maravall hace hincapié en la vigencia que en los siglos XVI y XVII tuvo entre los escritores españoles el mito de la edad dorada e interpreta este motivo como un refugio en los usos "definitivamente pasados del heroísmo" que se asociaban con la misma. Esto, según Maravall, es una utopía de evasión y Cervantes en el *Quijote* quiso criticar esta utopía con "el espejo de la ironía" (p. 172). En este sentido Maravall considera al *Quijote* como la "segunda parte" de *La Galatea*, porque representa el "derrumbamiento del doble mito caballeresco y pastoril" (p. 90). Según el autor Don Quijote representa "la repulsa del Estado Moderno" que, según el caballero andante, representa la destrucción de "la religión, la paz y la ventura, la justicia entre los hombres" (pp. 204-205) y quiere por ello reformar interiormente la vida y la república de los cristianos. Esto hace que Cervantes en el *Quijote* pusiera de relieve la "anacrónica utopía" en que se presentaba el caballero. Maravall define al *Quijote* como "la novela-utopía del gobierno caballeresco-pastoril en el que un sector de la opinión española, contra el curso natural de las cosas, se empeñaba en mantenerse encerrada" (p. 209). En el capítulo conclusivo el autor afirma repetidamente que con el *Quijote* Cervantes concibió una utopía que culmina en el episodio de la ínsula Barataria, aunque el propósito final sea el de denunciar la misma utopía con un procedimiento irónico, que el autor define como la contrautopía en el *Quijote*.

Me parece oportuno expresar mi perplejidad con la que considero una esquematización excesiva que acaba por quitar a la tesis del Profesor Maravall muchas de sus posibilidades especulativas. Pues, si es cierto que Maravall tiene razón en indicar un doble plano en el *Quijote*, el del personaje o personajes y el del autor, el concepto de utopía por él utilizado no es muy claro. Según el autor este concepto sería el objeto de la crítica de Cervantes pues representaría un ideal imposible: "Todo ello lo recoge [Cervantes] y sistematiza en el *Quijote*, pero poniendo un final a cada episodio que nos haga comprender el fracaso a que van los utopistas que en el XVI han pululado en el mundo español, y que en las Indias o en la Península han soñado, fuera de toda medida razonable, con el mito de la Edad dorada" (p. 20). El autor aclara que la utopía española del siglo XVI implica una idea medieval e imperial del mundo, que deberá ser por ello cristianizado y disciplinado. Es éste un concepto muy peculiar de utopía y que además no responde ni al de la utopía clásica, ni al de la utopía moderna. La utopía hispánica, tanto en su forma más sistemática, representada por la *Sinapia*, como en su forma empírica representada por Vasco de Quiroga e inspirada en la *Utopía* de Tomás Moro, no respondería a esta concepción de Maravall. De hecho, la utopía hispánica, así como se lee en los documentos que pueden considerarse como pertenecientes al género, apunta a una crítica de la sociedad española análoga a la que Maravall identifica en su trabajo con el concepto de contrautopía en el *Quijote*, es decir la renuncia a España. Una vez salvada esta dificultad conceptual el estudio de Maravall revela su potencial como interpretación histórica del *Quijote* como ejemplo de la crisis de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVI y de principios del XVII. Con respecto a la insistencia con la que el autor asimila la utopía renacentista con la ideología medieval habría que observar que entre los temas cons-

tantes de la crítica de la sociedad europea en la tradición utopista renacentista sobrepasa el tema de la corrupción de la clase aristocrática y militar europea, es decir de aquella clase que más que ninguna otra representaba los privilegios y la mentalidad feudal.

El estudio del Profesor Maravall es rico de profundas intuiciones y revela un extraordinario poder de síntesis analógica por parte del autor que se apoya en sus extensas lecturas y exhaustivo conocimiento del trasfondo político y social del que surge el *Quijote*. La dificultad de su lectura estriba en la aplicación muy amplia que el autor hace del concepto de utopía. Dificultad que se exagera al contraponer el autor a ese uso impreciso un concepto opuesto, el de contrautopía. Creo que el estudio habría ganado en claridad y en eficacia especulativa si el autor hubiese renunciado a lo que parece un esquema apriorístico en el que resulta difícil encajar una obra tan compleja y meditada como el *Quijote*.

Stelio Cro

Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 310.

Il "nuevo enfoque" critico dell'opera di Valle Inclán che Risco menziona nel titolo del suo saggio è la divisione in settori, operata sincronicamente, e non diacronicamente, degli scritti del galiziano; ognuno di questi settori, o sfere, segue una sua propria evoluzione ed ha una storia umana in relazione alla propria finalità, ma è in armonia con l'impulso unanime dello scrittore.

Il demiurgo di questo mondo è lo stesso Valle Inclán presente in modo immanente nella propria opera, ma nello studio di Risco non si contempla la sua umanità reale, che può interessare più i biografi e gli psicologi.

Del resto fu lo stesso Valle Inclán a chiamare se stesso "demiurgo" dei suoi personaggi, padre cioè di creature o fantocci contemplati dall'"altra riva", in un ambiente del tutto opposto alla realtà immediata.

Il demiurgo si incarna attraverso sei personaggi principali: l'aristocratico Bradomín, il signore feudale Montenegro, il saltimbanco ambulante mastro Lotario, il poeta raffinato Arlequín, il bohémien Máximo Estrella e il vagabondo don Estrafalario: questi ultimi rappresentano sintesi dei binomi Bradomín — don Manuel e Maese Lotario — Arlequín; ma, ancor prima, tutti sono impregnati di un radicale scetticismo che conduce al nichilismo, e all'esteticismo come ultimo rifugio.

L'ambiente in cui opera il demiurgo attraverso i suoi personaggi è costituito da 5 settori: erotico, mistico, galiziano, eroico e antierico o esperpentico, settori individuati sincronicamente, attraverso sintesi e tecniche strutturali guidate dallo stesso trattato di estetica mistico-conoscitiva che costituisce la poetica più intima e profonda di Valle Inclán, *La Lámpara maravillosa*.

Valle Inclán fu un esteta assoluto, che ricercò esclusivamente l'arte per l'arte stessa, senza distinzione di generi letterari; si sforzò di fondere teatro e romanzo in un genere intermedio di scrittura impassibile sottratta allo spazio e al tempo, e che è costituita da una remota prospettiva cosmica dalla quale il Demiurgo si rivolge al suo lettore ideale. Tecnica distanziatrice che è anche parodia e deformazione

sistematica di personaggi, animali e cose, in una istanza e convinzione panteistica di base in cui si fondono e si armonizzano i conflitti di principi e i vari codici di linguaggi coi quali si esprime l'opera apparentemente eterogenea ma profondamente unitaria di Valle Inclán.

Questa la sintesi strettissima del lavoro di A. Risco: di fronte ad essa, non possiamo fare a meno di ricordare, per affinità di tema, almeno il grosso impegno critico di Díaz Plaja su *Estéticas de Valle Inclán*, pubblicato dodici anni fa ugualmente dalla Gredos. Malgrado il titolo, che punta su diversi obiettivi — praticamente tre forme di presentare la realtà, quella mitica, quella ironica, quella “esperpentica”, — Díaz Plaja era già arrivato a riconoscere in queste tre maniere espressive delle varianti di un radicale e primario esteticismo, varianti che Valle Inclán non operò in altrettanti periodi della sua carriera, ma corrisposero invece a virtuali estetiche presenti o latenti fin dai suoi primi momenti di scrittore.

Mi sembra anche interessante ricordare che in uno scritto che lo stesso Díaz Plaja dichiara essere del 1936, e che pubblicò nel '42 in *Ventana de papel*, il critico catalano richiamava l'attenzione su quello che aveva definito “secreto fáustico” di Valle Inclán: la capacità di ringiovanirsi, di abbandonare posizioni conquistate per far avanzare in prima linea settori ispirativi soggiacenti, e che si possono riscontrare già appartenenti al nucleo genetico primordiale valleinclanesco. Anche quelle che sembrano novità, o evoluzioni di scrittore, non sorsero mai “ex nihilo” nel galiziano, diceva allora Díaz Plaja, ma utilizzando il proprio tesoro di scrittore totale e le maniere del perfezionismo esteticista alla ricerca del filone ispirativo raffinato che più si accordava con l'esigenza del momento.

La bibliografia sopra il grande don Ramón è enorme: certamente questo nuovo lavoro di A. Risco costituisce un ulteriore sforzo di sistemazione di un ricchissimo materiale critico in parte già esistente: si tratta di uno sforzo di sintesi, di condensazione, basato su tecniche strutturali che portano a stabilire connessioni e dinamiche che rivelano più strettamente le costanti dell'arte di Valle Inclán.

Il metodo strutturale, fondamentalmente sincronico, e che reca con l'attuale studio chiarificatori ed utili contributi, è applicato, voglio dire, all'opera di uno scrittore che la critica (la quale — certo — non ha ignorato anche aspetti diacronici) aveva dimostrato essere rivolto, già per attitudine propria, egocentricamente verso se stesso, e non tanto il se stesso persona reale, ma il se stesso demiurgico, proprio quello che il Risco chiama in causa.

Bruna Cinti

Antonio Ruiz Salvador, *Ateneo, dictadura y república*, Valencia, Torres, 1977, pp. 280.

Ruiz Salvador, autore di un libro sull'*Ateneo científico, literario y artístico de Madrid* nel primo mezzo secolo della sua esistenza (1835-85), si occupa qui della storia dello stesso *Ateneo* negli anni dal 1924 al 1936, ponendo l'accento, come risulta dallo stesso titolo, sull'importanza politica che esso assunse in tale periodo.

Repressa la libertà d'espressione e d'organizzazione, era naturale che nell'Ateneo essa cercasse un rifugio, per quanto era consentito dalla dittatura, la quale aveva formalmente ragione nel protestare perchè l'Ateneo non si occupava "esclusivamente" (come voleva il suo statuto) di attività scientifiche, letterarie ed artistiche, ma era la vera responsabile della qualifica di centro di opposizione politica che l'istituzione assumeva, in quanto tale opposizione non trovava altri legittimi sbocchi.

Dopo la caduta di Primo de Rivera, all'atteggiamento "brutal pero franco" di lui, successe il più incerto del generale Berenguer, che non riuscì ad impedire che l'Ateneo divenisse teatro di riunioni politiche sotto la breve presidenza di Gregorio Marañón, il quale, con la sua giunta, tentò di disciplinare questa tendenza, ma presto si ritirò, per lasciar posto a Manuel Azaña, eletto il 18 giugno 1930.

Con Azaña la politicizzazione si accentuò; si creò una "Comisión de Responsabilidades" per giudicare la dittatura, e l'Ateneo divenne centro di cospirazione contro la monarchia, la quale lo chiuse immediatamente dopo la sollevazione di Jaca (dic. 1930), costringendo i maggiori indiziati a darsi alla clandestinità. Ne uscirono dopo le elezioni municipali del 12 aprile 1931, il cui risultato fu interpretato come un plebiscito a favore della repubblica.

Ruiz Salvador segue tutti questi avvenimenti con attenzione, rilevando particolarmente le reazioni di colui che dall'Ateneo doveva passare direttamente ai vertici del potere, Manuel Azaña. Naturalmente, la facilità di tale passaggio invogliò altri a ripercorrere la strada. Il Governo provvisorio fu presto attaccato all'Ateneo da elementi più radicali; e Azaña vedeva dall'alto, con un "tono displicente" che gli fu caratteristico (lo nota anche Ruiz Salvador) e che doveva risultare fatale a lui e alla repubblica, quel covo di velleitari "irrevolucionarios".

La costituzione, con le sue disposizioni anticlericali, la riforma agraria, ancor più lo statuto catalano causarono reazioni anche tra i membri dell'Ateneo. Unamuno si dichiarò contro lo statuto catalano, come faceva un uomo di non inferiore prestigio e di diversissimo temperamento, che restò sempre estraneo alle vicende della "docta casa", José Ortega y Gasset.

Azaña, che non poteva seguire la vita quotidiana dell'Ateneo per i suoi impegni di governo, esitava tuttavia a lasciare la presidenza; finì coll'avallare la candidatura di Valle Inclán (con una certa mala fede, perchè nel suo diario scriveva: "Valle no durará en la presidencia porque él solo se basta para armar líos donde no los hay"), che fu eletto nel maggio 1932.

L'elezione fu contestata da un non meglio noto (Ruiz Salvador avrebbe fatto cosa utile rintracciando dati sui personaggi che, importanti nelle vicende dell'Ateneo, restarono tuttavia altrimenti degli sconosciuti) Rafael Marín Del Campo, il quale attaccò Azaña il 10 giugno 1932, in una lunga lettera pubblica che Ruiz Salvador riproduce integralmente. Marín Del Campo si trovava oggettivamente "a destra" di Azaña, per esempio sulla questione catalana; ma non era nè a destra nè a sinistra, bensì nella ragione, quando affermava il carattere di "centro de alta cultura, amplia, liberal y ciudadana" dell'Ateneo, "centro pacífico en el fondo", benchè disposto a ribellarsi ad ogni oppressione, "venga de quien venga y llámese el opresor como se llame: Alfonso XIII o Manuel Azaña".

Il malumore nei confronti del governo era largamente diffuso nel paese; Ortega

parlava di "rectificación de la República". Dimessosi Valle Inclán, la nuova presidenza di Augusto Barcia, appoggiata da Marín Del Campo, si propose di "volver a una labor de cultura fundamental y básica", ma durò poco (il I semestre del 1933). Fu seguita da quella di Unamuno (dall'8 giugno al 30 maggio 1934), della quale Ruiz Salvador dice assai poco, benchè l'elenco delle manifestazioni, da lui opportunamente riprodotto in appendice, dimostri quanto intensa sia stata all'Ateneo l'attività, in quel periodo. Egli continua ad interessarsi piuttosto della politica militante, che poteva ormai manifestarsi fuori dell'Ateneo, il quale pertanto avrebbe dovuto essere lasciato alla sua funzione, politica sì, ma in un senso più profondo, di educazione e di promozione della scienza e della cultura.

Un carattere di nuovo accentuatamente politico acquistò l'Ateneo con la presidenza (dal 30 maggio 1934) del deputato socialista Fernando de los Ríos, con la quale si riprendeva la lotta al potere a partire dall'Ateneo: il potere era questa volta rappresentato dal parlamento di centro-destra e dai governi da esso espressi. Per cinque mesi, dal settembre 1934 al febbraio 1935, questa presidenza non organizzò manifestazioni di sorta, e Ruiz Salvador non ci dice il perchè. Largo è invece di notizie sul ciclo di conferenze contro la revisione della Costituzione. Azaña era tornato all'Ateneo, "que, en el poder, sólo había sido objeto de su desdén". La sua popolarità era più grande che mai tra le sinistre: era ridivenuto simbolo del radicalismo, grazie alla sua prigionia di Barcellona.

Cosa sia successo all'Ateneo al ritorno al governo di Azaña (gennaio 1936) non risulta dal libro, "un libro abierto que otros tendrán que corregir y aumentar", come l'autore riconosce. E' chiaro che la ricerca di Ruiz Salvador, come non esaurientemente sviluppata in dimensioni importanti, è stata disugualmente condotta per i vari periodi. L'Ateneo appare comunque, nel libro, teatro di ambizioni, di personalismi, di facili enunciazioni ideologiche; forse più di quanto non lo sia stato in effetti, poichè non mancarono trattazioni che affrontavano problemi ben più concreti: l'istruzione, la disoccupazione, il problema dell'edilizia popolare, per esempio. Ruiz Salvador è senza dubbio la persona più qualificata a sviluppare la ricerca in questo senso, dal momento che già lo fece per il periodo 1835-1885.

Forse la conclusione più consistente deducibile dal volume riguarda la persona di Azaña. L'autore lo conclude citando, sembra con approvazione, una frase detta da lui, nell'Ateneo, nel novembre 1930: "Si me preguntan como será el mañana, respondo que lo ignoro; además, no me importa. Tan sólo que el presente y su módulo podrido se destruyan". A me pare che simili espressioni confermino il margine di irresponsabilità dell'atteggiamento di Azaña e l'im maturità di un ambiente che sceglieva precisamente lui a dirigere la Spagna in un momento delicatissimo della sua storia. Azaña si rese conto, più tardi, del disastro, e ne fu amareggiato fino a morirne letteralmente di crepacuore, anche se non riuscì a capire in che misura si dovesse anche a lui, malgrado la sua buona fede: alla sua arroganza, al fatale complesso di superiorità che generò in lui la troppo rapida esaltazione al potere.

Franco Meregalli

Vicente Aleixandre, *Spade come labbra*, a cura di Sebastiano Grasso, Milano, Guanda, 1977, pp. XXII-134.

Il conferimento del Premio Nobel per la letteratura, 1977, a Vicente Aleixandre, ha rinnovato anche in Italia l'interesse per la sua poesia. Per gli editori italiani era logico che il riconoscimento prestigioso costituisse un incentivo al rilancio di quanto già edito e a nuove traduzioni di testi non ancora apparsi nel nostro paese. Di qui la ricomparsa di libri come *Trionfo dell'amore*, un'antologia poetica curata da Dario Puccini nel 1972 per le milanesi Edizioni Accademia, e *La distruzione o amore*, tradotto nel 1970 da Francesco Tentori per Einaudi. Non si tratta di ristampe ma di smaltimenti di giacenze; infatti l'opera aleixandrina non ha visto in Italia i successi di vendita di un Lorca o di un Neruda, e nemmeno di un Antonio Machado nè di un César Vallejo, poichè la sua difficoltà intrinseca è tale da allontanare chi si accosti alla poesia come a un prodotto di facile consumo.

Il conferimento del Nobel vede anche, come si è detto, nuove iniziative di diffusione, in traduzione italiana, di opere del poeta spagnolo. Così, mentre le Edizioni Accademia stanno per pubblicare la versione dei *Diálogos del conocimiento* (1974) [ed è probabile che qualche altro editore si sia accaparrato i diritti di traduzione dei *Poemas paradisiacos* (1977)], l'editore Guanda ha dato alle stampe, a ritmo di record, la versione di *Espadas como labios*, a cura di Sebastiano Grasso. Come è noto il libro è uno dei più rilevanti della poesia aleixandrina, e della poesia tutta della "Generazione del '27", ma come spesso accade nella diffusione di autori di poesia in altri paesi, mentre si conosceva il più tardo *La destrucción o el amor*, del 1935, *Espadas como labios* era presente in Italia solo attraverso scelte antologiche, anche se il testo risale al 1932.

Manifestazione, nella poesia di Aleixandre, di un surrealismo di stampo originissimo, nonostante il rifiuto del poeta di riconoscersi nel movimento, *Espadas como labios* avrebbe dovuto essere conosciuto prima dal lettore italiano, per apprezzare meglio i raggiungimenti de *La destrucción o el amor*; ora, con la pubblicazione del libro da parte del Grasso, ha l'occasione di un approfondito esame, che gli permette di cogliere il cosciente surrealismo aleixandrino; nel quale il reale si trasforma continuamente in immagini di profonda tenerezza, ma soprattutto di segno straziante, che, come ha osservato il Puccini, presentano anche evidenti legami col clima artistico dell'epoca, con le vivisezioni surreali e le figurazioni oniriche di Buñuel e di Dalí, ma anche, aggiungiamo, con la pittura metafisica di De Chirico, di profonda influenza sulla poesia di lingua spagnola, tanto da ritrovarne l'orma anche nella lirica del messicano Xavier Villaurrutia.

La poesia di Aleixandre, in *Espadas como labios*, trasporta il lettore in un mondo conturbante, lo immerge, senza punti d'ancoraggio possibile, in un universo apparentemente scardinato da ogni nesso logico, percorso e trafitto da luci come lame, ma anche tenero per immagini, che si mescolano a note crudeli, al segno di un'equazione dell'amore come sostanza insostituibile e dolore. Dámaso Alonso aveva definito la raccolta, al suo apparire, un gran libro, "agrio, revuelto, duro, surpado, veteadó, lívido, rosado, beatífico, arcángelico", grande massa, grande torrente di poesia, mescolanza di dolore, di sarcasmo, di tenerezza e di delicatezza, libro nel quale il lettore, sulla rottura dei freni della logica, vive dalla prima all'ulti-

ma pagina in sogno continuo, in ininterrotta visione.

La traduzione italiana di *Espadas como labios* rende generalmente in modo soddisfacente il clima dell'originale. Il traduttore si mantiene fedele al testo e ne riproduce con efficacia, spesso, la gamma delle sfumature. Tuttavia l'evidente premura di dare alla stampa il volume, non appena giunta la notizia del Nobel ad Aleixandre, ha impedito al Grasso, in taluni passi, un più rigoroso riscontro, una scelta più meditata. Infatti se in genere non sono da notare sviste gravi, se non, ad esempio, in "En el fondo del pozo", la traduzione di *espalda* con *spada*, distrazione evidente, in "Súplica", la versione di *esteras* con *lagune*, in "Memoria", *curvas* con *dossi*, in "Ya es tarde", *acertar* con *accertare*, una più prolungata riflessione avrebbe potuto condurre ad evitare alcuni passi "malsonantes". Ad esempio, in "La palabra", *Aquí al oído voy a decir*, dove *oído* è tradotto con *udito*, meglio sarebbe stato tradotto con *orecchio*, e *Voy a decir* è imperfettamente tradotto con *Ora, dico*, mentre, in "Partida", *qué llano el mundo ha sido*, tradotto con *che pianura è stato il mondo*, è traduzione non rispondente all'originale. Altre osservazioni si potrebbero fare, tra esse alcune di tono, che a mio parere segnano uno scadimento del testo nella traduzione, come, in "Súplica", *Delgadas lenguas*, tradotto con *Sottili lingue*, e *esa delgada voz de corazones*, reso con *quella delicata voce di cuori*, quando *esile* sarebbe stato il termine esatto, per *delgado*, in entrambi i casi.

Giuseppe Bellini

Antonio Colinas, *Conocer Aleixandre y su obra*, Barcelona, DOPESA, 1977, pp. 126.

Poeta, discepolo e intimo amico di Aleixandre, il Colinas dedica questo libro al Premio Nobel spagnolo affermando, in apertura, che la prestigiosa distinzione soddisfa, in linea generale, pienamente non solo i suoi amici e discepoli, ma anche la gran maggioranza degli spagnoli: "Y es que en Aleixandre la Academia sueca ha premiado — por decirlo en una sola palabra — la ejemplaridad. Ejemplar su persona amable, acogedora, desinteresada, en años de falsos nombres, de falsos profetas. Ejemplar su obra abarcadora y fértil en años de prosaísmos, de aburridas poéticas, de temáticas a machamartillo".

Dalle righe citate traspare la linea emotiva sulla quale si svolge la ricostruzione della vita di Aleixandre da parte di Colinas, dal suo incontro con la poesia, dal sorgere della "Generazione del '27", dal periodo di malferma salute durante la guerra civile, alla lunga notte del franchismo, fino alla restaurazione della democrazia, una "Consumación serena entre los humanos", come l'autore scrive, intitolando il penultimo capitoletto.

Il libro non ha la pretesa di essere un esame approfondito dell'opera di Aleixandre, ma una guida chiara all'opera del poeta attraverso la conoscenza della sua vita. Di molta utilità la nota cronologica relativa al poeta e la bibliografia finale.

Giuseppe Bellini

Rafael Alberti, *Cile nel cuore*, Omaggio internazionale a Pablo Neruda, a cura di Ignazio Delogu, Roma, Newton Compton Editori, 1977, pp. 176.

Come indica il sottotitolo, il libro rappresenta l'omaggio di voci della poesia internazionale a Pablo Neruda dopo la sua morte. Esso prende l'avvio dall'iniziativa del Comitato Italia-Cile "S. Allende" e ripropone, in apertura, la testimonianza resa da Alberti a Firenze, la sera del 20 ottobre 1973, durante la cerimonia organizzata dalla Provincia di Firenze. Avverte il curatore che la testimonianza del poeta spagnolo fu resa in italiano e che a essa non sono state apportate, qui, correzioni. "Mio fratello Neruda" è il titolo dell'intervento albertiano; si trovano in esso ricordi e notizie relative a Neruda che tuttavia nulla di nuovo apportano alle conoscenze che già abbiamo, ma che qualifica una nota commossa nell'evocatore, il quale dà ampio spazio alla poesia nerudiana, della quale legge esempi significativi, in traduzione italiana sempre, senza denunciarne l'autore, ma che in massima parte è del Puccini.

Con ben diverso risultato artistico, e anche di commozione, all'epoca della scomparsa, in un momento drammatico per il Cile, del poeta, Alberti lo aveva ricordato e pianto in una lunga lirica, "Con Pablo Neruda en el corazón", richiamo voluto a *España en el corazón*, del poeta amico, da cui riprende espressioni e incorpora versi, in una situazione drammatica per il Cile, del poeta, adesione e commozione. Il poema, in due parti, fu scritto a Roma nell'ottobre del 1973 e apparve per la prima volta, nella traduzione da me curata, in un volume nerudiano edito dalla milanese M'Arte, nel 1974; ora esso è riproposto, per la traduzione del Delogu, come "pezzo forte", se così si può dire, del libro che commentiamo, significativamente intitolato *Cile nel cuore*.

Riproducendo, in versi, brani di una nota lettera di Neruda da Ceylon, versi di poemi delle *Residencias*, rifacendosi, in particolare, a "Explico algunas cosas", Rafael Alberti conclude il suo poema richiamando l'attenzione, come già il cileno sulla Spagna insanguinata, sullo spettacolo straziante del Cile esemplificato nella casa del poeta, a Santiago, saccheggiata e distrutta, come a suo tempo i mezzi d'informazione mostrarono:

Venid a ver ahora su casa violada,
sus puertas y cristales destrozados,
venid a ver sus libros ya cenizas,
a ver sus colecciones reducidas a polvo,
venid a ver su cuerpo allí caído,
su inmenso corazón allí volcado
sobre la escoria de sus sueños rotos,
mientras sigue corriendo la sangre por las calles.

Il poema citato inaugura la parte più rilevante, artisticamente, dell'antologia; in essa sono ripescate liriche di Alberti dedicate a Neruda in epoche passate: il sonetto di *Entre el clavel y la espada*, "Era en el tiempo del clavel pausado...", le

“Coplas de Juan Panadero a Pablo Neruda”, prima serie, “Una canción para Valparaíso”, dai *Poemas diversos*, una lirica “A Pablo”, del 1973, un’altra lirica dallo stesso titolo, “A Pablo Neruda”, del 14 ottobre dello stesso anno, una del settembre, dedicata “Al Presidente de Chile Salvador Allende”, un crudo “Autorretrato” di Pinochet. Segue quindi l’omaggio di poeti iberici e ibero-americani, tra essi il poema che Asturias lesse nella sala Pleyel alla morte dell’amico, per la prima volta pubblicato nel nostro *Pablo Neruda* (Milano, Accademia, 1973) per volere del poeta, ricordi in prosa di Aleixandre, Cortázar, Blas de Otero. E’ la parte più estesa del volume, che conclude con un “Omaggio di scrittori di altre nazionalità”. In quest’ultimo settore le poesie sono date solo in traduzione, salvo, naturalmente, il testo di C. Levi, in originale italiano, mentre nel settore precedente i testi originali compaiono con la traduzione a fronte.

Di tutto il volume, è naturale, a parte l’interesse umano degli interventi occasionati dalla morte di Neruda, ciò che è più rilevante è la poesia di Alberti, che il compilatore del libro definisce “nucleo poetico, aperto ma già dotato di indubitabile unità e compiutezza”. Una unità che si fonda, in realtà, solo sul sentimento, poichè si tratta di tessere sparse nel tempo, come s’è visto, e delle quali più interessano le creazioni originate dalla scomparsa del poeta cileno. Esiste, inoltre, una sproporzione evidente, per quantità, tra quanto nel libro appartiene ad Alberti, è opera della sua creazione, e il resto del volume: 55 pagine, comprendendo la prosa evocativa del poeta spagnolo, contro 78 di altri interventi. Ed è per lo meno singolare, in un volume che presenta il nome di Alberti come autore. L’impressione prima è che la raccolta, sorta, non v’è dubbio, a un’insegna generosa, quella di un omaggio mondiale a Neruda, riveli troppo scopertamente il suo carattere d’occasione.

Giuseppe Bellini

Per conoscere Rafael Alberti, a cura di Ignazio Delogu, Milano, Mondadori, 1978, pp. LXVI-326.

Il ritorno di Rafael Alberti in patria, dopo il lunghissimo esilio, dapprima in Argentina, poi in Italia, ha contribuito a riproporre non solo in Spagna, ma in altri paesi del mondo, la sua opera. Prestigiosa espressione della poesia spagnola, sorta all’insegna della “Generazione del ‘27”, in Italia Alberti ha composto alcune delle sue opere di maggior rilievo, tra esse le *Canciones del alto Valle del Aniene* e *Roma, peligro para caminantes*. Alla conoscenza in Italia della poesia di Alberti, ha dato un considerevole contributo Ignazio Delogu, che ora ne presiede il rilancio, attraverso questa interessante guida-antologia, *Per conoscere Rafael Alberti*, che compare negli “Oscar” Mondadori.

Amico del poeta, il Delogu ne conosce da vicino le vincende vitali, avendolo seguito, soprattutto, durante l’esilio italiano, con dedizione esemplare. Ma il Delogu è anche valido esegeta della poesia albertiana, che ha contribuito a diffondere nel nostro paese con pregevoli traduzioni. Il libro che ora si commenta reca del Delogu un approfondito studio dell’opera di Alberti e fa il punto intorno alla sua creazione artistica, che poi esemplifica, in tutta la varietà della sua gamma, nella

vasta antologia che correda il volume, con giustificata prevalenza della poesia, partendo dai primi versi, che prelusero a *Marinero en tierra*, al surreale *Sobre los ángeles*, fino alle raccolte più recenti, appunto le *Canciones del alto Valle del Aniene* e *Roma, peligro para caminantes*.

La scelta dal volume *Entre el clavel y la espada* è, certo, la più abbondante. Del resto questo è uno dei libri più significativi di Alberti, documento dell'esilio, insieme ai *Retornos de lo vivo lejano*, riproposti in traduzione italiana, dopo le scelte di Marcella Ciceri Eusebi, nel 1976 da Sebastiano Grasso. Di non minore rilievo sono le *Baladas y canciones del Paraná*, ove si manifesta, come nello straordinario libro *A la pintura*, in un continuo pensare alla Spagna, tutta l'angoscia dell'esiliato, teso verso una patria amata spasmodicamente, di cui sente duramente l'assenza, malgrado la generosa ospitalità americana e l'ostinato tentativo di immedesimarsi nella sua ossessionante geografia, tanto da indurre Neruda a proclamare Alberti poeta immenso dell'immensa America.

Il Delogu mette esattamente l'accento su questo fondamentale periodo creativo di Rafael Alberti, nella sua scelta antologica, ma riserva parte adeguata anche all'ultima produzione, quella italiana. Egli sottolinea, nello studio introduttivo, la comprensione del poeta per la nostra terra, per la natura civile del popolo italiano. Le *Canciones del alto valle del Aniene* ne sono un'efficace testimonianza. Ma occorrerebbe anche sottolineare che la tensione verso la Spagna, ora vicina, ma sempre irraggiungibile, spinge Alberti a un amore-odio verso Roma, come traspare da *Roma, peligro para caminantes*, ove il grottesco sorge dall'angoscia di chi sente scemare la speranza.

Giuseppe Bellini

Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 330.

E' un lavoro critico — descrittivo del teatro del grande drammaturgo spagnolo che molto opportunamente si fa conoscere in Italia. Molte e circostanziate sono le relazioni che si stabiliscono fra i drammi di autori moderni, d'avanguardia, anche fra drammaturghi antichi, e il teatro sastriano: perciò è difficile, riassumere in breve spazio la quantità e qualità di richiami culturali che vengono fatti e le riflessioni, echi, che questi a loro volta destano nel lettore. A un teatro tanto complesso come quello di Sastre, certamente lo studio critico si deve adeguare con altrettanta complessità, pure sono rilevate le linee fondamentali di chiarificazione che schematicamente sintetizziamo: dai drammi simbolico — surrealisti si passa a quelli del periodo anarchico-nichilista del disorientamento, del duro pessimismo, e successivamente ai drammi dello pseudo-disimpegno, cioè quei drammi non impegnati socialmente, ma in cui non si perde occasione per sottolineare la condanna alla guerra, al nazismo, al capitalismo.

Alla fine degli anni '50 avviene un ulteriore profondo cambiamento in Sastre: l'adesione al marxismo, il rifiuto della divinità e il cambiamento linguistico, l'adozione di una lingua viva, popolare, postulati estetici del teatro realista: è un tea-

tro di funzione etica, che spesso però cambia di tono, diventa macabro — fantastico rivelando in particolare l'influenza di Strindberg.

Tra il '60 e il '70 i temi preferiti sono quelli del terrore, della licantropia e antropofagia, derivati ancora da Strindberg, nei quali è feroce la critica della società e del potere costituito.

Dal '70 al '72 si nota come una pausa dell'impegno artistico marxista di Sastre, una specie di periodo di "copertura" in attesa di anni migliori in cui lo scrittore di sinistra possa meglio esprimersi. Gli ultimi anni, il '74 e il '75, sono caratterizzati dalla prigionia politica sia dello scrittore che della moglie.

Il rapporto teatro — società, che è essenziale soprattutto nell'ultimo Sastre, è tenuto ben presente ed anzi è un tema centrale di questo studio critico, insieme ai problemi attuali del nostro vivere, della vita angosciata e tormentata dell'uomo d'oggi.

Critica sociologica, si potrebbe dire, quella della Ruggeri-Marchetti; senonché la sua critica non si scosta mai dai problemi tecnici del teatro, procede su due binari e li fonde, così come l'opera sastriana stessa, in campo artistico, utilizza l'immersione sociale in funzione della scena; spesso anzi fa della scena addirittura una piattaforma di vita sociale, le conferisce carica di punta per coinvolgere lo spettatore e quindi trasformare nell'atto stesso la vita.

L'ultima parte di questo studio, corredato anche di una ricchissima bibliografia e di un indice dei nomi, è dedicato all'estetica di Sastre rilevata dai suoi stessi specifici saggi.

Questa estetica, ancorata nell'ultima fase a Marx, Engels e Lukács, considera la catarsi aristotelica in chiave sociale perchè fine dell'arte non è la bellezza, ma la purificazione sociale. Anche il mito è difeso quando parte da una situazione reale; ma il valore realista può anche essere espresso con stilizzazioni, simboli, della realtà stessa.

Fra le idee esposte, Sastre sostiene la necessità di una lingua semplice e viva, e auspica un futuro teatro che nasca dalla essenza teatrale di oggi: il teatro epico (Brecht), drammatico (Miller) e d'avanguardia (Beckett).

Bruna Cinti

J.M. Caballero Bonald, *Descrédito del héroe*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 105.

Dopo molti anni di silenzio (come poeta, ma non come narratore) l'andaluso C.B. pubblica questa nuova raccolta di poesie, nella quale ripropone anche una serie di composizioni contenute — sotto il titolo di *Nuevas Situaciones* — nel precedente volume *Vivir para contarlo* (Barcelona, 1969), che riuniva quasi al completo la sua anteriore produzione in versi (da *Las adivinaciones* a *Pliegos de cordel*), con alcuni ritocchi nella stesura e nella collocazione delle singole poesie. Fornire qualche dato mi sembra utile perchè l'attuale produzione di C.B., pur potendo essere naturalmente fruita in modo autonomo, meglio si intende alla luce delle raccolte poetiche anteriori, nei confronti delle quali essa costituisce al tempo stesso un'evoluzione e una smentita. Ruolo centrale vi svolge, allora come ora, la memoria, tan-

to personale quanto culturale, sentita come artefice di ogni identità, sia questa individuale oppure collettiva; quel che viene a mancare, invece, è la fiducia nelle sue effettive possibilità di ricostruzione, e quindi di testimonianza, del vissuto, essendosi dimostrata non solo frammentaria e partigiana, ma soprattutto non misurabile, non assoggettabile ad alcuna verifica, e perciò non scientifica (oggettiva), non attendibile.

Con *Descrédito del héroe* si riprende dunque un discorso poetico, o forse meglio un'indagine, il cui inizio risale a più di vent'anni fa; non per caso, infatti, il libro si apre con il componimento *El hilo de Ariadna*, il quale concludeva invece la precedente raccolta. Non c'è stata dunque soluzione di continuità, benchè siano avvenuti dei cambiamenti, riscontrabili anche in dettagli riguardanti le poesie reinserite, le quali hanno subito parziali o totali modifiche nei titoli, nonchè sostituzioni di interi versi, o sintagmi, o singole parole. Molte, comunque, le nuove composizioni che riprendono e dispiegano tanto da un punto di vista tematico che formale la poetica delineatasi con chiarezza già in *Nuevas situaciones*: l'imbrogliato labirinto della vita (dell'esperienza), inapprensibile nella sua interezza da una coscienza tanto più grama e risibile quanto più caparbio e vano si rivela il suo assedio alla lucidità; la macchina viscosa del tempo, erosivo produttore di sfaceli fisici e mentali che distruggono qualunque identità; il fantasma della storia, mutevole convogliatrice di chimere, nata bugiarda fin dai tempi di Omero; l'arma perseverante del ricordo — e si sa: arma spuntata e arrugginita — che strappa ed associa senza sosta brandelli di realtà che sono simulacri; il vizio disennato della scrittura, tenace quanto inservibile strumento di un inattuabile progetto di verità; la spinta onirica del desiderio, torbido costruttore di significanti (ma non di significati), utili solo a perpetuare se stesso; e infine il soliloquio, meta sicura benchè non ricercata di ogni parola che intenda farsi messaggio. Insomma un universo desertico, unicamente percorso dal silenzio e da una buffa creatura disadattata (l'io scrivente) che non si rassegna all'isolamento da esso intimato. Dramma dunque dell'esistenza, in quanto dramma della conoscenza negata al passato (identità storica collettiva) e al presente (identità storica personale), reso attraverso un discorso marcatamente intellettualizzato, ricco di allusioni storiche, mitologiche, magiche, provenienti da varie aree culturali e disseminate dall'A. nei contesti più anacronici con raffinata disinvoltura, quali emblemi o paradigmi dell'umana avventura (diacronica e sincronica) del vivere.

Varie sono le strategie linguistiche adottate. Da un punto di vista semantico, le poesie si snodano spesso in grovigli iconici e introspettivi assai eterogenei, sia in senso cronologico che topografico, obbedienti a una logica di associazione eminentemente interiore, governata soprattutto dalla memoria, intenta ai propri riti esplorativi di un'essenza sempre evanescente. Molto personale risulta l'uso della metafora che sconvolge l'assetto tradizionale del mondo incatenando a forme fisiche degli oggetti mentali o, più frequentemente, animando di intenzionalità umane gli oggetti sensibili, coinvolti anch'essi nelle interminabili elucubrazioni di chi li evoca. Abbonda infatti il lessico astratto, ricco di terminologie filosofiche, orientato in una direzione prevalentemente antropocentrica. Complessa è pure la struttura sintattica, poco discosta dalla norma, spesso costituita da orazioni lunghe o lunghissime, ricche di incisive e di subordinate, che si sviluppano lungo versi d'ogni

misura — rotti o distesi — cui una metodica e consumata pratica dell'*enjambement* conferisce il ritmo quasi discorsivo della dissertazione, tanto più nitida e pacata nelle modalità espressive, quanto più contorta e inquieta nelle tematiche affrontate. L'inserimento di alcune composizioni in prosa appare, in questo senso, come una intensificazione di tali stilemi. Si tratta infatti di una prosa particolarmente ritmata (o, con definizione un po' fuori moda, poetica), la quale mostra in modo più vistoso come un alto grado di sconvolgimento semantico (forma del significato) sia reso mediante un alto grado di consequenzialità sintattica (forma del significante). E' da questo coltivato contrasto che C.B. fa sgorgare gli effetti più stranianti della sua poesia, non *sociale* e neppure *lirica*, anzi privatissima e aspra, ma ugualmente attraversata dalla storia, capace di trasformare le avventure intellettuali di un individuo privo di pietosi pudori e conformismi nei confronti di se stesso nelle gesta "esemplari" di un "accreditato eroe" del nostro tempo.

Elide Pittarello

Linda Gould Levine, *Juan Goytisolo: La destrucción creadora*, México, Joaquín Mortiz, 1976, pp. 305.

La editorial Mortiz, a la que debemos ya la publicación de varias obras goytisolanas que hasta 1975 no se pudieron editar en España, nos presenta el estudio más completo publicado hasta ahora sobre Juan Goytisolo. L. Gould Levine tampoco es nueva en este campo; ha escrito tres importantes trabajos sobre el autor, que es amigo suyo, y la "ha ayudado enormemente" (p. 9) en la preparación de *La destrucción creadora*.

Esta obra se basa en la visión — por cierto no nueva, pero muy profundizada y sistematizada — de las últimas novelas de Goytisolo como síntesis y perfeccionamiento de las obras antecedentes, y en la constatación de que, con *Señas de identidad*¹, la "hora del lector" ha llegado realmente, i. e. que los nuevos textos de Goytisolo requieren un máximo de atención y vastos conocimientos previos por parte del público.

Partiendo de *SI*, obra puente entre las primeras novelas y *DI*, Gould Levine recoge uno por uno los cabos sueltos, temáticos y técnicos, de la creación anterior (literaria y ensayística), para mostrar su entretrejimiento a un nivel más elevado en la antepenúltima novela, *SI*. La mayor parte del estudio (cap. II-IV) se dedica luego al análisis detenido de *DJ*, texto que representa tanto la realización de las posibilidades y deseos insinuados en *SI*, como un diálogo con las primeras obras, y a la vez un sistema "autofertilizante", en el que motivos y procedimientos esbozados en la primera sección sirven de base a las posteriores.

A causa de la enorme cantidad de temas tratados por la autora, debemos limitarnos a la enumeración de algunos de los más importantes. Los hilos principales,

¹ *Señas de identidad*, México, J. Mortiz, 1966, y Barcelona, Seix Barral, 1976 (abreviado *SI*); *Reinvindicación del Conde Don Julián*, México, J. Mortiz, 1970, y Barcelona, Seix Barral, 1976, (abreviado *DJ*).

presentes a lo largo del estudio, son cuatro: los vínculos que unen a Goytisolo con Cernuda y A. Castro; los deseos del autor y sus protagonistas de destruir los mitos fosilizados de la "España sagrada"; los de liberarse de las esencias burguesa y cristiana del yo y los de renovar radicalmente la función de la palabra escrita. En los capítulos I y II se analizan, además, el desarrollo de la dualidad víctima/verdugo, personajes arquetípicos, que finalmente se reúnen en un solo protagonista, el Alvaro de *SI*, y la génesis de la ficcionalización de la crítica social, vista en relación con el camino político-poético del autor. El examen de estas y otras cuestiones temáticas se combina con el de los procedimientos técnicos, como la dicotomía entre caos y orden, destrucción y creación, y la estructura fragmentada, que lleva "a la desdramatización de los sucesos y a la eliminación del clímax y del suspenso tradicional". (p. 92).

A partir de su tercer capítulo, estudia la autora los niveles de significación y las connotaciones del lenguaje polisémico de *DJ*. Este capítulo, dedicado a la discusión de nuevos aspectos de la desmitificación y a las contraproposiciones goytisolanas de islamización y erotización de España, se concentra en un análisis detallado de la nueva *Eneida* y la cristalización de los consabidos *Leitmotivs*, con los que se entrelazan fuentes externas literarias y cinematográficas.

Habiendo descifrado los múltiples aspectos del "psicoanálisis nacional", muestra la autora en su cap. IV la última sección de *DJ* como "una especie de 'psicoanálisis personal' ", "la busca de la liberación" (p. 203), que desemboca en una nueva unión víctima y verdugo. Ecos de Perrault, de Sade y de Lautréamont forman aquí esta "galería de espejos literarios" (p. 239) que ya antes Gould Levine había mostrado como rasgo típico de *DJ*. El mundo surrealista y fantasmagórico de esta novela dialoga con Apollinaire y Borges, respondiendo al mismo tiempo a las exigencias estructurales y semánticas puestas al texto literario por Barthes, Sollers y Eco.

En la breve conclusión se alude a la "Presentación crítica de José María Blanco White" y a *Juan sin tierra* (1975), obra en que el novelista (¡sic!) ha encontrado finalmente la pertenencia que buscaba desde el principio de su carrera.

Linda Gould Levine parece haber hecho suyas la ideología y estética de Juan Goytisolo, proponiendo desde esta posición una crítica comprensiva y entusiasta — a veces demasiado —, en la cual corre el riesgo de identificar por completo al autor con sus protagonistas. Sin embargo, amén de un examen de lo inverosímil en Goytisolo como medio de descubrir los mecanismos más secretos de la realidad, y de una mejor estructuración de la plétora de los análisis, poco se echa de menos en este estudio. La autora se muestra claramente más perspicaz en la investigación de los procedimientos narrativos y de las cuestiones temáticas que en la de los recursos lingüísticos, aunque también en este último aspecto encontramos mucho nuevo y útil.

En la bibliografía faltan algunos títulos importantes, como p. e. una monografía en clave lacaniana de Christian Meerts y varios artículos fundamentales². Pero

² Christian Meerts, *Technique et Vision dans "Señas de identidad" de Juan Goytisolo*, Frankfurt/Main, Klostermann (Analecta Romanica), 1972; *Juan Goytisolo*, volumen colectivo con ensayos de J.M. Castellet, J.C. Curutchet, M.

son interesantes la lista completa de los ensayos político-sociales de Goytisolo y, sobre todo, la clasificación del contenido de los archivos goytisolanos, instalados por el mismo autor en la Mugar Library de la Universidad de Boston.

En resumen, son de encomiar la solidez y competencia que caracterizan *La destrucción creadora*. La obra contribuye en manera decisiva a establecer los conocimientos necesarios para la comprensión y apreciación de unos textos tan ricos y difíciles como *SI* y *DJ*.

Sylvia Truxa

* * *

Antonello Gerbi, *La natura delle Indie nove*, Milano—Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 631.

Antonello Gerbi è studioso ben noto in campo internazionale, e specialista delle vecchie e meno vecchie polemiche a proposito del continente americano (ricordiamo fra le altre opere sue la *Disputa del Nuovo Mondo, 1750-1900*, del 1955, che proprio in America è stata tradotta e diffusa dal prestigioso "Fondo de Cultura Económica" di Città del Messico). Come prometteva nell'*Advertencia* di questo suo lavoro, l'autore ha pubblicato posteriormente il grosso volume che ora recensiamo, intorno a problemi suscitati dall'ambiente e dalla storia americani: argomenti affini a quella polemica, ma con la prospettiva arretrata di secoli.

L'opera è divisa in due parti: la prima analizza i vari cronisti della scoperta americana, da Colombo a Giovanni da Verazzano; la seconda ha per tema Gonzalo Fernández de Oviedo, la sua fortuna e vita, la sua visione del mondo storico e naturale, la relazione diretta che ebbe con l'umanesimo veneto e l'enorme importanza che acquistarono gli scritti dello spagnolo per la loro diffusione e per la impostazione filosofica e politica che si diede alla scoperta americana.

Anche i primi cronisti dell'America si preoccuparono di inserire le "novità" del continente, di recente scoperto, dentro un supporto teologico e filosofico; ma solo alla fine del '500, con Montaigne e con Bruno, fu sentito l'effetto della scoperta nel campo filosofico europeo.

Non è possibile — per quanto stringata sia questa sintesi — fare cenno a tutti gli scrittori d'America che il Gerbi studia; diremo di Colombo del quale in definitiva si accetta l'opinione di Terán: lucido e razionalista prima della scoperta, e "spagnolo", cioè mistico e illuminato, dopo. Vespucci è più realista, sempre, fiorentino com'è, cauto, ironico, scettico.

Pietro Martire è l'iniziatore del mito dell'indigeno e dell'età dell'oro, per cui Las Casas non cesserà di ammirarlo. Il primo libro relativo all'America stampato

Durán, C. Fuentes, Severo Sarduy, K. Schwartz, M. Vargas Llosa etc. y la más completa bibliografía sobre la crítica goytisolana publicada hasta ahora. Madrid, Ed. Fundamentos, 1975; A. Díaz-Lastra, "Entrevista con Juan Goytisolo", *Margen* 2 (dic. 1966/en. 1967) pp. 2-15; A.C. Isasi Angulo, "La novelística de Juan Goytisolo", *Papeles de Son Armadans*, t. LXXVI, n. 226 (en. 1975) pp. 65-87.

in Spagna è la *Suma de geografía* di Fernández de Enciso, Siviglia 1519: in esso si dimostra un interesse speciale per le Indie Occidentali. Fu l'inventore del *Requerimiento* a cui diede forma legale Palacio Rubios, e che era una intimazione legale, fatta ai cacicchi, di riconoscere l'autorità dei re spagnoli sulla loro terra, l'investitura fattane al Papa e da lui ai re di Castiglia, quindi la sovranità legittima di questi re. Enciso è precursore di Oviedo in tono minore.

Cortés è più simile a Colombo per il suo utilitarismo e le sue astuzie diplomatiche. Il Messico da lui descritto è quasi Europa, terra di fiorenti civiltà, sebbene — dice — quei popoli civili siano sodomiti.

La relazione di Magellano che Pigafetta doveva rendere a Pietro Martire fu consegnata fortunatamente nelle mani di Carlo V a Valladolid; se fosse stata consegnata al Cronista del Consejo de Indias (Pietro Martire), sarebbe andata perduta, perchè la relazione latina che ne fece appunto Pietro Martire ad Adriano VI andò smarrita nel sacco di Roma, secondo quanto suppose Ramusio.

Pigafetta è credulo ed ingenuo, ama i selvaggi e cerca di imparare da loro.

Il governo e l'amministrazione spagnoli sono inerti, pigri nel sollecitare informazioni americane. Solo dopo il 4° viaggio di Colombo i Re cattolici le richiedono; Carlo V lo fa direttamente inviando ordini a funzionari e governatori.

Las Casas concentrò l'attenzione ai problemi dell'indio, mentre fu relativamente indifferente alla natura americana.

Fino al 1535, anno della pubblicazione della *Historia general y natural de las Indias*, di Oviedo, gli spagnoli ignorarono, o quasi, la terra scoperta da Colombo, perchè le *Decadi* di Pietro Martire erano scritte in latino; solo le lettere di Cortés e di Pizarro (1522-25-34) li informarono prima di quell'opera magistrale. Successivamente, il governo spagnolo stesso cercherà di impedire agli stranieri la conoscenza delle risorse americane.

La II parte della bella opera del Gerbi inizia dalla pubblicazione del *Sumario e Historia general...* su citata (1535 1^a ed., 1547 2^a ed.), di cui però si diede alle stampe solo la 1^a parte. Non ottenne il permesso il resto dello scritto, forse perchè Oviedo è molto severo verso la condotta spagnola durante la "conquista".

Oviedo diede le prime descrizioni scientifiche della natura americana; fu autore diversamente apprezzato; ebbe conoscenza varia e diretta dell'Italia; l'esperienza italiana si sente nei suoi scritti; si recò in America nel 1514, poi compì altri 6 viaggi, le fatiche e sventure dei quali pure si riflettono nella sua opera. Nominato *alcaide* di Santo Domingo, soffrì ingiurie da cui dovette difendersi e offendere; morì nel 1557. Dopo di lui, o con lui, disse il Ramusio, l'America cessò di essere creduta una propaggine dell'Asia, e non è poco.

Gerbi cita Bataillon e la sua interpretazione erasmista di Oviedo, condivisa anche da O' Gorman. L'odio di Las Casas per Oviedo fu causato dall'antagonismo fra l'uomo del medioevo e quello moderno: artista fine dell'umorismo, Oviedo fu anche interessato a problemi di lingua e addirittura di fonetica americana.

Bruna Cinti

Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1976, pp. 118.

Autore nella stessa limpida collana, "El libro de bolsillo", della madrileña Alianza Editorial, di una pregevole *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (1914-1970), apparsa nel 1971, José O. Jiménez nei *Cuentos fantásticos* presenta un interessante capitolo della prosa dariana. Nella narrativa fantastica di Darío intervengono, sulle orme delle tendenze del tempo, in particolare di Edgar Poe — sul quale il nicaraguense scrisse un saggio, qui riproposto alla fine del volume —, vari motivi, dal lugubrisimo al meraviglioso, dalla filosofia esoterica e dall'esotismo all'occultismo, dalle presenze soprannaturali alle vampiresche, alle fantasie filosofiche, dal diavolo alla reincarnazione e alla metempsicosi... Tutta, insomma, la gamma di motivi di cui si diletta il mondo letterario del momento, da cui Darío fu attratto e al quale portò il suo contributo con pagine tra le più riuscite nell'ambito del racconto modernista.

Di particolare interesse sono le pagine con le quali J.O. Jiménez presenta il libro. Egli traccia in esse una rapida storia dell'apparizione del soprannaturale e del fantastico nella letteratura, come annuncio di quella che oggi va sotto l'etichetta di "letteratura fantastica", e fissa tale comparsa nella seconda metà del secolo XVIII, negli anni del "racionalismo ilustrado", come reazione contro i suoi eccessi, osservando che si va definendo con ampiezza e nitidezza dal romanticismo al simbolismo. Si spiega, quindi, come Darío e il modernismo trovino nel settore una importante tradizione. Lo studioso rileva l'influenza preponderante di Poe nelle letterature ispaniche e afferma che Darío, giunto in Argentina, fu uno dei primi ad acquisire una coscienza del genere e a manifestare volontà di coltivarlo. Lo spronò la diffusione nell'ambiente bonaerense delle scienze esoteriche, della parapsicologia e degli studi metapsichici. Esattamente J.O. Jiménez fa di Darío un precursore della "ficción-ensayo" borgesiana, per un tipo di personaggio-narratore che "se descuida más o menos largamente del hilo general de la trama para entretenerse [...] en teorizaciones y datos sobre el ocultismo". Il doppio gioco dei piani narrativo-speculativo precorre, appunto, il gioco personalissimo di Borges.

Naturalmente l'autore del prologo al libro che si commenta non intende calcare la mano; è anzi cosciente dei limiti di una eventuale influenza di Rubén Darío, come nel caso del "doble", che prende successivamente rilievo in Horacio Quiroga e soprattutto, in costruzioni elaborate, nell'opera di Cortázar, mentre il nicaraguense ne fa un uso "casi ingenuo".

Che i racconti di Darío non abbiano avuto grande fortuna è noto, eclissati come furono dalla fama che raggiunse la sua poesia, relegati, oltretutto, bene osserva Jiménez, dalle prose presenti in *Azul*, per i più, a un estetismo di marca parigina ed esotica.

Quanto alla definizione di "fantastico", più che a Todorov, o al Caillois, J. O. Jiménez, si rifà ad Ana María Barrenechea, all'*Ensayo de una tipología de literatura fantástica*, apparso sulla "Revista Iberoamericana" (80, 1972), precisamente quando afferma, in una delle tre categorie che la studiosa propone, che fantastico è quello in cui "todo lo narrado entra en el orden de lo no natural". Per quanto concerne i racconti di Darío essi presentano due fonti: l'onirico e le credenze oc-

cultiste ed esoteriche, nelle quali il nicaraguense ostenta di essere aggiornato, manifestazione del "conocido prurito *culturalista* del modernismo: máscara que encubría la inseguridad del americano frente a Europa, y deleitaba la expresa voluntad de superar el trasnochado colonialismo espiritual de la América hispana del XIX [...]".

Con molto controllo J.O. Jiménez dichiara, in sostanza, di aver voluto vedere nell'opera di Rubén Darío, in questo campo specifico, un prodotto del suo tempo, "un escritor *modernista* de relatos fantásticos", non un creatore attuale degli stessi, ma anche l'importante ruolo di "avanzado" avuto dallo scrittore nicaraguense, in questo settore, nelle lettere ispaniche.

Giuseppe Bellini

Rubén Darío, *Poesía*, introducción y selección de Jorge Campos, Madrid, Alianza Editorial, 1977, pp. 144.

Proseguendo nell'interesse verso l'opera di Rubén Darío, la Alianza Editorial include ora nella collana "El libro de bolsillo" questo volume dedicato alla lirica del poeta nicaraguense. La scelta si presenta ben calibrata e va dalle "Primeras poesías", del 1880-88, alle "Poesías sueltas" del periodo 1912-16. Rilievo opportuno è dato ai *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905), come al momento più rappresentativo del poeta.

Sottolineata nello studio introduttivo, malgrado l'appartenenza "a todo un pasado que se consideraba prescrito y marchito", la permanenza nel tempo della poesia dariana, evocando giudizi di Guillermo de Torre, di J.R. Jiménez, di Jorge Guillén, di Salinas, il Campos tratta del poeta nei vari momenti della sua esistenza e della sua creazione.

Il giudizio di Jorge Campos sul modernismo è che il movimento coincide con lo sviluppo del capitalismo nell'America ispanica e con la conseguente necessità di consumo, di lusso, di sontuosità. La poesia è, a suo parere, una forma del lusso. Ma Darío si riscatta perchè non resta nella "evasión melodiosa" e lascia intravedere problemi più profondi, che si riferiscono all'equilibrio politico ispanoamericano e all'uomo, "y por eso su poesía llega hasta el lector de hoy".

Dallo studio che il Campos premette alla scelta della poesia dariana non si può certo dedurre che il poeta nicaraguense goda delle sue preferenze. Di conseguenza egli non apporta novità alla valutazione dell'opera poetica di Darío e si limita a riproporre il già noto, per orientare il lettore; "orientamento" che può avere sul lettore, proprio come conseguenza immediata, di deciderlo a rinunciare alla lettura.

Giuseppe Bellini

Juana Mary Arcelus, *Estilística en "Las lanzas coloradas" de Arturo Uslar Pietri*, Torino, "Quaderni ibero-america" editore, 1977, pp. 144.

Docente di spagnolo presso l'Università della Calabria, l'autrice analizza l'opera di maggior respiro dello scrittore venezolano Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas*, dal punto di vista stilistico. Il primo capitolo, infatti, è dedicato a rilevare il valore nel romanzo della sinestesia, attraverso la presenza di elementi concreti e astratti, la funzione reiterativa e l'espressionismo; il secondo capitolo sottolinea il "valor humanizador" dell'opera, segnalando la trasmissione verbale e morfematica, il lessico, militare, agricolo e manuale, gli elementi simbolici, la visione cosmica e cromatica, l'umanizzazione di impulsi naturali, la spiritualizzazione dell'inanimato; nel terzo capitolo è trattato l'uso iterativo del morfema "frío", nella sua funzione aggettivale; e paradigmatica, nel senso autobiografico, e la presenza del narratore negli elementi reali e immaginari; il quarto capitolo studia il processo di verbalizzazione dell'ultimo capitolo del romanzo.

La conclusione alla quale la Arcelus giunge nel suo studio, riferendosi soprattutto all'ultimo momento de *Las lanzas coloradas*, è che Uslar Pietri esalta e interpreta magistralmente la figura del *llanero* e, per quanto riguarda l'opera nel suo insieme, l'autrice dichiara che Uslar Pietri ci offre una narrazione nella quale si presentano avvenimenti propri di una realtà storica effettiva, situata nel passato, ma con evidenti implicazioni nel presente. Il libro si presta a una pluralità di livelli di lettura che possono coesistere: interpretazione linguistica, critica letteraria, sociologia, psicologia, lettura a un livello "casi autónomo del discurso, proponiendo un *metalenguaje* capaz de reintegrar la narración en términos objetivamente analizables y que comportan una iluminación distinta de su contenido".

Seguono all'esame uno schema metodologico, una nota bibliografica (libri e riviste) di 43 titoli, che si rifà in parte ad altre fonti, una bio-bibliografia dello scrittore, uno schema cronologico dei saggi e indicazioni circa la loro incorporazione in volumi posteriori, un elenco di 104 studi sull'autore, e infine un Indice analitico.

Lo studio della Arcelus reca certamente un contributo originale all'analisi de *Las lanzas coloradas*, nell'ottantina di pagine circa in cui si svolge. Tale studio, dal punto di vista della strutturazione del volume, avrebbe ricevuto più adeguato risalto in una più meditata ed economica distribuzione dell'ultima parte, quella relativa agli apporti bibliografici e biografici.

Giuseppe Bellini

Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 608.

In occasione dei festeggiamenti a carattere nazionale, resi al maggior poeta equatoriano contemporaneo, Jorge Carrera Andrade, nel giugno 1946, a Quito (cf. la "plaquette" *Homenaje nacional al poeta Jorge Carrera Andrade*, Quito, junio,

8, de 1946, che raccoglie i discorsi delle varie personalità intervenute alla cerimonia, adesioni e telegrammi e il discorso di ringraziamento del poeta, oltre a una scelta personale della sua poesia), la Casa de la Cultura Ecuatoriana di Quito, che vanta un interessante catalogo di autori, tra i più rilevanti del paese, pubblica tutta la poesia del grande lirico, dai *Primeros poemas* (1917-1920) alla produzione ultima, che si arresta al 1972. Di quest'anno sono, infatti, i *Misterios naturales*, editi per la prima volta dal Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques di Parigi nell'anno indicato.

Dall'ampia messe poetica, nella quale ha significato tra i più profondi *Hombre planetario*, ritengo sia da sottolineare, ora, soprattutto il momento più recente, che va da *Hombre planetario*, appunto, a *Floresta de los guacamayos*, a *Crónica de Indias*, a *El alba llama a la puerta* — raccolte riunite nel 1968 da Enrique Ojeda, emerito studioso del poeta, in *Poesía última*, per i tipi de Las Americas Publishing Co., di New York —, ai *Misterios naturales*.

La poesia di Jorge Carrera Andrade è andata nel tempo accentuando sempre più la nota riflessiva, la dimensione filosofica, pur nella permanente attrazione per i valori cromatici di un mondo preferibilmente visto con le dimensioni della provincia natale, e nel ricorso continuo alla metafora. Il mondo, a partire dall'esperienza asiatica, la residenza in Giappone, in anni remoti ormai, si presenta al poeta come un enigma risolto alla luce di una coscienza del limite umano e della morte. Il tono pensoso si accentua, naturalmente, con l'età. La somma poetica di Jorge Carrera Andrade offre la dimensione di una ricerca che ha motivato tutta la sua vita ed è documento di un continuo e intimo percepire, nella serietà dell'esistere, il perenne messaggio della bellezza. Quel Quevedo moralista-filosofo, cantore del limite, della polvere e della morte, che dalla più lontana stagione del poeta equatoriano aveva insinuato in lui la sua larva inquietante, è ora più che mai presente, ma con pacata coscienza di ciò che attende con l'uomo il poeta stesso.

Il volume dell'*Obra poética completa* viene incontro all'esigenza più pressante dello studioso di poesia ispano-americana, per il quale non pochi testi di Carrera Andrade erano ormai inaccessibili, dopo l'esaurimento di *Edades poéticas*, pure edito, nel 1958, a Quito, dalla Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ciò che si rimpiange nel nuovo volume è che il poeta non vi abbia preposto un suo scritto, come fece con *Edades poéticas*, illuminante ancora una volta sulla storia intima della sua poesia e dell'autore.

Giuseppe Bellini

Eliseo Diego, *L'oscuro splendore*, studio e antologia, a cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Edizioni Accademia, 1974, pp. 201.

Il presente volume, benchè pubblicato qualche anno fa, merita di essere segnalato per la qualità delle poesie raccolte.

Francesco Tentori Montalto, ispanista e poeta egli stesso, delinea l'itinerario poetico di Eliseo Diego attraverso una selezione di liriche tratte da *En la calzada de Jesús del Monte*, *Por los extraños pueblos*, *El oscuro esplendor*, *Muestrario del*

mundo o *Libro de las maravillas de Boloña, Nombrar las cosas, Divertimentos, Versiones.*

Nell'introduzione, il traduttore pone l'accento sulle qualità di tenerezza e di magia del poeta, che sa "fondere reale e sognato, memoria e speranza erigendo un universo di grazia e di mistero che non ignora, ma pacifica il dolore, gli offre il sacramento della consolazione".

Eliseo Diego vive in un mondo interiore attivato dalla memoria e dall'emozione del ricordo, in cui affiora continuamente la nostalgia del passato. Egli va e viene, in virtù di un potere di ubiquità che gli dà la parola, nei luoghi della sua infanzia, con gli occhi aggrappati alle cose, cercando di entrare nella loro essenza, nella loro poesia. Al di là della minuziosa descrizione dell'oggetto considerato, che perde i contorni reali, balza prepotente la magia del sentimento evocato in una epifania di colori in cui trionfano il rosso, l'indaco, il bianco e il nero.

L'inesorabile fluire del tempo, sottolineato dall'"oscuro reloj", dal cadere della pioggia e dalla polvere che ricopre le cose, porta il poeta ad isolarsi in una solitudine che non può essere infranta dalle notizie del mondo e che è alimentata dalla realtà del silenzio e del ricordo.

La memoria nostalgica, che testimonia la perdita di un passato felice, funge da stimolo per il poeta, che vuole ricreare l'innocenza della sua infanzia attraverso la poesia. Nel ricordo vivono le cose vissute tanti anni prima: ma quella stessa realtà sfuma e si smorza in un clima fantomatico per diventare realtà irreali.

Nascono liriche quali "El sitio en que tan bien se está", "Las quintas", "Los trenes" in cui vi è una solenne enumerazione di luoghi, di cose, di ritratti che via via perdono la loro conformazione fisica e si trasformano in simboli positivi. La "villa" rappresenta quanto di più può desiderare il creolo: l'identificazione con la famiglia, che è intesa come unità di radice patriarcale e di reminiscenza sacra. "Los extraños pueblos" sono la purezza, l'ingenuità del fanciullo, che guarda il mondo con occhi sgranati colmi di speranza e di illusione. Il dramma teologico della perdita del paradiso celeste, che il poeta compara con la perdita del mondo infantile, si dissolve nella certezza di una salvezza futura.

La contemplazione delle cose non è sterile né fine a se stessa, poichè si scorge in Diego un'insaziabile esigenza di capire il significato della vita e della morte, di addentrarsi nel mistero del cosmo, di trovare la giusta collocazione nel caos dell'universo. La poesia si volge ora all'interno del poeta che vuole esplorare i segreti della propria mente.

Questo atteggiamento di Diego trova origine nella poesia intellettualistica europea i cui rappresentanti più significativi sono Juan Ramón Jiménez in Spagna e Paul Valéry in Francia. La parola ha il potere di risvegliare un'immagine psichica, di concretizzarla fino a diventare la cosa stessa. Per questo, la poesia di Diego, pur essendo inserita nella realtà fugace e evanescente del sogno, crea immagini dai contorni netti e precisi. Il "nombrar las cosas" è, dunque, animare gli oggetti che il poeta vede quotidianamente e, al tempo stesso, ricercare in essi un messaggio d'amore, di tenerezza e di poesia.

Il cosmo che Diego descrive non è solo immensa rovina, macerie lunari abitate da fantasmi, ma un mondo godibile, un "circo universale", splendido di luce e di speranza. Le sue poesie hanno la pienezza drammatica dell'istante; sono impressio-

ni visive, colorate, quasi realistiche, intense per una suggestione magica e misteriosa.

Quanto alla traduzione italiana non sempre il traduttore sa rendere l'atmosfera poetica creata da Eliseo Diego, anche se ha bene inteso "il rumore della poesia".

Silvana Serafin

Ernesto Cardenal, *La vita è sovversiva*, studio e antologia a cura di Antonio Melis, Milano, Edizioni Accademia, 1977, pp. 243.

La prima impressione che si ricava dall'antologia curata da Antonio Melis è che siamo dinanzi a una poesia di straordinaria qualità: una poesia che ha il coraggio di essere insolita, di apparire al di là di ogni convenzione letteraria e che dimostra l'impressionante drammaticità di un'esistenza che si appella all'amore. Una poesia che offre l'esempio di un'inquietata tensione con il reale, che è carica di letteratura, ma che stupisce per il non comune senso di travaglio esistenziale e per la soluzione cattolica che propone.

Il dramma dell'uomo perde consistenza, esce dai limiti del microcosmo individuale e svanisce nella luce abbagliante dell'amore. L'unificazione dell'amore umano, mitico e spirituale, in un'unica dimensione divina è la forza motrice dell'universo, la base dell'esistenza, la ragione dell'essere. A tale conclusione Ernesto Cardenal è giunto dopo lunghi anni di sofferenza e di angoscia, dopo aver amato molto, senza mai soddisfare il suo bisogno d'amore. Egli ha cercato disperatamente il nome di una donna da amare, come ben si può notare negli *Epigramas*. Ma scrive Pablo Antonio Cuadra: "era el amor mismo que lo otorgaba al fin" (*Sobre Ernesto Cardenal*, "Papeles de Son Armandans", Madrid N. CLXXXVII, oct. 1971.).

L'ingresso nel convento di Gethsemany, nel Kentucky (1956), segna il momento della liberazione spirituale del poeta e della sua accettazione dell'amore puro e assoluto. Ciò nonostante egli non dimentica la condizione politica e sociale del suo paese, il Nicaragua, dominato dal dittatore Somoza, portavoce del dispotismo degli USA.

Già precedentemente egli affronta il tema politico negli *Epigramas*, scagliandosi contro il potere straniero, lanciando epigrammi come frecce avvelenate.

Con *Hora 0*, lungo poema epico pubblicato nel 1960, quando il poeta si trovava in convento, l'invettiva contro la presenza imperialistica americana in Nicaragua, pur non perdendo l'antico ardore, è espressa con maggiore oggettività. Cardenal fa propri l'esteriorismo e l'oggettività poetica di Pound, poichè la vita del convento, l'isolamento, gli hanno insegnato a guardare il mondo con occhi più distaccati, a considerare la realtà alla luce di una prospettiva più chiara e meno ingannevole.

Sullo sfondo della lussureggiante natura americana, il poeta trasporta la vita dei contadini della sua terra in un lungo poema epico, nel quale si avverte la sofferenza di un uomo che osserva con amarezza l'inutile tentativo dei rivoluzionari, che combattono contro lo strapotere statunitense rappresentato dal dittatore che

parla inglese.

Prigionieri in una terra che spetta loro di diritto e schiacciati dalla presenza di compagnie straniere che dirigono la vita economica del paese, "blancos, indios impenetrables, y negros murrucos" (p. 64) formano un esercito unito dall'amore più che dalla disciplina militare. Ed è l'amore che, attraverso la figura luminosa e mitica di Sandino, capo degli insorti, apre uno spiraglio di speranza e di libertà. Sandino è il simbolo della rivoluzione, del trionfo del socialismo umanitario, della continuità della vita, identificazione con la terra: "y la tierra en que es enterrado ese hombre / es ese hombre / y los hombres que nacen en esa tierra / son ese hombre".

L'eroe non muore, ma rivive eterno in tutti gli uomini del Nicaragua, perchè la terra è la continuità tra presente e futuro, è lo sfondo vitale della storia; perciò la sua figura ha non solo una implicazione psicologica, ma ontologica.

Il poeta trova conforto nella terra e la tensione narrativa creata dall'ossessivo ritmo dell'onomatopea, dall'uso della metafora, dalla presenza della nota autobiografica e dal succedersi delle scene di tortura fisica e morale è spezzata da lunghe descrizioni della natura. Anche in *Gethsemany Ky* la natura si insinua prepotente nel ricordo del poeta che, rinchiuso in un monastero, avverte il profumo della primavera, "con su olor a Nicaragua", la terra amata perduta per amore.

La sintesi dell'amore terreno e dell'amore divino trova l'espressione più compiuta nei *Salmos*. L'ansia d'infinito, l'anelito di vincere la distanza fra Dio e gli uomini sono superati in un canto di fratellanza e di solidarietà.

Il poeta si identifica con coloro che soffrono ed innalza al Supremo la voce dolorosa dell'uomo d'oggi contaminato dalla pubblicità, dalla frenesia del denaro, da una civiltà basata sul conformismo e sugli slogan pubblicitari, dalla demagogia del potere. Egli chiede a Dio una punizione per i dittatori, che sbeffeggiano i deboli.

La forma dei salmi, pregna di una tensione religiosa accumulatasi nei secoli, dà forza espressiva al poeta, che vede nella tragedia moderna l'antica sofferenza denunciata nella Bibbia. Presente e passato, intesi come continua ripetizione di avvenimenti uguali, si fondono in un'unica unità, in un presente eterno, illuminato dalla figura di Dio. Il poeta, nella realizzazione della sintesi rappresentativa del cosmo, ha convertito la storia dell'umanità in un atto poetico sofferto da ognuno di noi.

In *Oración por Marilyn Monroe* Cardenal concretizza la percezione mistica della solidarietà umana, l'unione fra l'elemento pagano e quello religioso, fra terra e cielo.

La molteplicità di ricorsi poetici, quali le variazioni nelle rime e nei ritmi, le metafore scheletriche cariche di implicazioni tematiche; evidenziano il discorso che il poeta ci propone, creando una atmosfera particolare, a volte allucinante, come si deduce dai seguenti versi:

Señor

Quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie

o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles)
¡contesta Tú el teléfono!

Il motivo della chiamata telefonica, come osserva il Melis, simboleggia l'alienante condizione dell'umanità che cerca disperatamente un'ancora a cui aggrapparsi, senza però trovare la salvezza. E' la struttura stessa della civiltà, la sua etica e il suo costume che avviliscono gli individui, i quali possono uscire dai ceppi della storia senza subire il mondo tecnologico e meccanizzato, solo con l'aiuto della fede e dell'amore divino.

Ne *El Estrecho dudoso* emerge nuovamente il concetto della solidarietà umana. La scena che Cardenal celebra appartiene alla cronaca della conquista spagnola, anche se può essere considerata la cronistoria del dittatore Somoza che, come per magia, prende il volto e le sembianze del conquistatore Pedrarías Dávila. Il passato è proiettato nel presente e le imprese sanguinose sembrano profetizzare i lutti che più tardi colpiranno il paese.

L'espedito tecnico dell'utilizzazione degli antichi testi di Las Casas, Oviedo, Herrera, la tensione tra l'ieri e l'oggi, danno maggior risalto critico agli avvenimenti storici contemporanei e rivelano il sapiente dominio di una nuova poesia epica che non ha precedenti in Sudamerica.

In *Homenaje a los indios americanos* il dramma collettivo delle popolazioni indigene è pervaso da una luce di speranza. Dalle antiche rovine sorgerà un uomo nuovo, l'indio, che sarà il protagonista di una nuova società concepita su valori universali, quali l'amicizia e la fraternità.

La nuova Arcadia non è solo un sogno poetico di Cardenal, poichè gli antichi miti indigeni appartengono alla storia e proprio per questo possono ripetersi. E' un "ritorno" alla società primitiva, un nuovo "ricorso", secondo l'idea storiografica di Giambattista Vico.

La teoria dei "ricorsi storici" non è soltanto reperibile nell'alternativa della civiltà, ma si effettua all'interno dell'uomo, nella sua struttura atavica. L'uomo è restituito alla propria responsabilità individuale. Egli porta dentro di sé i motivi della salvezza che trionfano in virtù della grazia, della provvidenza, del disegno misterioso del cenno divino. La desolazione del vivere è riscattata dal sentimento della trascendenza.

In tutto il poema aleggia un'atmosfera di liberazione, una finalità di redenzione; anche la mummia del vecchio inca, al di là della vetrina del museo, "acquiere misteriosamente fuerza para guardar la esperanza" (P.A. Cuadra, *art. cit.*).

I poemi che hanno per titolo *Canto nacional* e *Oráculo sobre Managua*, pubblicati nel 1973, sono sempre un canto d'amore e d'aspettazione di tempi nuovi.

Ancora una volta, come osserva il Melis, "Cardenal dimostra la praticabilità di un poetare fittamente intessuto di linguaggio economico e politico, di riferimenti storici, di nomi propri".

La posizione teologica e politica del poeta tendono a coincidere nella rappresentazione di un mondo senza classi, in cui trionfi il comunismo o "reino de Dios en la tierra que es lo mismo". A ragione il traduttore sottolinea la consonanza fra la posizione di Cardenal e quella che è stata definita la "teologia della liberazione" o "teologia della rivoluzione". Non un cristianesimo passivo e rassegnato, quello del poeta, ma attivo e combattente, perchè "La Revolución es sobre todo una cuestión de amor".

La critica del Melis, lucida e penetrante, e la fedeltà della sua traduzione, che mantiene intatto lo spirito poetico di Cardenal, recano un contributo notevole alla conoscenza italiana di uno dei maggiori poeti ispanoamericani contemporanei.

Silvana Serafin

Antonio Di Benedetto, *Zama*, traduzione di F. Tentori Montalto, Torino, Einaudi, 1977, pp. 207.

Antonio di Benedetto, argentino, è ancora, si può dire, scrittore pressoché sconosciuto in Italia. Di lui appare ora, in traduzione, un'opera significativa, *Zama*, resa con il noto buongusto e la perizia del Tentori, il quale pospone al romanzo una suggestiva "Nota", nella quale traccia un parallelo, tra l'opera del Di Benedetto e i romanzi *Senilità* e *Una vita*, di Svevo, per procedimenti interni e per linguaggio.

Zama apparve in Spagna nel 1972. Si tratta di un racconto in prima persona, una sorta di romanzo "picaresco". Protagonista è un funzionario dell'impero spagnolo d'America, sperduto in una opaca vita coloniale, tormentato da pressanti esigenze materiali e ossessionato da una continua ricerca d'amore, meglio, di erotico appagamento, quasi mai raggiunto, ma che quando lo è naufraga nello squallore, ed è in ogni istante allucinante rovello.

L'epoca in cui l'azione è ambientata è la fine del secolo XVIII. Il romanzo rappresenta bene, nell'insieme, attraverso il protagonista e le sue squallide vicende, lo sfacelo spirituale e morale di un mondo prossimo al suo totale disfacimento. In un ossessionante tempo immobile la realtà si confonde con l'irrealtà, i personaggi reali con i fantasmi, "popolando — come scrive il Tentori — il sonno e la veglia di questo perplesso eroe sveviano smarritosi alle soglie dell'Ottocento in territorio tropicale. Si tratta dunque di una parabola, dell'allegoria di una vita, se non della vita". Parole profonde, alle quali, tuttavia, non sembra corrispondere, a mio parere, la statura del personaggio, alla fine irritante, in una vicenda che finisce per comunicare al lettore, anche al più volenteroso, gran parte della sua monotonia. Proprio per la statura minima del protagonista, il paragone con i romanzi citati di Svevo pare alquanto arduo.

Giuseppe Bellini

Giovani poeti dell'America centrale, del Messico e delle Antille, a cura di Hugo García Robles e Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, 1977, pp. X-308.

I curatori di questa antologia sono già autori di un precedente volume antologico dedicato alla poesia ispano-americana del Sudamerica, *Giovani poeti sudamericani*, apparso per i tipi dello stesso Einaudi, nel 1972. Nel libro che ora segnaliamo il García Robles e il Bonetti rivolgono la loro attenzione alla poesia di

paesi di diversa tradizione poetica, dal Messico al Panamá, alle espressioni antillane di lingua spagnola, Cuba, San Domingo, Portorico, escludendo, in questo settore, come già avevano fatto nel precedente volume per il Brasile, espressioni di lingua diversa, nella fattispecie di lingua francese e di lingua inglese.

Come per il volume *Giovani poeti sudamericani*, sarebbe stato logico, a parer nostro, dato il titolo, e interessante, includere le espressioni di lingua portoghese del Brasile, così come nel presente volume avrebbe avuto un indubbio interesse l'inclusione della poesia francese di Haiti, della Guadalupa e della Martinica, e di quella inglese della Giamaica e della Guayana. Ma in questo tipo di lavori, s'intende, i criteri sono diversi, e nel libro il criterio è stato quello dell'unica matrice linguistica ispanica.

Gli autori premettono all'antologia una succinta "Introduzione", troppo breve per essere esauriente, anche per il lettore meno esigente. Anzitutto essi descrivono a volo d'uccello l'ambito culturale del settore Messico-America istmica e delle Antille, coscienti di generalizzare, inevitabilmente, ma appiattendo comunque l'originalità e le differenze profonde di una storia della poesia di ben diversa sostanza per taluni paesi, e non solo per il Messico o per Cuba, ma anche per il Nicaragua, la stessa Costa Rica, e Portorico tra le nazioni antillane. Il discorso avrebbe acquistato profondità con qualche pagina in più, giustificata anche dalla novità del materiale antologizzato, che gli autori traggono da riviste, sottolineando in nota all'"Introduzione", la situazione "gravemente deficitaria" dal punto di vista editoriale e di distribuzione. Ma che tale non è sempre, anche per quanto riguarda aree che si potrebbero a prima vista ritenere povere in tal senso. Si pensi all'intensa attività, ad esempio, della Editorial Universitaria Centroamericana, di San José de Costa Rica, che copre la produzione letteraria di tutti i paesi dell'istmo, della Editorial de Costa Rica, a riviste benemerite anche per la costante pubblicazione di testi di giovani poeti, come "La Prensa Literaria" e "La Prensa literaria centroamericana", di Managua (Nicaragua), dirette dal poeta Pablo Antonio Cuadra, a riviste come "El Pez y la Serpiente", alla casa editrice dallo stesso nome, entrambe dirette dal Cuadra, con un'attività editoriale "giovane" davvero straordinaria. Lo stesso discorso vale per Portorico e per le numerose case editrici che colà pubblicano opere poetiche di giovani, e vale per riviste come "Asomante", ora sotto nuovo titolo, "sin nombre". Ma il discorso sarebbe lungo.

Noteremo ancora che, come nel precedente volume, salvo le indicazioni relative ai diversi autori, manca nel presente una esauriente bibliografia delle fonti, utile e imprescindibile corredo a un volume siffatto. Inoltre, vi sono nel discorso sulla poesia palesi vuoti intorno a personalità di rilievo. Valga il caso del citato Pablo Antonio Cuadra per il Nicaragua, maestro riconosciuto, insieme a Coronel Urtecho, dei giovani poeti, a partire dal tanto celebrato Ernesto Cardenal, fino alla recentissima generazione che ha al suo attivo poche liriche pubblicate, vedi caso proprio sulla rivista del Cuadra, "El Pez y la Serpiente".

Detto questo, occorre tuttavia riconoscere il merito all'impresa dei due antologisti nella presentazione al pubblico di lingua italiana, in scrupolosa versione, di una poesia di indubbio interesse, contribuendo così ad ampliare la conoscenza di una letteratura della quale spesso si scorgono solo le punte eminenti, un Vallejo, un Neruda, tra i poeti. Gli autori riuniti nel libro che si commenta sono tutti nati a partire dal 1930 — come per il precedente volume —; la nota largamente domi-

nante delle poesie presentate è quella della protesta, della denuncia di una sofferta condizione americana, che si prolunga nel tempo, tra dittature sostenute dall'esterno, vessazioni, violenza, e terribile indigenza. Ne esce accentuato nelle note più dolenti l'aspetto più miserevole del mondo americano, ben in contrasto con l'opulenta magia della sua natura, che anche il "nuovo romanzo" sottolinea, nonostante la denuncia. Non vi è nulla di magico in questo mondo, come abbandonato dalla mano di Dio, dove, secondo il salvadoregno Roque Dalton "il Presidente degli Stati Uniti è più Presidente del mio paese / che il Presidente del mio paese".

Circa la presentazione del capitale poetico dei diversi paesi considerati, è singolare che questi appaiano in ordine alfabetico, partendo dal Costarica e terminando con la Repubblica Dominicana. Il discorso poetico si frammenta così, mentre avrebbe potuto presentarsi con ben diversa unità, al di fuori della comune nota protestataria, e quindi con maggiore varietà e fedeltà, tenendo conto delle interrelazioni che esistono spesso tra paesi confinanti, tra aree in gran parte omogenee per sostrati culturali comuni e per influenze recenti.

Giuseppe Bellini

Cesare Pavese, *Poemas del desamor*, traducción de Alicia Migdal, Montevideo, Libros del Astillero, 1976, pp. 40.

Nella mia recente *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* (1977) ho accennato a questo libro, ma mi sembra opportuno tornare su di esso per meglio rilevare l'opera della traduttrice, ora esule a Caracas, dall'Uruguay, dove attende alla "Biblioteca Ayacucho", grandiosa impresa editoriale promossa dal governo venezolano e diretta da un altro uruguaiano esule in Venezuela, Angel Rama, autore di importanti saggi sulla letteratura ispanoamericana.

Della traduzione di Pavese condotta dalla Migdal venni a conoscenza per uno scambio cortese di libri con l'autrice. Varrà la pena di riportare alcune frasi del biglietto di accompagnamento, utile spia per una storia interna del libro: "Esta es mi tarjeta [...] para enviarle, nada más, un Pavese traducido desde Montevideo (un Montevideo perdido, olvidado y pequeñísimo) y no sólo traducido sino 'cercato', como decía Dante acerca de la relación con su maestro. ¿Quiere Ud. a Pavese? Yo lo persigo — él me persigue — desde los 18 años".

Non conosco l'età della Migdal; nella pagina che introduce la poesia di Pavese non vi sono dati relativi alla traduttrice. Vi è invece una interessante interpretazione personale della poesia del nostro poeta, intesa, per il periodo 1934-38, come dettata dalla solitudine, dalla mancanza di esperienze condivise, di "mutuo encuentro deslumbrado". La Migdal sottolinea in Pavese il duro apprendistato del mestiere di vivere, dal quale egli trarrà una lezione di morale personale, una legge di condotta estetica, una poetica che lo porta a una poesia sobria e virile, una poesia di "disamore" non davanti alle cose, ma alla donna. Scrive la curatrice: "La suya es una poética del destino, del oráculo personal, y nunca el oráculo anuncia la felicidad. El amor será por ello un golpe bajo dado a la seguridad: "un temblor desde la nada", "un pensamiento incandescente", una conmoción extática que lleva en sí mis-

ma su contrario, su desamor”.

Quanto alla sua impresa di traduttrice, Alicia Migdal dimostra una conoscenza approfondita della nostra lingua e di quella di Pavese, una sensibilità all’erta, che le permette di rendere efficacemente il clima della lirica del poeta italiano, senza tradirlo nei diversi momenti, dalla commozione trepida all’amarezza con cui osserva il mondo, dal misurato lirismo che si impone sul senso della desolazione, alle note ora crude ora estremamente raffinate. Accenti che richiedono una qualificata competenza linguistica, oltre che una particolare sensibilità. Valga d’esempio la seconda delle due liriche “a T.”, datata da Roma, 1946:

Anche tu sei l’amore
Sei di sangue e di terra
come gli altri. Cammini
come chi non si stacca
dalla porta di casa.
Guardi come chi attende
e non vede. Sei terra
che dolora e che tace.
Hai sussulti e stanchezze,
hai parole — cammini
in attesa. L’amore
è il tuo sangue — non altro.

También tú eres el amor.
Eres de sangre y de tierra
como los otros. Caminas
como quien no se separa
de la puerta de su casa.
Miras como el que espera
y no ve. Eres tierra
que sufre y que calla.
Tienes sobresaltos y cansancios
tienes palabras — caminas
esperando. El amor
es tu sangre — otra no.

Altro breve esempio, tra i molti, della riuscita traduzione della Migdal è l’avvio di “Sogno”:

Ride ancora il tuo corpo nell’acuta carezza
della mano o dell’aria, e ritrova nell’aria
qualche volta altri corpi? Ne ritornano tanti
da un tremore nel sangue, da un nulla. Anche il corpo
che si distende al tuo fianco, ti ricerca in quel nulla.
(...)

¿Ríe todavía tu cuerpo bajo la penetrante caricia
de la mano o del aire, y reencuentra en el aire
a veces otros cuerpos? Vuelven tantos
de un temblor de la sangre, de una nada. También el cuerpo
que se tendió a tu lado, te busca en aquella nada.
(...)

Qualche piccolo rilievo: in “Estate” sarebbe stato forse più aderente al testo, e più poetico, tradurre *s’accoglie* con *se refleja*, piuttosto che con *cuaja* (“Un immobile cielo s’accoglie / freddamente, in quegli occhi” = “Un cielo inmóvil cuaja / fríamente, en esos ojos”); nella lirica “Due” la traduzione di *costato* con *flancco*, sembra stonata quando si poteva usare *costado* (“Il respiro che gonfia il costato si ferma / a uno sguardo più lungo dell’uomo” = “La respiración que levanta el flan-

co se detiene / ante una mirada más larga del hombre”). Rilievi minimi, e opinabili, in un lavoro di traduzione pienamente riuscito.

Giuseppe Bellini

Gustavo Sainz, *Compadre Lobo*, México, Grijalbo, 1977, pp. 372.

A voler collocare questo quarto romanzo di G. S. (nato in Messico, nel 1940) nell'ambito della narrativa ispanoamericana, potremmo agevolmente ascriverlo all'area della cosiddetta *nueva novela* (tale ormai soltanto nel nome, essendosi già costituita una sua tradizione), per l'internazionalismo tematico e tecnico-narrativo che la caratterizza. La storia narrata, infatti, malgrado le coloritissime scene dialogate, fitte di messicanismi, si potrebbe situare in qualunque altro paese dalle radici culturali più o meno eurocentriche, perchè nessun tratto essenziale dei suoi personaggi può essere qualificato come specificamente locale, o anche — in termini più ampi — latinoamericano.

E' un romanzo in cui oggettivamente (esteriormente) non succede nulla di rilevante: si tratta di un gruppo di amici — fra i quali emergono subito i tre personaggi principali: Lobo, il narratore (mai indicato da un nome proprio), e Amparo Carmen Teresa Yolanda — che crescono insieme, passando attraverso le varie età della fanciullezza, dell'adolescenza, della prima giovinezza e, infine, della piena maturità, manifestandosi via via nella fase delle spacciate scherzose, degli innamoramenti totalizzanti, della ponderata scelta degli studi, della ricerca di un'occupazione, ecc. Ma queste vicende così *normali* nella vita di un individuo vengono vissute in modo *anomalo* dai vari personaggi, che considerano la propria storia un'avventura individualissima, irripetibile e lacerante, tutta tesa alla ricerca di una travagliata identità, la quale comporta però mutilazioni e rinunce — impietose perchè imprescindibili — a cui non si vogliono adattare. Se dunque *essere* significa da un lato precludersi l'accesso a molteplici o anche solo alternative forme di vita, e dall'altro assumere forzatamente un ruolo — qualunque esso sia — nel contesto sociale, questi personaggi (soprattutto Lobo) tentano di eludere ogni scelta vincolante, calandosi in una vita quasi esclusivamente notturna che ad essi appare non solo come trasgressione e fuga dal *dover essere*, ma soprattutto come virtualità infinita dell'esistenza, magma indifferenziato nel quale tutto può ancora avvenire perchè, in effetti, nulla di importante vi accade: solenni bevute che stordiscono, piccole risse che ammaccano, amori facili che non impegnano, generose risate che non rallegrano.

Ma anche la non-vita della notte è, in questo senso, un inganno e la personalità che, loro malgrado, essi vanno comunque intessendo li imprigiona dissimulatamente ma fatalmente fra le maglie tenaci di una sempre più evidente e conflittuale alterità che ha come logica conseguenza una progressiva autonomia psicologica e, infine, il distacco. Legati ormai solo dal ricordo di un'amicizia per lunghi anni strettissima, e per questo stesso motivo quasi vampirica, una volta che si riconoscono adulti essi capiscono anche di non aver più bisogno l'uno dell'altro. Prendono così strade diverse Lobo, il fosco e titanico protagonista; il narratore, suo più dimesso ma non meno ostinato antagonista; e, fra i due, la figura spinosa e passionale di

Amparo Carmen Teresa Yolanda, la donna da entrambi amata e che entrambi ama.

Strumento primario nel conseguimento di una maturità che è inevitabilmente anche una capitolazione, diventa il linguaggio, unico ponte gettato fra il caotico reale emotivo e il disciplinato reale oggettivo. Luogo attraente dell'ordine, delle tentatrici lusinghe razionali, delle rassicuranti strutturazioni del mondo, il linguaggio è però al tempo stesso un equivoco e perverso mistificatore dell'esperienza, ad esso irriducibile e ciononostante da esso continuamente misurata. E' infatti su un antinomico rapporto con la parola che si può intuire fin da principio il diverso temperamento, come pure il difforme destino, di Lobo e del personaggio del narratore: ribelle, intemperante, provocatorio, il primo rifiuta la servitù verbale trovando nella pittura un più grato rapporto col mondo; guardingo, riflessivo, incapace di vivere in prima persona le tempestose passioni dell'amico cui lo lega un sentimento di stupita ammirazione, il secondo fin da ragazzo decide, al contrario, di assoggettare il mondo scrivendone. Ma questo non è che l'inizio di una lunga serie di compromessi e di frustrazioni, perchè il linguaggio sembra non lasciarsi ignorare nè possedere. Lo sperimenta Lobo che può esistere come pittore solo grazie alla parola dei critici. Lo capisce il narratore che al momento di farsi integro portavoce della propria e delle altrui esperienze si accorge di poterne essere soltanto un arruffato e infedele traduttore. Una situazione che è dunque un vicolo cieco, finchè l'impatto con un corteo silenzioso di manifestazioni non segna per Lobo e per i suoi amici l'uscita dagli isteriliti seppure tormentosi labirinti dell'*ego* verso una più attiva partecipazione alla vita sociale del proprio paese, nella acquisita speranza di poter in tal modo recuperare un linguaggio pure sociale, ossia finalmente comunicativo.

Una storia che si svolge dunque tutta dentro le coscienze, spiate nell'evolversi del loro rapporto con la realtà, blandite o angariate, compiante o censurate da uno sguardo ubiquo e inquisitore che le abita e le fruga senza posa. Uno dei molti elementi accattivanti di questo romanzo è, infatti, la sua struttura in apparenza incongruente, frantumata, asimmetrica (rispetto ai modelli tradizionali), che si può dividere, riunire, stratificare a piacere, permettendo di scegliere — fra i molti — un unico livello di lettura che assicuri una piccola e ordinata plaga di coerenza, oppure di accoglierli tutti, lasciandosi trasportare da un continuo accavallarsi di impressioni e riflessioni, sull'onda di una orchestrazione narrativa che si sottrae fin dall'inizio ad ogni logica di sviluppo lineare. Si tratta insomma di un macrosegno che vuole apparire in tutto o in parte destrutturato al fine di meglio evidenziare quel referente allarmante e babelico che è, per l'A., la vita non imbrigliata dalla coscienza, vale a dire dal linguaggio. Parlare, scrivere è nel contempo un vizio malvagio (una "delazione" la definisce il narratore alla fine del romanzo) ed una pietosa virtù (un "atto d'amore"), che continua a mantenere un rapporto obliquo, testardamente e futilmente mimetico con un reale debordante e inafferrabile. L'A. cerca di sottolineare tale scarto con ogni genere di risorse tecniche (focalizzazioni interne e esterne ai personaggi, acronie e anacronie varie, interventi extra-diegetici del narratore, ecc.), al fine di rendere esplicita la tensione esistente fra l'atto narrativo, il suo prodotto e le pulsioni che lo determinano. Un romanzo che è dunque scopertamente anche un metaromanzo; una trepida e beffarda e angustata indagine sulle funzioni e sui significati della scrittura come sto-

riografia e come fabulazione. E esso ha infatti forma autobiografica: personaggio fra i personaggi, il narratore racconta la propria vita, quella di Lobo, di Amparo Carmen Teresa Yolanda e dei loro molti amici, riservandosi però lo statuto di autore onnisciente che può/deve manipolare tutte le storie, non esclusa la propria, con continue incursioni dentro e fuori le memorie, i segreti, i progetti di ognuno. Ma egli è un narratore che è a sua volta narrato. Il tempo della storia e il tempo della narrazione autobiografica infatti non si congiungono alla fine del romanzo, perchè quest'ultima termina nel penultimo capitolo (il settimo), segnando nel racconto una vera e propria ellissi cronologica. Il capitolo successivo è narrato, invece che retrospettivamente, in forma predittiva rispetto a quel momento e presuppone quindi l'esistenza di un ulteriore narratore o, almeno, di un successivo atto di narrazione da parte dello stesso. Senza dimenticare poi che dietro di loro/lui c'è un altro in carne ed ossa, cioè lo smalzato e sagace burattinaio che ha mosso tutti i fili.

Elide Pittarello

Jacinto do Prado Coelho — *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa ("Biblioteca Breve"), 1977, pp. 90.

Escolhido para inaugurar uma colecção que pretende apresentar, numa "extensa série de volumes", uma "introdução sistematizada ao estudo dos valores fundamentais da cultura em Portugal", o trabalho de Prado Coelho não poderia ter tido melhor colocação, sobretudo porque abre pistas para a análise de temas e problemas que os sucessivos volumes acabarão certamente por desenvolver e ilustrar.

Partindo do pressuposto de uma verificada "interdependência (...) de literatura nacional e de cultura nacional", isto é, rejeitando o conceito misticista de "alma ou génio nacional", premissa com a qual não se pode deixar de concordar, o Autor elabora propostas de metodologia fundamental (método comparativo, a importância da literatura comparada "para a definição da originalidade duma literatura nacional", contrapondo os sistemas literários numa perspectiva diacrónica) e fornece dados para a análise de alguns lugares-comuns que desde sempre têm "explicado" a literatura portuguesa e não pouca audiência têm encontrado no psiquismo colectivo. Ainda em data recente (Novembro de 1977), por exemplo, Vitorino Nemésio fazia suas algumas dessas ideias feitas, ao esboçar a figura de Teixeira de Pascoaes: "súmula metafísica do génio português e do destino de um pequeno povo entregue a uma vocação não só mundialmente ubíqua, mas como que redentora do universo" (Portugal/Informação, n.º s. 22/24, p. 32). Isto passa, portanto, pelo inventário de fórmulas que vão dos conhecidos casos de "vocação lírica", "reflexos literários de vocação marítima", "um modo diferente de estar no mundo" até à "nostalgia do império perdido" e à recente crise de identidade com a qual António José Saraiva nos veio alarmar na sua passagem pela televisão. Ainda aqui não se pode deixar de estar de acordo com Prado Coelho, recuperando o que, no seu ensaio, visava apenas os casos de António Nobre e Fernando Pessoa: "Sintomas, é evidente, duma atitude mental que, sendo dum grupo, não se estende

ao país todo” (p. 67).

Mais do que tirar conclusões sobre os elementos que eventualmente determinam o que de original se pode detectar na literatura portuguesa, este excelente ensaio traça directrizes para a investigação, em termos científicos, dos motivos condicionadores de certos géneros literários, sem esquecer a “relação dialéctica entre sociedade e literatura” (p. 68). A título de exemplo, Prado Coelho explica as carências do teatro pela “ausência de vida social intensa”, o que implica necessariamente a influência da Inquisição, da censura e auto-censura que chegou até aos nossos dias. Isto significa que Literatura e História dos factos sociais são instrumentos inseparáveis para analisar criticamente mesmo o misticismo patriótico, os lugares-comuns e a ideologia que os informa: “A literatura portuguesa, na verdade, não está condenada a ser o que decorreria dum conceito parado de ‘alma’ ou ‘vocação’ nacional. E se, até certo ponto, o passado condiciona o futuro, há súbitas metamorfoses em que ele se mostra grávido de promessas” (p. 67).

Positivo *versus* negativo, tal é a perspectiva que ressalta das posições antitéticas que estruturam o ensaio e que Prado Coelho quis ilustrar com textos de referência, publicados em apêndice, perfeitamente indicadores das ideias que têm funcionado como substracto da literatura portuguesa.

Manuel Simões

Fernanda Toriello — *Le Poesie di Fernand'Esquyo*, Bari, Adriatica Editrice, 1976, pp. 196.

Inaugura a colecção “Studi e Testi” que os “Seminari di Portoghese e Brasiliano” das “Facoltà di Lettere/Università di Roma e Facoltà di Lingue/Università di Bari” se propõem publicar, esta edição crítica de Fernanda Toriello, professora de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Bari.

Depois de uma exaustiva premissa bibliográfica, a autora oferece-nos uma bem estruturada introdução que divide em dois capítulos: I) O personagem histórico; II) A obra. No primeiro desenvolve a estudiosa o resultado das suas investigações acerca do nome (apresentado sob diversas formas não só nos dois apógrafos italianos como na “Tavola Colocciana”), da nacionalidade, condição social e colocação cronológica do poeta. A este respeito deve salientar-se o contributo para a resolução definitiva do problema do nome (salvo futuras descobertas clamorosas pouco previsíveis, tanto mais que F. Toriello se pôde apoiar em documentos históricos e epigráficos atendidamente relacionados com o poeta em questão, para além dos elementos intrínsecos aos próprios textos) e da atribuição, pela primeira vez, da cantiga B 1288/V 893, inserida nos códices como pertencente a Fernan do Lago. Para esta atribuição baseia-se a autora em razões internas e externas, das quais a temática da cantiga e a sua posição relativa no contexto do *corpus* poético são as hipóteses mais consistentes e atendíveis.

Na descrição e análise dos “temas e motivos” demonstra a autora a sua grande familiaridade com os códices e a crítica, superando porém a mera erudição: o comentário ultrapassa a situação contextual para se alargar aos topos poéticos da área galego-portuguesa, chamando em causa poetas e artifícios retóricos, isto é, a

própria sobrevivência de fórmulas e formas, uma espécie de subdivisão do corpus.

Na apresentação e comentário dos textos seguiu a autora geralmente o texto de B, integrando-o e corrigindo-o com base nas lições divergentes de V (p. 75). Trata-se de um "exíguo pecúlio poético" (duas cantigas de amor, cinco de amigo e três de escárnio) mas que constitui um material de apreciável qualidade. As anotações são exaustivas. Cada composição é seguida de um aparato crítico que compreende, além da classificação, outros sectores de clarificação: "Mss.", "Lezioni mss.", "Edd. precedenti", "Traduzione", "Ritmica" e "Note". Estas abundam de informações, algumas porém menos pertinentes numa edição deste teor e que a estudiosa terá incluído certamente por razões didácticas. A título de exemplo: "que ha qui valore dichiarativo" (p. 81); "sodes per sois è frequente nei canzonieri" (p. 95); "n'outro dia... ha la stessa indeterminatezza dell'it. 'l'altro giorno'" (p. 105); "Vayamos è forma di 1ª pers. pl. del pres. cong. di *ir*" (p. 109). E cabe ainda aqui uma outra observação, a que diz respeito à tradução, apresentada "col solo scopo di facilitare la lettura" (p. 76). Não pretendeu, portanto, a autora fazer uma tradução "poética" mas, não obstante esse propósito, nota-se uma acentuada distância estilística em relação ao texto original, sobretudo nas cantigas de escárnio com significantes cuja transferência linguística levanta, é verdade, não poucos problemas.

A edição crítica do "cancioneiro" de Fernand'Esquyo constitui, sem dúvida, um rigoroso trabalho de pesquisa, executado por quem demonstra intimidade com este sector de estudos. Basta ver o glossário para avaliar a precisão, a minúcia e o rigor postos numa tarefa que dignifica o superior contributo já dado pelos estudiosos italianos no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa.

Manuel Simões

Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (sécs. XII-XIV), introdução, notas, paráfrases e glossários de Alexandre Pinheiro Torres, Porto, Lello & Irmão Editores, 1977, pp. 558.

L'antologia di Alexandre Pinheiro Torres appare in un momento particolarmente felice per gli studî galego-portoghesei, situandosi accanto ad altri recenti lavori che, pur con prospettive e intenti diversi, si occupano della stessa materia (basti ricordare, per quel che riguarda i lavori pubblicati in Portogallo, l'antologia a cura di Stephen Reckert e Helder Macedo *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisbona, 1976, e la ristampa delle *Cantigas d'amigo* e delle *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses* pubblicate a cura di José Joaquim Nunes fra il 1926 e il 1932; fra gli studî usciti in Italia, le recenti edizioni di Fernand'Esquyo e di Fernan Velho, curate rispettivamente da Fernanda Toriello, Bari, 1976, e da Giulia Lanciani, L'Aquila, 1977). E' opportuno premettere che il Pinheiro Torres, poeta di qualche rilievo di estrazione neorealista, nonchè critico letterario (studî e articoli su José Gomes Ferreira, José Cardoso Pires, Alves Redol e altri contemporanei), non è uno specialista in materia, il che risulta a tratti fin troppo chiaramente dal lavoro in

questione. Nelle nove pagine di introduzione il curatore espone in breve le origini e lo sviluppo della poesia trovadorica (ambiente sociale, connessioni fra *trovador* e *jogral*, rapporto fra il trovatore e la sua *senhor*, graduale itinerario fino al conseguimento del *galardão*), cercando poi di spiegare quali siano le differenze tra lirica provenzale e lirica iberica: a questo proposito, tuttavia, il Pinheiro Torres si limita in pratica a sottolineare una maggiore sincerità espressiva da parte lusitana e ad esporre le varie correnti d'opinione circa l'origine della *cantiga de amigo* e della forma parallelistica, senza peraltro pronunciarsi a sostegno di questa o di quella teoria. Ne consegue che i caratteri propri della lirica galego-portoghese emergono molto sfocati. Fra l'altro, se è vero che nelle *cantigas* "tudo é fixo e hierarquizado" e che il curatore ha incluso nella propria antologia "número suficiente de *cantigas de amor* e de *amigo* para que o leitor sinta o peso real dessa uniformidade", è anche vero che esistono voci di poeti capaci di spezzare questa monotona uniformità, introducendo elementi originali che andrebbero sottolineati ed enfatizzati a beneficio del lettore ignaro, cosa che il Pinheiro Torres non fa, salvo casi sporadici.

Gli autori rappresentati sono 65, ordinati alfabeticamente secondo i rispettivi *apelidos* e ciascuno preceduto da un'essenziale notizia biografica. Ogni *cantiga* è accompagnata da un apparato di note dal quale risultano evidenti i fini divulgativi di quest'antologia: non altrimenti si possono interpretare note esplicative del testo che appaiono spesso superflue a chi non sia totalmente sprovvisto in materia (*bõ* = bom, *migo* = comigo, *mui bel* = muito belo, *jaço* = jazo, *padesco* = padeço, tanto per fare qualche esempio). Un intento divulgativo può essere lodevolissimo, ma in tal caso non va mai perduto di vista, contrariamente a quanto avviene nel lavoro in questione, le cui contraddizioni sono ulteriormente confermate dai commenti alle liriche: essi assumono spesso la forma di parafrasi del testo, e sono a volte veramente indispensabili per l'obbiettiva difficoltà dell'originale (si vedano ad esempio *De Joam Bol' and' eu maravilhado*, p. 264, *Non soube que x'era pesar*, p. 290, *Muito te vejo*, Lourenço, *queixar*, p. 336, *En almoeda vi estar*, p. 396). In non pochi casi tuttavia il commento manca o è del tutto inadeguato alla complessità del testo, e così si vanificano quelle caratteristiche di compilazione per "non addetti ai lavori" che sembrerebbero informare l'antologia.

Giudicare un'antologia è sempre arduo, per quanto di soggettivo è implicito in questo genere di opere, per cui bisogna almeno cercare di interpretarne i fini, di valutare la serietà e la competenza del curatore e di considerarne la capacità di seguire fino in fondo il cammino intrapreso, quale che esso sia. Esaminato da questa prospettiva, il volume di Alexandre Pinheiro Torres ci appare gravato da una stridente incoerenza di intenti e di metodo, e non si riesce a comprendere con chiarezza il senso di certe operazioni editoriali, a meno che non vengano a proporci chiavi di lettura originali (come ad esempio il discutibile ma interessantissimo studio del Reckert e del Macedo), cosa che quest'antologia non fa, dovendosi concludere che essa non reca contributi di rilievo allo studio della lirica galego-portoghese.

Francesco Marraro

José Bento — *Antologia de Vicente Aleixandre*, Porto, Editorial Inova (Colecção “As Mãos e os Frutos”), 1977, pp. 221.

Depois da *Antologia de Pablo Neruda* (2ª ed., Porto, 1975), organizou José Bento uma antologia poética de Vicente Aleixandre, poeta com o qual o tradutor vem encantando um longo colóquio, tanto mais que o começou a traduzir há vinte anos (V. nota inserta em *Cóloquio/Letras* n.º 40, Nov. 1977).

No prólogo à antologia, conciso e claro, necessário para a apresentação do poeta em Portugal, analisa José Bento, em traços gerais, a evolução da poesia de Aleixandre, o itinerário poético do recente Prémio Nobel, desde a leitura casual de Rubén Darío (e a conseqüente descoberta da poesia) até às últimas obras publicadas. A escolha do antologador incidiu sobre as colectâneas *Pasión de la tierra* (2 poemas), *Espadas como lábios* (4), *La destrucción o el amor* (6), *Mundo a solas* (3), *Sombra del paraíso* (12), *Nacimiento último* (3), *Historia del corazón* (9), *En un vasto dominio* (10), *Retrato con nombre* (1), *Poemas de la consumación* (23) e, finalmente, *Diálogos del conocimiento* (com 3 composições).

Tratando-se de um poeta pouco conhecido em Portugal, onde não teve a fortuna de outros nomes da geração poética de 27, sobretudo de Lorca, assume uma importância singular a bibliografia organizada por José Bento. Depois de enumerar as obras de Vicente Aleixandre, distinguindo separadamente poesia e prosa, antologias de poemas e edições críticas, publica o antologador uma breve nota bibliográfica, remetendo, porém, o leitor para obras de informação fundamental, partindo de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre* (3ª ed., Ed. Gredos, Madrid, 1968) até ao recente livro de Vicente Granados, *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)* (Cupsa Editorial, Madrid, 1977) passando pela edição crítica de *Sombra del paraíso*, organizada por Leopoldo Luís (Clássicos Castalia, Madrid, 1976).

Edição gráficamente curada como, de resto, todas as publicações da Ed. Inova, lamenta-se apenas que não apresente o texto bilingue, circunstância que diz respeito a hábitos editoriais (em vias, porém, de mudança) que não envolvem, é claro, a responsabilidade do organizador e tradutor desta antologia.

Manuel Simões

Sílvio Castro — *A Revolução da Palavra — Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna*. Petrópolis, Vozes, 1976, pp. 280.

Trata-se de um volume de ensaios de história e crítica literária à volta da literatura brasileira moderna, ligados por um fio condutor, ou seja, aquilo a que Sílvio Castro, Professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Pádua, intitulou precisamente como “revolução da palavra”. A sua análise crítica incide, portanto, sobre a transformação linguística por que passou uma das literaturas mais florescentes deste século, servindo-se o autor do conceito de “recorrências” e “componentes” literárias para demonstrar, sabiamente diga-se desde já, o salto radical determinado pelo “valor lexical como elemento central

da criação literária” que viria a atingir o seu clímax com a obra desse grande poeta da prosa que foi João Guimarães Rosa.

O que nos apresenta S. Castro é, assim, uma “História do Modernismo Brasileiro” como movimento de vanguarda, movimento cujos inícios a historiografia literária tem identificado com a “Semana de Arte Moderna” de 1922 mas que aqui o ensaísta recupera a partir do movimento simbolista, concretamente com o poeta Cruz e Sousa, sobretudo porque com ele, e com o conflito estético que provoca, se transformam, no Brasil, “os processos usuais de criação de poesia” (p. 11). Ou como já havia dito Wilson Martins: “foram os modernistas a fazer a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna a fazer o Modernismo”.

Sem perder de vista a realidade sócio-política do país, pelo contrário, explicando-a através do fenómeno literário, o autor divide o material a analisar em duas partes distintas: “A Poética Adjetiva” e “A Poética Substantiva”. Na primeira, registam-se os elementos de ruptura até 1922, as primeiras “figuras emancipadas” actuando nas zonas virgens de uma modernidade que põe em causa a tradição estética e lhe subverte as recorrências. Deve salientar-se, neste sector, a observação aguda e pertinente e a descoberta de uma vocação “modernista”, nos seus vários aspectos, desde o regionalismo de Simões Lopes Neto à primeira vanguarda prémodernista constituída por Euclides da Cunha, Graça Aranha e Augusto dos Anjos.

Na segunda, que abrange 13 dos 23 capítulos que constituem o todo, desenvolve-se preferentemente a aplicação das propostas metodológicas do autor, porque aqui se encontrou estimulado por um material linguístico de excepcional importância e qualidade. Registe-se, antes de mais, o real contributo para o conhecimento da “disponibilidade” poética de Cassiano Ricardo, um poeta que surge aqui redimensionado e cuja leitura, como resulta do capítulo que lhe dedica S. Castro, propicia exemplarmente uma incursão na história da evolução das formas poéticas no Brasil, desde o parnasianismo até à mais recente vanguarda (a da “poesia concerta”); e igualmente os capítulos “Guimarães Rosa e a criação do modernismo na prosa de ficção” (pp. 219-251), onde a revolução linguística do autor de Grande Sertão é confirmada pela análise estilística e etno-sociológica, e ainda “A Moderna prosa de ficção” (pp. 252-271), sobretudo pelo rigor com que aborda a obra de Adonias Filho e Clarice Lispector. Neste último capítulo é de sublinhar também a bela introdução à narrativa de Nelida Piñon, uma autora que “se inscreve de maneira pessoal” (p. 267) numa incessante procura experimental que é o maior sinal de vitalidade da literatura brasileira contemporânea.

Cada capítulo de *A Revolução da Palavra* vem sempre seguido de um apêndice que contém uma nota biográfica, sucinta mas essencial, do autor (ou autores) nele analisado, além da bibliografia activa e passiva, informações estas que carecem de actualização mas deve ter-se presente, a julgar pela data e outras referências do prefácio, que o volume se completou em 1973. A exposição é clara e precisa, rigorosa na terminologia e valorizada, aqui e ali, por uma “incursão” poética que Sílvio Castro-poeta não consegue calar. Completa o volume uma bibliografia crítica, verificando-se apenas a falta de um índice analítico (ou, pelo menos, onomástico), deficiência em parte atenuada pelo desenvolvimento do “Sumário” introdutivo que não esgota, porém, a função de tal instrumento numa obra deste teor.

Manuel Simões

Alexandre O'Neill, *Made in Portugal*, Milano, Guanda, 1978, pp. 119.

Un'ampia scelta antologica di Alexandre O'Neill era già stata presentata dal Tabucchi nel volume dedicato ai poeti surrealisti portoghesi, *La parola interdetta*, edito da Einaudi nel 1971, e diverse liriche comparvero poi nell'esemplare antologia della poesia portoghese, *Da Pessoa a Oliveira*, curata da Giuseppe Tavani nel 1973 per le Edizioni Accademia. Ma la decisione di dedicare a questo interessante poeta del nostro tempo un "Quaderno" della "Fenice" non può essere salutata che con compiacimento.

Il curatore premette al volume una breve nota introduttiva, nella quale tratta della "verità pratica" del poeta, ossia del ripudio da parte di O'Neill della sua, peraltro breve, stagione surrealista, dei miti che furono propri di una retorica dello "spirito lusitano", ma anche della tradizione "marittimo-celebrativa" già di Camões e di Pessoa, per una poesia "civile, vigile e chiarificatrice". In altre parole, dopo l'esperienza surrealista — il surrealismo inizia in Portogallo nel 1947, — si presenta con l'originalità di un movimento che fa tesoro anche dell'esistenzialismo e del neorealismo e si manifesta, in sostanza, come insofferenza di fronte alla realtà del mondo portoghese sotto la dittatura —, Alexandre O'Neill esprime una sorta di anti-poesia che ripudia la retorica e ricorre anche al gergo sottoproletario, alla parodia, all'ironia, allo stile colloquiale, in una manipolazione continua della parola, onde rendere la dimensione tormentosa del vivere lusitano. Il Tabucchi parla di "demauscolizzazione" della poesia, e ciò si può osservare soprattutto nelle raccolte *Il ladro di pane* (1969) e *Un sacco da facchini* (inedito), anche se ne sono chiaro annuncio i libri precedenti, da *Commozione sotto controllo* (1960) alle prose poetiche di *Le rondini non vanno in trattoria* (1970).

Si tratta di una costante demistificatrice che non esclude i sottili preziosismi già sottolineati dal Tavani, rigorose strutture metriche e ritmiche, la nota lirica e sentimentale che si afferma anche nella raccolta *Nel regno di Danimarca*, così segnata dalla denuncia e dalla disperazione.

Lungi dall'essere una poesia dominata dall'affanno demoniaco di distruzione, quella di O'Neill affonda in una materia di disperate qualità neglette, di bontà radicale non vinta dalla violenza degli uomini e dalla miseria dei giorni, di minute esistenze nelle quali, per poco che si frughi, rifulge una dimensione incontaminata. Tra abbattute illusioni si trasmettono senza macchia i valori profondi di un popolo oppresso, angariato ma intatto moralmente, teso in modo spasmodico verso la speranza. Quella stessa speranza che O'Neill afferma in alcune sue liriche e della quale duole l'assenza da questa peraltro efficace antologia.

Giuseppe Bellini

Quaderni Portoghesi, n.ºs. 1 e 2. Publicação do “Istituto di Studi Ibero-america” da Universidade de Pisa e do “Seminario di Studi portoghesi e brasiliani” da Univ. de Roma. Pisa, Giardini Editori, 1977.

Uma nova publicação que se propõe a divulgação, “in Italia e forse in molti altri paesi, di un patrimonio poetico e culturale” (n.º 1, p. 7) de significativo alcance. Dirigida pela conhecida estudiosa lusófila Luciana Stegagno Picchio, publicaram-se até agora os dois primeiros fascículos, integralmente dedicados a Fernando Pessoa, escolha emblemática que “vuole indicare in questo poeta e pensatore del Novecento portoghese uno dei più alti valori del patrimonio letterario universale” (n.º 1, p. 8).

Porque se trata de uma operação cultural que traduz uma apreciável qualidade e competência, noticia-se aqui a sua aparição, cuja importância será evidente a partir dos próprios nomes dos seus colaboradores.

Número 1: Depois da “scheda” assinada por A.T., inserem-se artigos de Antonio Tabucchi, Jacinto do Prado Coelho, Cesare Segre, Stephen Reckert, Armando Martins Janeira e Maria José de Lancastre, Encerra o opúsculo uma entrevista com Jorge de Sena, o qual responde a “tre domande su Pessoa”.

Número 2: Artigos de Almeida Faria, Luciana Stegagno Picchio, Y.K. Centeno, Alberto Pimenta, Silvano Peloso, Manuel Poppe e Eduardo Lourenço. O caderno conclui-se com uma entrevista a Andrea Zanzotto (que responde às “tre domande”) e com um “baedeker bibliografico” assinado ainda por Antonio Tabucchi.

Manuel Simões

RICORDO DI PEDRO JOAQUIN CHAMORRO

Avevo ricevuto da pochi giorni l'ultimo libro di Pedro Joaquín Chamorro, *El enigma de las alemanas*, un libro di racconti, distinto con il primo premio nel concorso promosso dall'Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica, il 12 ottobre 1977, "Día de la Hispanidad", e lo stavo leggendo in treno, in viaggio per Venezia, quando aprendo il giornale il giorno successivo, 11 gennaio dell'anno in corso, mi colpí una notizia "In breve": "Assassinato in Nicaragua esponente dell'opposizione". Era Pedro Joaquín, 53 anni, direttore del maggior giornale di Managua, "La Prensa", autorevole esponente dell'opposizione, presidente della "Unión Democrática de Liberación", premio della stampa libera per la sua lotta contro la dittatura.

Era un amico generoso, uomo di grande cultura e di grandi qualità, coraggioso fino all'estremo nella sua opera di difensore della libertà, con un seguito vasto tra il popolo e l'intellettualità nicaraguensi. Lo attestano i furiosi tumulti seguiti al suo assassinio — una scarica di mitra da una macchina, mentre usciva dalla sede del giornale —, che posero in serio pericolo la dittatura ereditaria dei Somoza.

Incuranti delle minacce, "La Prensa Literaria" e "La Prensa Literaria Centroamericana" continuano ancor oggi a pubblicare fotografie dell'ucciso, biografie, passi scottanti delle sue opere contro la dittatura, lettere, poesie di omaggio, adesioni da ogni parte del paese e del mondo alla protesta, in accusa aperta ai mandanti del delitto.

Pedro Joaquín Chamorro aveva studiato all'Università Central di Managua, poi all'Autónoma di Messico, ottenendo il titolo di Dottore in Legge; quindi era divenuto avvocato e notaio della Repubblica, in Nicaragua. Condirettore de "La Prensa" dal 1948 al 1950, da quest'ultimo anno era divenuto direttore del giornale, che aveva enormemente potenziato.

Attivo nella politica, nel 1954 il Consejo Extraordinario de Guerra gli infligge due anni di carcere, per aver capitanato una rivolta; tre mesi dopo aver scontato la pena, nel settembre 1956, è accusato per l'attentato al generale Anastasio Somoza García, condannato per ribellione e dopo sei mesi confinato a San Carlos, sul Río San Juan. Nel 1959 il Chamorro partecipa alla spedizione di Olama e Mollejones, viene catturato e condannato a nove anni di carcere, che si riducono ad un anno per un'amnistia generale; nel 1966-67 partecipa alla campagna della "Unión Nacional Opositora" e fonda il gruppo CIVES di giovani per la resistenza pacifica; arrestato nel gennaio 1967 come terrorista, è liberato dopo quarantacinque giorni, avvenute le elezioni di Anastasio Somoza Debayle alla presidenza della Repubblica. Nel 1961 Pedro J. Chamorro è vicepresidente del Comitato centroamericano per la libertà di stampa e nel 1974 presidente della Unión Democrática de Liberación (UDEL).

Come scrittore, a parte i numerosi interventi su "La Prensa" e altri giornali americani, la bibliografia di Pedro J. Chamorro presenta titoli significativi: oltre alla tesi di dottorato, *El derecho de trabajo en Nicaragua* (1948), un libro storico-testimoniale, *Estirpe sangrienta* (1958), una testimonianza sui metodi di tortura nelle prigioni nicaraguensi, dopo la spedizione di Mollejones, *Diario de un preso* (1962), una raccolta di editoriali, *5 P.M.* (1963), una indagine sulla situazione umana alla

frontiera sud del paese, *Los pies descalzos de Nicaragua* (1966), un'altra indagine dedicata al nord, *Nuestra frontera recortada* (1967), due romanzi, *Jesús Marchena* (1975) e *Richter 7* (1976), un libro di racconti, il già citato *El enigma de las alemanas* (1977), ultima opera pubblicata vivente l'autore. In questa raccolta, la prima in cui Pedro J. Chamorro affronta il racconto, l'autore si rivela narratore esperto, in una prosa vigorosa, fresca per controllate peculiarità americane. La fantasia interviene sulla realtà e partendo da essa la rende più duramente vera.

El enigma de las alemanas rappresenta la radiografia interna di una nazione che si presenta come una grande provincia di diseredati, in balia del prepotere, arretrata all'inverosimile, in tutto, anche per quanto riguarda i rapporti tra i due sessi, come si evince, ad esempio, dal fantasioso racconto che dà titolo al libro. Il Chamorro mostra un'unica preoccupazione fondamentale, portata avanti con estrema abilità di scrittore: quella di rendere la realtà del suo mondo, prigioniero di una violenza morale e materiale che si concreta nell'azione dei reparti armati, duramente ridicolizzati nella grossolanità della loro efficienza, nel racconto citato, ma denunciati anche nella loro natura spietata, nell'allucinante vicenda di Tolentino Camacho, un povero maestro che, vittima di uno scherzo, si crede candidato alle elezioni presidenziali, in opposizione al dittatore, e finisce per avere un allarmante seguito popolare, turbando il presidente "vitalicio" del paese, chiaramente il Nicaragua. Di qui la decisione del "Mandatario" di passare al contrattacco; ed è la prigionie per Camacho.

Fondandosi su una dura esperienza personale, Pedro J. Chamorro denuncia con efficacia la violenza frequentemente gratuita, e perciò più sconcertante dei soldati. Si veda un passo esemplare:

"Con que vos sos el doctorcito que quiere ser Presidente, ah hijueputá! — le gritó a Tolentino el guardia, mientras lo agarraban entre varios y el gritón lo primero que hizo fue quitarle los anteojos, y quedarlo viendo, viendo a Tolentino que sin anteojos no veía nada y solamente hacía gestos con las manos, como deslumbrado, y después el guardia haciéndose el educado, el suave, hasta se agachó para poner los anteojos en el suelo y al momento de gritarle otra vez... yo te voy a enseñar hijueputá... puso la bota encima de los lentes y los aplastó como quien destripa una cucaracha. Cras cras hicieron los anteojos comprados al precio de la mitad del sueldo mensual de Tolentino, y quedaron en la acera los pedazos de vidrio y el marco de carey, como un cangrejo despatarrado" (pp. 46-47).

Dalla prigionie Tolentino Camacho torna alla libertà, con minimi vantaggi materiali — fondi per una sua rivista culturale, un aumento di stipendio —, previa rinuncia, con dichiarazione scritta, a ogni attività politica, rinuncia alla fine redatta perchè caldeggiata da insistenze della moglie. E la vita riprende tranquilla per il presidente, personaggio nel quale lo scrittore raffigura palesemente il vecchio Somoza, padre dell'attuale al potere, un grosso signore tra il latifondista e il cowboy:

“En ese momento pasó el hombre. El señor Presidente, o el Jefe como le decían indistintamente. Iba montado en un caballo blanco, gran barriga sobre montura tejana, arneses de plata, sombrero Stetson, camisa roja, pañuelo anudado al cuello con un anillo de diamantes que emitía reflejos visibles desde muy lejos. Al cinto llevaba una pistola 45 en cartuchera norteamericana; piel blanca, ojos vivos e inquietos, botas altas, pantalón beige y un fuste en la mano. Lo rodeaba su gran caravana, guardias armados de ametralladoras, soldados de fusil, cantimplora y sombrero verde, además de ministros, unos de saco y otros disfrazados como los cowboys de las películas de balazos. El grupo iba ligero, apartando a la multitud de a pié y desplazándose en línea recta en medio del camino [...]” (pp. 44-45).

Non è solamente questo, s'intende, il registro dei racconti di Pedro J. Chamorro, ma è certo il più appassionante. Del resto, tutta la materia de *El enigma de las alemanas* si presenta estremamente riflessiva, in particolare la seconda parte del libro, nei “Tres cuentos negros”, e nel gioco marcatamente fantastico, con incidenza sempre profonda sul reale, della terza, i “Cuatro cuentos blancos”, che confermano il narratore vigoroso e originale, una grande realtà e una ulteriore promessa per le lettere americane, eliminata dal delitto.

Ha scritto Francisco Arellano nell’“Elegía a P.J. Chamorro”: “no estés triste, Pedro, / trabajaste con honestidad tu semana”. E’ forse quanto di meglio si possa dire di un uomo, e come uomo, più ancora che come scrittore, Pedro Joaquín Chamorro è da ricordare, ad onore dell’America.

Giuseppe Bellini

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 |

- | | |
|---|----------|
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. I (1967) | L. 2.300 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. II (1969). | L. 2.500 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. III (1971) | L. 2.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. V (1974). | L. 3.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII (1978) | L. 6.500 |

- | | |
|---|----------|
| Quaderni di letterature americane, n. 1 (1976). | L. 2.000 |
|---|----------|

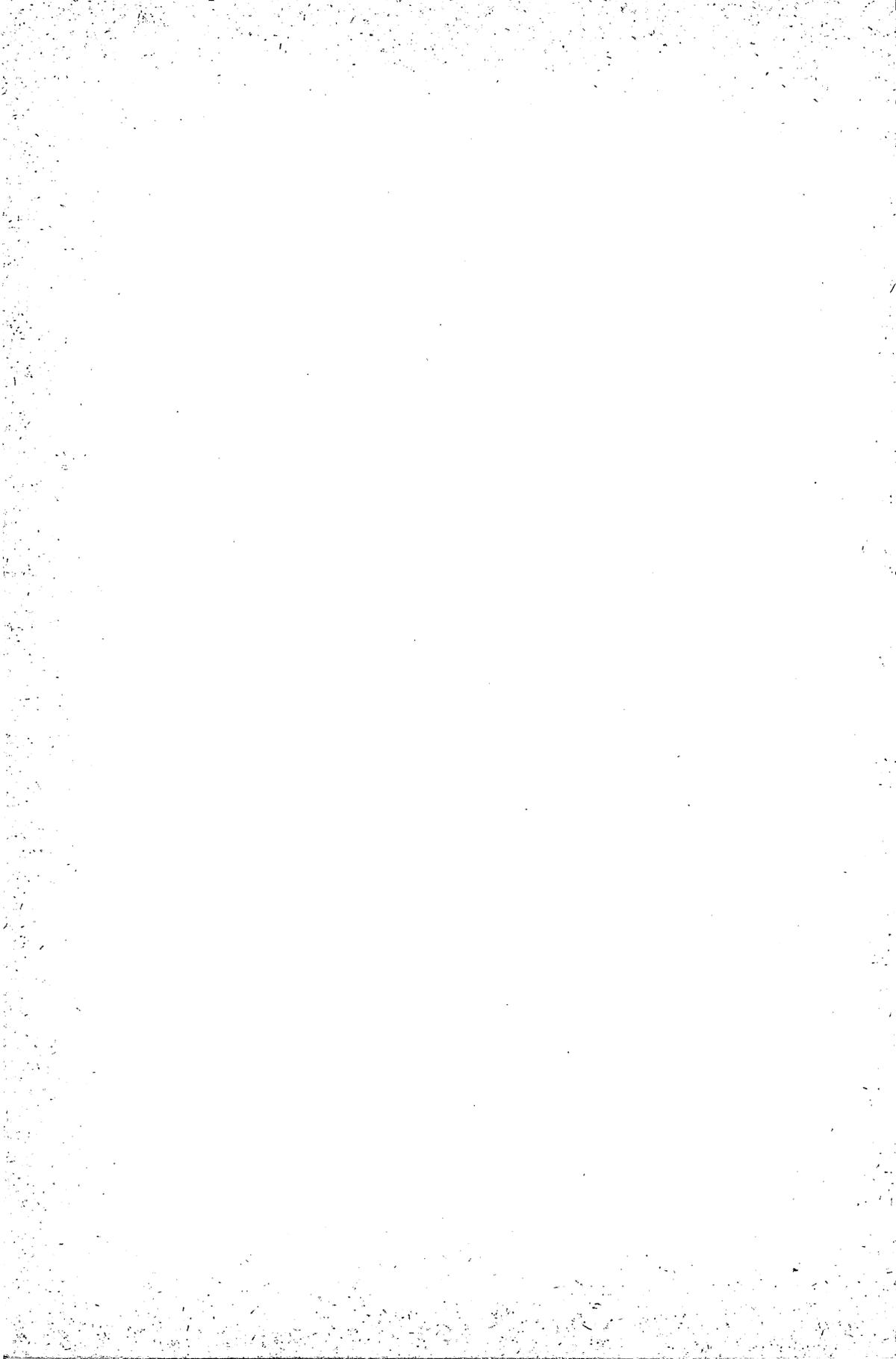
- | | |
|--|----------|
| Rassegna iberistica, n. 1 (gennaio 1978) | L. 3.000 |
|--|----------|

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. Merègalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L.	1.200
F. Merègalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.	
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</i> (1972)	L.	1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L.	8.000



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

