

RASSEGNA IBERISTICA

15

dicembre 1982

SOMMARIO

Marcella Ciceri: *Enrique de Villena traduttore dell' "Eneide" e della "Commedia"* Pag. 3

Maria Camilla Bianchini: *Fernando del Pulgar: una testimonianza della formazione del concetto di monarchia nello stato moderno* " 25

C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes* (G. Volpi) p. 33; *Romancero*, edición estudio y notas de M. Débax (M.G. Chiesa) p. 37; R. Lida, *Prosas de Quevedo*; J.M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*; M. Roig-Miranda, *Le paradoxe dans la "Vida de Marco Bruto" de Quevedo*; M. Molho, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)* (M.G. Profeti) p. 39; K. und R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderomano* (M.G. Profeti) p. 44; C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro* (F. Meregalli) p. 46; M. Queirol, *La música en el teatro de Calderón* (F. Meregalli) p. 50; J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema* (F. Meregalli) p. 51; J. Ortega y Gasset, *Saggi sull'amore* (G. Bellini) p. 51; F. Ayala, *Recuerdos y olvidos* (F. Meregalli) p. 54; J. Olivio Jiménez, *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento* (E. Pittarello) p. 56; C.G. Moral - R.M. Pereda, *Joven poesía española* (J.M. López de Abiada) p. 59.

AA.VV., *César Vallejo, Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin* (R. Crisafio) p. 62; P. Neruda, *Antología poética*, prólogo, selección y notas de H. Loyola (G. Bellini) p. 64; P. Neruda, *Fiume invisibile. Poesia e prosa di gioventù* (S. Serafin) p. 66; J.E. Rivera, *La voragine* (G. Bellini) p. 68; J.L. Borges, *Páginas de J.L. Borges, seleccionadas por el autor*, (S. Regazzoni) p. 69; G. García Márquez, *Cronaca di una morte annunciata* (G. Meo Zilio) p. 71.

J. Stichini Vilela, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra* (F. Toriello) p. 75; F. Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda* (C. Garcia) p. 77; J. Amado, *I guardiani della notte* (G. Bellini) p. 79.

Maquiavel, *El príncipe*, trad. i ed. de J. Moners i Sinyol (P. Rigobon) p. 82; A. Mari, *El prelude* (R. Arqués) p. 85.

“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 due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli.

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

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISSN: 0392-4777]

[ISBN 88-205-0438-3]

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 — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)
Finito di stampare nel dicembre 1982
dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n.15/1982 L. 7.000

ENRIQUE DE VILLENA TRADUTTORE
DELL' "ENEIDE" E DELLA "COMMEDIA"

A distanza di pochi anni vengono pubblicate per la prima volta, purtroppo soltanto parzialmente, le prime traduzioni in castigliano della *Divina Commedia* e dell'*Eneide*¹. Mi risolvo, seppure sia trascorso parecchio tempo dall'edizione della prima, e anche se la sua attribuzione a Villena non sia documentata con assoluta sicurezza, ad esaminare entrambe le versioni che, in quanto condotte, a quanto dichiara lo stesso Enrique de Villena, contemporaneamente, potrebbero in un confronto fornire elementi che confermino la "paternità" della traduzione della *Commedia*. Vorrei inoltre additare alcuni dei molti e diversi problemi testuali che per le due traduzioni (e per la loro edizione) si pongono e che forse potranno trovare qualche chiarificazione.

La trascrizione di J.A. Pascual della traduzione castigliana della *Commedia*, apposta nel margine del ms. 10186 della BN di Madrid, contenente una copia, datata 1353², della *Divina Commedia*, si limita all'*inferno* e riproduce il testo in edizione quasi paleografica, quale appoggio al suo studio lessicale. Come lo stesso Pascual dichiara, quello che doveva essere un esame degli italianismi contenuti nella traduzione si è ampliato in un ponderoso volume di cui la seconda parte, "La actitud del traductor ante el préstamo", risulta il nucleo principale (ma non è questo il centro del mio interesse); le conclusioni di questo studio sono paradossali: la straordinaria scarsezza di italianismi, al contrario di quanto avviene per i latinismi, e la prova che il traduttore conosceva il catalano, il che "marca una dirección cultural catalanista

¹ José A. Pascual, *La traducción de la Divina Commedia atribuida a d. Enrique de Aragón, estudio y edición del "Infierno"*, Salamanca 1974; Ramón Santiago Lacuesta, *La primera versión castellana de "la Eneida" de Virgilio. Los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*, Madrid 1979.

² Si tratta del codice designato con la sigla *Mad* nell'edizione del Petrocchi, Milano 1966, cui rimanderò sempre anche per le sigle dei mss. italiani.

en el siglo XV", e, a mio avviso, è anche una conferma dell'attribuzione a Villena; così il frequente ricorso al latinismo che caratterizza tutta la sua opera, in particolare il *Tratado de la consolación*, forse maggiormente di quanto non avvenga per i suoi contemporanei; dobbiamo ricordare a questo proposito che Villena dichiara di aver tradotto la *Commedia* mentre lavorava alla versione dell'*Eneide*: "Otras traslaciones que durante este tiempo fize: ansý como la *Comedia* de Dante ... y la *Retórica nueva* de Tulio (*Prohemio* all'*Eneide*, f. 18 v.).

Questo dovette certo pesare sulla scelta del lessico. Nello stesso *Prohemio* dell'*Eneide* troviamo un'altra conferma per l'attribuzione a Villena della traduzione della *Commedia* quale è contenuta nel ms. madrilenò: don Enrique cita infatti qui, dal primo canto dell'*Inferno*, "tu sei lo mio maestro e 'l mio auctore tu sei solo colluy da cu'jo tolsi lo bello stillo che m'a fato onore", e traduce "tu eres el mio maestro el mi actor tu solo aquel de quien tome el fermosso stillo que me ha fecho onrra". Confrontiamo con la traduzione nel ms. di Madrid: "Tu eres el mi maestro e el mi actor tu eres solo aquel del qual yo tome el fermosso estillo que m'a fecho honor". Villena evidentemente si citava a memoria, ciò non toglie che la traduzione sia essenzialmente la stessa; l'esattezza della citazione italiana invece fa pensare che Villena sia ricorso a un codice dantesco (*lo mio*; *e'l mio*; *da cu'io*; *che m'a*): *stillo* (per *stilo*) e *fato* (per *fatto*) si trovano infatti in *Mad* (e in *Pa Rb* il primo e in *Pa* il secondo); in particolare *stillo* ha condizionato il traduttore che traduce *estillo*, e cita *stillo*, piuttosto che *estilo*.

Si manifesta a questo punto uno dei problemi centrali della traduzione della *Commedia*, problema che Pascual ha segnalato e tentato di risolvere dedicandovi numerose pagine della prima parte del suo studio: *Mad*, il manoscritto madrilenò della *Commedia*, non è o non è sempre e soltanto la base della traduzione. Ma qui dobbiamo aprire una parentesi: il ms. 10186 della BN di Madrid, studiato tra gli altri da Schiff³, è appartenuto al Marchese di Santillana, come prova appunto Schiff, che ne riconosce annotazioni autografe e la sigla apposta marginalmente in più luoghi; Pascual, attraverso un attento e convincente esame conclude che "la traducción se realizó al dictado" (cap. III) apportando come prove errori che soltanto potevano essere avvenuti attra-

³ *La première traduction de la Divine Comedie*, in "Homenaje a Menéndez y Pelayo", Madrid 1899; si veda anche *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Paris 1905.

verso una trasmissione orale della parola. Tra questi piuttosto curioso il verso introdotto da *diz* (“*diz quando yo sere delante del mi señor*”, *Inf.* 2.25⁴), dove *diz* sarebbe un’interferenza del traduttore, inserita dalla persona che scriveva (vedi Pascual p. 46); inoltre molti casi di confusione acustica; mi domando però a questo punto perché, una volta identificato con sicurezza questo tipo di errore non dovuto al traduttore ma alla trasmissione non ci si comporti con esso come con un normale errore del copista, correggendolo o espungendolo dal testo: d’altronde però non tutti gli “errori” segnalati da Pascual si possono considerare tali, si vedano gli esempi a p. 48: *asi* (it. *in sé*, *Mad a se*) e *casi* (it. *che si ... ha*) sono correnti per *a sí* e *que ha si* (*qu’a si* o *c’a si*) come altri casi di segmentazione grafica. Questi errori, e le diverse “mani” che trascrivono la traduzione fanno escludere, giustamente, a Pascual che questa sia autografa.

Villena (o un anonimo traduttore) detta perciò la traduzione a un copista o segretario, anzi a più di una persona, che la scrive nel margine di *Mad*, e detta, a quanto sembra, tenendo “tra le mani” un codice diverso da *Mad* (seppure a questo sembra ricorrere a volte come dimostra Pascual, Cap. IV). Villena, che dichiara di aver effettuato “la traducción de la *Comedia* de Dante ha preçes de Ynjgo López de Mendoza”⁵, dovette possedere un proprio codice della *Commedia* su cui lavorava (lo stesso Marchese di Santillana possedette un altro esemplare della *Commedia*) ma, probabilmente per desiderio di Santillana, fa eseguire il dettato sul manoscritto fornitogli dal marchese, uscito dalla sua biblioteca e a questa destinato a tornare. Non è detto che il traduttore non avesse a sua volta redatto la versione su un proprio ms., o vi avesse apposte delle note preparatorie: infatti la traduzione della *Commedia*, seppure con molti errori e frequenti oscillazioni, dimostra una notevole sicurezza, troppa per essere stata effettuata “di getto”. Ciò spiega la traduzione “realizada al dictado” e soprattutto come essa non dipenda esclusivamente da *Mad*.

Su questo punto si sofferma Pascual nel capitolo “*El manuscrito que sirvió de base a la traducción*”, e fornisce 95 esempi, selezionati a quanto afferma, su più di 500 dell’*Inferno*, dove la traduzione, allontanandosi da *Mad*, coincide con il resto della tradizione dantesca o con

⁴ Pascual, cui per comodità di confronto rimando, numera il canto e la quarantina.

⁵ *Glosa all’Eneide*, v. Lacuesta n. 4, p. 7.

la lettura di altri codici. Pascual utilizza per la sua indagine l'edizione di Petrocchi e giunge alle conclusioni che il ms. X, usato da Villena, seppure non identificabile con nessuno dei mss. di cui Petrocchi fornisce le varianti, cioè la tradizione anteriore al 1350, deve comunque essere legato a *Co* (Bibl. Comunale di Cortona, codice 88), codice che si situa nello stemma di Petrocchi in una famiglia diversa da quella di *Mad*, quale ascendente di una serie di testimoni, alcune lezioni dei quali si possono riconoscere, congiuntamente o separatamente, nella traduzione di Villena.

Il primo elenco di varianti (trad. \neq *Mad*) che Pascual fornisce è atta soltanto a provare che la traduzione, in molti luoghi, non dipende da *Mad* in quanto questo si scosta, per la maggior parte dei casi elencati (pp. 35-38), da tutta la tradizione. Le coincidenze della traduzione con altri mss., basate secondo Pascual su 94 casi nei primi 5 canti dell'*Inferno*, non sono documentate (v. p. 40).

Ho da parte mia effettuato un'indagine, seppur sporadica, sui primi 5 canti dell'*Inferno*, e, accettando l'ipotesi di una parentela di *X* con il cortonese, ho esaminato le varianti nell'area di dipendenza di questo codice, ma in particolare le varianti rappresentate non da un folto gruppo di mss. ma da singoli o pochi testimoni, basandomi però sulle divergenze della traduzione dal testo critico piuttosto che dalla lezione di *Mad*⁶:

- 1.5 (13) ma poich'i'fui \neq e desque fui = et *Po Co*; che fui *Pa*
- 1.6 (17) vestite già de' raggi \neq vestidas ya del rrayo = del raggio *Po*
- 1.7 (20) nel lago del cor \neq en el logar de corazon = loco *Co Pa*
- 1.17 (51) e molte genti \neq lo qual a muchas gentes = che molta gente *Co* che molte genti *Pa*
- 1.17 (52) tanto di gravezza \neq tanta de graveza = tanta *Po Rb*
- 1.19 (56) e giugne 'l tempo \neq e biue el tiempo = e vien el t. *Pa* (uien nel) *Co*
(l'errore *biue* non può esser dovuto che a cattiva lettura di *vien - uien - uiue*)
- 1.19 (57) che'n tutti suoi pensier \neq que en todo su pensamiento = tuti suo p. *Pa*
- 1.21 (61) mentre ch'i' rovinava \neq e mientras que yo mirava = *ruinaua* in molti testimoni (tra cui *Mad* e *Pa*) ha determinato la cattiva lettura
- 1.29 (87) stilo \neq estillo = stillo *Mad Pa Rb*
- 1.31 (93) se vuo' campar \neq si escapar quieres = scampar *Co*

⁶ Si rinvia all'edizione di Petrocchi, tra parentesi il numero del verso di questa, il primo numero indica il canto, il secondo la quartina secondo la numerazione apposta da Pascual alla traduzione.

- 1.43 (127) in tutte parti ≠ en toda parte = in tutte parte *Ham Mad Pa*
- 2.8 (22) la quale e 'l quale ≠ el qual al qual = el (lo *Triv*) quale (qual *Urb* al quale *Mad Urb Triv*)
- 2.13 (37) volle ≠ quiere = vuole *Pa* (non compare però l'errore di *Pa*, nello stesso verso, *disse uol* per *disvuol*)
- 2.13 (38) novi pensier ≠ nuevo pensamiento = novo pensier *Co* nouo pienssier *Pa*
- 2.27 (81) più non t'è uo' ch'aprirmi ≠ que non fuera necesario de abrir = più non te uopo aprirmi *Eg Pa*
- 2.31 (93) né fiamma d'esto 'ncendio ≠ nin la flama deste incendio e fuego = entcendio desto foco in *Co*, la traduzione sembra il prodotto di una contaminazione.
- 2.32 (94) donna è gentil nel ciel ≠ dona es en el cielo = d. e la sua nel ciel *Ham*
- 2.38 (112) venni qua giù del mio beato scanno ≠ vine aca yuso en el mi ... = nel mio *Mad*
- 3.17 (51) non ragioniam ≠ non razonar = ragionar *Ash Co Mad Pa Rb*
- 3.23 (67) elle rigavan ≠ e les regaua = ele *Mad* letto e le, ha dato luogo all'errore.
- 3.27 (80) temendo no 'l mio dir ≠ temiendo quel mi dezir = chel mio dir *Co Ham Pa*
- 3.38 (114) vede a la terra ≠ rinde a la tierra = rende *La Mad* (su *uede*)
- 4.3. (9) che 'ntrono ≠ quen torno = ntrono *Ham Laur Lo Mad* (intorno sopra esp.) *Pr*
- 4.4 (10) nebulosa ≠ nubilosa = nubilosa *Mad Rb*
- 4.7 (19) de le genti ≠ de la gente = de la giente *Mad*
- 4.35 (105) colà dov'era ≠ alla do yo era = la dovio era *Laur*
- 4.38 (114) con voci soavi ≠ con boz suave = uoce *Po*
- 4.40 (120) che del vedere in me stesso ≠ que del verme esto = v. me *Co Mad*
- 4.46 (148) Empedocles ≠ empodocles = empodocles *Mad*
- 4.42 (140) dico ≠ dize = dice *Rb*
- 4.42 (141) e Lino ≠ e a llino = e allino *Mad*
- 5.1 (3) più dolor ≠ da mas dolor = più da d. *Mad*
- 5.2 (4) oribilmente e ringhia ≠ espantabilmente rriñia = e manca *Mad Mart Triv*
- 5.4 (12) quantunque gradi ≠ quantos grados = quanti gradi *Pa*
- 5.14 (40) li stornei ne portan ≠ los estorninos traen = li stornelli portan *Fi li s. portan Rb*
- 5.23 (67) Paris Tristano ≠ p. e t. = p. e t. *Pa*

5.25 (73) poeta ≠ maestro = maestro *Eg Lau Lo Ricc Tz*

5.36 (107) Caina ≠ caym = caim (chaym) *Fi Laur Rb* (ma *caino* o *cain* in moltissimi testimoni)

5.45 (135) fia ≠ fue = fu *Laur Mad*

Vediamo dunque una prevalenza di lezioni del cortonese — ripeto che non ho qui elencato le lezioni determinate da varianti comuni a tutto o quasi il gruppo che da *Co* dipende nè rappresentate nella maggioranza dei testimoni — altre dipendono dal codice parigino *Pa* o sono comuni a *Co* e *Pa*; altre lezioni sporadicamente possono derivare da *Eg*, *Fi*, *Ham*, *Laur* ecc., più rappresentato sembra *Po*; si tratta comunque sempre di ms. del gruppo che da *Co* discende; altre lezioni sembrano dipendere da ms. appartenenti ad altre famiglie (*Rb*, *Tz* ...); che compaiono però, tranne in un caso (4.42), sempre congiuntamente con uno o più testimoni del gruppo dipendente da *b* (si veda lo stemma di Petrocchi). Molte letture di Villena, assai più di quante ne abbia elencate Pascual, provengono infine da *Mad* o da questo congiuntamente ad altro testimone, ma probabilmente da attribuire al ms. madrilenno.

Di conseguenza possiamo supporre che il ms. su cui opera Villena faccia parte, come ha individuato Pascual, del gruppo che dipende da *b*, e sia legato in particolare al cortonese e al parigino, o forse con *Pa* contaminato, almeno per l'*Inferno* (*Pa* non conserva il *Purgatorio*); comunque credo un codice più tardo di *Pa* (e di *Mad*), date le varianti accolte, direi posteriore al 1350, e forse variamente contaminato. Ma Villena sembra anche ricorrere a *Mad* con una frequenza che fa pensare lavorasse su entrambi i codici e non che, come suppone Pascual, utilizzasse *Mad* per chiarire dei punti oscuri o mal leggibili nel suo ms. La disparità della traduzione, che riflette con esattezza il senso di luoghi di non facile interpretazione per poi travisare punti che non presentano particolari difficoltà, può far pensare che Villena avesse preparato la traduzione, o almeno dei nuclei di essa, avvalendosi di uno o più commenti (forse anche fornitigli da Santillana), senza però eseguirla tutta previamente, in base ai due (o più?) mss., e che poi, con l'aiuto dei propri appunti, abbia dettato al copista il testo trascritto nei margini di *Mad*. Mi sembra d'altra parte improbabile che Villena (o chi per lui) si accingesse a tradurre direttamente la *Commedia* dettandola, senza alcuna preparazione, come provano le glosse aggiunte (Pascual non specifica se nel margine o sopra il rigo) e le numerose varianti a molti termini.

Che Villena utilizzi un commento mi sembra evidente, e per l'esatta soluzione di luoghi oscuri e per le brevi glosse esplicative apposte alla traduzione; in un verso in particolare mi sembra di aver trovato una traccia boccacciana dove Villena traduce "de alli del rremor del son del trueno". La lezione critica è "di qua dal sonno, quando io vidi un foco" (Inf. IV.68): *dal sonno* "occupa tutta l'estensione dell'antica vulgata ... In epoca successiva alla prima diffusione del testo dantesco è nata la variante *dal sono*, che da grafica è divenuta di senso; il *sono* sarebbe il 'greve tuono' ... già il Boccaccio aveva rilevato l'equipollenza delle tre lezioni; in *To* 'alias *dal suono* over *tuono*'" (Petrocchi nota 68 p. 65): la traduzione di Villena reca traccia non solo della lezione tarda *sono* (rremor) ma anche proprio della glossa boccacciana *dal suono* (del son) *over tuono* (del trueno); se questa non è una coincidenza, o se l'annotazione, chissà per quale contaminazione con *To*, compaia nel codice da lui impiegato, dobbiamo concludere che Villena conoscesse il commento di Boccaccio e se ne servisse per chiarire alcuni punti oscuri.

Alcuni passi sembrano confermare questa ipotesi ⁷:

- 1.34 (100) s'ammoglia —: se juncta — "cioè coi quali si congiunge" (B, p. 61)
- 1.35 (105) tra feltro e feltro — entre fieltro e fieltro — "è il feltro vilissima specie di panno ..." (B, p. 61)
- 2.10 (28) lo Vas d'elezione — el Vaso de eleccion — "Perciòchè Iddio lo aveva eletto per vaso dello Spirito Santo" (B, p. 137): in *Co* lo uaso, ma non credo possibile questa traduzione senza l'aiuto di una glossa
- 2.31 (93) non m'assale — non me allega — "non mi s'appressa" (B, p. 156)
- 2.40 (119) quella fiera — aquella fiera (loba avaricia) — "cioè quella lupa ferocissima" (B, p. 158, si veda anche p. 93: "e per la lupa il vizio dell'avaricia")
- 3.2 (5-6) La glossa di Villena a questi versi è "convien saber padre e fijo e spiritu sancto"; così B (p. 177)
- 3.4 (10) una porta — la puerta (del inferno) — "cioè quella per la quale in inferno s'entrava" (B, p. 178)
- 3.9 (27) e suon di man con elle — son de manos con ellas (palmadas) — "come sogliono far le femmine battendosi le palme" (B, p. 181)
- 3.20 (60) il gran rifiuto — el rrefutamiento (que renuncio al papado) — "fece un fortissimo rifiuto rifiutando il papato" (B, p. 189).

⁷ Uso per il confronto *Le opere volgari di Giovanni Boccaccio*, I ed., Firenze 1831, vol. X, contenente il commento ai primi quattro canti dell'*Inferno*, che indicherò con la sigla B.

- 3.26 (76) Ed elli a me — E el (virgilio) me dixo — “ed egli cioè Virgilio a me” (B, p. 194)
- 4.18 (52-3) Io era nuovo in questo stato, /quando ci vidi venire un possente — yo era nuevo en aqueste estado (logar) quando vi aqui venir un poderoso (Christus) — “...quando ci vidi venire, in questo luogo, un possente, cioè Cristo” (B, p. 229)
- 4.22 (66) la selva dico di spiriti spessi — montaña digo espesa digo (digo *esp.*) de spiritus espesos — “quello luogo esser così spesso di spiriti” (B, p. 420); la glossa di Boccaccio ha indotto Villena a modificare (*espesa* sarà da espungere) la traduzione?
- 4.24 (72) ch'orrevol gente — que honorables gentes — “orrevol cioè onorevole” (B, p. 424); un aiuto mi sembra esser stato indispensabile per una corretta traduzione.

Ma altri luoghi contraddicono quest'ipotesi, ad esempio: *gaetta pelle* (I. 42) tradotto *piel engañosa*, dove Boccaccio spiega “leggiadretta” (p. 32); ovvero le glosse nel II canto ai nomi di Beatrice (*teologia*), Lucia (*gratia cooperans*) e Rachele (*vida contemplativa*), che non trovano riscontro nel commento boccacciano; d'altra parte i luoghi che abbiamo esaminato in questo non sono quasi mai letture così peregrine da dover essere attribuite esclusivamente al Boccaccio. Ricordiamo inoltre che *Mad* ha nel margine delle glosse latine a cui Villena può esser ricorso (come fa pensare la glossa a Lucia), quello che mi sembra certo è che il traduttore debba essersi avvalso di un codice commentato.

La traduzione ci viene proposta da Pascual, come ho già detto, in edizione semi paleografica con pochissimi interventi dell'editore; essa nel ms. è apposta nei margini, di fianco e sopra le terzine numerate dalla stessa mano che scrive la traduzione (si veda Pascual pp. 31-2 e Schiff p. 275), allo stesso modo viene numerata la traduzione, con evidente intento di facilitarne il confronto, segmentandola sullo schema della terzina (Schiff p. 275).

Pascual trascrive la traduzione “verso a verso”, seppure con qualche inesattezza (tanto me agrada el tu mandamiento que si el/ obedescer ... la cesura doveva esser posta dopo *mandamiento*), senza però apporvi alcuna punteggiatura, ma accentuando le parole secondo l'uso moderno, così come appone le maiuscole “a palabras que probablemente el traductor no ha entendido como nombres propios”; l'editore dimostra scarsa frequentazione dei manoscritti quattrocenteschi se

pensa a una “distribuzione” delle maiuscole corrispondente alla attuale, così anche circa la segmentazione delle parole, cui dedica pagine dell’introduzione elencando i casi in cui è intervenuto unendo o separando parole o parti di esse (pp. 213-21) “que en el manuscrito parecen estar unidas” o “parecen estar separadas”. Vengono sciolte le abbreviature, tranne le “tildes ociosas” (ma si trascrive *munchos* che non ha ragione di essere), supplite tra parentesi quadre alcune delle parole mutile a causa della rifilatura (non mi è chiaro *rru[yez]* che traduce *gelo* 2.43) o lettere tralasciate dal copista. Tra parentesi le ripetizioni non espunte (o quelle che Pascual considera tali), non però 1.13-14: quando el amor divinal/ *quando* començo a mover (39-40, quando l’amor divino/ mosse di prima), o altri casi analoghi, come non si interviene sull’interloquire del dettante, di cui si è detto (2.25 *diz* ...); vengono accolte inoltre le “addizioni” o “glosse”, cioè “los signos ... que están allí añadidos”, ma senza precisare dove e come siano “aggiunte”, nel margine, su espunzione, sopra il rigo, così > < segnalate all’interno del testo; tra parentesi < > si accolgono anche nel testo “los signos que aparecen tachados en el manuscrito” (o almeno quelli che sono leggibili): tutto questo determina una certa difficoltà di lettura. Pascual non interviene in nessun modo invece a correggere evidenti errori meccanici, tranne la caduta di lettere, si veda ad esempio *rrufatamiento* (3.20) per *rrefutamiento*, commentato inoltre alle pp. 106-7 e addotto a prova del carattere colto del verbo *refutar* “no integrado en la norma léxica del siglo XV”. Alcune parole o versi che non sono stati tradotti e per cui il copista ha lasciato lo spazio bianco nel ms. (ad es. 2.20-21) vengono ugualmente segnalati nell’edizione.

La traduzione, come hanno notato Schiff e Pascual, è assai fedele al testo e spesse volte quasi letterale; il traduttore prende abbagli anche grossolani: fa testo il caso segnalato da Schiff (p. 286), che giustifica alcuni di essi come dovuti alle “ligatures peu correctes du scribe italien”; la stessa giustificazione propone Pascual per un elenco di “sviste” (a p. 26), di altri equivoci la colpa viene attribuita alla frettolosa traduzione (tra questi *Caym* per *Caina* di cui si è già detto) o al contesto. Se per alcuni casi, a mio avviso, il traduttore non ha scusanti, non credo però che la traduzione *David culpado* (4.20, vedi Pascual nota 1 p. 26) per *David re* sia dovuto a tendenza moralizzante, ma ad errore del ms. italiano (*reo* per *re*). Altre volte, secondo Pascual, è il “significante” a indurre in errore: così *vivagno* tradotto *ayudador de la vida o vivienda*, o *affocare* – *afogar*; non penso però sia questo il caso di *scher-*

no — extremo o dal co — del arco, che si dovranno attribuire piuttosto a parole mal leggibili nel ms. usato per la traduzione. Ma rimandiamo, per gli errori del traduttore, al confronto diretto che rivelerà d'altra parte, come nella più parte dei casi la traduzione rifletta con esattezza il discorso, seppur difficile e oscuro.

Numerose le cancellature e le correzioni della stessa mano all'interno del "verso"; la loro frequenza in alcuni luoghi, a differenza di altri dove per lunghi tratti non ne compaiono, ribadisce la sensazione che la traduzione sia stata parzialmente "preparata" prima della dettatura. Dobbiamo a questo punto distinguere tra correzioni su espunzione, e altre "aggiunte", siano esse correzioni, possibilità o alternative di traduzione o note esplicative (e alcune di queste lo sono senza possibilità di equivoco); a mio avviso tutti e tre i casi sono ampiamente rappresentati, seppure non chiaro a volte appaia l'intento del traduttore, si veda ad esempio: *se aparta e se torna — se assombra* (1.16); *por mi se va — entran — a la cibdad doliente — cativa* (3.1); *de error — de dubda* (3.11); *la sonbra — anima* (3.20); *los esporones — inclina* (3.42), ecc. Spesse volte credo si tratti di traduzioni alternative piuttosto che di aiuti alla comprensione del testo, così anche in molti casi che nessun segno (espunzione o aggiunta) distingue, come: *espesura o silva de arboles* (1.1); *contar o tractar* (1.3); *dezir siquier explicar* (1.4); *calle o camino* (1.6); *de pelo maculado — de diversas colores — cubierta* (1.11); *mudo o ronco* (1.21); *sales o subes* (1.26); *ocasion o causa* (2.9); *de aquel rri-baço — de la ribera* (3.39); *pòr su reclamo — quando lo llaman* (3.39), e così via. Questa caratteristica già Schiff (*Bibl.*, p. 287) aveva notato: "C'est bien là le vocabulaire du traducteur de Virgile... c'est le procédé du calque qui lui imprime cette allure. Dans les deux versions même tendance à forger des mots, même alignement de synonymes"; Pascual la considera un "desdoblamiento" con funzione di "apoyo a la precisión del significado de algunas palabras" (p. 20).

Il procedimento, come ha ben visto Schiff, ricorre anche con frequenza nella traduzione dell'*Eneide*: si tratta, credo, almeno in molti casi, di traduzione "aperta" o alternativa su cui il traduttore si lascia-va (o lasciava al destinatario) la possibilità di decidere. Che la traduzione non sia definitiva e rifinita testimoniano gli spazi bianchi lasciati per le parole o versi non tradotti.

Ancora qualcosa ci sarebbe da dire a proposito delle correzioni o annotazioni marginali: Pascual riproduce tutte quelle di mano del copista (o dei copisti) che redige il testo, e indica in nota, soltanto spora-

dicamente (si veda anche intr. p. 27) poche delle numerose note che due diverse mani appongono al ms.; Schiff pensa di aver identificato una di queste due grafie come autografa del Marchese di Santillana (p. 287) ma l'attribuzione non mi sembra sufficientemente provata, basandosi sul raffronto con una firma del Marchese soltanto⁸. Le annotazioni, anonime e/o di Santillana, hanno in realtà la funzione di correggere il testo come nessuno sembra mettere in dubbio?

Non è detto che alcune di esse (le "anonime") possano essere dello stesso Villena — ma non esistono, credo, per un confronto, documenti autografi di questi — che avrebbe annotato il testo, o corretto alcune letture (o fatto apporre le varianti) che ancora una volta si presentano come "alternative": "Muchas son las animalias a quien se juncta" — in nota "con quien se casa" (Schiff p. 290); "e mas seran aun fasta que el galgo venga" — in nota "e mas seran aun fasta quel mastin venga" (*ibid.*). Mi sembra questa un'ipotesi se non impossibile almeno poco probabile in quanto molte delle note, di entrambe le mani, sono identiche o parzialmente uguali alla traduzione di Villena; si veda ad esempio (Schiff p. 290-91); it. *fia*, nota anonima *sera*, Villena *sera*; it. *me'* (*Mad meglio*), nota Santillana *mejor*, V. *mejor*; it. *color*, nota a. *aquellos*, V. *id.*; it. *vorrai*, nota a. *querras*, V. *queras*; it. *che lassù regna*, nota S. *que suso reyna*, V. *id.*; it. *e quivi regge*, nota S. *e aquí ryge*, V. *e allí rige*; it. *allor*, nota S. *estonces*, V. *id.*; it. *virtù s'ella è possente*, nota S. *(virtu)te si es poderosa*, V. *la virtud mia si es poderosa*. Le note perciò che traducono una parola o un verso o spiegano un concetto dovrebbero esser state apposte al ms. della *Commedia* prima della traduzione, quale aiuto all'intelligenza del testo o glossa ad esso: si veda la glossa al v. 105 del I canto (*tra feltro e feltro*) "entre alamaña y ytalía que son dos villas llamadas así feltro e feltro", glossa di Santillana (?) che contraddice la lettura di Villena (e di Boccaccio). Alcune note potrebbero essere appunto di Iñigo López de Mendoza, proprietario del ms., e saranno accolte o disattese da Villena, altre, di mano "anonima" potrebbero anche essere preparatorie alla traduzione, e non si può escludere con certezza che non siano state apposte al ms. dallo stesso Villena: non si tratta comunque certo di "corrections à la traduction" (Schiff p. 287),

⁸ Di Iñigo López de Mendoza è probabilmente la sigla che sottolinea alcuni passaggi del testo italiano, che comunque qui non ci interessa, come altre segnalazioni — "Nota maravillosa opinion" (Schiff nota 12 p. 291) — di luoghi notevoli.

qualora a questa siano identiche. Il marchese di Santillana e l'anonimo "correttore", come potevano pensare di "correggere" usando l'identica parola impiegata dal traduttore? È evidente perciò che le note delle due mani estranee al testo sono precedenti (o almeno la più parte di esse) alla traduzione e forse alcune sono state — a volte parzialmente — utilizzate da Villena. A mio avviso maggior rilievo si doveva dare nell'edizione alle annotazioni d'altra mano (tutte quelle da me qui citate non lo sono da Pascual), chiunque le abbia redatte, e distinguerle chiaramente dalle altre correzioni o glosse.

Enrique de Villena non giunse mai a presentare a Juan II de Navarra la traduzione dell'*Eneide*, "romançada" per suo "mandado e instancia", "porque antes que fuese puesta en pergaminos e bien escripta para gela presentar se levanto discordia e guerra entre el señor Rey de castilla a quien el dicho don enrique avya por soberano señor (e) el dicho señor Rey de navarra", secondo quanto dichiara la glossa che "encabeza" il f. lr. del ms. 17975 della BN di Madrid, apposta sopra uno spazio bianco destinato a un'illustrazione, con la rubrica "El Rey de navarra asentando en su silla e sus gentes e don enrique que le presenta la eneyda romançada" (Lacuesta p. 15). La stessa glossa, credo di mano del copista Martín Sánchez (Lacuesta non chiarisce questo particolare) che il 18 luglio 1442, a otto anni dalla morte di Villena, termina la copia del ms. contenente la *carta* indirizzata al re, il *prohemio* e le *avisaciones* che precedono i primi tre libri dell'*Eneide* con le relative *glosas*, fornisce altri chiarimenti: "Por en abstovose de le fazer tanto beneficio ne aver con el comunicacion en este presente rreservandola para comunicar ha otros cavalleros del Reyno que deseavan de la ver e era(n) en el servicio del dicho Rey de castilla e pusose aqui figurado como paresçe en este primero Registro siquier original porque de aqui tomase enxemplo del que lo avya de poner en buena letra para lo fazer como aqui esta si viniera ha caso que se pudiera presentar al dicho Rey de navarra para quien fuese començado e fecho"⁹. Le *glosas*, o almeno alcune tra le poche che riproduce Lacuesta, appaiono redatte in terza persona (si veda la *glosa* al f. 2r. riprodotta nella nota 9 a p. 9): "esto dize por quanto el dicho don enrique (era) fijo de don pedro...". Furono tutte, e in particolare la glossa iniziale, redatte dallo stesso Villena,

⁹ La Glossa è riprodotta integralmente da D.C. Carr, nell'introduzione al *Tra-tado de la consolación*, Madrid 1976, p. XLVIII.

che avrebbe anche fatto apporre nel “priemr registro siquier original” la figura di cui nella glossa?

Villena stesso, nelle “avisaciones al nuevo leedor” (p. 45) dichiara di aver terminato in “un año e doze dias” la “primera çeda”, termine che nella glossa allo stesso foglio (18r.) precisa impiegare nel senso di “minuta siquiere original que despues se ha de reduzir en mejor forma e por ende llamo al primer original çeda dando ha entender que aun se avia de poner en mejor letra e forma”. Su questa “primera çeda”, “siquiere enxemplar de letra cursada”, “fue fecha la primera correccion e de aquella minuta fue despues grosado”; le *glosas*, da Lacuesta riprodotte soltanto parzialmente e sporadicamente, ci sono conservate — o furono da Villena redatte — soltanto per i primi tre libri dell’*Eneide*, ma per Villena (*glosa* 2 f. lr. Lacuesta p. 13) esse sono fondamentali per la comprensione del testo: ne raccomanda infatti la trascrizione “a todos los quel presente libro querran e faran trasladar plega de lo escribir con glosas segund aqui esta conplidamente ... e sean ciertos que si les verna voluntad ho deseo de lo trasladar sin glosas que les viene por temptacion e subgeçion (subgestion?) diabolica ...”.

L’intenzione doveva essere di commentare l’intera opera: Villena interrompe il lavoro a causa della guerra tra Castiglia e Navarra, o le glosse ai libri IV-XII sono andate perdute? Sorgono su questo punto alcuni quesiti: Villena terminò e corresse definitivamente la traduzione? Approntò mai il manoscritto definitivo “ha caso que se pudiera presentar al dicho Rey” ovvero “para comunicar ha otros cavalleros del Reyno que deseavan la ver”? D.C. Carr (cit. p. XLVIII e nota 96), appoggiandosi a Menéndez y Pelayo suppone che Inigo López de Mendoza fosse uno di questi cavalieri e sostiene che “es casi cierto que una copia de la traducción llegó a los estantes de su librería de Guadalajara”, cui infatti appartenne il ms. 7.812¹⁰, copiato da Juan de Villena “criado del señor Ynygo López de Mendoza” nel 1436, due anni dopo la morte di Villena. Poteva il marchese di Santillana, che in una lettera al figlio si arroga l’iniziativa della volgarizzazione dell’*Eneide* in Castiglia (Lacuesta p. 8), trascurare i primi tre canti e le *glosas*, o dobbiamo supporre che il ms. parigino sia smembrato? Lacuesta non sembra averlo visto e rinvia a Schiff che non ne fornisce una descrizione esterna.

¹⁰ Fondo español moderno 207 della BN di Parigi, contenente i libri IV-XII, v. Schiff, *Bibl.*

Esaminiamo a questo punto, seguendo Lacuesta, cui rimando per la sommaria descrizione dei codici, la tradizione manoscritta dell'Eneide "romançada".

N: Il ms. 17975 della BN di Madrid, copia di Martín Sánchez (Martinus Sanciï) del 1442, che Lacuesta indica con la sigla N e che costituisce il testo base dell'edizione, contiene la *Carta* a Juan de Navarra, il *Prohemio ho preambulo*, cui destinatario è "el entendido leedor" (f. 4r.), "algunas anotaciones al nuevo leedor conplideras" (f. 15v.), la traduzione dei primi tre libri e le *glosas* al *prohemio* e al testo. Il ms., proveniente dalla biblioteca dei duchi di Híjar, fu descritto da D. Menéndez Rayón e compare nella bibliografia di Simón Díaz due volte (n. 5181 e 5186) con riferimento al catalogo di Gayangos e alla descrizione di Menéndez Rayón (Lacuesta nota 40 p. 15).

Copia del XVIII secolo di questo codice è il ms. 1874 della BN di Madrid.

M: Santander, B. Menéndez y Pelayo 10 e (già Ms. 64) del secolo XV, descritto da Artigas. Contiene il *Prohemio*, le *avisaciones* e la traduzione dei primi tre libri (si interrompe a metà del cap. 21 del III libro), non vi sono glosse, il manoscritto è probabilmente incompiuto o mutilo; dalle misure ci accorgiamo subito che non si tratta, come si poteva sperare, della prima parte del ms. parigino.

S: Sevilla, B. Capitular y Colombina, 82-1-1- (già AA-144-8), secolo XV; descritto da Gallardo (*Ensayo ... I*, n. 221). Il ms. è mutilo della parte iniziale (*Carta, Prohemio* ecc.), inizia alla fine del IV capitolo del I libro. Nel registro di F. Colón il ms. è descritto come integro, inoltre "al fin está una glosa sobre algunos pasos ... está imperfecta porque le falta el cabo" (Gallardo). Contiene i primi sei libri cui mancano molti altri capitoli. Il ms. colombino conteneva anticamente anche le *glosas*, copiate alle fine e perdute? Copia del XVIII secolo di questo codice il ms. 1875 della BN di Madrid, che contiene i libri IV-VI.

Il ms. 207 della BN di Parigi, di cui si è detto, contiene i libri IV-XII.

T: Le sole glosse contiene il ms. 10.111 della BN di Madrid, proveniente dalla capitolare di Toledo, che Lacuesta utilizza ma di cui non arrischia una datazione neppure approssimativa. Oltre alle glosse contiene, nei primi fogli non numerati la "tabla de las glosas sobre el primero e segundo e tercero libro de la eneyda de vergilio que fizo don enrique de villena" e l'indice dei capitoli in cui Villena suddivise i libri, compresi i libri IV-XII, come nel ms. parigino. Contiene tutte le

glosas di N, tranne quelle alla *Carta*. Pascual non è chiaro comunque sull'argomento *glosas*: che N contenga delle *glosas* alla *Carta* si può dedurre dalla descrizione di T e dalla *glosa* riprodotta in nota a p. 9. Mi sembra questo un argomento da non trascurare, in quanto, se Villena appose annotazioni anche alla *Carta*, si capisce perchè la redasse pur senza inviarla a Juan de Navarra: faceva, per così dire, corpo con il lavoro.

Il modo frammentario in cui la traduzione dell'*Eneide* e le relative *glosas* compaiono nella tradizione manoscritta, ci fa pensare che la "primera çeda" fosse composta da più quaderni, o che Villena avesse fatto copiare la sua traduzione in diversi mss.: forse in uno i libri glosati, e in un secondo, di cui sarebbe copia il ms. parigino, i rimanenti nove? Nulla ci dice al riguardo la stessa tradizione; forse l'intera opera era divisa in quattro mss. contenenti ciascuno tre libri? E inoltre, le *glosas* furono apposte nella stessa "primera çeda" o in un diverso manoscritto? Il fatto che esse compaiano senza il testo ma accompagnate dagli indici, quale riferimento, nel ms. proveniente da Toledo, e che altri mass. riproducano, come temeva Villena, il solo testo della traduzione, fa pensare che le *glosas* non fossero originalmente state scritte — o dettate, e questo spiegherebbe anche la terza persona in cui sono redatte alcune di esse — nella stessa minuta: infatti Villena dichiara che "de aquella minuta fue despues grosado", mentre dice "sobrel qual (ejemplar) fue fecha la primera correcçion"; nelle *avisaciones* precisa la propria intenzione di far apporre le *glosas*: "e aun de fuera en los espacios sobre algunos pasos obscuros pone algunas declaraciones señalando por letras de abece sobre que paso siquiere vocablo vien en" (f. 18r.). Ora, l'"exemplar de letra cursada", autografo o dettato che fosse, e Lacuesta, in base a poche e poco convincenti prove, certo suggestionato dall'ipotesi formulata da Pascual per la *Commedia*, ipotizza (p. 30) che lo stesso procedimento sia stato usato per l'*Eneide*, fu mai fatto copiare congiuntamente alle *glosas* dallo stesso don Enrique come lo aveva predisposto, fu mai "puesta en pergaminos e bien escripta ... en buena letra", cioè licenziato da Villena, o la copia potrebbe essere stata effettuata dopo la morte di lui, forse per ordine di Iñigo López de Mendoza, che potrebbe aver riunito le carte dell'amico? Il testo trasmesso da N sarà da considerare l'apografo, o una copia di esso, e il testo che tramanda sarà quello definitivo? Inoltre la traduzione venne corretta *tutta* definitivamente? Il termine di confronto dovrà essere il ms. parigino (e in parte il sivigliano) ancora inedito: soltanto con uno studio comparativo tra i primi tre libri e i rimanenti nove sarà forse

possibile risolvere questo quesito.

R. Santiago Lacuesta afferma perentoriamente essere N “copia del original definitivo” (p. 25) e, di conseguenza, essendo anche “el más completo de todos”, lo assume quale testo base per l’edizione. Non ho capito quali prove Lacuesta adduca, o meglio non adduca, a sostenere questa fulminante rivelazione che aveva precedentemente smentita a p. 19: “Aunque en la transmisión del texto no hay diferencias sustanciales entre los tres mss. (N, C e M) parece evidente que sus versiones de los libros I-III no proceden de la misma copia”. Da quale mai copia potrebbe procedere un ms. “copia del original definitivo”? Diamo “una ojeada”, come suggerisce l’editore alla “selezione di varianti” che Lacuesta propone a provare, credo, che C e M hanno un ascendente comune, dalla quale però si deduce soprattutto che lo stesso editore non ha ben chiara l’idea di errore congiuntivo e errore separativo: 1.25r.6 *frio* N *frior* C M., lat. *frigore*: la lezione di N è *facilior*, come 25 v. 9 *ondas* (*ondeadas* C M); 28 v. 11 *arbores* N *arboledas* M (manca C) che traduce *nemus*; 31 r. 3 *asadores* in N e *espetos* in M (manca C) traducono entrambi *veribus* (*veru* = spiedo): si tratta probabilmente, come abbiamo già visto nella traduzione della *Commedia* e come vedremo qui, del caratteristico impiego di una coppia di sinonimi, “asadores o (siquiera) espetos”; nei due rami della tradizione, per una sorta di omeoteleuto, si è perso l’uno o l’altro sinonimo; 43r. 3 *endonadas* in N per *ordenadas* è cattiva lettura del copista che non prova nulla; 42 v. 6 *cortadas izquierda* N *cortada ceñida* CM: Lacuesta accoglie nell’edizione la lezione di N *la teta cortada izquierda* (lat. v. 492: *aurea subnec-tens exsertae cingula mammae*): la lezione di CM *la teta cortada ceñida* è corretta dove N ha ancora una volta una *facilior*: il copista non capisce il perchè di *ceñida* e supplisce con i suoi ricordi mitologici. Mi domando se dobbiamo giudicare su questa base la “ligereza e inconsistencia de una traducción dictada de prisa” (p. 30). 48v. 13 *encastadura* N (non *en castadura*!) e *engastonadura* M (manca C) si equivalgono, semmai il secondo è *facilior*, così *consiente-aconsiente*, *anima-animo*, *madera-madero*, *plumalle-plumaje* (in M l’errore *plio-maje*) e molti altri casi di questo elenco dove compaiono d’altra parte anche alcuni errori congiuntivi di C M quali *pareciendo* per *pa-sciendo* o *curoca* per *eurota* (*recordando* per *recordado* è un errore meccanico che può esser avvenuto separatamente come *tanta* per *tacita*, *parescieron* per *perescieron* o *trayendo* per *trayen de*) non si può invece considerare errore *sefiro* (non *se firo*!) per *zefiro*. I vv. 795-6

del II libro (“Sic demum socios consumpta nocte reviso. / Atque hic ingentem comitum adfluxisse novorum / invenio ...”) è tradotto: “E ansi acabada la nocte torne requerir (reveher C M) al lugar do las mias dexara compañías e falle muchas mas ...” (116 v.): se ammettiamo un omeoteleuto tra *reveher* e *requerir*, con lacuna nei due rami della tradizione, potremmo ricostruire “e ansi ... torne reveher (*los amigos e*) requerir al lugar ...” Errori compaiono in entrambi i rami della tradizione, ma un caso di diffrazione (II 103 v. 6) *descansan* N *del cansan* C *del cansa* M (nella glosa *se cansan* è la lezione corretta: “asi como la grant carrasca cortada con fierro que se detiene ha muchos golpes de las segures e *se cansan* en la ferir diversas personas” — lat. 626 “Ac veluti summis antiquam in montibus ornum, / cum ferro accisam crebris bipennibus instat, / eruere agricolae certatim ...”) prova come N non possa essere “copia del original definitivo” a differenza di C M.

Lacuesta afferma ancora che N “sigue un original (o su copia) definitivo” in base alla prima glossa (da me trascritta) che non mi sembra lo provi affatto, e aggiunge: “y lo confirma la presentación total de ms. tal como el mismo Villena lo pide en otra de aquel folio (si tratta invece delle *avisaciones*). El copista ha ido copiando simultáneamente texto y glosas pues aquél se acomoda a éstas y es muy desigual en cada folio según la extensión de las glosas que lo rodean ...” (p. 21), ma nell’originale o “prima çeda” i luoghi glossati dovettero certo esser segnati da un richiamo, come provano C e M che, seppur mancanti di *glosas*, conservano i richiami o sottolineano le parole commentate. Questo non prova perciò che N sia copia dell’originale definitivo, cioè approntato da Villena stesso, ma bensì può esserlo di una copia che teneva conto delle indicazioni dell’autore per quanto concerneva la collocazione delle *glosas* (che d’altra parte nel ms. colombino, come risulta dalla descrizione del registro, dovevano essere state trascritte alla fine del testo in esso conservato); C inoltre “continúa con tres libros más de la misma forma” (p. 21): questo significa che anche nei libri IV-VI vi sono parole sottolineate o richiami? Lacuesta non è chiaro a questo proposito, anche se si pone per C e M gli interrogativi che io preferisco estendere a tutta la tradizione: “proceden igualmente del original (o copia del original) como N ... o más bien su modelo es aquella primera *ceda* u original que después de corregida se había de completar con las glosas?”, e ipotizza (nota 70 p. 21) che alcune delle “diferencias advertidas antes” (tra i due rami della tradizione) possano essere correzioni di Villena, citando ad esempio i casi di *asadores* — *espe-*

tos e requirir — *reveher* che ho dinnanzi esaminati. Ipotesi che credo improbabile per quanto già detto a proposito di queste ultime varianti e perché le “correzioni” sarebbero in numero estremamente esiguo, mentre per la maggior parte dei casi si tratta di errori dell’ascendente di M C dovuti chiaramente al copista che ha frainteso un termine.

Almeno un altro errore comune prova l’esistenza di un archetipo (I 110-12, “(Saxa vocant Itali mediis quae in fluctibus Aras/ dorsum inmane mari summo), tris Euris ab alto in brevia et Syrtis urget ...”) ma il periodo è confuso per errori di Villena e perché alcune “spiegazioni”, forse destinate ad una glossa, rendono difficile la lettura del passo (per facilitare la lettura chiuderò queste tra parentesi): (f. 26 r.) “llaman los ytalicos aquellos peñascos o cantos. En medio de la mar eran las aras (es a saber que los marineros fazian votos a las aras ho que alli trayan los dioses por quien eran las aras) en el espinazo muy grande de la mar *en los mas alta del (de N de los M)* tres vientos de euro (es a a saber ventaron por tres dias) los *ymbrosos* e sirtes levanta ...”: l’errore *en los mas alta* (che Lacuesta corregge *en lo mas alto*) è dovuto all’accordo di *alta* con *mar*, inoltre N e M leggono, per diffrazione: “*de la mar en lo mas alta de (de los) tres vientos ...* Neppure Villena ha ben capito il passo, lo prova la spiegazione “es a saber ventaron por tres dias” (al verso 108 lo stesso errore) mentre probabilmente di *ymbrosos* (*in brevis*) è causa un errore del ms. latino da cui Villena traduceva.

Un altro luogo è segnalato da Lacuesta in quanto in esso “parece faltar un verbo”: III 578-80 “Fama est Enceladi semustum fulmine corpus / urgueri mole hac ingentemque insuper Aetnam / inpositam ruptis flammam exspirare caminis”; f. 158 r. “et la razon porque esto se faze segund la poetal fama e causa por ellos asignada es que el grand gigante Enchelado medio quemado del rayo que lo firio *su cuerpo en este lugar* e del fizo el grand monton e sobrel fue puesto el monte d’Enna (Lacuesta legge *denna*) e rompido por su abertura estas faze espirar lamas ...” Lacuesta emenda “*su cuerpo fue puesto en este lugar*” in base alla glossa “fue puesto en aquella isla” (p. 447); forse si potrebbe leggere: “medio quemado del rayo que firio *su cuerpo en este lugar*, e del fizo el gran monton, e sobrel...” cioè il fulmine, incenerendolo fece del suo corpo una montagna; non è comunque una traduzione letterale.

Sorge a questo punto il problema: quali errori sono dovuti ai copisti, quali al traduttore, quali alla tradizione latina da lui seguita? Lacuesta lo affronta nel paragrafo *La versión latina de la Eneida y su*

traductor (p. 26-30) confrontando la traduzione con le edizioni di H. Goelzer e R.A.B. Mynors: molti errori sono infatti da attribuire alla tradizione latina e concordo con Lacuesta nell'affermare "que no parece posible identificar la copia que utilizó Villena con una única tradición manuscrita de entre los códicos virgilianos. Pero las particularidades en que se aparta del texto rigurosamente establecido por la crítica moderna pertenecen a la familia antigua de aquéllos". Per poter stabilire se alcuni errori derivino dalla tradizione medievale bisognerebbe essere in grado di poterla esaminare dettagliatamente: abbiamo visto sopra il caso di *in brevia -ymbrosos*, che, come altri, potrebbe derivare dalla tradizione latina più tarda, altri ne elenca Lacuesta (pp. 28-9); con lui ancora concordo però nello smentire l'opinione di Menéndez y Pelayo circa "las estragadas copias que (Villena) hubo de tener a la vista"; la copia di Villena era probabilmente buona, certo più di quanto non pensasse don Marcelino, ma le difficoltà del tradurre l'*Eneide* non sono certo poche ...

Lacuesta elenca, come esempio, alcuni errori di Villena: sulla più parte di questi mi trovo d'accordo, e molti altri si potrebbero aggiungere, come si è visto poc'anzi, ma alcuni casi mi sembrano da discutere:

III 168: "genus a quo principe nostrum" viene tradotto "de cuyo linage salio el principe nuestro"; *principe* potrebbe essere un errore della tradizione spagnola per *principio*.

III 201: "ipse diem noctemque negat discernere caelo" (il soggetto è Palinuro) "por un dia e por una noche nos fue negado de ver el cielo e aquel mismo palinuro que governaba ..."; *aquel mismo* traduce *ipse* che sembra così comparire nel verso seguente: si tratta di un errore del ms. latino o di libera traduzione?

III 274: "leucatae nimbose cacumina montis" tradotto "leucata la luviosa e las punctas de sus montes" è una traduzione non letterale ma accettabile. Così "pase adelante partido del puerto dexando los navios en el" ("progredior portu, classes et litora liquens", III 300), o ancora "reparo los navios e las mias guarnecio de armas compañías enseñandolos en ellas" ("Remigium supplet, socios simul instruit armas" III 471).

Certo in molti equivoci incorse Villena, ma non si trattava, credo, "de la ligereza e incostancia de una traducción dictada de prisa"; quanto alla possibilità che la traduzione sia stada eseguita "al dictado", al pari di quella della *Commedia*, le prove che ne fornisce Lacuesta mi sembrano, come ho già detto, assai poco consistenti, e direi che gli errori del copista non siano dovuti alla dettatura, in quanto la loro

frecuencia è minima, ma piuttosto alla segmentazione delle parole (*ose* → *o se* → *ho se*; *seades fecho* → *sea desfecho* → *se ha desfecho*).

Quanto alla segmentazione delle parole, così si comporta Lacuesta nella sua edizione: “respetamos la que encontramos en el texto (N) por ser característica de la tradición manuscrita medieval o bien por poder revelar vacilación en cuanto a prefijación o conciencia de la composición”(?). Questo, il cambio di foglio nel ms. segnato // e quello di riga segnato /, anche a mezza parola, con il numero del foglio e del rigo in esponente; l'asterisco che segna il cambio di foglio in C M e si confonde con quello (identico) che segnala un errore in tutta la tradizione; la mancanza di maiuscole, tranne iniziali di frase “como es norma en N y M. Dado que en C las mayúsculas tienen distribución anárquica ... hemos prescindido de ellas”; la *j* vocale conservata, come la *u* con valore di *v*, e la mancanza di accentuazione rendono quasi illeggibile il testo così edito; si aggiungano gli interventi dell'editore segnalati soltanto nell'apparato delle varianti riunito alla fine del testo; dove, dobbiamo notare, troppo spazio è dedicato a varianti puramente grafiche del tipo *lauina* — *la uina* — *la ujna*; *hedificacion* — *hedeficacion*; *siquiere* — *siquier*, che compare con la massima frequenza; *tantas* — *tanc-tas*; *jnteligencias* — *ynteligencias* e infinite altre; questo rende quasi inconsultabile l'apparato e travolge nel gran numero di varianti minori (almeno i nove decimi del totale) le poche che veramente caratterizzano i mss., come gli errori comuni e le correzioni e congetture dell'editore, che sembra tendere più che altro a rendere illeggibile la sua edizione e impossibile un giudizio su di essa.

Nello studio linguistico che segue l'edizione, al paragrafo 3.6 (*Sinonimia y amplificación*) leggiamo: “Procedimiento regular en la traducción es la introducción en el texto de incisos o paréntesis mediante las conjunciones *siquier(e)*, *(h)o* — a veces, ambas, y la loc. *es (h)a saber*, que unen términos o sintagmas de significado más o menos equivalente. Con frecuencia, la conjunción copulativa viene a realizar la misma misión, enlazando pares de términos (e incluso una terna) al menos contextualmente sinónimos. La reiteración de tal procedimiento, con la consiguiente interrupción del proceso sintáctico, puede llegar a hacer enojosa la lectura, pero ofrece un evidente interés lexicográfico y ayuda a interpretar tanto los recursos léxicos de que el traductor disponía como el grado de comprensión del original” (pp. 617-618). Questo procedimento, di cui Lacuesta fornisce molti esempi (pp. 618-28), sarebbe impiegato, secondo l'editore, “para precisar una

idea o rectificarla (*siquiere, es a saber*), para unir dos o mas términos equifuncionales (*e*), o bien manifestar alternancia o exclusión entre ellos (*o*)”, e corrisponderebbe alle esigenze di facilitare la comprensione di nomi o concetti propri dell’antichità classica, specificare per mezzo di due termini un concetto latino, dove i termini “se explican mutuamente ... y la suma de ambos es la verdadera interpretación de la palabra latina”, infine seguirebbe la “tendencia amplificatoria” caratteristica dell’epoca.

Se per molti casi queste ragioni sono valide, mi sembra che altre “reiterazioni” non si possano così spiegare; esaminiamo soltanto i due capitoli iniziali del I libro:

- v. 2 *Italiam fato profugus laviniaque venit* - “fuydizo veno primero, por fatal influencia, ha las de ytalía partes, ha los puertos siquiere riberas ho fines del regno de lavina”.
- 3 *iactatus* - “trabajado siquiere traydo afanosamente”
- 5 *multa quoque et bello passus* - “el qual paso muchos peligros e padescio grandes afruentas en batallas”
- 8 *Musa* - “musa siquiere sçiencia”; *quo numine laeso* - “porque la divinidad fue ofendida siquiere qual deydad se tovo por ofendida”
- 9 *volvere* - “traher ho bolver”
- 11 *impulerit* - “te inclino siquiere movio”; *animis caelestibus* - “Las celestiales inteligencias siquiere los celestiales moradores”
- 14 *asperrima belli* - “muy aspera en batalla siquiere salieron della asperos batalladores”
- 15 *quam Iuno fertur terris magis omnibus unam* - “la cual se cuenta que singularmente mas de todas las tierras onrro ha juno siquiere guardo su religion” (è chiaro l’equivoco di Villena)
- 17 *currus* - “quadrigas ho carrèta”
- 18 *iam tum tenditque fovetque* - “e ya estonces estendia siquiere dilatava e favorizava”
- 20 *verteret* - “trastornaria o derribaria”
- 22 *venturum excidio Libyae* - “venidero destruyimiento de libia que siquiere avia de ser de libia destruydor”
- 23 *belli* - “la batalla siquera guerra
- 24 *caris* - “caros siquiere della amados”
- 28 *invisum* - “non visto siquiere non acostumbrado de ver”; *rapti* - “arrebata-do siquiere tomado por violencia”
- 29 *accensa* - “encendida ... siquiere indignada”
- 32 *errabant* - “andaban errabundos siquiere non sabiendo donde”

33 Romanam condere gentem - "fundar la romana gente siquiere aquella levantar ho en acto produzir".

Abbiamo esaminato quasi tutti i doppi esiti di traduzione dei primi due capitoli in cui Villena suddivide i libri virgiliani: anche ammettendo che alcuni siano chiarificatori, l'enorme accumulo di questo procedimento non si può spiegare che come traduzione alternativa di un passo o di una parola, procedimento che abbiamo sottolineato anche nella traduzione della *Commedia*, e se qui ci troviamo di fronte a una versione molto più costruita e pensata — data anche la maggiore difficoltà — questa caratteristica è assai più massicciamente presente che non nella traduzione dall'italiano. Non nego, come ho detto, che la reiterazione sinonimica possa avere a volte funzione chiarificatoria, tenderei invece a escludere che si tratti di amplificazione dettata da un intento stilistico, in quanto il periodare ne risulta oppresso e aggrovigliato proprio per il reiterarsi insistito di una sorta di doppia traduzione: vediamo a volte frasi o parole tradotte letteralmente e poi ritradotte più liberamente in maniera che il periodo, se si tiene conto soltanto della seconda variante, ne risulta più scorrevole e chiaro; altre volte il processo è contrario: a una traduzione libera ne succede una più letterale, quasi una messa a fuoco della parola o della frase.

Il fenomeno che comunque colpisce è questa angosciata reiterazione (corrispondente a una volontà di perfezione?), questo raddoppiamento o sdoppiamento insistito di quasi ogni parola o nucleo significativo in un'alternativa costante di traduzioni possibili. Ora è da vedere se Villena intendesse dare al lettore una continua possibilità di scelta o se la riservasse a se stesso, per una eventuale non avvenuta, revisione del lavoro.

Su questo non posso pronunciarmi, ma gli esiti fanno pensare più a un sistema di lavoro che a un risultato definitivo. Si potrebbe formulare ancora l'ipotesi che il copista abbia accolto anche tutte le parole o frasi espunte nella "minuta" o destinate a divenire delle glosse. Tenderei comunque a vedere nel testo quale ci è tramandato uno stadio non conclusivo della traduzione (data anche la grande diversità stilistica con altre opere di Villena) ma comunque importante in quanto rivelatore di un metodo, metodo che, già riscontrato nella traduzione della *Commedia*, non può che confermare l'attribuzione di questa allo stesso traduttore dell'*Eneide*.

Marcella Ciceri

FERNANDO DEL PULGAR:
UNA TESTIMONIANZA DELLA FORMAZIONE DEL CONCETTO
DI MONARCHIA NELLO STATO MODERNO

Il tema di questo studio ¹ mi viene suggerito dalla lettura di uno dei molti discorsi, che intercalano e integrano la *Crónica de los Reyes Católicos* di F. del Pulgar ². Questi è, forse, il cronista più interessante dell'epoca di Isabella e Fernando; più interessante a causa sia della sua origine di converso, con tutto quello che ciò implicava a quel tempo nella formazione stessa dell'individuo, sia per la sua concezione di "stato" e di libertà dell'individuo, che si riscontra, specialmente, nella "Crónica" e nelle "Letras" ³, oltre ad altre peculiarità, che non ci interessano in questo momento e che ebbi modo di studiare anni addietro ⁴.

Come dice J. Maravall ⁵ Pulgar "(...) es un testigo insistente acerca de la apreciación por las conciencias de la época de que libertad y sujeción real van juntas" e lo è in modo evidente nel discorso che mette in bocca ad Alfonso de Quintanilla, "contador mayor de cuentas del Rey y de la Reyna, natural de Asturias de

¹ Chabod dedica diverse pagine alla storia del termine "Stato" (vedi: F. Chabod, *L'idea di nazione*, Laterza, Bari 1962).

² F. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1943, voll. 2, Studio preliminare di J. de Mata Carriazo. Fernando del Pulgar, vissuto in pieno secolo XV, alla corte di Enrico IV e dei Re Cattolici, svolse diverse attività, tra cui la diplomatica. Lo caratterizzano due qualità fondamentali: la condizione di converso e il suo incarico di cronista ufficiale. E' un tipico esempio di storico umanista; la sua storiografia è, allo stesso tempo, apologetica ed estetica: ricerca uno stile corretto e dà importanza ai temi politici. Naturalmente il suo punto di vista è quello di un collaboratore della Monarchia, che cerca di divulgare le gesta e di aumentarne la fama, senza nascondere le sue simpatie, né la sua posizione; nel caso concreto di questo testo, la sua identificazione con esso è totale.

³ F. del Pulgar, *Letras*, Ed. La Lectura, Madrid 1829, "Clásicos castellanos", a cura di J. Domínguez Bordona.

⁴ *Fernando del Pulgar en el conjunto de sus obras*. Tesi di laurea, Ca' Foscari, 1965.

⁵ J. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*. Ed. Revista de Occidente, Madrid 1972, voll. 2.

Oviedo”⁶, nell’anno 1476 della sua “Crónica”, cap. LXX. Questo è il capitolo in cui si riferisce la nascita della Santa Hermandad, voluta dai Re Cattolici per por fine ai disordini interni, mentre essi erano ancora impegnati nella guerra contro il Portogallo e per avere, di conseguenza, in mano uno strumento politico, atto a rendere più immediato il rapporto tra individuo e Stato. Tendenza, questa, dello Stato moderno, che stava trasformando il vincolo politico di sudditanza del popolo rispetto al potere. Siamo in un momento di transizione, nella seconda metà del sec. XV, del concetto del ruolo politico dell’individuo e della sua libertà e, quindi, di uno Stato moderno in formazione; il processo di tale formazione avverrà lungo i secoli XVI e XVII (fino alla sua crisi, che coinciderà con il predominio di un assolutismo monarchico degenerato), ma ha già le sue basi all’epoca di Pulgar e nel Rinascimento, quando comincia a delinarsi, coscientemente, una corrente d’individualismo, che abbraccia i diversi campi dell’esistenza umana, dall’economia all’arte, dalla politica al pensiero scientifico e filosofico.

Ma vediamo di puntualizzare alcune idee attraverso l’esame del discorso di Alonso de Quintanilla⁷.

Pulgar costruisce un discorso o, meglio, un’orazione, che deve avere in sé una gran forza di convinzione: gli astanti, rappresentanti di diverse città della Castiglia, devono decidere insieme “*todos unánimes*”⁸ se istituire o meno la Santa Hermandad, essendo essi “*procuradores, que allí vinieron con poderes bastantes cada uno de sus çibdades e villas e pueblos*”⁹ per difendersi contro tiranni e briganti. Naturalmente, la forza di convincimento è più che sufficiente e la Santa Hermandad viene istituita come vogliono i Re Cattolici e ne viene dato il comando al fratellastro di Fernando, Alfonso d’Aragona, mentre viene eletto presidente del tribunale, che doveva decidere sui vari casi di controversia, senza possibilità di appello, l’arcivescovo di Cartagena, don Lope de Rivas, assistito da un deputato per ogni provincia. Costoro “*tenían plenario poderío e jurisdición para determinar (...)*”¹⁰. Il “convincente oratore” don Alfonso de Quintanilla e il provveditore di Villafranca furono incaricati da Isabella e Fernando di occuparsi della parte amministrativa e organizzativa della Hermandad.

L’orazione ha inizio con un prologo, destinato non solo ad illustrare la situazione di grande confusione e disordine di quelle province, determinati dalle conti-

⁶ F. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. cit., vol. I, p. 231.

⁷ *Ivi*, pp. 231-239.

⁸ *Ivi*, p. 239. Veri rappresentanti di ogni categoria: “*cavalleros e letrados, e çibdadanos e labradores*”.

⁹ *Ivi*, p. 239.

¹⁰ *Ivi*, p. 240.

nue incursioni di ladri e malfattori, ma anche ad evidenziare la presa di coscienza dei sudditi, in quanto “naturali” di quelle terre, della forza che hanno per opporsi, non solo a questi avvenimenti, ma anche ai tiranni, cioè ai feudatari, che usano male il loro potere, privando i sudditi della libertà che “natura nos dio e nuestros progenitores ganaron con buen esfuerço (...)”¹¹. Due concetti con implicazioni di carattere filosofico — impossibili da trattare in questa sede — che abbracciano, naturalmente, non solo il periodo “Reyes Católicos”¹², ma anche quello precedente, però sviluppati in chiave “moderna”¹³: la libertà dell’individuo, derivante dalla sua stessa natura di uomo e, quindi, comune e uguale per tutti, dal suddito al re — la “naturaleza” —, e il rapporto diretto con la comunità, in quanto membri della nazione, e quindi con il re, nella sua qualità di capo, pur non scomparendo del tutto il concetto di vassallaggio¹⁴. La fiducia nelle qualità personali dell’individuo, argomento principale di un altro discorso famoso, scritto da Pulgar e posto in bocca a Gómez Manrique¹⁵, è qui espressa, attribuendo agli onesti — “los buenos” — la possibilità di ovviare ai tentativi dei disonesti di ledere i diritti dei cittadini della “nación castellana”¹⁶. Unendo a questo il concetto di un ordine trascendente: “(...) nos movimos por servicio de Dios e por el bien e libertad de la tierra (...)”¹⁷, si desume una concezione sociale, che identifica i concetti di “virtud-honra” e “vicio-deshonra”, propria dell’umanesimo borghese.

Pulgar, in quanto converso, fa parte di questa nuova classe, che afferma l’uguaglianza dell’origine ed effettua la discriminazione — superando il concetto di onore “cavalleresco” — secondo considerazioni di carattere etico¹⁸ più proprie dell’umanesimo borghese. Questo acuto senso dell’uguaglianza umana riflette non

¹¹ *Ivi*, p. 233.

¹² L’uguaglianza di base tra suddito e sovrano è uno degli aspetti — quello comunitario — su cui si fonda lo Stato moderno. Vedi: J. Maravall, *op. cit.*, vol. I, pp. 419-421.

¹³ J. Maravall, *op. cit.*, vol. I, p. 488. “Es esta manifestación de mentalidad de fines del XV, mentalidad del período “Reyes Católicos” (...)”.

¹⁴ Nel testamento della regina Isabella si legge: “la fidelidad e lealtad reverencia e obediencia e subgeçion e vasallaje que me deven (...) como su Reyna e señora natural (...)”.

¹⁵ F. del Pulgar, *op. cit.*, vol. I, pp. 343-350.

¹⁶ *Ivi*, p. 234.

¹⁷ “Tierra”, in quanto “patria”. Si comincia, effettivamente, a formare nella coscienza degli uomini il concetto di patria.

¹⁸ “Vemos por experiencia algunos hombres de estos que juzgamos nacidos de baja sangre forzarlos su natural inclinación a dejar los oficios bajos de sus padres y aprender ciencia y ser grandes letrados (...) vemos diversidad grande de condiciones entre la multitud de los hombres”. *Op. cit.*, vol. I, p. 348.

solo il principio di giustizia relativamente anti-aristocratico dei Re Cattolici, base ideologica di molte loro imprese, ma, soprattutto, l'orgoglio individuale dell'uomo, che pronuncia, per esempio, frasi come: "E habemos de creer que Dios hizo hombres y no linajes (...) a todo hizo nobles en su nacimiento (...)"¹⁹. A differenza di scrittori del suo tempo, che presentano la società divisa secondo un rigido ordine gerarchico, Pulgar ha una visione di varietà sociale e di possibilità di movimento all'interno della società stessa, che lo rende consapevole di essere non solo parte integrante di una nuova società più agile e più giusta della precedente, ma anche, nella sua funzione professionale, partecipe nella creazione di questa nuova società.

Quindi, la "parte sana" della nazione, prosegue Pulgar-Quintanilla, si deve riunire: "(...) este vuestro juntamiento no es de la calidad de otros (...), antes creemos verdaderamente que todos unánimes váys a un fin (...) que os conformaréis en tomar los caminos más ciertos (...)"²⁰. Questi i punti più salienti del prologo, costruito intorno ad un'idea, basata sul principio radicale dell'individualismo moderno"²¹. "Homo homini par", da cui "natura hominem conciliat"²², evidentemente già ben presente in Pulgar.

Al prologo segue l'esposizione, divisa in sette punti commentati, della proposta dell'istituzione della Santa Hermandad. Anche qui troviamo ribadito, più di una volta, il concetto di libertà del cittadino, sia in quanto diritto "naturale", sia come concetto ben presente e qualificante della monarchia. Della monarchia come viene intesa da Isabel e Fernando, o, per lo meno, come Pulgar la interpreta personalmente: "(...) es sobre defensión de nuestras personas, e de nuestras honras (...) e libertad (...)"²³, e ancora: "(...) porque seamos ombres libres (...)"²⁴, infine: "(...) y para esto, señores, tenéis la voluntad del Rey e de la Reyna, que vos darán facultad y autoridad para las facer e poder para las executar"²⁵.

I monarchi, che "quieren e les plaze que estas Hermandades en sus reynos se ynstituyan e esblezcan (...)", delegano, quindi, ai rappresentanti dei loro sud-

¹⁹ F. del Pulgar, *Letras*, ed. cit., letra XIV, p. 75.

²⁰ *Op. cit.*, vol. I, p. 235.

²¹ Mi pare molto interessante, a questo proposito, la prima parte del cap. III (Individualismo y libertad) dell'opera di J. Maravall già citata.

²² L. Vives, *Satellitum*, n. 192, *Opera omnia*, ed. Mayans, IV, p. 60. *Introductio ad Sapientiam*, n. 443. *Ivi*, p. 36; apud J. Maravall, *op. cit.*, vol. I, p. 403.

²³ *Op. cit.*, vol. I, p. 236.

²⁴ *Ivi*, p. 236.

²⁵ *Ivi*, p. 237.

diti dei poteri di decisione, sia in campo giuridico, sia in campo economico ²⁶, al fine di ottenere la pace nei loro regni e di rafforzare, di conseguenza, il loro potere, ma in modo nuovo, “moderno”.

I sette punti commentati contengono ciascuno una considerazione sull'opportunità di aderire al desiderio dei Re Cattolici. Queste considerazioni sono: se la Santa Hermandad si faccia in ubbidienza al servizio di Dio e dei regnanti; chi siano i nemici da combattere; la qualità della cosa, su cui si discute; di quali terre si discute; le cose necessarie per iniziare; infine, quali siano i vantaggi o gli svantaggi che ne possano seguire. Alfonso de Quintanilla risolve i quesiti, che vanno, nell'ordine, dagli obblighi di ogni buon cristiano e suddito alla consapevolezza del proprio ruolo — quali cittadini “onbres, caualleros, e fijosdalgo e çibdadanos, e labradores (...)” ²⁷ — e della personalità del nemico “gente a quien su maldad haze flacos e huydores” ²⁸, fino all'affermazione del loro interesse comune a difendere le proprie vite, il proprio onore, i propri beni e la propria libertà. La quinta risposta è curiosa: dice Alfonso de Quintanilla che “nuestra quistión no es la enpresa de Ultramar, ni menos avemos de ir a conquistar povnçias estrañas (...)” ²⁹, facendoci, così, pensare a un diffuso senso di scetticismo o, comunque, senso d'inutilità (visto che in quei casi si richiedeva uno sforzo economico e una chiamata alle armi, evidentemente non graditi) riguardo a quel tipo di impresa; tanto è vero che Quintanilla sottolinea il fatto che “la conquista que avemos de facer en nuestro reyno es, (...) en nuestras villas e çibdades es (...)” ³⁰. Tre cose sono necessarie per mettere in moto questa organizzazione (sesta risposta): denaro, soldati e ordinamenti per governarla.

Il primo sarà raccolto mediante il contributo di tutti; i secondi si trovano in grande “abbondanza”, bravi e bene armati, nella stessa Castiglia, senza bisogno di ricorrere a mercenari; per ciò che riguarda le leggi speciali “para esto, señores, tenéys la voluntad del Rey e de la Reyna que vos darán la facultad e autoridad para las facer e tener vuestra jurisdición apartada de la hordinaria de los pueblos (...)” ³¹.

²⁶ “(...) otras personas que entiendan luego en el repartimiento del dinero cómo y cuánto se debe repartir e coger, e qué personas lo deve pagar (...) e cuánto estipendio se les deve dar (...)”. *Ivi*, p. 239.

²⁷ *Ivi*, p. 235. Ritroviamo le distinzioni dei tre gradi all'interno del gruppo “borghese” — “cavalleros e letrados e çibdadanos” — anche in altra parte del discorso (p. 239).

²⁸ *Ivi*, p. 236.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ *Ivi*. “nuestro reyno”, vedi nota (14).

³¹ *Ivi*, p. 237. La giustizia dello Stato deve essere uguale per tutti, ma con una distribuzione di competenze. Unito a questo concetto, c'è la consapevolezza della

Si tratta solo di cominciare. A eventuali dubbi od opposizioni, Quintanilla risponde che, se nel passato discordie interne fecero fallire organizzazioni simili, fu a causa sia del loro ingerirsi in cose diverse da quelle a cui erano state preposte, sia della mancanza di sostegno da parte del Re, mentre adesso "(...) el Rey e Reyna (...) que son otros que el rey don Enrique era, *quieren e les plaze* que estas Hermandades (...) se ynstituyan e establezcan, e dan sus cartas para ello (...)". E continua: "(...) las quieren con gran voluntad favoreçer e ayudar (...) considerando el gran servicio de Dios e suyo, e la paz e sosiego que dellas en su reyno se puede seguir"³².

Anche in altre sedi Pulgar sostiene che il fine generale della Repubblica è la "paz y seguridad"³³. Questo termine di "seguridad" acquisisce in questa epoca una nuova rilevanza; sicurezza giuridica, con tutta una nuova concezione formale del diritto³⁴; sicurezza materiale nelle città, nelle province e nelle strade, arterie vitali della civiltà borghese.

Termina il discorso fissando alcuni adempimenti necessari per instaurare la Santa Hermandad, che riguardano i rappresentanti delle varie categorie presenti: "(...) leyes e hordenanças que entendieren e con las penas que les paresçiere (...)” — a questo sono preposti "caualleros e letrados"³⁵ — "(...) repartimiento del dinero (...) que personas lo deven pagar"³⁶ (...) la gente que

necessità di tecnici in questa prima fase di avvio della complessa macchina del pre-capitalismo. Si potrebbe, forse, parlare di un inizio dell'apparato burocratico.

³² *Ivi*, p. 238. L'insicurezza, la violenza, la discordia, degenerazioni dovute alle forme politiche del regime monarchico-feudale, incompatibili con l'ascesa in atto della vita economica e sociale, determinano la ricerca di un tipo di organizzazione e di potere politico, capaci di superare questa antinomia.

³³ *Glosas a las Coplas de Mingo Revulgo*, "La Lectura", Madrid 1929, pp. 235-237.

³⁴ Il potere dello Stato, in quanto tale, è garanzia di sicurezza, e quindi deve essere forte ed efficace; ma, appunto per questo, se lo Stato è forte, la sua giustizia può e deve essere clemente e perdere quel rigore e quel carattere sanguinario, che aveva in mano a uno Stato debole. Vedi il discorso del Vescovo di Cádiz alla Regina nella *Crónica*, cap. LXXXIX, pp. 311-315. Ed. cit.

³⁵ Il processo di introduzione dei "letrados" in ruoli di servizio pubblico era già iniziato nel secolo precedente; l'incremento di questa funzione di legislatori, a loro affidata, è parallelo alla soppressione o, comunque, alla diminuzione del ruolo politico della nobiltà nelle linee di evoluzione dell'età moderna.

³⁶ Gli unici che fecero valere i privilegi della loro classe furono i "fijosdalgo", nonostante che "considerando que la utilidad era común a todos caualleros e escuderos e hidalgos, fué ordenado que todos contribuyesen en ella, también los esentos como los no esentos (...)" (*Ivi*, p. 242): questo principio, che potremmo definire democratico, non era ancora così affermato da poter essere applicato in quest'epoca, però era ben presente nella mentalità dei Re cattolici.

se deve juntar y los capitales que se devan elegir e quanto estipendio se les deve dar (...) ³⁷.

Il capitolo si chiude con il resoconto della costituzione delle "Hermandades". Qui Pulgar testimonia la formazione di un nuovo concetto di giustizia nella sua applicazione: autonomia legislativa, amministrativa ed esecutiva degli addetti ai lavori — i due rappresentanti per città, gli incaricati della raccolta e dell'amministrazione dei fondi, il "diputado provincial" —, i quali, però, dovevano ricorrere "por la final determinación de las cosas al Rey e a la Reyna, e a su Consejo (...)" ³⁸. Venivano così scavalcati del tutto i feudatari, i quali, anzi, vennero invitati a lasciare liberi i loro vassalli di partecipare alla Santa Hermandad, ma "Los lugares e tierras de señorío no entraron luego, por los ynpedimentos que los señores dellas les ponían" ³⁹. Il primo ad accedere ai desiderata dei Re Cattolici fu il Conde de Haro, contestabile di Castiglia — figlio del Conde de Haro, di cui Pulgar tratteggia un ritratto estremamente laudativo, specie per ciò che riguarda il senso di giustizia, nei "Claros varones de Castilla" ⁴⁰. Egli "mandó a todos de sus villas e logares que se juntasen con aquellos que avían entrado en la Hermandad" ⁴¹.

Solo dopo questa presa di posizione gli altri feudatari dettero il permesso ai loro vassalli di entrare a far parte della Santa Hermandad. Nelle Cortes de Madrigal del 1476 viene così formalmente decretata l'istituzione di queste "Hermandades", nuove concettualmente e giuridicamente rispetto alle precedenti: primo esempio delle future organizzazioni nazionali. Si può, forse, inoltre dire che questa democratizzazione della funzione militare ha già in sè l'idea di un servizio militare con carattere obbligatorio.

E arriviamo alle conclusioni. Mi sembra che l'analisi fatta dimostri come questo testo ⁴² — con implicazioni di altri di Pulgar, come le "Letras" — riveli bene la mentalità del suo autore, in quanto converso, vivente nel momento di transizione dal sec. XV al XVI, cioè nel momento in cui diventa evidente la lenta erosione del mondo medievale e la crisi dei valori sociali su cui esso si basa: momento di diffe-

³⁷ *Ivi*, p. 231.

³⁸ *Ivi*, p. 241. Già in quest'epoca comincia il frazionamento e la specializzazione del "Consejo" del Re, da cui deriverà la molteplicità di "Consejos", tipici della monarchia spagnola moderna. Il nostro Pulgar ne è ancora una volta il testimone: "*Crónica*", vol. I, cap. CXV, p. 421.

³⁹ *Ivi*, p. 241.

⁴⁰ F. del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Ed. "La Lectura", Madrid 1923, a cura di J. Domínguez Bordona, pp. 32-38.

⁴¹ *Op. cit.*, vol. I, p. 241.

⁴² Non è il solo, ma sicuramente uno dei più significativi.

rennazione di gruppi — ora si fa strada la molteplicità e varietà dei valori individuali —; protesta contro la determinazione sociale della persona e fiducia nelle qualità personali e nelle capacità professionali: un sistema di valori, verso cui è molto sensibile la personalità di un converso⁴³, che deve trovare uno spazio nella società e che lo trova proprio e solamente in una società come questa, “in fieri”. Tra l’altro, il fatto di intendere la libertà come liberazione da parte del Re dall’oppressione di altri potenti e, quindi, la conseguente ripartizione di incarichi tra i più numerosi partecipanti alla cosa pubblica, è sicuramente, insieme col nuovo concetto di potere da parte dello Stato, il bene maggiore e più caratterizzante di questa società in trasformazione. Pulgar, a buon diritto, può essere preso come punto di partenza di questo processo storico, in quanto — tornando alla definizione di J. Maravall — testimone puntuale e consapevole del processo di formazione dello Stato moderno, attraverso l’apprezzamento dei beni che la società si sta conquistando.

Maria Camilla Bianchini

⁴³ Tra le opere pubblicate recentemente sul problema dei “conversos” si segnalano: E. Mitre, *Los judíos y la corona de Castilla en el tránsito al siglo XV*, in “Cuadernos de Historia”, n. 3, Madrid 1969; A. Domínguez Ortiz, *Los judeo-conversos en España y América*, Ed. Istmo, Madrid 1971; S. Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton University Press 1972; E. Benito Ruano, *Los orígenes del problema converso*, El Albir Universal, Barcelona 1976.

RECENSIONI

Carlos García Gual, *Mitos, Viajes, Héroes*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 200.

L'interesse che — in campo ispanistico — può suscitare il libro di García Gual deriva più dall'aspetto metodologico e dalle implicite prospettive applicative che non dal vero e proprio contenuto. Oggetto della trattazione sono, infatti, cinque temi della mitologia greca (il viaggio nell'Aldilà, le figure di Giasone, Tiresia, Penteo, Orfeo) e le modificazioni che essi presentano nel corso della storia letteraria: e non solo di quella greca, visto che l'ultimo capitolo ha per protagonista Orfeo diventato "Sir Orfeo" in un poemetto inglese del XIV secolo.

García Gual chiarisce fin dall'inizio — in una sfera in cui chiarezza e precisione non possono mai essere cartesianamente intese e pretese — in che accezione ha assunto ed impiegato il termine ed il concetto di mito: "entendemos por mito un relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano" (p. 9). Se con tale definizione non si tocca il problema della realtà del mito, della veridicità del racconto mitico, con essa nemmeno si riduce il mito a mero motivo letterario: "La literatura griega es, en gran parte, un diálogo con los mitos ya sabidos, ya transmitidos oralmente, y esa relación dialéctica es, pienso, algo singular" (p. 17). Così, in definitiva, García Gual non traccia un disegno storico delle varie versioni letterarie dei miti suddetti, ma delinea la storia di alcuni riaffioramenti di quei miti "nella" letteratura: riaffioramenti necessariamente accompagnati da modificazioni, in quanto verificatisi nell'espressione letteraria, grazie alla scrittura e alla possibilità di originalità e di rifacimento che essa fornisce.

E' così che Giasone, da avventuriero del mare, dotato del "coraje matinal" degli eroi epici, finisce col diventare un personaggio irresoluto e meditabondo (pp. 87-88; 106-110; 119-120); Medea, forse — in origine — divinità d'oltretomba, trapassa nelle sempre più concrete sembianze della maga, della principessa rapita, della donna infelice, preda della passione (pp. 103-105); da ultimo, Orfeo, di volta in volta sciamano tracio, psicopompo, maestro di iniziati, buon pastore, poeta ispirato, compare come amante raffinato, avventuriero e trovatore, come "Sir Orfeo", appunto (pp. 189-190).

In questo viaggio nei viaggi compiuti dai miti nella letteratura greca — con la puntata d'Orfeo in Inghilterra — non mancano certo scoperte di luoghi incantevoli che invitano o, forse, costringono a soffermarsi e contemplare: il vecchio Euripide

che scrive le *Baccanti* lontano da Atene, "... en la misteriosa atmósfera religiosa de Macedonia ...", nell'anelo di una "... dicha serena, cotidiana, selvática, en la armonía con la naturaleza...", e a riparazione — forse — dei precedenti, corrosivi attacchi al mito (pp. 152-159); i fiumi e le lagune dell'Ade, e la Fonte dell'Oblio, col suo cipresso bianco, alla quale corrisponde — ma solo per gli iniziati — la fonte che promana dalla laguna di Mnemosine, dea della Memoria (p. 60); la simbologia del calzare perduto, da Giasone a Empedocle a Cenerentola: "...la sandalia perdida sirve para marcar al héroe que, como dice K. Kerényi, tiene un pie en el otro mundo" (p. 99).

Luoghi, dunque, tutti questi, incantevoli perché luoghi d'incantesimo: in essi il mito quasi si risolve nella sua bellezza poetica, in una specie di malia estetica da isola di Circe dalla quale occorre riprendersi, se non si vuole che — all'orizzonte — sfumino e scompaiano quelle possibilità d'applicazione cui abbiám fatto cenno all'inizio.

Ci sembra — fuor di metafora e immagini — che nel libro di García Gual compaiano elementi utili per l'apprestamento di un apparato concettuale e "filologico" che permetta di accostarsi — al di là dei metodi immediati od usuali — a fenomeni, opere, personaggi ed autori della storia letteraria e della storia senza specificazione di Spagna. Prima, però, di fornire qualche esempio in concreto, vorremmo aggiungere ai suggerimenti e suggestioni dovuti a García Gual quelli traibili da una componente particolare di un'opera che, nei suoi aspetti generali, abbiamo già avuto occasione di recensire in questa sede: si tratta di *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España* di F. Sánchez Dragó (v. "Rassegna Iberistica", n.11, ottobre 1981, pp. 27-30).

Nella sarabanda magico-infernale che tale testo costituisce, muovono i loro passi di danza — tra eretici mistici e maghi — anche viaggiatori navigatori e avventurieri: una vera e propria metafisica del viaggio si iscrive, con frammentazione minutissima, per tutto il corso dell'opera.

Quando il paleolitico s'era già concluso da circa un millennio, ebbe inizio in Occidente — secondo Sánchez Dragó — una specie di moto centrifugo che confinò gli esseri mitici nelle periferie estreme: Egitto, Creta, Scandinavia, Irlanda, Spagna. Corrispondentemente, nella psiche umana, gli stessi esseri e realtà sprofondarono nella dimensione inconscia, restando però capaci di influenzare o determinare, dai luoghi del loro esilio geografico e psichico, la mentalità e la condotta dell'individuo come delle collettività. Il "navigare necesse est" di Pompeo alluderebbe, quindi, ad una navigazione che è strumento di trascendenza, cammino di perfezione interiore che spesso ha fatto tutt'uno con viaggi effettivamente, fisicamente intrapresi alla ricerca della perduta cittadinanza celeste, della dimensione archetipa cui la storia ha volto le spalle.

Sulla base di questi presupposti ideali, Sánchez Dragó mostra come le rotte sacre dell'Antichità confluissero tutte in Galizia, la regione più occidentale della più occidentale delle terre, e come si continuasse a guardare ad Occidente alla ricerca dell'archetipo postulato da tutte le tradizioni: "Jardín de las Hespérides, grial, Paradisus Avium, insula pomorum, excalibur, Indias Occidentales, Cibola, Eldorado, paso del noroeste, Timbuctú: cada época postulará el mismo sueño bajo una palabra diferente" (II, p. 138). Ma la relegazione del mitico continua implacabile con

Nicea, che diffonde scetticismo sull'esistenza di Atlantide, con la fine di Catari e Templari, che riduce l'Occidente a terra senza dei. Il Graal, allora, si volatilizza, o prende la via dell'Oriente: viaggi e peregrinazioni invertono anch'essi direzione: "Ese jardín, esa India o paraíso, ese imperio del Preste Juan es lo que verdaderamente (a conciencia) persiguen hombres como Rubriquis, Gómez de Sotomayor, Ruy González Clavijo, Marco Polo, Vasco de Gama, Raimundo Lulio, Cristóbal Colón..." (II, p. 220). Fu, dunque, il collasso ("desvalimiento") psicologico subito nei secoli XIV e XV a spingere gli europei verso le inesplorate zone periferiche: abbandona il suo guscio solo chi avverte qualche carenza e cerca un qualche rimedio: "Nuestros conquistadores (no todos) practicaron esta suerte de trip con raro talento y áspera fortuna. Pienso en Balboa, en Cortés, en Lope de Aguirre, en Ponce de León, en Cabeza de Vaca. Lo emprendían y lo vivían, por lo general, sin darse cuenta: víctimas inocentes de un sistema mitológico que se hacía añicos y liberaba en defensa propia, como un mecanismo de compensación, los posos acumulados en las represas del subconsciente" (II, p. 221). Infine, con la Conquista, si chiude "...al cabo de muchos milenios, el pélerinage aux sources iniciado al filo del diluvio. El mosaico queda recompuesto, aunque demasiado tarde: su carga mística se diluye entre sórdidas preocupaciones económicas y triviales delirios imperialistas" (I, p. 125).

Ora, ci sembra che dall'accostamento dell'opera di García Gual a quella di quell'almogávar dell'erudizione mitico-magica che è Sánchez Dragó si possano ricavare un criterio di fondo e spunti particolari per l'interpretazione di certi temi della letteratura e della storia di Spagna. Il criterio di fondo è che, se è vero che il mito non sfugge all'individuale, al sociale, allo storico, dacché — in essi riemergendo — da essi viene modificato almeno nella sua forma d'espressione, è vero altresì che individuo società e storia non sfuggono al mito: né a quello sorellianamente inteso; né a quel contenuto apocalittico, millenaristico e manicheo, così bene in grado di farsi politico: e su tale "interventismo" del mito c'è già tutta una letteratura; e nemmeno al mito come racconto (*μῦθος*) di ciò che accadde e fu nel tempo primordiale: il tipo di mito, cioè, che solitamente si relega nel mondo delle fiabe o delle fantasticherie o — per bene che gli vada — in quello della letteratura. Questo criterio basilare, più alcuni degli spunti particolari sovraccennati possono — a parer nostro — trovare proficua applicazione nella trattazione sub specie mythologica dei temi che ora ci permetteremo di indicare.

Bernardo de Balbuena. Le due principali opere minori di questo capostipite della poesia ispanoamericana formano uno scintillante pendant. La prima — *Grandeza Mexicana*, 1604 — è la idealizzata descrizione in terzine endecasillabe della Città del Messico dei primi del Seicento, e rappresenterebbe la concretizzazione — occasionata dalla richiesta di una nobildonna che a Città del Messico doveva trasferirsi — dell'influsso esercitato su Balbuena dalla XII prosa — descrittiva Napoli e Pompei — dell'*Arcadia* del Sannazaro (v. J. Rojas Garcidueñas, *Bernardo de Balbuena*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1958, p. 105). L'altra opera — *Siglo de Oro*, in verso e in prosa, 1608 — è una dichiarata imitazione di Teocrito, Virgilio e, soprattutto, ancora una volta, Sannazaro. Queste specifiche ricognizioni genetiche le si trova solitamente inserite in altre, di portata generale, relative alla formazione e alle fonti classiche e rinascimentali dell'autore, e riguardanti anche le

opere minori di secondaria importanza e l'opera maggiore: il mastodontico poema epico *El Bernardo*. Ma fin quando si resta entro quest'ambito puramente storico-letterario, non si può cogliere il legame "logico" — della logica interna al mondo mitico-magico — sussistente tra la *Grandeza Mexicana* e il *Siglo de Oro*: questi testi rappresentano la riattualizzazione in parallelo di due miti necessariamente connessi: quello del tempo felice e quello del luogo di perfezione, dell'età dell'oro e della città ideale. Ad un tempo ideale deve "logicamente" corrispondere uno spazio che lo sia altrettanto, e viceversa: i due miti possono quasi considerarsi come aspetti complementari di un mito unico.

Cristoforo Colombo. Che ruolo giocò — e, se si vuole, che scherzi giocò — il mito con il genovese? Sánchez Dragó ha fornito un'ipotesi di metafisica del viaggio e di psicologia analitica dei viaggiatori occidentali che meriterebbe di essere ripresa e approfondita, al fine di dare il giusto rilievo alle categorie mentali che imposero o accompagnarono l'uscita dal guscio. Al fine, quindi, di provare a stornare la minaccia che, dall'orizzonte dei non molti anni che ci separano dal quinto centenario della scoperta, incombe sugli aspetti profetici, missionaristici, fantastici che la figura di Colombo presenta: la minaccia, cioè che quegli aspetti o, a essere realistici, quella figura tutt'intera venga gettata tra la mola della retorica del popolo d'eroi navigatori e santi e quella, attualmente dotata di più forza macinante, degli scopritori scienziati e benefattori in genere dell'umanità.

Vorremmo, a questo punto, ipotizzare la possibilità di una analogia. Si sa che poco dopo la scoperta cominciò a circolare la leggenda del "pilota sconosciuto": qualche tempo prima del 1492, la nave sulla quale costui era imbarcato sarebbe stata spinta dalle tempeste ad occidente, fino alle terre poi trovate da Colombo; gli indigeni avrebbero aiutato a rimettere in sesto e rifornire la nave, ma al viaggio di ritorno solo il "pilota sconosciuto" sarebbe sopravvissuto e sarebbe stato lui a informare Colombo dell'esistenza di quel mondo nuovo, di quel mondo altro (v.: S.E. Morison, *Cristoforo Colombo*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1967, pp. 66-68). Morison propone l'invidia come probabile causa dell'origine e della grande diffusione della leggenda; sta di fatto, però, che il "pilota sconosciuto" ricorda la figura mitica di Etalide, figlio di Hermes, ed ancor più quella di Er, semplice soldato panfilio (pp. 48-50, p. 142). Ai tre fu concesso di andare in un mondo altro, ignoto, e di poterne tornare, raccontando ad altri quel che vi avevano visto. La leggenda del pilota sconosciuto potrebbe, quindi, rappresentare la riattualizzazione — collettiva e, comunque, anonima — di un antico archetipo, revocato a spiegazione di un evento storico d'eccezionale importanza.

Juan Ponce de León. In più punti García Gual tocca l'argomento del significato e dignità mitologici delle fonti: esse sgorgano dal profondo, sono elementi ctonii e numinosi che possono conferire poteri divinatori, ma anche la follia e la morte, perché non ci si può avvicinare al numinoso senza precauzioni e riguardi (pp. 60, 141 e bibl., 147). Questo può bastare a farci assumere nei confronti di Ponce de León un atteggiamento diverso da quello di divertita canzonatura con cui, nella corte spagnola, si accolse il suo progetto di cercare l'isola di Bimini e la fonte dell'eterna giovinezza. Intorno e grazie a questo personaggio, mitologo e studioso della mentalità possono collaborare e, con essi, lo storico della letteratura, dato che, con estrema probabilità, la mediazione tra il contenuto

mitico ed il personaggio è di carattere letterario: uno dei tanti libri del conquistador (v. I. A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, tr. en esp., México, Fondo de Cultura Económica, 1979).

Del resto, l'interpretazione del mito e lo studio del suo trasmettersi e modificarsi nella letteratura non si risolveranno in una scomposizione in elementi semplici della figura di Ponce de León. Al contrario, mostrando quali antichi significati in essa rivissero, libereranno dalle bave della calunnia, delle beffe, del compatimento l'aura di quasi struggente poesia che avvolge il ricordo di quest'uomo d'arme del Cinquecento, che andò alla ricerca di una fons iuventutis in carne ed ossa. E di fonti di carne e di ossa si può parlare, nel mondo del mito; in quel mondo in cui "... ogni esistenza singola è unita al tutto da legami di carattere magico, cosicché un continuo passaggio, un continuo trasformarsi di un essere nell'altro non solo appare come possibile, ma come necessario, come la forma "naturale" della vita medesima" (v.: E. Cassirer, *Filosofia delle Forme Simboliche*, vol. II: *Il pensiero mitico*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 272).

Giorgio Volpi

Romancero, edición, estudio y notas de Michelle Débax, Madrid, Editorial Alhambra, 1982, pp. 428.

Michelle Débax presenta una nuova antologia del *Romancero*, edita con criteri diversi dai tradizionali e che risulta degna di attenzione.

Il libro è introdotto da un ampio studio preliminare che riassume lo stato attuale delle conoscenze e della critica sul tema: storia dei *romances* dalle origini al XX secolo; problemi di classificazione; analisi della forma (metrica, musica, sintassi della frase, lessico, organizzazione della narrazione). Lo studio è corredato da una nutrita bibliografia che raccoglie le monografie e gli articoli più significativi sul tema. Si tratta di una sintesi chiara e sistematica di quanto è stato scritto finora, che sviluppa soprattutto la parte relativa all'analisi formale. Manca tuttavia in questo studio preliminare qualsiasi apporto originale.

L'originalità del libro risiede invece nei criteri di edizione. Michelle Débax presenta un centinaio di romanze, che includono sia *romances viejos* che *romances* conservatisi fino ad oggi nella tradizione orale. Spesso riproduce varie versioni antiche dello stesso *romance*, a volte una versione antica e una moderna. Ciò permette di constatare direttamente come il *romance*, struttura aperta, si trasformi nello spazio e nel tempo in relazione all'ambiente, alle condizioni socio-economiche, al pubblico e alla sua mentalità.

Per quanto riguarda la distribuzione, Michelle Débax segue, pur riconoscendone i limiti, la classificazione del *Catálogo-Índice* di Armistead, con la mescolanza di due criteri, l'origine e il contenuto della composizione.

Ogni *romance* è accompagnato da un'ampia nota, che contiene due tipi di informazioni: 1) dati bibliografici: per i testi antichi viene indicata la fonte da cui è tratta la versione riprodotta (è scelta la versione del XV o XVI secolo consi-

derata più degna di fede), nonchè le altre edizioni in cui appare fino al 1550. Tali dati, oltre a risultare utili strumenti di consultazione, danno anche un'idea della frequenza di apparizione di quella composizione nelle collezioni e in *pliegos sueltos* anteriori alla seconda metà del XVI secolo. Per i testi moderni sono indicate, oltre alla fonte da cui sono tratti, le altre collezioni che contengono versioni dello stesso *romance*. Vengono anche citati i più importanti studi critici relativi alla romanza in questione, accompagnati a volte da un breve riassunto del loro contenuto; si sottolineano inoltre, quando esistono, le discordanti opinioni degli studiosi; 2) commenti al testo: sono molto diversi secondo l'importanza e l'indole del *romance*. Si riportano sempre le varianti che presentano le versioni non inserite nell'antologia; a volte si allude alle fonti e alla diffusione del tema nelle sue diverse modalità, altre volte si mette l'accento sulle caratteristiche formali, altre si danno spunti per una possibile analisi del testo; un tipo di commento non esclude evidentemente l'altro, ma non tutti sono sempre presenti. Malgrado la loro eterogeneità, queste note rappresentano la parte più valida dell'antologia.

Per quanto riguarda le fonti, per esempio, per i *romances épicos* si indica la *Crónica* che contiene la loro prosificazione oppure la *Crónica* che narra l'evento ripreso nel *romance*; per i *romances carolingios* si dà la fonte francese e si sottolinea l'adattamento delle leggende alla realtà spagnola; per altri *romances* si segnala la loro origine da temi folklorici europei e se ne sottolinea la modalità ispanica (per esempio, il tema dell'adultera scoperta dal marito è presente in molte ballate europee, ma mentre queste ultime finiscono con la burla del marito tradito, in Spagna si risolvono sempre con il castigo della moglie; anche il tema del rapitore/seduttore ucciso da una delle sue vittime è presente in tutta Europa, ma la particolarità ispanica è che la ragazza, uccidendo il seduttore, non solo difende se stessa, ma vendica anche la sua famiglia oltraggiata).

In relazione alla diffusione del tema, Michelle Débax, quando riproduce solo la versione antica, specifica se il *romance* è sopravvissuto nella tradizione orale contemporanea e quali varianti ha subito, cercando di individuarne le cause.

Circa la forma, vengono soprattutto messe in risalto: le formule, i topici e gli elementi folklorici; le forme grammaticali e il lessico che denotano l'origine orale o scritta della composizione; gli elementi che denunciano il processo di tradizionalizzazione; le ripetizioni, i parallelismi e le antitesi che caratterizzano lo stile tradizionale; le contaminazioni tra *romances*, con intrecci di versi e motivi; gli elementi simbolici. Si danno infine alcuni spunti per l'analisi del testo, basati sui modelli interpretativi di Menéndez Pidal (*romance-cuento e romance-escena*), di Di Stefano (struttura alfa e struttura omega), e di Diego Catalán (*discurso, intriga, fábula, estructura actancial*).

Questi criteri di edizione permettono di cogliere più facilmente il gioco tra varianti e invarianti, le modalità e le cause delle variazioni, il valore simbolico sia di parole che di situazioni narrative. Resta aperto l'affascinante problema del perchè alcuni *romances* sono sopravvissuti ed altri no; a questo proposito Michelle Débax scrive: "... *ateniéndose a un hecho irrefutable, la conservación de todas esas historias que poco o nada tienen que ver muchas veces con la realidad cotidiana de los transmisores (historias de reyes, condes, princesas, etc.). cabe decir que, si han perdurado, deben encerrar algo que sigue atrayendo*" (p. 88). Ed effettiva-

mente, rileggendo alcuni *romances* si ha la sensazione che racchiudano una coscienza della vita di singolare modernità, forse perchè sono riusciti ad esprimere sentimenti universali che non cambiano attraverso i secoli.

L'edizione curata da Michelle Débax rivela una vasta erudizione, un lavoro dettagliato e attento, una notevole sensibilità letteraria. Peccato che la parte più valida del suo lavoro rimanga dispersa nelle note a pie' di pagina, per cui il lettore interessato a un singolo *romance* rimane pienamente soddisfatto, mentre chi affronta l'antologia nel suo insieme sente l'esigenza di una sintesi globale del pensiero dell'autrice sul *Romancero*.

Maria Giovanna Chiesa

R. Lida, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Grijalbo, 1980, pp. 323.

J.M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, pp. 362.

M. Roig-Miranda, *Le paradoxe dans la "Vida de Marco Bruto" de Quevedo*, Paris, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1980, pp. 180.

M. Molho, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Grijalbo, 1978, pp. 218.

Nell'80, V centenario della nascita di Quevedo, è apparsa — come era prevedibile — una notevole messe di interventi su quest'autore; ma a prescindere dal momento celebrativo egli ha pur sempre sollecitato l'interesse degli studiosi, attratti da una produzione sfaccettata, di segno contraddittorio, e che pare prestarsi alle più dissimili "interpretazioni", o meglio "approcci" e "sondaggi". Per avere la misura di questo lavoro critico, recente e passato, basta consultare la pulitissima e documentata *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, Grant & Cutler Ltd, 1976 [Valencia 1977] curata da uno specialista come J.O. Crosby; o il profilo apparso nella collezione "El escritor y la crítica", a cura di G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978. Qui ci sarà da dire che la scelta effettuata, suscettibile come ogni operazione di selezione di destare risentimenti o presentare lacune, è tuttavia oculata; certi testi recenti possono sembrare anche troppo vulgati, come l'articolo di Molho, altri tuttavia si leggono oggi tradotti in spagnolo per la prima volta; ed un qualche significato si potrà desumere dal vedere appuntarsi su certi sonetti chiave ("Cerrar podrá mis ojos", "En crespas tempestad") una serie di letture e messe a fuoco.

Qui limiterò il mio interesse a studi più corposi del singolo articolo, esaminando i quattro titoli su riportati in epigrafe, di segno critico diverso, alla ricerca, se non della scrittura di Quevedo, dei punti di vista dai quali essa è stata illuminata e letta.

1. Comincerò dal libro di un maestro, Raimundo Lida, raccolta di scritti allora d'occasione, ma che attestano l'interesse costante dello studioso per l'autore. Il volume è apparso postumo, ed il Prologo è stato ricostruito dal curatore, F. Márquez Villanueva, sulla scorta di una serie di note sparse. Vi si legge: "No es

este un libro de metódica erudición. No sé si será excesiva la esperanza de que se comunique al lector algo del interés, o siquiera de la curiosidad, que en mí ha suscitado Quevedo a lo largo de muchos años. Yo quisiera que fuese, sencillamente, un libro útil a distintas alturas, en que lectores de muy diversa índole pudieran hallar algún provecho o estímulo. No principalmente dirigido al erudito, doy por supuesto que el lector conoce lo principal de la obra en prosa de Quevedo y quisiera a la vez no ser del todo inútil al especialista. Mi propósito es de servicio, no de utilizar a Quevedo como pretexto de mis efusiones, y quizá hasta redirigir la atención del lector para concentrarla en aspectos del Quevedo asombroso escritor, semioculto bajo la rutina del elogio" (p. 9).

Il libro si propone come esempio di saggistica al suo livello più elevato, offrendo il diletto dei miracoli di erudizione, dello spaziare tra fenomeni culturali dissimili seguendo il filo del proprio pensiero; perché se Quevedo non è "pretesto delle effusioni" di Lida, lo è indubbiamente delle sue "riflessioni"; e prenderò ad esempio le pp. 125 sgg. dove lo studioso, partendo dall'esame della *Política de Dios*, rintraccia le linee delle proprie radici, dalla generazione del '98 in avanti.

Ma che gusto percorrere i giardinetti laterali delle note, perdersi nelle digressioni e nelle piccole selve a piè di pagina! Perdizione e perversione in cui troppo bene mi riconosco. E come poi oserò elaborare una serie di riserve a un maestro di questo spessore culturale, considerando anche che certi saggi risalgono al 1953, quando facevo le scuole medie dalle Suore di San Giuseppe dell'Apparizione, e di Quevedo non avevo davvero mai sentito parlare?

Eppure una osservazione bisognerà che la faccia, perché attiene al senso dell'operare letterario di Quevedo. A volte si ha la sensazione che Lida si fermi volontariamente sulla soglia di questo operare, perso nel gioco del descrittivismo e del piacere di ridire. Farò un solo esempio, scegliendo il paragrafo dedicato alla *Hora de todos*. Uno dei momenti fondamentali, e non solo dell'opuscolo, ma forse dell'opera intera di Quevedo, è la consapevolezza della "hipocresía de los hombres", che si presenta al disilluso scrittore barocco come una ennesima insidia: da un lato la verità, dall'altro la verità nominata, tradita appunto dalla nominazione. E' l'inganno insomma della lingua, luogo non certo esclusivo di Quevedo, ma anzi risalente ad Aristotele, e che da Aristotele in avanti ha angosciato chi sulla lingua ha riflettuto. Lida ne ripercorre il cammino (pp. 226-232), ma quel che manca al suo catalogo e campionario — e forse non poteva esserci — è la funzione dei vari passaggi nei rispettivi contesti di appartenenza. Così Lida cita, sia pure in nota, il brano di *Fuenteovejuna* dove Frondoso e Laurencia utilizzano il luogo, ma non rileva che qui la critica all'ipocrisia dei nomi serve soprattutto per sottolineare lo scambio dei valori tra Corte e Campagna, per cui la prima viene connotata come luogo di "scortesía" e la seconda di schietta "cortesía". Perso questo valore funzionale dei topici, la conclusione non potrà che essere: "Si de las discretas observaciones de Rufo, o del elevado análisis filosófico de fray Luis, o de las bellas arquitecturas — por lo demás tan distintas — de Lope y Gracián, pasamos a las protestas de Quevedo contra la falsificación de la verdad por el lenguaje ambiente, lo que se nos presenta es un muy diverso cuadro expresivo: unas imprevedibles mezclas de humores y un frenesí de verbalismo creador. En la censura entra a menudo el chiste, y aun llega a dominar: de todos

modos, con ella se entretaje incesantemente la ingeniosidad idiomática” (p. 232).

Troppe volte questo “gioco verbale” è l’unica chiave distintiva di Quevedo agli occhi di Lida; e par quasi che dietro di esso non ci sia che il vuoto: ecco la conclusione che si riferisce alla *Hora de todos*, in cui si rileva “la fragmentación del conjunto en multitud de historias, los bruscos cambios de escenario, el impulso contrífugo de los pormenores, la abundancia pasmosa de invención fantástica ... Y con esto, en ocasiones, las súbitas embriagueces de acumulación verbal ... El múltiple y extravagante Quevedo combina así con la geometría de su fábula aquel arte tan suyo ... de desbordamiento, de pulverización y volatización, que llega a ‘faire de mouvement avec rien’ y que todo lo desquicia y agita con violencia furiosa” (p. 238). Anche nel *Buscón* la solita “orgía de invención verbal y visional” (p. 289); e le “qualità” in cui Quevedo eccelle sono indicate nella pagina finale (304) come “las propias de una extraordinaria potencia verbalista y de un arte torrencial de gárgolas, monstruos y vilumbres grotescas”.

Ma chissà che in tanto vorticare linguistico non ci sia molto di più. A patto, naturalmente, di provare ad avventurarsi al di là, verso un terreno infido, che salda il risultato letterario al momento della sua invenzione e “immaginazione” (al suo immaginario).

2. Veniamo ad un libro molto diverso, quello di Ponzuelo Yvancos. L’ipotesi di base può sembrare scontata: Quevedo appare quale erede di una serie di topici amatori post-petrarchisti che innova, o come dice l’autore “desautomatiza”. Il cap. I situa Quevedo nel suo “macrocontexto semántico”, che è quello della tradizione poetico-amatoria; capitolo infine abbastanza scolastico e riassuntivo. Il II costituisce il nodo centrale della tesi e ci fa assistere alla “desautomatización” (purtroppo parola bruttissima) di otto topici; nell’ordine quelli “del Dios Amor, de la amada inaccesible, de la comunicación frustrada, del secreto, del amor constante, de la queja dolorida, del ‘Collige, virgo, rosas’ de la ‘ceniza enamorada’”.

Ora io argomenterò: la rottura dell’automatismo linguistico è meccanismo sufficiente (come direbbero i teologi) per qualsiasi poesia, se è vero, come ci ha convinto Sklovskij che essa incita le cose alla rivolta. E mentre ciò fa parte dello “specifico poetico”, ben poco mi dice il libro di Pozuelo sullo “specifico quevedesco”, per così dire, tanto più che Quevedo non sempre “rompe” il codice adottato, ma spesso lo assume pacificamente in quella che ho chiamato “scrittura d’esecuzione”, la quale convive nella sua opera al fianco della “scrittura d’eversione”.

Eppoi, se una certa misura di contestazione del codice è qualificante per qualsivoglia operazione poetica, essa diventa necessaria (sempre come direbbero i teologi) al momento della parodia e della satira, che vive appunto della rottura dei codici su cui si appoggia.

Ma c’è di più: esiste un codice anche nella contestazione (parodica o satirica), che riassume immediatamente in senso manieristico le operazioni di Quevedo. Sarà opportuno fare a questo punto un esempio: Pozuelo prende a campione della disautomatizzazione del topico del Dio Amore il conosciuto sonetto “Mucho del valeroso y esforzado!”. Ecco, io conosco almeno tre sonetti di Vélez de Guevara (uno negli *Hijos de la Barbuda*, uno nella *Montañesa de Asturias* ed uno nell’A-

mor en vizcaíno) con una parallela invettiva a Cupido, con analoghi processi verbali, e per di più rinnovati dall'impiego dei gerghi. Procedimento tipico di Quevedo, tipico della satira, o tipico del barocco, come pare suggerire lo stesso Pozuelo a p. 112?

Il III cap., di pari diligenza, esamina alcuni meccanismi del "Lenguaje poético de Quevedo", cioè la A) Adjetivación y epítesis, B) La recurrencias sintagmáticas, C) El hipérbaton, D) El léxico cultista. Il materiale riunito è molto, e potrà essere anche di grande utilità; eppure anche qui qualcosa (questa volta la univocità di lettura formalista) sembra impedire il passaggio dall'universo del segno all'universo del senso. E non è un caso che inquietanti domande sul "più in là" vengano proposte proprio da un segno densissimo come quello della poesia di Quevedo, proprio dove e quando l'indagine sull'in sé potrebbe pacificare ogni accanito ricercatore.

3. E verso questo "di là" si muove un libretto apparentemente molto più modesto, addirittura scolare, visto che ha costituito la tesi dottorale dell'autrice, quello di Marie Roig-Miranda. La calata nell'inferno della costruzione linguistica di Quevedo viene preceduta anche qui dal tentativo di ridurla a sistema col ritagliarla nei consolanti schemi della retorica tradizionale. La prima parte è infatti dedicata a "Les manifestations rhétoriques du paradoxe"; mentre la seconda indaga "La fonction du paradoxe". Ora più che l'organizzazione didattica e tassonomica di queste due parti, a me pare interessante la terza, ("L'efficacité du paradoxe"): Al paradosso della forma svela qui un paradosso del contenuto, la coesistenza di una doppia concezione della storia agli occhi di Quevedo: da una parte egli vede la *constancia* quale virtù personale morale dell'uomo d'azione; dall'altra l'*eficacia*, virtù politica fuori dalla morale, in contrasto con quella.

Dunque, percorrendo una via che va dalla descrizione dei fenomeni alla loro "spiegazione", il lavoro attinge risultati per me estremamente consolanti. Che al di là di una trasgressione linguistica come quella del paradosso si annidi una diversa trasgressione (la Roig-Miranda svela quella ideologica) può essere assolutamente scontato; eppure l'averlo verificato di nuovo non manca di essere gratificante.

Le cose in cui "credere" si sfaldano davanti agli occhi di Quevedo, l'univocità del reale svanisce, la nominazione stessa delle cose appare impropria e sfuggente, come disgregato e disgregante è il corpo, proprio ed altrui. Non mi pare un caso che di conserva al progetto utopico (per Quevedo si veda Lida, p. 98) avanzi la perdita del senso somatico; e qui penso anche al bel libretto di Attilio Brilli, *Swift o dell'anatomia*, Firenze, Sansoni, 1974: ecco che due universi letterari, quello di Swift e di Quevedo, che sembravano a Raimundo Lida lontani (p. 289) si collegano e si saldano: laddove si rompe la visione consolante del mondo anche il corpo si deforma, e rimpolla un linguaggio sostitutivo rotto e gonfiato.

4. Sul bordo estremo di questa voragine dell'io, affascinato dal suo ribollire magmatico, si affaccia il libro di Mauricio Molho. Gli articoli qui riuniti su Góngora "implican la fecunda ilusión de que los objetivos poéticos-literarios son entes abstractos, desprendidos de su circunstancia e incluso de su instancia, que es el sujeto que en ellos se plasma y define. Ejercicio lúdico, poético raciocinio que se dedica a reconstruir el universo *en palabras* por medio de unidades constitutivas

pertinentes relacionables y conmutables (los semas), el concepto se ha estudiado como si su única ley fuera engendrarse de la misma trama semántica, confiriendo al poema su forma y significación ... Quevedo, en cambio, nos tienta con el reclamo del *yo* ... *Yo* es la primera palabra del *Buscón* ... el *yo* — el del sujeto, claro está — es el motivo fundamental de los sonetos “Adán en paraíso, Vos en huerto” y “En crespa tempestad del oro undoso” totalmente dispares en tema y textura. Lo que tienen en común es una retórica, o mejor dicho, una mecánica mental: la difracción, por la que el concepto quevediano marca no la correspondencia, sino la disanalogía que ensambla los objetos. En otros términos, la agudeza de Quevedo es esencialmente diferencia, adversación, edificación de un sistema en que cada elemento se define operativamente como el *no* de otro con el que se empareja. Nuestros dos sonetos son una pluralidad de difracciones ordenadas, tras las cuales se revela la relación edipiana del *yo* a las inquietantes figuras de la instancia parental. Tal parece ser el núcleo semántico radical de la poética quevediana” (pp. 7-9).

La lunghezza della citazione si giustifica con la sua importanza e chiarezza; e poco ci sarebbe da aggiungere a dichiarazioni di principio tanto scoperte; se non che la scrittura di Molho è il risultato di un esorcismo e di una presa di distanza: i gelidi ferri del mestiere, le schematizzazioni, i diagrammi paiono utilizzati per cauterizzare le piaghe della psicoanalisi. Con talune brusche frenate: “El texto impide ir más lejos. No parece además, que al nivel de análisis textual sea posible, sin forzar la lectura, sospechar otras relaciones: un texto, captable por su sobrehoz significativo — que es el dato del análisis — es un objeto finito. No ocurre lo mismo si, descendiendo bajo el horizonte del significante, se afrontan las implicaciones del significado” (p. 166).

Non son d'accordo — naturalmente — con questa assoluta scissione tra significante e significato, che mi pare mutili sia l'uno che l'altro del loro valore di interazione, non condivido questo considerare la “superficie” del testo come “oggetto finito”, esaurito in sé e privo di comunicazione con “ciò che sta sotto”; ma il discorso che vorrei fare ora è di tipo diverso. Mi pare che con sempre maggior frequenza, dopo un periodo di asetticità formalista, si avanzi il bisogno di una compromissione personale del critico, ed insieme la vertigine di una calata verso la matrice del linguaggio; necessità che sembrano respingerci tra le braccia di una meta — costruzione indimostrabile, abbandonata agli umori uterini dell'operatore; eppure sirene tanto più allettanti quando si sia toccato il fondo della descrittività funzionale ed il fantasma della “interpretazione” sembri battere di nuovo alle nostre porte. E se non vorremo effettuare operazioni repressive o di auto-censura (tappare con cera le nostre orecchie ed attendere ai compiti consueti, necessari per far navigare le nostre barchette), in fondo legarsi all'albero maestro del testo sarà ancora il solito e l'unico modo per sfuggire scogli pericolosi; ma si ascoltino comunque le voci lusinghiere di queste sirene che ci promettono la “conoscenza”; promessa magari illusoria una volta di più, ma una volta di più tentatrice.

Maria Grazia Profeti

Kurt und Roswitha Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, III, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981, pp. 838.

Gli auspici che formulavo pochi mesi fa, al momento di recensire il I volume del *Manual bibliográfico calderoniano* di K. e R. Reichenberger (vedi "Rassegna Iberistica", 12, Dic. 1981, pp. 52-56), si sono parzialmente compiuti: è infatti uscito il III volume dell'opera, riguardante le "Descripciones bibliográficas"; per il II, relativo alla critica, si dovranno aspettare due o tre anni ancora, secondo la stima degli autori.

Sfoglio dunque le 838 pagine che costituiscono quest'ultima parte, con il rispetto che già esternavo e con un parallelo senso di insoddisfazione. Non ci sarà bisogno di dire le ragioni del primo; e cercherò invece di spiegare il perché del secondo.

Il III volume dunque si divide in 4 parti, più una appendice costituita dalle *Addenda et Corrigenda* al Tomo I, e dall'Indice dei titoli dei tomi I e III; lo proemio una *Introducción* di D.W. Cruickshank. Seguono: 1. Listas contemporáneas de las obras de Calderón (pp. 17-47); 2. Descripciones bibliográficas de obras sueltas (pp. 49-708); 3. Calderón: vida y obra (pp. 709-752); 4. La época de Calderón (pp. 753-776).

Comincerò dalle parti per me stimolanti. Forse può essere utile trovare riuniti nel cap. 3 tutti i dati riguardanti la biografia di Calderón; tuttavia si tratta di notizie ben note; si consideri dunque il paragrafo 3.1 (Datos biográficos) come mera sinopsi; stesso merito da riconoscere al 3.2 (Cronología provisional de las comedias de Calderón, estesa in 3.3 agli autos). Meno chiara la ragione dell'inserimento del cap. 4: credo che ogni studioso con un po' di conoscenza di storia del sec. XVI sappia che nel 1600 la corte si trasferisce a Valladolid, che nel '21 muore Filippo II, nel '29 nasce Baltasar Carlos (sarebbe difficile ignorarlo, dato il succedersi dei festeggiamenti da Napoli a Lima, ciascuno con ricca partecipazione di poeti locali, e debita "relazione" stampata); o che il 1643 segna la caduta di Olivares.

Benemerite invece le *Addenda et Corrigenda*, nonché gli elenchi finali dei titoli, che permettono di rintracciare nelle dense pagine dei voll. I e III i rimandi alle varie commedie (ma mi sarebbe piaciuto anche un indice degli autori delle attribuite, uno dei traduttori, uno dei rifusori; un indice di primi versi; e perché no, uno degli stampatori e dei luoghi di stampa; ma si sa che i recensori sono incontentabili).

Abbastanza utili anche le liste contemporanee delle opere di Calderón, che costituiscono il cap. 1; ma qui avrei da eccepire che non risulta in piena luce la affidabilità dei vari interventi. Io dubito un po' di tutti: nell'elenco presentato da Francisco de Marañón appaiono tre commedie della *Quinta parte*, 1677, che sicuramente di Calderón non sono; quello "enviado al Duque de Veragua" fu tuttavia pubblicato dopo la morte di Calderón (da Gaspar Agustín de Lara nel suo *Obelisco fúnebre*, Madrid 1684); ed ancor più dubbie le liste del Vera Tasis. Mi sembra che tutte siano state confezionate sulla scorta delle Parti di Calderón; tutte includono commedie falsamente ascritte, per cui non costituiscono documenti probanti circa la attribuzione dei titoli al nostro autore. Estrema prudenza, dunque, nel loro utilizzo.

Ammirabili per precisione, chiarezza e dominio di una materia troppo spesso spregiata dallo studioso di letteratura sono le paginette dedicate, a mo' di introduzione, da Cruickshank a "Calderón y el comercio del libro español" (pp. 9-15), che sarebbe opportuno fossero conosciute da chiunque intraprenda un lavoro (e non solo di edizione) sul teatro barocco; se non altro perché appare qui evidente a quale tipo di condizionamenti soggiaccia la trasmissione testuale delle *piezas*.

Siamo così arrivati al *corpus* centrale del lavoro, il cap. 2, dove si descrivono alcune collezioni di *sueltas* calderoniane. Vari specialisti hanno contribuito alla raccolta dei dati: Edwin Stark ha censito le *sueltas* di Friburgo provenienti dal lascito Schaeffer; Roswitha Reichenberger quelle di altre biblioteche tedesche ed austriache; Mildred V. Boyer ha stilato il catalogo relativo alla Texas University; il compianto Edward M. Wilson e Don Cruickshank da par loro forniscono il censimento delle *sueltas* relative alle biblioteche inglesi ed irlandesi.

E' ovviamente l'apporto non solo più sostanzioso (660 pp. circa), ma anche il più nuovo del volume; una "Advertencia preliminar" (pp. 51-126) fa il punto del problema delle *sueltas*, loro identificazione, datazione, ecc.; e fornisce una tavola che collega le descrizioni qui fornite con quelle di A.J. Bainton, "*Comedias sueltas*" in *Cambridge University Library*, Cambridge 1977, e con le presenze segnalate da B. Scarfe, *Colección de comedias sueltas*, in "Boletín of Comediantes", 24, 1977, pp. 126-135 (il catalogo della collezione Scarfe è in allestimento). E si affronta anche la questione delle *sueltas* riunite a far parte dei volumi conosciuti come "Pseudo Vera Tasis".

Ecco, di fronte a questa imponente massa di materiale due interrogativi provocano il disagio di cui prima parlavo. Perché si sono descritti questi fondi calderoniani e non altri? Non parlerò della Nacional e della Municipal di Madrid, o delle biblioteche di Barcelona, prima fra tutte quella dell'Institut del teatro. Forse si potrebbe presumere che più conosciute al mondo ispanico esse potessero essere trascurate. Ma quelle di Parigi? (non solo la Nationale, ma la Mazarine, l'Arsenal, la Sorbonne); ricchissime come sono di *sueltas* antiche, spesso acquistate all'epoca, oppure confluite da fondi famosissimi (una parte del Salvá come si sa è alla Nationale). E quelle d'Italia? Vaticana, Casanatense, Marciana, Braidense, Nazionale di Napoli, Archiginnasio di Bologna da recitare come una litania; per tacere di più piccole, ma interessantissime raccolte. E per l'America, perché solo la Texas Library? E' vero che si possono integrare i dati con il catalogo della Public Library di New York compilato da H.E. Bergman e S. Szmuk; ma per la Public Library di Boston dovremo ancora ricorrere al vetusto e sbrigativo J.L. Whitney, *Catalogue of Spanish Library ...*, Boston 1879? E le *sueltas* dell'Hispanic Society? E via e via. Se il lavoro voleva e doveva essere di équipe, perché non preparare più capillarmente i sondaggi? Mi immagino che non sarebbero mancati in Spagna, Francia, Italia, Stati Uniti, studiosi di buona volontà disposti a fornire questo servizio.

Qui si arriva al secondo punto fondamentale dei miei dubbi. Il momento sincronico, nonostante tanti tabulati, raccordi, tavole sinottiche emerge difficilmente. Un esempio: nell'Indice finale appare a p. 821a "A lo hecho no hay remedio y Príncipe de los montes (comedia de Juan Pérez de Montalbán)"; e a p. 832b "El príncipe de los montes (comedia supuesta)" e "El príncipe de los montes (come-

dia de Juan Pérez de Montalbán)”: arduo a prima vista accorgersi che si tratta di un'unica *pieza*, e disagevole poi recuperare che l'opera è sicuramente di Montalbán, stampata a nome di Calderón in tarde *sueftas* con un'operazione piratesca.

Ed il fatto che i criteri descrittivi non siano stati unificati non aiuta di certo ad individuare le coincidenze tra gli esemplari censiti. Anche qui esemplifichiamo: la stampa della Biblioteca di Friburgo [E. 1230.d] del *Monstro de la fortuna* (descritto a pp. 162-163) è identica a quella della London Library [P. 980(9)] che si trova a p. 587. Lo sapevo perché ho visto le stampe direttamente, ma sulla base delle descrizioni me ne sarei accorta a malapena, a meno di non fidarmi del n. di codice (1464) che le precede entrambi. Lo stesso dicasi per *Los empeños* che si trova a Vienna e a Mannheim (p. 247), e che coincide con quella di Austin (p. 371), a giudicare almeno dal codice (905.2) che le identifica.

Le conclusioni, che non siano vanamente gratulatorie, né rozzamente censorie: certo è che al bibliografo di fronte all'imponente coacervo dei testi e delle stampe da affrontare, nel tentativo di far ordine nella voragine del teatro del Siglo de Oro, prende lo scoramento; ed ogni luciferino perfezionismo sarà da respingere, come portante alla stasi ed all'afasia. Forse da una ampiezza dei risultati, viene l'incentivo a continuare a fare; ma nel contempo a chiarirsi meglio scopi e metodi dell'indagine bibliografica.

Maria Grazia Profeti

Ciriaco Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, pp. 178.

Il *fall out* delle celebrazioni centenarie comincia ad accumularsi; ed ecco subito qualcosa di *seminal*, che indica vie per il futuro. Un titolo così impegnativo come quello di questo libretto può far pensare a una "divulgazione", di cui sbarazzarci con questa etichetta appunto: esiste una tendenza a considerare senz'altro "non scientifico" ciò che si propone di dare una visione d'insieme.

In realtà M.A. si propone anche un fine divulgativo: "se necesita una crítica en lenguaje sencillo que logre hacer al dramaturgo inteligible para cuantos han seguido los homenajes del centenario", dice il risvolto del volumetto. M.A. non pretende di dare "el libro serio y decente que Calderón exige y todos necesitamos" (3); comunque il suo intende essere "un libro de síntesis y de invitación al texto de Calderón" (5). L'opera di sintesi, egli afferma, "no es menos rigurosa que el estudio de textos aislados" (5). Si impone in effetti una *dialettica* di sintesi e di ricerca specifica, senza la quale quest'ultima diviene una ricerca disorientata del dato fine a se stesso, o, peggio, l'applicazione di un procedimento imparato e considerato valido per tutti gli usi.

Si impone soprattutto a chi viene da studi filosofici rigorosi, come M.A. (un modesto e trascurato, ma non insignificante, precedente di questo volumetto è il *Calderón* di Frutos Cortés, che pure veniva dagli studi filosofici). Se quella dia-

lettica è una necessità della ricerca in generale, l'aspirazione alla sintesi è particolarmente congeniale all'oggetto, il filosofo e teologo Calderón.

La ricchezza del libretto è tale che risulta non agevole individuarne i caratteri. Quando ne cogliamo uno ci accorgiamo che esso è strettamente collegato con altri, cosa che rende impossibile l'enumerazione: la circolarità del pensiero si verifica tanto più quanto più il pensiero è organico. Comincerò rilevando un'affermazione che contrappone nettamente la critica di M.A. alla tradizione psicologista: "Para entender nuestro teatro clásico debemos olvidar la idea de intensidad progresiva en la estructura y sustituirla por la estructura del retablo" (21). La doppia storia de *La vida es sueño* "lejos de ser un defecto de composición es un efecto conscientemente buscado y que nosotros encontramos defectuoso porque nos acercamos a la comedia española desde el realismo psicológico introducido posteriormente" (35). Queste affermazioni hanno una parentela con le posizioni di Parker e in qualche modo, direttamente o no (l'impressione mia è che M.A. consideri, e forse conosca, l'opera di Parker meno di quanto a me sembri opportuno), ne derivano. Esse sono il cardine della critica calderoniana attuale e, per mio conto, dell'avvenire.

Che Calderón non si debba leggere in funzione del psicologismo ottocentesco non significa che Calderón non sia un grande psicologo. Occorre "superar el psicologismo simplista e incorporar la psicología de nuestros dramaturgos y novelistas al mundo filosófico en que surgió: a la concepción ética y teológica de la persona" (147); ma "con esto, lejos de disputarle a Calderón capacidad de observación psicológica, no hacemos sino reconstruir el horizonte en que incorporaba esa observación" (122). "Quizá Calderón sea más fiel a la realidad que los que estudian el narcisismo de las íntimas vacilaciones" (123). "La decisión que produce un brinco en la vida tiene que ser un salto instantáneo" (123).

Nell'opera calderoniana ci sono delle ambiguità. Talora "el texto se escapa de la intención prudente y conservadora del autor" (142): la logica tenderebbe a condurre Calderón a conclusioni cui non vorrebbe giungere. Attualmente si loda molto l'ambiguità come qualità positiva del discorso letterario; ma "me parece que se confunde la ambigüedad con la complejidad" (88). E' evidente che per M.A. in Calderón c'è più complessità che ambiguità; ma quell'affermazione circa le conclusioni logiche che sfuggono a Calderón sembra introdurre appunto un'ambiguità non intenzionale, accanto alla complessità intenzionale. A un determinato momento, "el dramaturgo amaina velas" (139): "el recurso al sueño y la comedia de la vida le ahorran el tormento de seguir preguntando"; ma lascia perplessi noi. E così affiora la possibilità di una interpretazione di Calderón che potremmo chiamare esistenzialistica. M.A. si accorge che il suo linguaggio fa pensare a Ortega e Heidegger, ma si affretta ad affermare che la sua non è una lettura esistenzialistica di Calderón. Comunque, "Calderón, en la era precientífica, coincide con la visión global de la personalidad que se ha logrado en el siglo XX al ver las limitaciones de la ciencia" (132).

In Calderón ci sono sottofondi. Ripetutamente M.A. rileva la componente di ironia del teatro calderoniano (76, 80, 92, 118; "sonrisa burlona"; 135; "mirada irónica"). In Calderón c'è un "contraste entre la conciencia de existir y sueño" che diventa una "verdadera obsesión" (121). C'è un problema di identità e un problema di lingua, strettamente connessi: "la palabra es una decisión que compromete" (125).

Molti altri elementi orientanti di una nuova critica calderoniana si potrebbero rilevare in questo libretto di apparenza umile. La definizione di simbolo e la sua cotrapposizione all'allegoria, il primo caratterizzante della *comedia* e la seconda dell'*auto*; la caratterizzazione dell'*auto* calderoniano nei confronti degli anteriori; la contrapposizione tra la vecchia utilizzazione del testo come documento della società dell'epoca e una nuova "sociología intratextual que nos da una visión del mundo en parte reflejo de la real y en parte acicate hacia situaciones más deseables" (135); ecc. Ma si tratta di spunti, accenni, allusioni non ulteriormente riasumibili; utilizzabili veramente solo nel testo stesso di M.A. Preferisco qui aggiungere alcune manifestazioni di dissenso, che potranno servire a M.A. per giungere a quel "libro serio e decente que Calderón exige", che egli è perfettamente in grado di darci. Conosco i suoi libri su Cervantes e su Ortega, ma ho l'impressione che Calderón sia una personalità ancora più congeniale di quelle alla sua; che egli sia in grado di approfondire il mondo di Calderón e conosca il mondo moderno in modi così penetranti da poter giungere a un'interpretazione insieme attualizzante e fedele.

M.A. afferma che Calderón da una parte e Ortega e Heidegger dall'altra coincidono nel ritenere che "la vida es primordialmente biografía". Stabilire i dati della biografia è dunque anche per lui qualcosa di fondamentale per giungere all'interpretazione di un autore, anche di un autore, come Calderón, così schivo e riservato da dare l'impressione che gli avvenimenti non abbiano inciso su di lui come su altri che si presentano alla nostra memoria come naturali termini di paragone. Della biografia di Calderón è parte essenziale la diacronia dell'opera teatrale, trattandosi di un autore profondamente dedito a questa. Qui mi pare che l'informazione di M.A. non sia ancora messa del tutto a punto. Cita le opere di Calderón datandole, ma non dice come sia giunto alle datazioni. In realtà, se si affida talora a Cotarelo, e in ciò generalmente va sul sicuro, egli, senza dirlo, forse senza accorgersene, segue spesso le datazioni di Hilborn. Hilborn, come disse Parker, scrisse un libro inutilizzabile. Dal momento che il libro c'è, possiamo consultarlo; ma è radicalmente sbagliato e solo marginalmente contiene qualche osservazione degna di essere tenuta in conto. Giustamente M.A. distingue due epoche nella produzione teatrale calderoniana, separate dal lungo periodo 1640-1649. Affiora l'affermazione di un "estilo de su segunda época", frutto di una "evolución de nuestro dramaturgo" (131). Ma come potrà egli studiare la dinamica della personalità di Calderón se attribuisce ciò che è stato scritto in un'epoca all'altra epoca? Parla ripetutamente di *Para vencer amor querer vencerle*, datandolo, sia pure con un punto interrogativo, 1635. Con tale datazione si avvicina a Hilborn e smentisce Cotarelo. Egli cita dei versi di quest'opera che già aveva citato Cotarelo (*Ensayo sobre la vida*, 238), in cui si afferma che nell'esercito, "la républica mejor y más política del mundo", vale non la nobiltà che si eredita ma quella che si acquista con le azioni. D'accordo con Cotarelo, congetturo che questa visione innovatrice della nobiltà sia frutto dell'esperienza della vita vissuta negli anni della guerra di Catalogna. Calderón era vissuto sostanzialmente (se prescindiamo dalla problematica e comunque rapida partecipazione giovanile alla guerra delle Fiandre) nel mondo dorato della corte; il contatto con la guerra dovette costituire per lui uno *choc*. Appunto perché egli intendeva essere utile all'istituzione monarchica, dovette comprendere che

occorreva abbandonare una concezione della nobiltà che la trasformasse da ideale di vita in privilegio di nascita. In questo contesto si colloca anche il problema della datazione de *El alcalde de Zalamea*. M.A. insiste qui (già aveva espresso la sua preferenza per la "datación del Profesor Valbuena Briones" nello scritto *La vida es sueño y El alcalde de Zalamea. Para una sociología del texto calderoniano*, in "Iberoromania", 1981, 32) sulla datazione 1636, contro quella dominante del 1642, Contrapponendosi a Cotarelo, nota: "sería paradójico hacer una dura crítica del ejército en ese momento y reconocer la razón del villano cuando los catalanes habían justificado su levantamiento en razón de los alojamientos militares. Recordar la victoriosa campaña de Felipe II en Portugal cuando España estaba en el mayor grado de dispersión e impotencia con respecto a Portugal era mencionar la sogra en casa del ahorcado" (13-4). Non è questa la sede per affrontare articolatamente il problema; ma sí possiamo meravigliarci che M.A. supponga che Calderón fosse un opportunista, che in un momento in cui era in gioco la vita stessa della monarchia spagnola non sapesse affrontare i problemi reali, non pensasse a contribuire a rimuovere le ragioni del disastro dicendo qualcosa di sgradevole al potere del momento (rappresentato per di più dall'ormai ampiamente criticato Conte Duca). Calderón non era un volgare adulatore che dicesse solo quel che pensava che piacesse a chi comandava in quel momento, che poteva anche essere chi portava alla rovina la monarchia. Dire la verità, parlare di corda in casa dell'impiccato, poteva essere un modo per essere leale, fare il bene della monarchia stessa.

Il caso dell'*Alcalde* può accostarsi ad altri casi. Dopo tutto ciò che si è detto sulla datazione de *La hija del aire*, per esempio da Gwynne Edwards nella introduzione alla sua edizione dell'opera, M.A. la ritiene di "hacia 1637" (17). In tal modo trasferisce una delle opere capitali di Calderón dalla seconda alla prima epoca, cioè, a mio modo di vedere, la sradica dal suo contesto.

M.A. pone in evidenza nello stesso titolo l'elemento "teatro"; tuttavia, egli studia esclusivamente il *texto* teatrale, prescindendo dalle circostanze della rappresentazione, che sono elementi preziosi anche per la datazione. Non cita affatto l'opera di Shergold, e così si preclude una possibilità di orientarsi nella "evolución" dell'opera.

Nel complesso, mi pare di rilevare in M.A. una sottovalutazione del calderonismo britannico. Posso essere d'accordo con M.A. che in Sloman "falta la síntesis" (154). Si tratta di una atteggiamento di cautela e di ancoraggio ai fatti che caratterizza non solo il calderonismo, ma in genere i procedimenti scientifici inglesi. M.A. è splendidamente dotato per la sintesi; da lui l'aspetto. Ma per costruirla sulla base di un rigoroso accertamento dei fatti egli deve utilizzare Shergold e Varey, Wilson e Sloman, e molti altri inglesi. Tra i britannici, del resto, troverà degli interlocutori validi anche sul piano della riflessione: per esempio i citati, e ancor più Alexander A. Parker.

Franco Meregalli

Miquel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981, pp. 122.

Miquel Querol, autore di un libro sulla musica nell'opera di Cervantes e del *Cancionero musical de Góngora*, contribuisce al centenario calderoniano pubblicando il *Teatro musical de Calderón*, "donde el lector podrá ver varios dramas, comedias y autos con música del período barroco" (II), e questo volumetto. Essendo particolarmente interessato allo svolgimento dell'opera teatrale di Calderón lungo i molti decenni della sua vita, chi scrive ha preso in mano il lavoro con una specifica speranza. Ma è chiaro che Querol, se è particolarmente informato sulla musica barocca, non lo è molto per quanto riguarda la critica calderoniana. Sembrerebbe ovvio che egli si riferisca almeno allo studio di Jack W. Sage, *Calderón y la música teatral*, pubblicato nel *Bulletin hispanique*, 1956, e al fondamentale libro di Shergold sulla storia della scena spagnola; ma tali scritti nemmeno sono citati nel libretto: conferma di quanto singoli settori di studio restino isolati anche quando si occupano di un medesimo oggetto, e di come specificamente il grande calderonismo inglese sia poco noto in Spagna. Del resto, manca ogni accenno anche a *Psalle et sile* dello stesso Calderón.

I vuoti bibliografici si riflettono nella povertà della problematica. Ci fu una specifica presenza della musica in specifici tipi di componimenti o in specifiche epoche? Querol sembra non porsi domande del genere, che pure riguarderebbero anche lo svolgimento della musica dell'epoca, non solo quello di Calderón. Possiamo solo ricavare qualche indicazione da alcuni dati che egli ci fornisce. Per esempio, ci dice che dei 55 drammi di Calderón (cioè delle 55 opere che Valbuena Prat include nel volume di *Dramas* di Aguilar) solo in otto "no hay Músicos ni música en el reparto" (9). Se accettiamo senz'altro tale affermazione e vediamo di quali "drammi" si tratti, ci risulta che ben sette di essi sono non posteriori al 1636, data di pubblicazione della *Primera parte*, essendo l'ottavo (*Las tres justicias en una*) non databile. Il risultato, non occorre dirlo, è tutt'altro che sorprendente. Una forte presenza della musica implicava costi molto alti, quali potevano essere sostenuti dalle *fiestas reales* (o comunque da rappresentazioni di corte) e dagli *autos sacramentales*, prevalentemente tardivi. D'altra parte, potrebbe trattarsi anche di un accentuarsi dell'interesse di Calderón per la musica col passare degli anni.

Le osservazioni che precedono non devono far ritenere irrilevante la pubblicazione. La lista dei "tonos" contenuta nelle pp. 72-80, per esempio, è importante per stabilire il rapporto di Calderón col patrimonio di "coplas" o "romances" altrui da lui utilizzati. Al commentatore di singole opere serviranno le descrizioni di strumenti musicali e di danze, come il chiarimento di termini musicali. Alla base del lavoro si trova evidentemente un grande schedario dei passi del teatro calderoniano riferentisi in qualche modo alla musica.

Franco Meregalli

José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pp. 173; *El tema de nuestro tiempo*, ibidem, 1981, pp. 241.

La pubblicazione delle *Obras* di Ortega, di cui abbiamo ripetutamente parlato (cfr. n. 12 e 13 di questa *Rassegna*), procede ulteriormente: siamo ai volumi 15 e 16, che riproducono saggi ben noti tra cui quelli che danno il titolo ai due volumi e che hanno costituito esperienze capitali di chi scrive (che ne tradusse alcuni in *Schema delle crisi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1946).

Contengono tuttavia anche articoli praticamente ignoti, anche se pubblicati in giornali, perché mai raccolti in volume, né da Ortega né dopo la sua morte, Eppure si tratta, in qualche caso e per diversi aspetti, di scritti importanti: la presentazione di Einstein nella Residencia de Estudiantes, nel marzo 1923; *Con Einstein en Toledo*, della stessa epoca: mirabile prosa assolutamente da non dimenticare in un'antologia su Toledo nella letteratura; *Pleamar filosófica*, 1925; che un po' avventurosamente caratterizza l'Ottocento come epoca degli imperialismi di attività specifiche che pretendono un dominio sulle altre: la musica con Wagner, la fisica che si credette verità unica e credette possibile amputare violentemente i temi ultimi. Sembra dunque individuabile un mutamento di atteggiamento nei confronti della fisica, che nel 1923 veniva definita "ciencia soberana", essendo il modo di pensare di Einstein "el germen de una nueva cultura" (*El tema*, 200, 202).

Franco Meregalli

José Ortega y Gasset, *Saggi sull'amore*, Milano, SugarCo, 1982, pp. 127.

Nella collana dei tascabili della SugarCo appare ora questa interessante serie di saggi del noto pensatore spagnolo Ortega y Gasset pubblicati dapprima nelle pagine di "El Sol", agli inizi degli anni venti, e in qualche caso ripresi poi dalla "Revista de Occidente", fondata dal filosofo stesso.

Ortega, si sa, è con Unamuno uno dei pochi pensatori spagnoli che si impose fuori dei confini patri, per la lucidità dei suoi scritti, anche se non riuscì a pervenire a un coerente sistema filosofico. Pensatore poliedrico, si interessò con programmatica costanza ai diversi problemi inerenti all'uomo e alla società, affrontandoli da uno specifico angolo visuale, quello del suo tempo. Le sue argomentazioni sono ancor oggi utili per capire il pensiero spagnolo degli anni che stanno tra le due guerre e sempre dimostrano vivacissima intelligenza, acuta sensibilità.

Dei saggi riuniti in questo volumetto e dedicati al tema dell'amore, è indubbio che il più rilevante sia, insieme al "Prologo", scritto nel luglio del 1926, quello in cui esamina l'operetta di Stendhal, *De l'amour*, ossia "L'amore in Stendhal". Lo segue per rilevanza, ma oggi interessante soprattutto per certe considerazioni intorno alla donna, il saggio dal titolo "La scelta in amore". I rimanenti testi, con carattere di recensione-meditazione — "Leggendo l'*Adolfo*, libro d'amore", di Benjamin Constant, "Per la cura dell'amore", continuazione del precedente, il

“Prologo a *Da Francesca a Beatrice*”, di Victoria Ocampo — sono in realtà marginali, privi di quel segno pregnante che mostra, in particolare, il primo dei saggi citati. Sono un riempitivo del volumetto.

Di fronte a Stendhal, che con Baroja Ortega definisce tutto il contrario di filosofo, in quanto entrambi pensano pro e contro, cosa che il filosofo non fa, “amano e odiano sotto forma di concetti”, il pensatore spagnolo afferma un pieno ripudio per la teoria stendhaliana della “cristallizzazione”. Vale a dire che l’amore sia suscitato dalle perfezioni sognate, rispondente a un’esperienza di falsi amori. Coerentemente con la propria esperienza di “pseudoamori”, Stendhal crede, secondo Ortega, che l’amore si “faccia”, quindi si concluda. Entrambe queste qualità sono proprie degli pseudoamori. La definizione orteguiana del “vero amore” è la seguente: “stare a fianco della persona amata in contatto e in una prossimità più profondi di quelli spaziali. Stare nel modo più essenziale con l’altro”, o meglio, ricorrendo a Platone: “l’amore è desiderio della generazione nella perfezione” e con Lorenzo de’ Medici “appetito di bellezza”.

L’“innamoramento” è definito da Ortega “stato di miseria mentale in cui la vita della nostra coscienza si restringe, si impoverisce e si generalizza, condizione molto complessa dell’anima, in cui l’amore svolge, a rigore, una parte secondaria. Egli richiama l’attenzione sul fatto che con la parola “amore” si denominano innumerevoli fenomeni così diversi fra loro che sarebbe il caso di dubitare che abbiano qualcosa in comune; che l’amore è spesso confuso con il desiderio; che di per sé l’amore è “costitutamente, un atto transitivo per mezzo del quale ci affanniamo verso ciò che amiamo”. In un raffronto con l’odio, l’amore rivela la sua qualità fondamentale positiva: l’odio, infatti, è sì azione, ma “temibile azione negativa, idealmente distruttiva dell’oggetto odiato”.

Riprendendo il tema dell’“innamoramento” Ortega chiarisce che esso è un “fenomeno dell’attenzione”, “stato anomalo che si produce nell’uomo normale”, che finisce per dotare l’oggetto preferito di qualità “portentose”, così che l’amata diventa “una presenza ubiqua e costante. Il mondo intero è come imbevuto in lei. Il mondo non esiste per l’amante. L’amata lo ha sloggiato e sostituito”. L’“innamoramento” è, comunque, “uno stadio inferiore dello spirito, una sorta d’imbecillità transitoria”, tende automaticamente all’esaltazione. Fondamentale è la diversità della concezione di Ortega da quella di Stendhal, che, invece di accumulare molte perfezioni su un oggetto, isola un oggetto “in modo anormale” restando solo con esso, fisso, paralizzato. Nell’“innamoramento” l’attenzione si fissa di sua volontà sull’altro essere, è un “incantamento”. Il filosofo pone anche in rilievo la somiglianza tra innamoramento e misticismo: il mistico ricorre per esprimersi a vocaboli e immagini dell’erotismo; il misticismo è, come l’innamoramento, un fenomeno dell’attenzione. Per innamorato e mistico lo “stato di grazia” è trovarsi fuori dal mondo e fuori di sé.

Non sfugge a Ortega la differenza tra “innamoramento” e “amore”; a conclusione del suo saggio scrive: “ho cercato soltanto di descrivere uno stadio del complicato processo amoroso: l’“innamoramento”. L’amore è qualcosa di molto più ampio e profondo, più seriamente umano ma meno violento. Ciascun amore passa per lo stadio frenetico dell’“innamoramento”, ma tuttavia, non ogni “innamoramento” è seguito da amore autentico. Non confondiamo, dunque, la parte con il tutto”.

Innamoramento e amore è il titolo di un libro di Francesco Alberoni apparso nel 1979; non meraviglia, quindi, che proprio di questo studio orteghiano egli sia il prefatore, e il contestatore. Interessante è la confutazione. Alberoni sottolinea che il pensatore spagnolo si pone due domande, relative, la prima alla differenza che esiste tra "innamoramento" e "amore vero", la seconda intorno alle qualità che vediamo nella persona amata, se esse sono semplici proiezioni fantastiche della nostra psiche, o se qualcosa vi è in esse che ci attrae. La differenza appare evidente da quanto esposto, tra "amore vero" e "innamoramento", ma anche che, l'"amore vero" si contrappone all'"innamoramento"-malattia dell'attenzione, perchè avviene per qualcosa di realmente presente nella persona amata ed è caratterizzato dalla libertà di scelta. Tuttavia l'Alberoni nota che è impossibile all'inizio distinguere tra infatuazione e vero amore. L'"innamoramento" è, quindi, la prima fase, oltre la quale solo il poi può, in sostanza, permettere di distinguere. Ma l'attenzione di Stendhal e di Ortega è fissata su due momenti diversi del processo: il primo, della fase iniziale, "innamoramento", il secondo del momento della volontà di scelta dell'oggetto, che lo fissa, lo istituisce. Per concludere, il prefatore nota come sia impossibile dire, in una fase del processo, quale sarà lo sviluppo successivo, se cioè sia vero amore o no. Per l'Alberoni, Ortega si è cacciato in un vicolo cieco, poichè ha posto sullo stesso piano dell'amore l'odio quanto a processo di nascita, il che non è, perchè l'aggressività necessita di un sostrato per esercitarsi, qualcosa che deve esserci prima. Lo "stato nascente" dà origine esclusivamente a "atti d'amore", che solo dopo, quando non vi sia reciprocità, possono essere "investiti" di aggressività. L'attenzione di Ortega va a quelle fasi che nella teoria dell'Alberoni corrispondono alle "prove di reciprocità", quindi alla "istituzionalizzazione"; per ciò diviene per lui accettabile l'espressione orteguiana: "Amare è un perenne vivificare, è creazione e conservazione dell'essere amato".

Nel secondo saggio, "La scelta in amore", il ragionamento di Ortega si centra sull'affermazione che nella scelta dell'amato e dell'amata, la donna e l'uomo rivelano la loro indole essenziale: "Il tipo di umanità che preferiamo nell'altro essere traccia il profilo del nostro cuore". Ma i motivi di riflessione sono molteplici: vanno dall'amore come scelta all'oggetto che provoca "efficacemente" amore, per Ortega "la grazia espressiva di un certo modo di essere, non la finezza e la perfezione statuaria", alla varietà dell'idea di bellezza, alla frequenza dell'amore nell'uomo e alla varietà dei suoi amori, che però nelle varie donne "ripresentano con chiara persistenza lo stesso tipo di femminilità", alla trasformazione della personalità, che non è trasformazione dall'esterno all'interno, ma succedersi di una delle due o tre grandi trasformazioni della personalità, "che sono come stadi differenti di una stessa traiettoria morale". Il che giustifica i mutamenti nella preferenza per i tipi di donna.

Nel saggio vi sono anche affermazioni singolari, come quella che vuole la donna meno dotata dell'uomo di sessualità, perchè dispone di un minor potere d'immaginazione; proprio a questa inferiorità sarebbe da far risalire in una buona parte la verecondia abituale della donna. Ortega afferma ancora che dal tipo di donna che l'uomo preferisce dipende la sua esistenza e in buona parte quella delle generazioni future; un minimo cambiamento nella donna determinerebbe conseguenze gigantesche nella trasformazione delle nazioni. Decisivo, afferma il filosofo, nella

storia di un popolo è l'uomo mediocre; anche se non nega il valore dell'intervento di "figure eccelse" nel destino della razza, che però avranno efficacia solo nella misura in cui coinvolgeranno l'uomo medio. Ciò che rende migliori i popoli è il livello degli innumerevoli mediocri; ma gli "esemplari superiori" saranno modelli che attireranno verso l'alto l'inerzia delle folle. Per Ortega la realtà della storia è il quotidiano e la donna "è sempre un fattore di prim'ordine, dove domina il quotidiano, la sua anima è quotidiana a un grado estremo", mentre l'uomo "tende più spiccatamente verso lo straordinario; quanto meno sogna avventure e mutamenti, attraverso situazioni tese, difficili, originali".

E' per queste argomentazioni, se non per tutte, che il saggio di Ortega che commentiamo, sa di armamentario in disuso. Ma lo stimolo è costante.

Giuseppe Bellini

Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 244.

All'immensa letteratura di testimonianza che lo storico della Spagna degli anni trenta deve vagliare e utilizzare si aggiunge, con questo volume, sobrio come solgono essere i prodotti dell'autore, un elemento di particolare rilievo, dovuto a una personalità equilibrata e capace di incidere con la riflessione sul ricordo, di rilevare con una pacatezza che non è freddezza il significato di ciò che ricorda. Ayala, sorpreso dalla guerra civile nell'emisfero australe, dove teneva delle conferenze, tornò spontaneamente in territorio repubblicano, con la famiglia, e servì la causa repubblicana in importanti missioni politiche e diplomatiche. Anch'egli pagò il suo atroce tributo di sangue, nella persona di suo padre e in quella di uno dei suoi fratelli fucilati dai franchisti. Esprime la convinzione che "unos en forma activa y los otros pasivamente, todos los gobiernos procuraban — y quizás todos deseaban — el triunfo de la facción rebelde" (229) e che probabilmente la repubblica sarebbe riuscita a ristabilire la sua autorità "de no mediar la intervención extranjera" (192). Malgrado quell'inequivoca presa di posizione (e queste affermazioni che ovviamente hanno solo il valore di documento di una convinzione personale), egli sa essere critico nei confronti della parte repubblicana. Non è simpatetico coi comunisti, benché affermi che era sensata la loro tattica di vincere la guerra prima di tutto; trova catastrofica l'evoluzione rapidissima di Largo Caballero, che dopo essere stato riformista tutta la vita si schierò per "un proceso violento a la manera soviética" (181); e con essa trova catastrofico l'atteggiamento di Luis Araquistáin, che del "Lenin spagnolo" divenne l'ispiratore. La "rebelión socialista" (182) del 1934 si deve ad essi, e ci si può chiedere se nell'atteggiamento di Araquistáin non ci fosse "una secreta y oscura voluntad subconsciente de destrucción que es también deseo de autoaniquilamiento" (182).

Ayala si domanda se la Spagna non si sarebbe potuta salvare se al posto di Azaña (del cui partito faceva parte), che al momento decisivo rifuggì dalle responsa-

bilità che la situazione gli assegnava, ci fosse stato un Negrín, “con su fabulosa capacidad ejecutiva” (216).

Il libro ha un valore che va al di là della sua qualità di documento. Rivela, come gli altri scritti dell'autore, una mente incline alla riflessione, a cogliere le molle segrete delle azioni, o per meglio dire a porsi il problema di tali molle segrete. Perché ricordiamo e perché dimentichiamo? Come funziona la memoria di ognuno? Forse la selezione da essa esercitata si può interpretare non come mera falsificazione, ma come diretta a “conferir a las experiencias pretéritas una estructura acorde con el sentido profundo de la vida personal”, nota nella *Introducción*, quattro pagine che risultano importanti per l'epistemologo e specificamente per chi riflette sulla letteratura autobiografica.

La memoria di Ayala è profondamente radicata negli anni infantili e della adolescenza. Non è certo, ciò, un tratto singolare di essa; ma in questo caso il ricordo esprime un profonda solidarietà familiare, che acquista ben presto i caratteri dell'affetto paterno, nei confronti dei fratelli [verso la sorellina, di diciotto anni più giovane di lui, sentiva “una ternura que podría calificarse de paternal” (75) già quando aveva vent'anni] e più tardi, paradossalmente, nei confronti dello stesso padre, del quale pure si sente diversissimo e della cui pochezza tutta la famiglia era vittima. Poiché negli ultimi anni anche Sender è tornato al ricordo delle origini, sorge spontaneo il confronto tra i due, che risultano dal punto di vista storicoletterario coperti dalla stessa etichetta di “narratori dell'esilio”.

In Sender (che Ayala non cita mai) è fondamentale la ribellione contro il padre; non si saprebbe dire se tale ribellione, divenuta a un carattere permanente della sua personalità, lo abbia conservato adolescente tutta la vita, o se non sia vero piuttosto il contrario, cioè che il fatto che Sender sia restato adolescente tutta la vita abbia trasformato la ribellione contro il padre in un atteggiamento di distacco da ogni vincolo sociale. Certo, in Sender che pure fu padre, non troviamo profonde espressioni dell'affetto paterno; i bambini e gli adolescenti, quando appaiono nella sua opera, non vi appaiono come visti da un'ottica adulta. Ayala invece divenne rapidamente adulto, nei comportamenti sociali come nel modo di riflettere sulle cose e di prendere posizione nei loro confronti. Durante la guerra, avendo messo al sicuro la sua famiglia a Perpignano, approfittò una volta di qualche giorno libero per raggiungerla: improvvisamente apparve alla sua bambina di meno di quattro anni, e questa fu così felice di vederlo che divenne rossa “hasta los ojos”: “ese instante ha sido uno de los más dichosos de mi vida” (208). Il minuscolo episodio caratterizza la personalità di Ayala, anche il suo modo di essere scrittore. In lui predomina la riflessione, mentre in Sender domina l'istinto affabulatore. Misurata sul metro convenzionale della “creazione”, la narrativa di Sender è più “geniale” di quella di Ayala, la quale, meno spontanea e ricca, è però espressione di una personalità più matura.

E' sorprendente quanti nomi noti si trovino nelle pagine di questo libretto, spesso legati ad una breve e tuttavia intensa caratterizzazione. Fra di essi spicca quello di Ortega. Ayala collaborò alla *Revista de Occidente* dal 1927 al 1931; durante l'epoca repubblicana scrisse, “a sugestión de Ortega” (165), ne *El sol*, e quando Ortega perse il controllo di questo giornale in *Luz e Claridad* (166): fatti che sfuggirono al pur attento Gonzalo Redondo, il cui libro *Las empresas políticas* de Ortega ignora lo stesso nome di Ayala. L'atteggiamento di Ayala nei confronti

della guerra civile si differenzia palesemente da quello di Ortega, e sarebbe importante conoscere la spiegazione che Ayala dà di tale differenza (può essere che appaia nella continuazione di questi *Recuerdos y olvidos*, che giungono alla fine della guerra civile, ed esplicitamente annunciano che non “es éste un punto final”, 240). Eppure è chiaro che Ortega è il punto di riferimento essenziale della sua vita.

La narrativa “vanguardista” di Ayala ha un rapporto con *La deshumanización del arte*, che è del 1925; il suo abbandono ha un rapporto con il disinteresse di Ortega per la letteratura “di creazione”, dagli anni trenta in poi.

Franco Meregalli

José Olivio Jiménez, *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982, pp. 238.

Circoscrivendo la propria indagine entro un campo prevalentemente semantico, l'autore di questo libro affronta la poesia di Vicente Aleixandre sotto l'aspetto speculativo, con lo scopo di mostrarne gli aspetti e le linee di sviluppo emersi in oltre cinquant'anni. Scrive infatti il critico nella sua introduzione: “[...] éste es el propósito ceñido de nuestro estudio: recorrer la órbita del poeta como la concreción de ese eje rector por el que aquél ha ido aproximando su palabra al rango de un instrumento de intencionalidad poéticamente cognoscitiva” (p. 12).

Nel primo, brevissimo capitolo (pp. 14-18), J.O.J. espone in forma sintetica le caratteristiche del pensiero poetico aleixandrino, che egli classifica nei tre successivi cicli della *comuni3n* (“de signo cósmico e irracionalista”), della *comunicaci3n* (“de proyecci3n realista e historicista”) e infine del *conocimiento* (“de impregnaci3n gnoscol3gica y metafísica”); quindi passa, nei rimanenti cinque capitoli (pp. 19-139), a un'analisi piú particolareggiata delle raccolte che a tali cicli si possono assegnare.

Nella prima di esse, *Ambito*, definita “libro auroral” (p. 19), il critico rileva la prefigurazione del sentimento panico della materia che esploderà in *Pasi3n de la tierra*, “primer descenso a los infiernos” (p. 27), come onirica ricerca di identitá nella elementare con-fusione cosmica. Tale ricerca di comunione amorosa con la natura, che dovrebbe dare come risultato una ‘chiaroveggenza’ onnicomprensiva dell'universo, una conoscenza totalizzante dell'umano e del non umano, è perseguita dal poeta con alterni sentimenti di fiducia e di scetticismo in *Espadas como labios*, e si afferma in modo ancora piú problematico in *La destrucci3n o el amor*, per lacerarsi poi definitivamente in *Mundo a solas*, che Aleixandre stesso definisce il piú pessimista dei suoi libri.

Estinto il sogno della conoscenza visionaria, universale, assoluta, in coincidenza con l'inizio della guerra civile comincia il progetto di una conoscenza tutta umana, parziale, storicizzata — diretta al “rescate del hombre situado” (p. 60) — di *Sombra del paraíso*, *Nacimiento último*, *Historia del corazón*, *En un vasto dominio*, *Retratos con nombre*, che corrispondono alla fase piú trasparente della produzione di Aleixandre, il quale teorizzava allora la poesia come forma di comunica-

zione, come desiderio di riconoscere sé nell'altro da sé.

Sul finire degli anni sessanta si apre infine la fase forse più introspettiva ed elegiaca della poesia aleixandrina con *Poemas de la consumación*, seguita da quella più spiccatamente filosofica di *Diálogos del conocimiento*, in cui la questione gno-seologica è ormai risolta nel *perspectivismo* che razionalizza ogni genere di contraddizione. Oltre questo tipo di indagine — conclude il critico — non vi è che il silenzio, insistentemente *nominato* nelle composizioni delle due ultime raccolte, e poi assunto a pratica di vita come superiore forma di saggezza.

Questa, in sintesi, la traiettoria speculativa che di Vicente Aleixandre traccia J.O.J., il quale utilmente aggiunge al proprio studio una *Antología* comprendente le poesie più spesso citate, (pp. 141-230), facilitando in tal modo concreti riscontri. Segue una biografia dell'autore e una selezione ristretta di monografie, saggi e articoli della critica esistente, a proposito della quale bisogna rilevare — ancora una volta — la sciatteria tipografica riguardante i titoli italiani. Passi per i nomi di Dario Puccini e Gabriele Morelli che diventano "Darío" e "Gabrielli" rispettivamente, o per il titolo del libro di G. Depretis, *Lo zoo di specchi (il percepire ambivalente nella poesia di V. Aleixandre)*, riportato nel testo spagnolo con le storpiature "spechi" e "perceptive"; ma francamente umoristico mi sembra che la casa editrice Cisalpino-Goliardica riesca a diventare la fantomatica "Giraldino-Goliardica", difficilmente riconoscibile anche per un italiano.

A parte simili dettagli, questo libro di J.O.J., pur non presentando sostanziali novità esegetiche, contiene in ciascun settore fini osservazioni e, nell'insieme, può essere recepito come un efficace compendio della evoluzione filosofica aleixandrina, diligentemente attento agli apporti della critica più o meno consacrata, adatto soprattutto a lettori non specialisti che ricerchino un'informazione di base, sia fine a se stessa che propedeutica a indagini più approfondite e settoriali.

In effetti, il poeta andaluso è autore molto fecondo, vario, di recezione tutt'altro che immediata e iniziative del genere sono, in linea di principio, sempre lodevoli per la ricerca di nuovi contatti con un pubblico piuttosto ampio; di fatto, però, esse sono al tempo stesso operazioni culturali piuttosto delicate, in cui l'assenza di eccessivi tecnicismi critici deve di solito accompagnarsi a un'estrema chiarezza metodologica. Perciò, tralasciando sporadiche discrepanze, troppo specifiche per essere riferite in questa sede (p. es. dissenso dall'interpretazione mezzo wittgensteiniana e mezzo mistica del silenzio aleixandrino, dato che i poeti possono essere per mestiere i più ostinati produttori di discorsi insussistenti per la logica o superati per la scienza), devo precisare che le mie riserve di fondo verso quest'opera di J.O.J. non nascono dal fatto che si tratta soprattutto di un libro divulgativo, ma dalla constatazione che l'apparato critico con cui vengono esaminati i problemi non appare sufficientemente omogeneo. A volte certe scelte terminologiche possono essere semplicemente riportate a una questione di gusto e a tale proposito posso dire che personalmente guardo con un certo sospetto a un testo critico in cui siano ricorrenti termini quali "espíritu", "alma", "verdad absoluta", ecc., usate in modo generico come topici acquisiti dell'argomentazione, anziché come categorie di cosciente filiazione idealista, aventi un preciso valore referenziale. Altre volte, invece, la vaghezza terminologica e la mancata adozione di un taglio critico deciso, finiscono per creare vere e proprie lacune concettuali, di par-

ticolare rilevanza in un lavoro che ha come scopo principale un'analisi di tipo filosofico, come esplicitamente indica il sottotitolo. Infatti, la discussione intorno all' "aventura hacia el conocimiento" di un autore come Aleixandre avrebbe almeno avuto bisogno di una chiara puntualizzazione del concetto di conoscenza, tanto nella cultura contemporanea, quanto nella concezione personale del poeta, poiché il tema presenta i propri risvolti più interessanti nello scarto più o meno accentuato che solo il confronto fra le epistemologie dominanti e l'epistemologia dell'artista rende apprezzabile: il rapporto fortemente disgiuntivo delle raccolte iniziali si assottiglia poco a poco fino a sparire entro concezioni filosofiche ortodosse o comunque già teorizzate da altri; il titanismo romantico approda a un dolente relativismo; l'*autocoscienza assoluta* dell'io solitario si trasforma in ricerca dialogica entro il gruppo sociale.

In tale prospettiva, quindi, al fine di mettere correttamente in luce come il nostro poeta vada fondando via via il proprio sapere, mi sembra importante far rilevare che, soprattutto nella fase iniziale, il suo metodo di indagare si indirizza non verso il discorso convenzionale e semplificatorio della scienza, ma verso il discorso originario e dispendioso della natura, nel tentativo insistito di fissare, attraverso il linguaggio, la contiguità fra l'esperienza sensoriale e la conoscenza dell'intero universo. Certo, questo primitivo rifiuto da parte di Aleixandre di accettare la scissione fra l'oggetto e il soggetto, fra l'apparenza e la realtà, fra il concreto e l'astratto è scientificamente anacronistico; ma un poeta non è un uomo di scienza ed appunto per questo egli può/deve accantonare i circoscritti procedimenti cognitivi di quest'ultima, continuamente verificabile e rivedibile nei suoi risultati, per riappropriarsi invece della *voce* a lui più congeniale, per contestualizzare ogni volta la propria esperienza, per comunicarci in modo originale la propria mitologia, oggettivamente non ripetibile ma non per questo meno "vera".

La conoscenza del poeta è dunque sempre una conoscenza un po' speciale, trasmissibile attraverso strutturazioni linguistiche particolari, in cui tutti gli elementi formali e sostanziali che costituiscono il messaggio possono combinarsi tra loro in modo inusuale, generando continuamente imprevedibili fatti di senso. Di qui un'altra importante conseguenza metodologica, in quanto la critica di un testo poetico che, come nel caso di J.O.J., consideri deliberatamente solo l'aspetto semantico, rischia di apparire fuorviante o almeno riduttiva nei confronti del testo poetico in questione e del concetto di testo poetico in generale. Il fatto quindi che la parola di Aleixandre si configuri, come si dice in questo studio, quale "instrumento de intencionalidad poéticamente cognoscitiva" (cit.), non ci dispensa dal prendere anche in considerazione l'aspetto formale che la costituisce in messaggio. Perciò, per quanto J.O.J. affermi nella sua introduzione che "[...] referencias situacionales, temáticas y estilísticas, respecto a esas entregas, quedarán en lo general eludidas (salvo cuando alguna observación en tal sentido nos sea absolutamente necesaria), puesto que toda esa minuciosa faena ha sido perfectamente cumplida por la abundante crítica con que hoy contamos sobre esta poesía" (p. 12), la prassi critica adottata, continuamente appoggiata a citazioni, e l'aggiunta dell'antologia finale dimostrano, al contrario, che qualunque discorso sulla poesia non può prescindere dal testo stesso, quale risultante di un singolare amalgama di forme e contenuti interagenti. Al puro livello semantico ogni di-

scorso poetico risulta costituzionalmente antieconomico e mal governabile dal solo approccio filosofico: a maggior ragione ciò vale per il discorso poetico alexandrino, la cui problematica gnoseologica non può essere presentata come una successione di enunciati consequenziali, bensí riunita, tutt'al piú, in una diffusa galassia di bachelardiane *réveries*.

Elide Pittarello

Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española. Antología*. Selección de Concepción G. Moral, Introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 395.

Al abrirse la década pasada, José María Castellet presentaba, en una antología (*Nueve novísimos poetas españoles*, B.na, Barral, 1970) destinada a generar numerosas y enconadas polémicas, un manojo de poetas en buena parte desconocidos. Castellet, propagador a ultranza del realismo y de la "poesía social" en otra de sus ya clásicas antologías (*Veinte años de poesía española*, B.na, Seix Barral, 1960), presentaba esta vez a nueve poetas decididamente reacios a los principales paradigmas del realismo social; tales poetas estaban caracterizados por una actitud de "preferencia" incondicionada por el significante. Como demostraron las numerosas reseñas a la antología — por lo general de rechazo absoluto o de defensa a todo trance —, su principal acierto no residía ni en la discutible introducción ni en la desafiadora selección, sino en el hecho de que el antólogo hubiese advertido que se trataba de una poética verdaderamente nueva.

Movidos por el deseo de subsanar los defectos y errores indiscutibles (óptica demasiado barcelonesa, inclusión de poetas "dudosos", etc.) que acusaba la recopilación de Castellet, surgieron casi de inmediato varias antologías, caracterizadas todas ellas por reunir en sus filas poetas que coincidían fundamentalmente en cuanto a sus gustos culturales, a su concepción formal y lingüística, a su actitud "internacionalista" y a sua preocupación estética. La antología que entendemos reseñar supone la última tentativa de la década y pretende abarcar, desde una óptica no sólo temporal, la producción (más o menos elaborada y personal) de autores ya "consagrados".

Tal y como anuncia el título, nos hallamos ante una selección de la "joven poesía española". Un examen de las fechas de nacimiento de los poetas incluidos nos lleva al resultado siguiente: se trata del período comprendido entre 1939 y 1951 (Antonio Martínez Sarrión y Luis Antonio de Villena, respectivamente). Ni que decir tiene que el epíteto "joven" está un poco traído por los pelos; y ello no porque el mayor de los seleccionados ya había superado los 40 años, sino porque tan sólo 3 de los 17 elegidos tenían menos de 30, y porque el desorientador adjetivo lleva al lector inexperto a la errónea suposición de que el Parnaso poético español carece de vates nacidos después de 1951.

La extensa "Introducción" (pp. 11-56) de María Rosa Pereda es profundamente sugestiva, encantadoramente desordenada y, con frecuencia, inexacta. Re-

zuman a cada paso su talento literario y su sensibilidad, pero al mismo tiempo quedan condicionados por la escasa capacidad pedagógica y por la poca "seriedad" académica de la autora. Pero vayamos por partes.

"Acerca de una poética nueva" (pp. 11-30) pretende poner de relieve, de acuerdo con lo que el título promete, en qué consiste la "novedad" de los poetas incluidos, alegando, en primer lugar, que "la generación se verá marcada y propiciada por el encuentro con los viejos maestros, la *Generación del 27*". (p. 11). ¿Se trata, en efecto, de una "generación" (nos referimos a los poetas jóvenes)? ¿No rechazan estos poetas a algunos "viejos maestros" del 27, sobre todo a aquéllos que optaron por una poesía civil y comprometida? Pereda afirma categóricamente — en el mismo párrafo — que los "jóvenes" poetas "abominan de la *poesía social*", que "huyen de intimismos más o meno becquerianos", que "desprecian al *lorquismo* de concurso" (p. 12). ¿Clasificación deliberadamente contradictoria e inexacta o abandono espontáneo y confusionista de los esquemas tradicionales de la crítica?

¿Y qué decir de las largas divagaciones de la España de posguerra ("España rural" vs "décima potencia industrial"; época del diario *Madrid*, tecnócratas en el poder, penetración definitiva del capital extranjero en la Península, emigrantes españoles en Europa, pleno empleo, crecimiento repentino de las ciudades, Ley Fraga de Prensa e Imprenta, "autarquía" vs "desarrollo", etc.), a través de las cuales se pretenden explicar los *momentos* culturales que llevaron a la "joven" poesía española? Creemos que hay que seguir otras veredas para acercarse a esa poesía, tan compleja, refinada y, en muchos casos, vacía y construida; poesía de autocontemplación poética, en la que con frecuencia la génesis misma del poema constituye el "tema" que se "poetiza"; poesía que persigue la presentación de materiales "puros" y elementales, que "examina" la realidad desde una perspectiva "diferente" para poder presentar aspectos diversos; poesía, en suma, que a menudo convierte su lenguaje en ¿"exquisito"? material poético, con prurito culturalista (ya que no *culto*, puesto que a muchos de estos poetas les falta la perspectiva que de la experiencia del contacto directo con las capas sociales menos privilegiadas — tan imprescindible como las lecturas de Borges, Eliot, Céline, Manuel Machado, etc.) y con pretensiones — vanas — de deshacerse de "esa entelequia que es la poehsia (sic), la literhatura (sic), la kultura (sic), descristalizando (...) el acto de la creación poética." (p. 25).

Pero afirmábamos arriba que el prólogo era, al mismo tiempo, sugestivo, encantadoramente desordenado y no siempre exacto, defectos éstos que, en parte, hubiesen quedado casi neutralizados por el talento y la sensibilidad de la autora, si hubiese considerado ciertos aspectos pedagógicos y no se hubiese saltado a la torera a la denominada "seriedad académica". Veamos un buen ejemplo:

No es extraño entonces que, en muchos de los poemas aquí recogidos, el poeta actúe como glosador de otros productos artísticos, y que abandone a lo más oscuro del sentido el relato de lo que para muchos venía siendo el objeto de la poesía. No es rara la refactura de textos literarios cuidadosamente elegidos — los clásicos latinos, griegos, árabes, cuadros prerrafaelistas, renacentistas, paisajes ya tocados por los románticos y

metafísicos, fotos con aura *art nouveau*, ciudades fantasmales, personajes carismáticos ... — o las descripciones de objetos, jardines, pinturas, cuya elección no ha sido dejada al azar, y que, curiosamente, constituyen la tradición sobre la que estos poetas tratan de establecer sus reales: su ruptura definitiva con lo anterior. El exotismo del ropaje, de la planta aérea o de las alhajas permite, la mayor parte de las veces, una propuesta doble: la de la autonomía del texto literario — el referente es otro hecho artificial, artístico o no, con el que el poema mantiene oscuras referencias — y la incorporación de *cánones*, de criterios estéticos, para la época y para la comprensión — matizada en la ironía — del texto escrito. Es una manera de expresar una poética y una manera también de situar el hecho de la creación poética donde en realidad está: en el reino de la *redundancia*. (pp.25-26).

Creemos que el prólogo de una antología en una colección destinada a un público vasto (y, por lo tanto, no demasiado especializado), hubiese merecido un esfuerzo mayor por parte de la autora, recurriendo a una lectura y a un cotejo cuidadosos de los múltiples trabajos publicados sobre la joven poesía española. Y he aquí precisamente uno de sus defectos más graves: se rehuye sistemáticamente el examen global de la producción poética de los años presentados en la antología (1968-1979); se ignoran totalmente los poetas excluidos (que son numerosos, como demuestran varias antologías recientes). De ahí que desde un principio se tenga la vaga impresión de que la selección ha obedecido a motivos de amistad. ¿Cómo se explica entonces la inclusión de la poesía experimental, de la que, a pesar de existir una abundante y valiosa producción, tan sólo está representada por algunos poemas mal elegidos de José-Miguel Ullán?

Asimismo, las "semblanzas" de los poetas (pp. 30-56) resultan confusas y demasiado subjetivas (aunque, al tiempo, también trascienden observaciones originales, puesto que se desvelan "secretos" de conversaciones amistosas con los poetas), lo que aumenta en el lector la sospecha de que esos brevísimos retratos han sido confeccionados con demasiada rapidez.

La sensación de rapidez e inexactitud se refleja también en la arbitraria e incompleta "Bibliografía fundamental" (p. 57), en la que apenas se citan 14 entradas (antologías y "estudios" sobre la poesía de las últimas décadas), ordenadas caprichosamente y seleccionadas muy de acuerdo con los mencionados criterios de amistad. Además, hay hasta errores en las referencias ...

La selección de autores y poemas de Concepción G. Moral es comedida y, en general, representativa. Quizás uno de los reproches que se le pueda hacer es el de no haber incluido mayor representación de la poesía experimental; además, los pocos poemas incluidos de Ullán no están justificados, puesto que no son los más significativos de su producción — y mucho menos de la poesía experimental española.

Asimismo se constata en la selección una forzada homogeneidad en la poética de los autores seleccionados, lo que induce a suponer que los criterios de selección han obedecido más a determinadas razones estéticas de la antologista que a una real coincidencia de las "poéticas".

Sorprendente es, además, sobre todo por tratarse de una antología hecha y prologada por mujeres, la ausencia total de poetisas: no sólo queda esta vez excluida Ana María Moix (presente en la antología de Castellet), sino que se ignoran totalmente los nombres de Pureza Canelo, Clara Janés y Cristina Peri Rossi (de origen latino-americano, pero, por razones del exilio, definitivamente incorporada a la joven poesía española).

José Manuel López de Abiada

* * *

AA.VV., *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin. 7-9 junio 1979*, Ed. Gisela Beutler-Alejandro Losada, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981, pp. 150.

La obra de César Vallejo ha sido objeto, en los últimos años, de un excepcional fervor crítico que ha completado la revaloración de la misma y su definitiva instalación en la historia literaria como una de las vías mayores de la poesía del novecientos latinoamericano. El *corpus* Vallejo se ha convertido en un punto de necesaria confrontación de todos los intentos de abarcar y comprender la producción cultural del período. Simultáneamente, se ha demostrado sumamente resistente a las sistematizaciones reductivas, en cánones ya formalistas ya contentidistas, que algunos sectores de la crítica han intentado. De hecho, es una obra cuya lectura exige un esfuerzo de comprensión de los más importantes eventos histórico-culturales del siglo. No en vano nace en las últimas estribaciones del modernismo, atraviesa conflictivamente los movimientos vanguardistas y la cultura de masas que son su entorno, y se “encuentra” con uno de los episodios más significativos de la historia del s. XX para la cultura hispanoamericana: la guerra de España. Son muchas las razones que han hecho que las elecciones y los rechazos, los amores y los odios implícitos o explícitos de esta obra (en tanto señales de un proyecto “ejemplar” de producción literaria) devinieran nudos problemáticos con los cuales se ha debido enfrentar no sólo la crítica sino también la praxis poética del continente.

Consideraciones similares están sin duda en la base de la propuesta de los organizadores de este coloquio, así como la necesaria puesta al día periódica que imponen la cantidad y diversidad de enfoques centrados en la obra del peruano. Para cumplir con estos objetivos han reunido a algunos de los estudiosos que más significativamente han incidido en los últimos desarrollos de la crítica vallejana: Alberto Escobar, Jean Franco, Roberto Paoli, David Sobrevilla, Víctor Farías, Santiago Amón.

La lectura de estas *Actas* destaca claramente la inteligente preparación de esta reunión en la que se ha tenido en cuenta la producción crítica inmediatamente anterior de los participantes. El resultado justifica la propuesta de lectura de las *Actas* (que, por otra parte, no reproducen las discusiones sino sólo las comunica-

ciones) como un texto planificado. No como un análisis consecuente internamente — con una hipótesis, una demostración y las respectivas conclusiones — sino como un muestrario de ataques simultáneos y metodológicamente diferentes al *corpus* poético vallecano (privilegiado respecto de la producción teatral, narrativa y ensayística) que indica la necesidad y centralidad de algunos componentes de este mundo.

Los temas que mayormente han ocupado la atención de los estudiosos, y que en un cierto sentido funcionan como un hilo conductor en las distintas fases de un diálogo crítico, son: la problemática filológica de los textos de V. posteriores a la publicación de *Trilce*, su ordenamiento y análisis en relación con sus opciones ideológicas; la evolución de la poética de V., entendida como teoría interna de la literatura, en concomitancia con su biografía personal e intelectual; las relaciones entre poética e ideología, su concepción de la historia y de la función de la poesía.

Gustav Siebenmann señala en su *Introducción* a la poética de V. como uno de los ejes problemáticos que rige las aproximaciones a los distintos momentos de su producción.

Alberto Escobar, uno de los críticos más agudos del continente, propone en *Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación*, enfoques y acercamientos que permiten individualizar en toda la obra de Vallejo, y en su discurso poético en particular, los elementos que demuestran que “prevalece una continuidad renovada del principio al fin, en ejemplar ajuste de la creación escrita y la realización vital, incluyendo sus opciones ideológicas, como sucesivo aproximarse al sentido duradero de su quehacer, en tanto escritor y en tanto hombre”. Una de las vías de esta continuidad que se destacan es la de la representación del yo poético y su relación con la historia — personal y comunitaria — en los distintos libros, así como también su relación con la escritura y con los otros, sus hermanos de destino. Escobar propone lecturas ejemplares de poemas en base a la estructura semántica. Descubre, analiza y vincula tópicos del imaginario vallecano develando los enunciados de la poética que se puede indagar escudriñando las realizaciones de un proyecto interior que se ha ido expandiendo desde las primeras obras. Destaca asimismo la importancia del encuentro con el pensamiento marxista de V. y los modos en los cuales esto signa la parábola creativa: “... este proceso de asimilación del pensamiento marxista se enviste en el discurso poético de V. como sustancia ideológica y no como retórica política. ... se desprende que la búsqueda de lo trascendental absoluto que prevalecía en *Heraldos Negros* y *Trilce* se trueca en la pesquisa de lo humano y de lo histórico”.

También para R. Paoli en *Mapa anatómico de “Poemas Humanos” (Poética y lenguaje)* la tercera fase de la producción vallejana considerada como un bloque único (es decir todos los poemas póstumos de V. que Paoli incluye en la denominación común de *Poemas Humanos*), representa un hito en la poesía de inspiración marxista, una radical modificación cualitativa. Señala que la mayoría de los poetas socialistas “se han limitado a incluir los nuevos valores dentro del marco operativo de una poética tradicional” (p. 52). Vallejo, en cambio, “ha convertido esos temas en su propio lenguaje, en equivalencias, en concretas homologías de lenguaje” (p. 52). Estas conclusiones son el resultado de una interesante operación metodológica en la cual se utilizan materiales inventariados electrónicamente. Paoli

escoge "un contenido mental básico y muy englobante" y lo sigue en su expansión a través del texto. Las esferas semánticas que este método individualiza apuntan también a la elaboración de un mapa del imaginario vallecano. Sumamente estimulante resulta el análisis de la trayectoria de las orientaciones semánticas desde los poemarios juveniles de Vallejo hasta los *Poemas Humanos*.

Jean Franco en *La "desautorización" de la voz poética en dos poemas de Vallejo* pone sobre el tapete la cuestión del enfrentamiento del proyecto poético vallecano con el de las vanguardias, introduciendo así el análisis de los mecanismos de la autoridad literaria y la lucha entre los modelos culturales que los representan. Franco explora el yo poético utilizando categorías neofreudianas, plantea el revelamiento del yo "no como persona sino como instancia sustituible del discurso". Cuestiona la división del sujeto poético como un problema del doble o en términos lingüísticos o formales y propone la visión de "la descentralización del yo que nunca puede enunciar el yo real" (p. 56).

De este modo analiza la evolución del yo poético en la obra, así como la cualidad de la ironía del discurso vallecano que se traduce en la desautorización de la palabra (básicamente de la palabra poética). Es decir el proyecto poético de Vallejo poniendo en tela de juicio tanto la concepción órfica como la concepción vanguardista de la poesía.

David Sobrevilla traza un cuidadoso panorama de las ediciones y estudios de la obra de Vallejo. Particularmente interesante (e imprescindible instrumento crítico para quien aborde la escritura vallejana) es el capítulo que Sobrevilla ha dedicado a las ediciones y a la problemática filológica.

Finalmente, V. Farías en *Experiencia de la finitud e historicidad: CV y la reflexión dialéctica* se asoma al estudio de la incidencia de algunas categorías de la filosofía de la historia en la cosmovisión de Vallejo. Farías pasa revista a cada uno de los libros de poesía de V. diseñando el recorrido y la dinámica de un conjunto de tematizaciones presentes desde los textos iniciales. La tematización de lo temporal y de lo material encuentra y expresa su máxima expansión en los *Poemas Humanos* donde se tematiza "lo dialéctica e históricamente material" (p. 126).

Sumamente estimulante resulta la confrontación metodológica de Farías respecto de otros estudiosos de la obra de Vallejo.

El *Epílogo* de L. Schrader no se plantea como conclusión del coloquio y del orgánico texto que forman las *Actas*, sino como una panorámica sobre la riqueza crítica y cultural que moviliza la poesía de uno de los más grandes artistas contemporáneos.

Raúl Crisafio

Pablo Neruda, *Antología poética*, prólogo, selección y notas de Hernán Loyola, Madrid, 1981, 2 voll., pp. 555.

La Alianza Editorial pubblica in questi due volumetti un'antologia efficace e originale dell'opera poetica di Neruda, a cura di un noto specialista nerudiano, il

Loyola, autore di testi fondamentali sul suo grande compatriota, saggi e volumi, tra questi un interessante *Ser y morir en Pablo Neruda, 1918-1945* (Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967), che ebbe la "mención unánime" nel concorso per la critica della Casa de las Américas.

Tra le scelte antologiche nerudiane è ancora utile la *Antología esencial*, che il Loyola pubblicò presso la Editorial Losada di Buenos Aires, nel 1971. E' questo libro, in sostanza, l'origine evidente della nuova *Antología poética*, che ora, logicamente, comprende tutto il ciclo della produzione di Neruda. Infatti, il prologo a detta *Antología esencial* è un'illustrazione vera e propria dell'evoluzione della poesia nerudiana: "Pablo Neruda: itinerario de una poesía". I riferimenti cronologici sono esattamente definiti, come nella nuova *Antología poética*, dove il Loyola avanza una proposta di lettura sostanzialmente nuova. Egli riparte, infatti, l'opera poetica di Neruda in sette momenti: I: 1915-1924; II: 1924-1927; III: 1926-1935; IV: 1935-1945; V: 1946-1956; VI: 1957-1967; VII: 1968-1973. Ogni periodo è preceduto da un'approfondita introduzione interpretativa del curatore.

Il discorso di Hernán Loyola, attraverso i singoli interventi per le varie tappe, ha una sua compatta unità e permette al lettore di entrare nel profondo del meccanismo creativo nerudiano, nella progressione del divenire poeta, nella coscienza di esserlo e di dover esprimere qualche cosa che supera la sua stessa accidentalità di uomo.

Ci si può anche dolere che, ricorrendo a un aggiornato vocabolario tecnico, una certa nota di asetticità finisca per soverchiare la calda immagine del poeta, divenuto semplicemente un "hablante", ma la chiave interpretativa è sempre esatta, di estrema utilità per attingere il significato vero dell'opera nerudiana. Forse il ricorso insistito a testi critici elevati quasi a categoria di "sacro", può essere discusso. Perché il Loyola è pienamente abilitato, e lo ha dimostrato fin dal passato più remoto, a un proprio giudizio indipendente, che del resto sostiene con efficaci argomentazioni. Talvolta, è anche possibile non condividere talune interpretazioni, indotte, forse, dal richiamo dell'attualità bachtiniana: è il caso di *Estravagario*, nel quale il Loyola individua una "impostación deliberada de un íntimo carnaval destinado a exorcizar el otoño que llega con angustiosa incertidumbre y amenazas" (p. 315). Non che sia nuova l'affermazione, ma certo domina nella raccolta citata un'assillante problematica. *Estravagario* non è, perciò, a parer mio, il libro "de la nueva desacralización del yo", né è percorso da un "viento de irreverencia y desenfado" (*ivi*), anche se "desenfado" e "irreverencia" sono presenti. Ma sono opinioni personali.

Il discorso critico del Loyola, è, comunque, sempre teso. Vi sono pagine di utilissima consultazione: privilegiamo tra esse quelle illustrative degli inizi nerudiani, l'analisi delle *Residencias*, del *Canto General*, de *La espada encendida*. Si tratta di una visione "attuale" della poesia di Neruda, che la sistema in modo definitivo, tra quanto di più rilevante, e permanente, ha dato al nostro secolo la poesia.

Giuseppe Bellini

Pablo Neruda, *Fiume invisibile. Poesia e prosa di gioventù*, Milano, SugarCo, 1981, pp. 285.

Con esemplare puntualità le Edizioni SugarCo, per i cui tipi sono apparsi in Italia già due libri di memorie nerudiane, *Confesso che ho vissuto* e *Per nascere son nato*, hanno edito in traduzione queste poesie e prose giovanili del poeta cileno. Sono testi pubblicati nell'originale dalla Losada di Buenos Aires, nel 1980, a cura della moglie di Neruda, Matilde, e di un amico del poeta, Jorge Edwards, noto romanziere cileno.

Trasparente è il significato di tale volume: Matilde intende mantenere viva l'attenzione del lettore intorno alla figura e all'opera del marito; ciò facendo reca un continuo contributo alla sua conoscenza più intima. In *Fiume invisibile* — il titolo è tratto da un verso della lirica "Luna", dove ricordando le circostanze della sua nascita, che quasi coincise con la morte della madre, il poeta afferma di recare "un invisible río entre las venas/ un invencible canto de crepúsculo" — rende di pubblico dominio una vasta messe poetica delle prime origini, pagine poco conosciute di prosa, contributo essenziale a una migliore comprensione di un grande temperamento lirico e dei suoi iniziali orientamenti ideologici. La poesia risale, infatti, all'aprile 1918, quando Neruda non aveva ancora quattordici anni, per comprendere, in ordine cronologico, il periodo che giunge a *La canción de la fiesta* (1921) che impose Neruda, con il premio ricevuto, all'attenzione della critica quale giovane talento. A distanza di anni, nel *Memorial de Isla Negra* (1964), Neruda ricorderà ancora l'avvenimento e con esso la sua "condizione" di poeta d'allora, solitario e malinconico.

Le poesie riunite in *Fiume invisibile*, anteriori a "*La canción de la fiesta*", provengono da fonti diverse: dal quaderno manoscritto, proprietà della defunta sorella di Neruda, Laura Reyes, alla quale il poeta fu sempre particolarmente legato, da riviste e giornali come il santiaguino 'Corre-Vuela', "La Mañana" di Temuco, la rivista "Zig-Zag", altri quaderni manoscritti conservati dalla sorella o appartenenti alla Biblioteca Nazionale del Cile, da riviste come "Claridad", "Selva Austral", "Juventud", "Dyonisos", "Atenea", "Revista del Pacífico". Perché nella raccolta in esame, dove la poesia occupa i due terzi del libro, "*La canción de la fiesta*" è superata cronologicamente: si giunge, infatti, a composizioni poetiche contemporanee non solo dei *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), ma della prima *Residencia en la tierra* (1933), e oltre, se consideriamo che la lirica finale dedicata alla matrigna, la celebrata "Mamadre" del *Memorial de Isla Negra*, è datata 17 agosto 1938. Quindi poesia di gioventù fino a un certo punto.

Arduo è stabilire che cosa apporti la conoscenza di questi versi, soprattutto dei più remoti e immaturi, al lettore. Per apprezzarne il significato occorre essere ben addentro nella poesia nerudiana e in quella ispanoamericana in genere. L'utilità è per lo specialista, per il vero cultore dell'opera nerudiana. Ma anche il lettore comune si rende conto del progressivo affrancamento del poeta, dall'iniziale tono romantico-modernista, alla affermazione di una propria originalità. Per vario tempo perdura la schiavitù della rima; modelli sono Darío, Herrera e Reissig, Huidobro, Mistral, per certi versi Silva, ma anche D'Annunzio. Lo attestano soprattutto il "Nocturno", "La canción del árbol viejo", "Una tarde", "La desesperación". Qui è un Neruda dolente, che piange sul mondo e su se stesso, che denuncia la propria

e l'altrui disperazione. Ma note di maggiore interesse offrono altre liriche: autobiografiche o inedite per vivaci cromatismi, o efficaci espressioni dell'assenza, che preludono ai *Veinte poemas de amor*.

Dopo "La canción de la fiesta" si afferma per toni vigorosi il poema "A los poetas de Chile", protesta per la prigionia di Joaquín Cifuentes Sepúlveda, e per musicalità di ritmi lenti "Un hombre anda bajo la luna", lirica che Neruda sceglieva frequentemente per i suoi *récitals*. Svincolatosi dai modelli, ripudiata la schiavitù della rima, è del tutto originale. Lo conferma "Poema en la Provincia". Ma già era stato pubblicato in questo anno, 1923, *Crepusculario*.

Interessante è la prima stesura del secondo dei *Veinte poemas de amor*, che avrà nella versione definitiva ben diversa orchestrazione: nel primo caso si tratta quasi di appunti — "La última luz te envuelve/ en su llama mortal// Doliente. Seria. Absorta// Detrás de ti da vueltas// el carrousel de las estrella" —; la versione definitiva ha un diverso e impetuoso avvio: "En su llama mortal la luz te envuelve. / Absorta, pálida, doliente, así situada/ contra las viejas hélices del crepúsculo/ que en torno a ti da vueltas".

Il settore poetico termina con gli "Humildes versos para que descanse mi madre", per inaugurare quello della prosa, una cinquantina di pagine, per certi aspetti forse più interessanti che la poesia, perchè meno facilmente intuibili, tratte anch'esse da giornali e riviste, o già pubblicate dal poeta in appendice alle varie edizioni delle sue *Obras completas*. Vi si coglie la partecipazione umana del giovane scrittore alla vicenda dell'uomo del suo tempo e del suo paese. Generoso è il suo sdegno contro lo sfruttamento: egli sente dolorosamente l'umiliazione dell'uomo. La tristezza dei luoghi ove vive l'oppresso, la "routine" di un lavoro "oscuro, pesante, massacrante. Poi, il pranzo, rapido. E di nuovo il lavoro. Dopo una cena, il corpo estenuato e la notte che ti fanno dormire. Ieri, domani e dopo è stato e sarà lo stesso. La stessa vita, cioè quella che tu chiami vita". Così nelle "Glosse della città" (pp. 232-233), apparse sulla rivista "Claridad" nell'agosto del 1921. Bisognerà giungere a quell'affascinante utopia che è *La espada encendida* (1970) per avere una piena dignificazione del lavoro, reso parte fondamentale della "divinità" dell'uomo.

Nelle prose delle citate "Glosse" Neruda vede l'aspetto più negativo del lavoro: "Nell'orrore della vita che soffre e tace, questi esseri sembrano naviganti che vanno al naufragio fatale, irrimediabile, senza violenza nè ribellione, immergendosi nella fatalità" (p. 235). Nelle "Glosse della Provincia", pubblicate dalla citata rivista nell'ottobre del 1921, è il senso della delusione, lo scarto tra l'illusione del ricordo e la realtà, tornando ai luoghi e ai personaggi lasciati da tempo. La sensibilità nerudiana vibra di note profonde, reagisce ai miti della patria, della bandiera e della guerra, ricordando la vittoria di Iquique sul Perú (21 maggio 1879), ripudia le imposizioni di un'educazione della gioventù all'obbedienza, che "avvelenano l'anima degli unici che domani potranno lottare contro i corrotti" ("Scouts", p. 239), si unisce al fratello che soffre ("Il manifesto di oggi"), in ardita protesta, missione dello scrittore, diviene tenero interprete del mare "fragoroso e magnifico" che "sulla spiaggia si rompe, s'infrange, si solleva, si stende con le ultime onde che lambiscono le sabbie luminose", ma che "al largo è puro e sereno e si arrotonda come il ventre delle madri" (p. 244).

Interprete felice della marina, delle alghe dell'oceano, Neruda lo è anche dei resti dei naufragi: in "Quella barca di salvataggio", del febbraio 1923, parte dell'*Album Terusa* — nome fittizio di una delle prime donne amate dal poeta —, sta il germe dei versi e delle prose dedicate alle polene, di cui il poeta fu avido raccoglitore. *Una casa en la arena* (1966) lo conferma, attraverso la fine sensibilità con cui Neruda rende vive le statue marine, come la "María Celeste", che nell'inverno cileno sembra piangere lacrime misteriose e, al ritorno del sole "sorridente dolce come la primavera".

Nella prosa citata non si tratta di una polena, ma di una barca di salvataggio gettata dalle onde sulla riva: "Le onde la gettarono su questa costa e adesso riposa nell'orto di casa mia, come un animale dolce e familiare. (...) essa conserva ancora alghe minuscole e marine, licheni di acqua profonda, quella flora verde e minuscola che decora le radici delle navi. E io credo di vedere ancora la traccia dispeperata dei naufraghi, di coloro che nella angoscia finale si aggrapparono a questa intelaiatura marinara, mentre la tempesta li inseguiva immensamente" (p. 242). Remote antecedenti, queste righe, di talune composizioni di *Las piedras de Chile* (1961).

Il settore della prosa è ricco anche di altri spunti: "La vita lontana" sembra preludere al tentativo narrativo di *El habitante y su esperanza* (1926). Presenta lo stesso stile; sono passi privi di trama, pure notazioni intime, contatti col paesaggio, con l'amore in "La tormenta dell'amore", dove risplende il "vespertino paese dei suoi occhi". Taluni testi evocano personaggi familiari, come "Lo zio Lorenzo". O non sarà piuttosto quello "Zio Gennaro" del *Memorial de Isla Negra*, che introdusse il giovane Neruda al mondo dell'avventura e delle superstizioni? "Don Genaro de poca lengua / sílaba a sílaba traía/, sudor, sangre, espectros, heridas, / fuma que fuma, tío Genaro" ("Las supersticiones").

Come si vede, *Fiume invisibile* presenta un mondo straordinario, ricco e affascinante, che il lettore segue sempre con vivo interesse.

Silvana Serafin

José Eustasio Rivera, *La voragine*, a cura di Silvia Benso, Torino, UTET, 1982, pp. XI-289.

La prima traduzione italiana de *La voragine*, del colombiano José Eustasio Rivera, risale al 1941. Prima e ultima, fino a questa della Benso, nonostante parziali tentativi successivi, per antologie della narrativa latinoamericana. È il caso della versione di alcuni passi, dovuta a Francesco Tentori, per il volume *Narratori ispanoamericani del Novecento*, (Parma, Guanda, 1960).

Traduttore de *La voragine* fu Sergio Vittori, e il volume venne pubblicato dall'Editore Garzanti, di Milano. Era un'epoca nella quale la letteratura latinoamericana era quasi sconosciuta in Italia, le traduzioni pressoché inesistenti. Perciò l'impresa del Vittori è da considerarsi, ora, tra gli atti di coraggio della nostra editoria, non solo, ma dello stesso traduttore, che di coraggio doveva averne davvero per

tradurre come tradusse, intervenendo brutalmente sul testo, amputandolo e ignorandolo, commettendo ogni sorta di arbitri. Non è molto, del resto, Donatella Ferro ha condotto un puntuale esame dell'impresa traduttrice-traditrice del Vittori, in *Algunas observaciones sobre la traducción italiana de "La Vorágine" de José Eustacio Rivera* ("Studi di letteratura ispano-americana", 10, 1980).

Perciò era auspicabile una nuova traduzione del romanzo colombiano in questione, fedele e valida. Lo spunto l'ha offerto il riordino, e l'ampliamento, della nota collana della UTET, dedicata a "I Grandi Scrittori Stranieri". La scelta del nuovo traduttore non poteva essere più felice. E finalmente anche il lettore italiano può attingere senza delusioni un'opera di così grande rilievo nell'ambito della narrativa ispanoamericana. La Benso, studiosa di letteratura d'America, è, tra l'altro, particolarmente competente in letteratura colombiana — ricorderemo un suo intelligente saggio dedicato a *El Carnero: la técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle* ("Thesaurus", XXXII, 1, 1977) — e conoscitrice dall'interno dello spagnolo d'uso in Colombia, quindi in grado di evitare con agilità equivoci, elaborando un testo che non ha bisogno di massacri per divenire perfettamente fruibile nella nostra lingua.

Interessante è anche il breve studio che la Benso premette al volume. Studio informativo s'intende, ma non privo di originalità. A *La voragine* è rivendicato il ruolo di emancipazione della narrativa ispanoamericana dal costumbrismo e di avvio della denuncia. L'autrice prospetta la possibilità di individuare nel romanzo di Rivera la presenza di una "avventura dell'Eroe del mito e che riproduce le fasi del processo iniziatico: Separazione-Iniziazione-Ritorno" (p. VII), pur cosciente dell'inadeguatezza dello schema (p. VIII), anche se insiste sulla individuazione di "una serie di mitemi che connotano con evidenza il modo di essere nel mondo dell'uomo americano" (*ivi*). Esercizio interessante, ma inadeguato — la Benso lo sa — a rendere la complessità, la ricchezza di un libro come *La voragine*.

Esiste il pericolo della ripetitività di certi schemi d'approccio al testo; la meccanicità dell'applicazione include il rischio di far passare in secondo piano l'individualità originale dell'opera. Il punto di vista sembra, infatti, sempre lo stesso, come uguale è la terminologia. Ciò chiude, in qualche caso, la via a più concreti approfondimenti. Che d'altra parte la limitatezza dell'intervento rende difficilmente raggiungibili.

Giuseppe Bellini

Jorge Luis Borges, *Páginas de Jorge Luis Borges*, seleccionadas por el Autor, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982, pp. 272.

L'opera di Borges è stata ampiamente studiata e oggi recensire un libro di questo tipo è interessante soprattutto per tentare di capire l'immagine che l'A. vuole dare di sé. Questo per sottolineare il carattere particolare del testo, in quanto, come dice lo stesso titolo, il materiale di *Páginas de Jorge Luis Borges* è stato scelto personalmente dall'A., che ne ha curato anche l'edizione. Questa operazione

non è del tutto nuova perché già nel 1980 era uscito, presso la Casa editrice Tierra Firme, un altro libro di questo tipo, *Siete noches*, da me recensito in questa rivista (n. 11), composto di sette conferenze che ci davano la misura dell'uomo e il retroscena dello scrittore, instaurando con il lettore un tipo di contatto diverso, "orale".

Il libro preso in esame è formato di due parti: nella prima c'è una serie di racconti (sei), di saggi (due), e di poesie (otto), nella seconda ci sono ben trentasette conferenze, che vanno dal 1933 al 1979. Tutto questo preceduto da uno studio di Alicia Jurado, che, in questa particolare sede, ripropone, ancora una volta, anche nella dimensione letteraria, il tipo di relazione che Borges ha con l'esterno, sempre mediata da una terza persona. Il libro conclude con una cronologia, una bibliografia e alcuni giudizi critici di / su J.L. Borges.

Questa nuova collana "Escritores argentino de hoy", secondo le parole del direttore Jorge Cruz, nasce dal desiderio di un contatto diverso e nuovo da parte dell'Autore con il lettore: "El autor elige lo que desea que este libro registre, con criterio antológico o no. Selecciona lo que considera mejor, o bien lo que por particulares motivos le interesa recoger" (p. 9).

Ritengo che sia in questa ottica che va letto il testo, rilevando innanzitutto la lampante sproporzione fra le due parti che lo compongono, e l'importanza maggiore della seconda, che sta a dimostrare un nuovo contatto diretto con il pubblico (v. anche le nuove preoccupazioni politiche di Borges) alla base di questa scelta.

Un altro elemento fondamentale per spiegare questa pubblicazione è la cecità: "Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal... "Come scrive Borges nel racconto *La otra muerte*, (p. 82).

Questo stato di cecità, ora totale, "(...) yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven..." (*Una versión de Borges*, p. 245), conferma quanto detto dianzi, cioè la necessità di una comunicazione qualsiasi con il pubblico, trascurando in questo caso, la parte inventiva, per privilegiare maggiormente la parte orale, "la voce", vale a dire le conferenze.

Resta comunque sempre l'idea dominante del libro, unico mezzo attraverso il quale esiste il mondo: "(...) debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar..." (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, p. 4): un mondo possibile creato dal libro, dall'enciclopedia, mondo che viene ad essere parallelo alla realtà.

Il libro oggi ha più consistenza, assume un'importanza maggiore e ripropone i vecchi testi; è uno dei pochi segni di identità che possono restare ad un uomo cieco, di ottantatré anni: "Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía, y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (*La busca de Averroés*, p. 91).

Interessante è ripercorrere la prima parte del volume, in cui Borges sceglie i racconti e le poesie più famose delle sue raccolte: scorrono davanti ai nostri occhi i temi costanti della filosofia borgesiana, i più frequenti dei quali sono quelli riguardanti il sogno, la memoria, il libro, tutti elementi strettamente concatenati all'esi-

stenza dell'A. Affermando ancora una volta la circolarità di questi motivi e volendo sintetizzarli, si potrebbe dire che vivere=sognare=scrivere=leggere, e, con questa ultima pubblicazione basata essenzialmente sulle conferenze, vivere è uguale a parlare.

Motivo da rilevare nella seconda parte, quella dedicata alle conferenze, è il cambiamento di tono con il passare degli anni; la prima, tenuta nel 1933, "Elementos de perspectiva", ha già quello stile che definirei discorsivo, nonostante l'importanza dell'argomento e dei concetti esposti. Ma passando in rassegna cronologicamente i temi delle varie conferenze, si nota una sorta di interesse vario da parte di Borges, che introduce sempre più motivi autobiografici, fino ad arrivare alle ultime conferenze "personali": "Una versión de Borges" (1973), "1933-1973" (1973), "V.O." (1979), in cui si ha una rilettura da parte dell'A. di se stesso. E' una "inquisición" sulla scrittura in genere, che parte, per il momento, da un'indagine sulla propria opera.

Susanna Regazzoni

Gabriel García Márquez, *Cronaca di una morte annunciata*, trad. di Dario Puccini, Milano, Mondadori, 1982, pp. 128.

La reciente noticia del premio Nobel a Gabriel García Márquez (el cuarto otorgado a un poeta hispanoamericano en las últimas décadas) me estimula a reseñar, *tambour battant*, la edición italiana de su última obra, traducida por Dario Puccini, que acaba de publicarse en Milán.

Objeto de mi reseña no es el de comentar la novela del autor colombiano (que ya ha sido reseñada en el n. 14 de esta revista) de la cual ahora tal vez se hablará más de la cuenta, sino el de examinar en lo positivo ante todo, pero también en lo negativo, la traducción realizada por uno de los más autorizados filólogos hispanoamericanistas peninsulares.

Debido a los rigurosos límites de espacio, este mi análisis será necesariamente antológico y a vuelo de pájaro y no podrá detenerse, a pesar mío, en consideraciones acerca de la filosofía de la traducción y de los criterios metodológicos que este trabajo de Puccini implícitamente supone. De ello pienso ocuparme en otra oportunidad cuando pueda tratar de sus traducciones poemáticas (que por otra parte, son las que más se prestan a un análisis estilístico). De todos modos, hay que reconocer que esta última traducción del filólogo romano parece, en su conjunto, más lograda que aquella otra suya, muy conocida, del *Canto General* de Pablo Neruda realizada años ha y publicada por la ed. Academia de Milán en dos tomos (1970). Se siente ahora una mano más segura, una lengua más suelta, un mayor dominio de la *forma interna* del lenguaje hispanoamericano; y también se puede apreciar un manejo señorial de la lengua italiana que, a menudo, llega a ser ejemplar para nuestro oído de itálofonos.

Es una lástima que tan hermosa traducción contenga acá y allá, entre tantos aciertos, unos cuantos desaciertos semánticos en los que el traductor, a mi juicio,

no ha entendido cabalmente el texto español.

Veamos, ante todo, una muestra de una docena de ejemplos *in positivo*, sintomáticos y emblemáticos para los que nos ocupamos de traducciones literarias. Seguirá luego una muestra de otros tantos ejemplos *in negativo*.

“Entonces le *contó*.” (p. 33): ‘E allora le *raccontò tutto*’ (p. 28). Si el traductor se hubiese limitado a la traducción literal “E allora le *raccontò*’ se hubiera alejado del uso italiano puesto que en ital. tal sintagma suele requerir, a su vez, un complemento directo. Y entonces recurre, oportunamente, a la forma intensiva ‘le *raccontò tutto*’ que mejor representa el equivalente efectivo del texto español.

“[la encontré en la calle ...] vestida de mujer [y con el cabello rizado]” (p. 45): ‘[...] *vestita proprio da donna*’ (p. 38). Tratándose de una mujer, el sintagma “vestida de mujer” debe interpretarse en el sentido de ‘vestida *bien de mujer*’ (bien femenina, bien arreglada). Por ello el traductor ha completado la imagen en ital. agregándole el intensivo ‘*proprio*’ con lo cual realiza una integración semántica de lo más logrado.

“Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román (p. 46): ‘Ma l’asso vincente era il padre [...]’ (p. 39). Puesto que el sentido de “la carta grande”, en el contexto, es ‘el personaje más importante’, el sintagma ital. ‘*la carta grande*’ hubiera sido incomprensible. Recurriendo al ital. ‘l’asso vincente’ el traductor ha logrado encontrar el equivalente real sin alejarse de la misma área semántica del juego de los naipes.

“nos pareció que eran *vainas* de mujeres” (p. 48): ‘Ci sembrò che erano *fregnacce di donne*’ (p. 40). *Vaina* en el uso popular colombiano equivale exactamente, por el significado, el nivel lingüístico y la frecuencia de su uso, al ital. pop. (de origen romanésca) *fregnacce* (< *fregna* ‘sexo femenino’). Con todo, este acierto semántico-estilístico no se repite más adelante, en la p. 71, en donde el sintagma análogo “*vainas* de borrachos” se traduce, menos propiamente, con ‘*cazzate da ubriachi*’.

“Se había *dormido a fondo*” (p. 63): ‘Si era *sprofondata nel sonno*’ (p. 52). El equivalente textual del esp. sería ‘Si era *addormentata profondamente*’, pero el traductor utiliza una variante intensiva más impactante, sin alejarse del semantema originario, al transformar la imagen estática (“dormido a fondo”) en dinámica y contundente (“*sprofondò nel sonno*”).

“[el coronel Aponte] estaba en paz con su *alma*” (p. 77): ‘[...] era in pace con la propria *coscienza*’ (p. 63). Una traducción literal ‘in pace con la propria *anima*’ no sería normal en ital. (aunque sí lo es la locución equivalente *salvarsi l’anima*). He aquí, entonces, que el traductor oportunamente recurre al ital. ‘*coscienza*’ que en aquella locución corresponde semántica y realmente al uso ital.

“con los cuchillos sin *envolver*” (p. 83): ‘con i coltelli *ancora nudi*’ (p. 67-68). No era cosa fácil traducir al ital. aquel sintagma *sin envolver*, tan ajeno al uso ital. El significado, en el contexto es ‘con i coltelli non ancora avvolti [nella carta di giornale]’. Haber elegido la metáfora ‘*nudi*’, tan precisa en lo semántico y tan sintética en lo léxico, me parece realmente una solución brillante con la que el traductor no sólo ha salvado la dificultad sino que, al mismo tiempo, ha alcanzado un notable acierto estilístico.

“Prudencia Cortes salió a la cocina *en plena adolescencia*” (p. 84): ‘P. C. ir-

ruppe in cucina con tutta la sua adolescenza' (p. 68). Aquel 'salió a la cocina' (que, obviamente, en el contexto, no corresponde a 'uscí' sino, por el contrario, a 'entrò') podría equivaler en ital. a 'si presentò in cucina'; pero el traductor, teniendo en cuenta la connotación concomitante de la muchacha "en plena adolescencia", transfiere también al verbo la plenitud, la *irruenza* juvenil de la muchacha y utiliza 'irruppe' que representa una imagen intensiva con relación a 'entrò'. A la vez, traduce eficazmente "en plena adolescencia" (que equivale a 'en la plenitud de su adolescencia') con el denso e impetuoso sintagma 'con tutta la sua adolescenza'.

"la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos" (p. 100): 'noi del tropico abbiamo il fegato più grosso degli spagnoli' (p. 83). El traductor no se ha dejado llevar por la equivalencia mecánica gallegos = 'gaglieghi' (habitantes de Galicia) sino que ha sabido interpretar cabalmente el contexto en relación con el uso pop. hispanoamericano por el cual gallegos = *españoles en general* (antonomasia).

"[Era tan madura e ingeniosa que] *costaba trabajo* creer que [...]" (p. 116): '[...] a malapena si riusciva a credere che [...]' p. 95). Ante la alternativa de una traducción, más literal pero más insólita y tosca a la vez, 'costava fatica credere', aquí se nos ofrece un hermoso giro ital., más normal y al mismo tiempo más musical (se trata de un verdadero endecasílabo!).

"[El temor de los gemelos] *respondía* al estado de ánimo de la calle" (p. 106): '[...] s'accordava allo stato d'animo della gente' (p. 87). Aparte de aquel 's'accordava', que bien equivale al "respondía" (= correspondía) del texto, aquí el traductor da semánticamente en el blanco al no traducir "el estado de ánimo de la calle" con 'lo stato d'animo della strada', lo cual no sería del uso ital. (como, en cambio, lo sería 'lo stato d'animo della piazza' que, sin embargo, tendría otro matiz semántico) sino con 'lo stato d'animo della gente'.

"La planta baja se inundaba con el mar de leva" (p. 129): 'Il pianterreno si inondava periodicamente con l'acqua alta' (p. 105). Se trata de la 'alta marea', pero no de una 'alta marea' cualquiera, sino de las que llegan a inundar las plantas bajas del edificio colonial, que sirve de Palacio de Justicia en Ríohacha (en la península de la Guajira colombiana). Algo parecido con lo que pasa en Venecia con las plantas bajas de las casas. Por esto me parece del todo logrado el recurso a la loc. veneciana correspondiente: 'l'acqua alta'.

Hemos visto, a vuelo de pájaro, una muestra de signo positivo. Veamos otros tantos casos de signo negativo en los que, a mi juicio, se dan desviaciones semánticas con respecto al texto y *qui pro quo* de varios tipos (no trataré en esta reseña de desviaciones estilística o de saltos de niveles lingüísticos puesto que ello llevaría demasiado lejos con relación al propósito de estas líneas.

"[Era Angela Vicario quien no quería casarse con él]. Me parecía *demasiado hombre* para mí, me dijo" (p. 48): 'Mi sembrava troppo uomo per me' (p. 40). "Demasiado hombre", en el contexto, no corresponde de ninguna manera al ital. *troppo uomo*, lo cual, en cambio, se interpretaría como 'demasiado macho, demasiado varón' (y esto no representaría por cierto connotación negativa para la mentalidad de una mujer colombiana), sino que corresponde a 'era un hombre demasiado importante para mí', vale decir 'yo no me consideraba a su altura para casarme con él'.

“[algunos barcos de altura se aventuraban hasta aquí] a través de *las ciénagas* del estuario (pp. 18-19): ‘[...] attraverso *i pantani* dell’“estuario’ (p. 16). Las *ciénagas* del estuario no son ‘pantani’, (¿cómo podrían las naves de alturas atravesar lodazales?), sino albuferas (ital. *lagune*). En efecto, se trata de la así llamada *ciénaga de Santa Marta* (con sus pequeñas *ciénagas* laterales en la desembocadura del río Magdalena) que es un extensa albufera (en la zona en que nació García Márquez), apenas separada del mar Caribe por una estrecha lengua de tierra, bien análoga a la de Venecia y, como ésta, navegable. El mismo desliz semántico se produce en la p. 41 (“el paraíso sin límite de las *ciénagas* [...]”, traducido ‘il paradiso senza fine delle *paludi*’), y en la p. 73 (“las *ciénagas* tristes” traducido ‘le *paludi* tristi’).

“[Sara Noriega abrió su tienda de zapatos ... Pero él la tranquilizó] — ¡Imagínese *niña Sara* — le dijo [...]” (p. 134): ‘[...] Si figuri, *piccola Sara* [...]’ (p. 109). *Niña*, en el uso colombiano, es tratamiento de respeto cariñoso que suele aplicarse a mujeres (por lo general solteras) de cualquier edad y a cierto nivel social. Por lo tanto, puede no corresponder necesariamente a *pequeña* (ital. ‘piccola’). En este caso la “niña” es la dueña de la tienda de zapatos que, obviamente, no debía de ser tan pequeña. El mismo *qui pro quo* hallamos en la p. 126 en donde “[me mataron] *niña Wene*” se traduce ‘*piccola Wene*’ (Wene, en el contexto, es la tía del mismo autor, la cual, por supuesto, no sería tan niña).

“desayunar con pescado frito en las *fondas* del mercado” (p. 90): ‘far colazione con pesce fritto nei *magazzini* del mercato’ (p. 73). “*Fondas*” no corresponde a ‘*magazzini*’ (esp. *depósitos*) sino a ‘*osterie*’. Se trata, en el contexto, de despachos de bebidas y comida popular adonde los costeños (colombianos de la costa del Caribe) suelen desayunar con pescado frito.

“Se fue la familia completa [...]. Se fueron sin que nadie se diera cuenta [...] pero no regresaron jamás”: (p. 108): ‘*Andò tutta la famiglia, [...] Andarono [...] Andarono [...] ma non tornarono più*’ (p. 89). Acá el verbo pronominal esp. *irse* no corresponde a ital. *andare* (lo cual supone que se indique el destino) sino a *andarsene* ‘irse de un determinado lugar’: en efecto, la familia Vicario, en el cuento de García Márquez, se fue del pueblo adonde nunca más regresó.

“Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos”. (p. 117): ‘Nessuno li aveva mai visti insieme, e quanto meno soli’ (p. 96). *Mucho menos* no equivale a ital. ‘quanto meno’ (esp. *cuanto menos*) sino a *tanto meno*, lo cual es otra cosa.

“[un día no pudo soportarla más y] se echó desnuda a la calle” (p. 127: no corresponde a ‘[...] *si buttò nuda nella strada*’ (p. 104) sino a ‘*uscí nuda per la strada*’. Análogamente “Se incorporó de medio lado, y se echó a andar” (p. 154) no corresponde a ‘*si rizzò a metà e si buttò a camminare*’ (p. 125) sino ‘*si sollevò su un fianco e cominciò a camminare*’.

“sufrió un espasmo de la vejiga [...] y hasta el día de su muerte [necesitó una sonda para orinar]” (p. 127): no equivale a ‘e *persino nel giorno della sua morte [ebbe bisogno di una sonda per orinare]*’ (p. 104) sino ‘*fino al giorno della sua morte*’; lo cual es una cosa del todo diferente.

“[exploré ... con las aguas hasta los tobillos ... y sólo una casualidad me permitió rescatar ... unos] 322 pliegos *salteados* de los más de 500 que debió de tener el sumario” (p. 129); no corresponde a ‘[...] 322 *fogli saltati* [...]’ (p. 105) sino a ‘322 *fogli sparsi*’ (esto es *suelos*, numéricamente no consecutivos).

“tienda de géneros ” (P. 135) no es ‘negozio di generi diversi’ (p. 110) sino ‘negozio di tessuti’.

“[lo suponía — dijo ella —.] Es el hijo de la *peor madre*.” (p. 139): en el uso colombiano no equivale a “[...] E’ il figlio della *peggiore madre*’ (p. 113) sino eventualmente a ‘è figlio di *buona madre*’ en el sentido antifrástico conversacional ital. equivalente a ‘figlio di *puttana*’.

“a la vuelta de la esquina” (p. 144) no corresponde a ‘al ritorno da *quell’angolo* di strada (p. 117) sino a ‘girando l’angolo (della strada)’ vale decir ‘dietro l’angolo’. Al ritorno da *quell’angolo di strada*, en este caso, es del todo incomprendible en ital.

Podemos concluir, por los ejemplos citados, que se trata de una traducción cuyo nivel de precisión semántica (y de tensión estilística) resulta bastante irregular puesto que en ella se alternan notables aciertos semánticos y estilísticos (los que predominan) con inexplicables o, de todos modos, inesperados desaciertos y deslices que podrían tal vez pasar desapercibidos si no se tratara de un autorizado especialista de la Universidad de Roma quien traduce, para una de las más prestigiosas editoriales italianas, nada menos que a un flamante premio Nobel. Teniendo en cuenta la dificultad de toda traducción literaria para quienes no sean — entre otras cosas — completamente bilingües, si alguna sugerencia constructiva fuera oportuna, tal vez sería la de que el traductor consultase, caso por caso, a informantes autóctonos, de nivel y preparación adecuada, antes de entregar su trabajo. En resumidas cuentas, ello, lejos de representar una *diminutio capitis*, equivaldría a una actitud de seriedad científica y responsabilidad lingüística que siguen echándose de menos en este campo tan vidrioso y tan expuesto a condicionamientos comerciales o, de todos modos, extraliterarios y extracientíficos.

Giovanni Meo Zilio

* * *

José Stichini Vilela, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamiento e Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1982, pp. 133.

Quando nel 1538 Francisco de Holanda arrivò in Italia, inviato ufficialmente dal re D. João III, era un giovane pittore appena ventenne, desideroso solo di ritrarre dal vero il maggior numero possibile di monumenti per ripagare il suo re della fiducia accordatagli e per dimostrare “quão honrada e nobre cousa é ser pintor e quão difícil, e de quanto serve e vale a ilustre e mui necessária ciência da pintura na república, no tempo de paz e no da guerra, e os preços e valia dela noutras provincias” (*Da pintura antiga*, II, Prólogo). Si fermò a Roma, ormai centro della cultura italiana grazie al mecenatismo di Giulio II e qui, durante la sua missione — oggi non esente dal sospetto di spionaggio militare teso soprattutto ad individuare nuovi sistemi di fortificazione da utilizzare per la difesa dei possedimenti portoghesi d’Africa — fu introdotto dagli ambasciatori Pedro de Mascarenhas e Lattan-

zio Tolomei nel cenacolo più esclusivo della Roma rinascimentale: quello di Vittoria Colonna, “uma das ilustres e formosas donas que há em Itália e em toda a Europa, que é o mundo; casta e ainda formosa, latina e avisada” (*Da pintura antiga*, II, 1).

Divenuto assiduo frequentatore del convento di San Silvestro, eletto dalla Colonna a residenza romana nei primi tempi della sua precoce vedovanza, il pittore portoghese vi conobbe Michelangelo. Pur riottoso e poco incline a discorrere d'arte, l'ariostesco “Michel più che mortale angiol divino”, sapientemente sollecitato dalla gentile ospite, si lasciò andare a confidenze e considerazioni che il portoghese si affrettò a registrare nella seconda parte del suo trattato teorico-normativo *Da pintura antiga* (1548). Utilizzando la tecnica del “tirar polo natural” mutuata dalla sua teoria pittorica, Francisco de Holanda riuscì a raggiungere, pur nel mantenimento di una sufficiente distanza storico-critica, effetti di semplicità, verità ed immediatezza difficilmente riscontrabili nel resto della sua opera. Ed è appunto a questi dialoghi che è stata prevalentemente legata la grande fortuna di cui gode il suo nome. Pubblicati ripetutamente e tradotti in molte lingue, i dialoghi romani costituiscono infatti la testimonianza più rilevante delle posizioni teoriche di Michelangelo e delle tesi culturali dell'epoca.

Ma una lettura in funzione esclusivamente “michelangiolesca” dell'opera olandiana non può che risultare estremamente riduttiva. Di ben altra portata e spessore è il ruolo svolto dal pittore portoghese, autore oltre che del già citato trattato, anche di *Do tirar polo natural*, *Da sciência do desenho* e *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, opera quest'ultima in cui, purtroppo senza i risultati pratici che si avranno in epoca pombalina, Francisco de Holanda si pone tra gli antesignani del movimento di europeizzazione del Portogallo e di sprovincializzazione della cultura, progettando e proponendo un nuovo assetto del tessuto urbano della città, caratterizzato da grande unità stilistica e rispettoso dei canoni in voga nell'Europa del tempo.

In quest'ottica rivalutativa si inserisce opportunamente lo studio di Stichini Vilela, che ci offre un ampio e articolato panorama della vita, dell'epoca e dell'opera di Francisco de Holanda (pp. 9-54), soffermandosi sull'ambiente culturale di Evora, città in cui visse e si formò il pittore portoghese. Particolare interesse riveste il capitolo dedicato al pensiero e alle fonti del pensiero olandiano (pp. 55-98), laddove si evidenziano le matrici culturali italiane, rintracciabili segnatamente in Michelangelo e nell'Antichità, identificata tout-court con Roma e con la “globalidade da cultura italiana contemporânea” (p. 95) e tuttavia acquisita in gran parte in epoca precedente al soggiorno italiano.

Il risultato più interessante cui perviene lo Stichini Vilela è l'aver sottolineato come l'opera storico-letteraria di Francisco de Holanda vada letta, oltre che come testimonianza dell'incidenza delle teorie artistiche dell'Italia del Rinascimento in Portogallo, anche come polemica difesa di una concezione moderna dell'artista contro lo statuto medievale nel quale era relegato nel secolo XVI dalla società portoghese. Una difesa di categoria che però, visto il *Regimento dos Pintores* del 1572, non solo non venne recepita ufficialmente, condividendo così la triste sorte delle altre tesi olandiane, ma non dovette destare molta eco nemmeno tra gli altri artisti. Quanto diversa era stata la sorte della *Suplicatio* di Guiraut Riquier!

Nella prospettiva della giusta dilatazione degli angusti limiti in cui per molti versi è stata relegata l'opera holandiana va detto che questo studio per tanti versi eccellente registra tuttavia una manchevolezza di fondo, purtroppo comune a buona parte del grande sforzo editoriale che si è venuto sviluppando nel Portogallo del dopo 25 Aprile: mi riferisco alla mancanza di edizioni attendibili delle opere su cui continua ad esercitarsi parte della critica portoghese. In tal senso, auspicando al più presto una edizione critica delle opere di Francisco de Holanda, alla pur cospicua bibliografia (pp. 123-133) andrebbe aggiunta almeno quell'edizione spagnola del *Da pintura antiga* che, tradotta da Manuel Dinis in vita dell'autore e, pare, sotto la sua supervisione, ha assunto valore di codice.

Fernanda Toriello

Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 181.

Iniciar uma recensão, que idealmente convém seja pacata e reflexiva, com a estridência de um paradoxo, destoa. Todavia, o livro em questão não me deixou alternativa: agradou-me a decepcionou-me, simultaneamente, ainda que numa proporção pendente mais para o primeiro aspecto. Mas como o paradoxo, sabe-se, é apenas um recurso retórico para exteriorizar a substância de um facto, passo, sem mais delongas, aos motivos do meu agrado.

Acostumámo-nos a aceitar que assuntos como os indicados no título deste livro ou flutuam numa isolada quanto misteriosa caracterização autárquica, ou, quando relacionados, não ultrapassam um fluído nexu cronológico que, no máximo, se repercute, frouxo, na sugestão de uma imprecisa afinidade. Ora, é no abandonar a primeira atitude e no aprofundar a segunda que consiste, a meu ver, um dos méritos, talvez o maior pelas implicações que possibilita, como tentarei mostrar em seguida, desta série de ensaios. Para alcançar o aludido aprofundamento, o ensaísta baseou a sua análise em dois conceitos: o da transformação e o da inovação, convicto que a ambos se subordina a nossa literatura dos últimos 90 anos, “sobretudo no domínio da poesia” (p. 7). Trata-se de uma escolha inequivocamente centrada numa perspectiva de história diacrónica do fenómeno literário, e, mais importante, implicando uma ideia de evolucionismo aplicado às componentes de um texto, às características de um autor ou movimento, a que não estamos habituados. Se lhe acrescentarmos a atenção dispensada por Fernando Guimarães à noção de uma certa continuidade que lhe é implícita, já que determinados elementos permanecem, embora transformados, apercebemo-nos da originalidade inegável da posição crítica do ensaísta. Alguns exemplos comprovativos da característica de continuidade hipotizada por Fernando Guimarães: o caso do procedimento estilístico fundado na inserção, entre o verbo e o sujeito, de vários elementos tendentes a “retardar — ou modificar — a compreensão do poema” (p. 33), de que se serviu Pessanha, recurso que reaparecerá em Pessoa, “sobretudo na chamada fase *simbolista* da sua poesia, ou, ainda, na do seu heterónimo Ricardo Reis?” (subli-

nhado do ensaísta); um outro, agora de continuidade de atitude, verificável na identidade de concepção de poesia por parte de Antero e o conceito de “ideação complexa”, caro a Pessoa, que “consistia em” “encontrar em tudo um além” (p. 37); ou, um mais, relativo ao campo conceptual estilístico, documentado no modo semelhante de conceber a visualização estética, quer em Pessoa quer nos simbolistas (p. 40, 4º parágrafo); ou, a finalizar um colhido na ficção, no qual o autor põe em evidência não só a continuidade entre *Nome de guerra* e o romance de aprendizagem escrito nos anos 30 (p. 55, 2º parágrafo) como, ainda, pelas infrações à estrutura romanesca do seu tempo e pela “forma como a própria linguagem é explorada” (p. 55), ao romance *Folha de Parra* de Ribeiro Colaço e a *Bússula Doida* de Aleixo Ribeiro, mas destaca também o que de inovador há na ficção do artista plástico no modo de conceber as personagens: “na medida em que entre eles acaba por se delinear um processo de metamorfose que não deixará de ser, ao mesmo tempo, de metaforização” (p. 56); veja-se ainda, a propósito de personagem, p. 58, 3º parágrafo).

Parece incontroverso, perante a exemplificação feita, susceptível, aliás, de ser alargada ao caso de outros autores e movimentos (ver, respectivamente, pp. 74, 76 e 79, 1º e 2º parágrafos), o valor da pista de leitura enveredada, a qual, possibilitando o traçado desta série de vias circulares, passe a expressão, unificantes de aspectos literários até agora isolados, representa um avanço no conhecimento histórico-literário do período em estudo. Por sua vez, ao permitir desvendar e reconstruir toda uma topografia literária, até hoje submersa, circundante as grandes figuras ou obras representativas, introduz nessa mesma história uma perspectiva que precisa as proporções daquelas pela vista panorâmica que consente (veja-se o ensaio *Entre vanguarda e tradição: a Presença*). Contribui, ainda, para a completeza do quadro histórico-literário, o levantamento das revistas existentes, desde o aparecimento do simbolismo até 1980, e, em particular, o destaque dado à função de algumas no fluir do processo literário do momento: vejam-se os estudos das pp. 69 e 141.

Acrescentarei também à motivação do meu agrado, o interesse monográfico de alguns dos ensaios, especialmente, os que se ocupam de movimentos ou revistas, como, por exemplo, os das pp. 35 e 141. Cocluirei a enumeração dos motivos do meu comprazimento com uma referência ao estilo de F. Guimarães, pela sua originalidade relativamente à prosa ensaística contemporânea. Vai sendo raro encontrar um discurso teórico em que predomina a dicção discreta da frase, sem tafularias terminológicas nem conceptualismos absconsos, capaz, no entanto, de penetrar subtilmente todos os interstícios e facetas do problema que expõe, num jeito de meandro, acabando por o dominar, sem alarde, enleado na argúcia das suas observações que zigzegueiam na hipotasse do período, como veio de água que se apodera da maciça dureza duma muralha. E até quando se enfeita de graça metafórica, esta é como um toque de elegância final, que aviva as várias esfumaturas ou remata uma conclusão interpretativa.

Se fundamentei no aspecto histórico-literário uma das razões da minha apreciação positiva destes ensaios, é, todavia, desse mesmo elemento que deriva a minha objecção fundamental ao livro. A meu ver, restringe-se a função explicativa daquela óptica de leitura, limitando-a à história do mundo literário, como julgo faça o ensaísta. Na verdade, amputando-a de uma referência a um contexto extra-literá-

rio, reduzem-se os pontos de contacto estabelecidos entre autores, movimentos ou obras literárias, a manifestações casuais de evolucionismo literário, acontecido em proveta, circunscrevendo a sua compreensão ao estabelecimento de um nexos factual. Assim, quando no ensaio da p. 35 se propõe, justamente, uma linha de continuidade entre o *Orfeu* e o simbolismo, o facto só se esclarece verdadeiramente, creio, se se tem presente que ambos os movimentos se inserem num contexto de crise cultural e sócio-económica, típica da segunda metade do século XIX, que se prolonga pelo século XX, que põe em causa uma certa teoria do conhecimento e os valores que portearam as sociedades europeias da primeira metade, fenómeno que Pessoa, se não erro, exprimiu emblematicamente, e a que outros, como os simbolistas, os saudosistas e Sá Carneiro, deram um matiz de predominância emocional. Ou ainda: a contraposição que se registou entre “valorização da individualidade do autor”, feita pelos presencistas, e “o ponto de vista que privilegiava uma dimensão social do artista” (p. 82, 2º parágrafo), defendido pelos neo-realistas, resultará desviada da sua exacta interpretação, julgo, se encarada como confronto de dois aspectos antitéticos de uma “discussion de moines”, como parece depreender-se da citada página, quando é consequência de uma alteração política nacional e estrangeira (todas as ditaduras europeias estão no auge a partir dos anos 30), reflectida nas mentalidades, mutação essa que coloca em cheque a possibilidade da livre manifestação da originalidade do autor, anula a sua imparidade acomunando-o à massa, e dotando-o, portanto, da referida “dimensão social”.

Os casos apontados estariam a demonstrar que, apesar de o ensaísta conceber o fenómeno literário como um contínuo processo de transformação, logo possuidor de uma história, tende, todavia, a entendê-la como confinada em si própria. Ou seja: parece não admitir a historicização da história do facto artístico. Aliás, a sua concepção de poesia já pressagiava a sua poética crítica: “Sendo assim (...) a linguagem poética cria nela mesmo não só o seu objecto mas também a sua ordem” (p. 134).

Carlos Garcia

Jorge Amado, *I guardiani della notte*, trad. di E. Grechi, Milano, Garzanti, 1982, pp. 343.

I guardiani, o *i pastori*, qual'è il titolo esatto, *della notte*, è il nuovo romanzo che Garzanti pubblica di questo scrittore infaticabile che è Jorge Amado, se non il più significativo del Novecento brasiliano, sicuramente il più vitale. Il libro è del 1964 e in traduzione italiana appare dopo gli straordinari successi di *Dona Flor e i suoi due mariti*, *La bottega dei miracoli*, *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, le bellissime *Due storie del porto di Bahia*, senza dimenticare, *Gabriela, garofano e cannella*, *Teresa Batista stanca di guerra* e *Terre del finimondo*, opere che furono alle origini della fortuna italiana di Amado e che rappresentano alcuni dei momenti di maggior rilievo della sua narrativa.

Con *I guardiani della notte* non siamo, certo, di fronte a un narratore nuovo.

L'Amado continua nel noto stile, non si preoccupa di innovazioni, in questo senso, ma neppure di cambiare scenario. Infatti, molti sono, ad esempio, i contatti con le *Due storie del porto di Bahia*, anche per la struttura del romanzo, ad episodi, appunto, lunghi racconti, tre, uniti tra loro unicamente per la ricomparsa di alcuni dei personaggi principali, per l'allusione fuggevole a determinati fatti fondamentali, ma in sostanza pienamente autonomi, ognuno di per sè un romanzo compiuto. Lo scenario è sempre quello della città di Bahia: lo sfondo affascinante del sottobosco umano della grande città-simbolo del Brasile più misterioso, quello del mondo negro e mulatto, dei riti magici, del candomblé, animato di suggestive credenze portate dall'Africa con gli schiavi, fuse con la religione cattolica in curioso sincretismo. Mondo dalla sensuale bellezza, paradiso erotico nell'interpretazione entusiasta dello scrittore.

Ma ciò che più interessa Amado è il dato umanissimo di questo universo di povera gente, languente nella miseria, ma ricca di insospettata spiritualità, il cui maggior coraggio sta nell'ostinazione del vivere, nonostante tutto congiuri contro la vita. Al disopra del folklore, dell'atteggiamento ironico, spesso della nota francamente umoristica, il narratore intende documentare una condizione derelitta, in un mondo favoloso ma ingiusto. Perché Amado non dimentica mai il suo impegno sociale. Anche in questo romanzo, dove tale impegno è, forse più che in altri, nascosto sotto un'inventiva sorprendente, che a prima vista sembra al servizio di un puro divertimento, egli persegue il suo irrinunciabile programma di stigmatizzatore dell'ingiustizia e del sopruso.

Pochi scrittori latinoamericani hanno la capacità di Jorge Amado nel trasformare la parola in immagine, suscitando dalla pagina un mondo vivo, da un accenno un essere vero. Nelle tre storie del romanzo, dal matrimonio di Caporal Martim al battesimo di Felício, tenuto da un eccezionale padrino, nientemeno che Ogún, all'invasione della collina di Mata Gato, Bahia rivela ancora qualcosa di fondamentale della sua anima. Nell'ultimo episodio l'ironia di Jorge Amado si fa particolarmente tagliente, nella denuncia dell'arbitrio dei potenti, della corruzione dei politici, della sete di danaro.

E tuttavia, nonostante quanto detto, *I guardiani della notte* non regge il paragone con altri capolavori dello scrittore brasiliano. Se nelle pagine di questo romanzo, nell'invenzione di cui trabocca, sono numerosi i momenti felici, se forse mai come in questo testo ci è permesso di addentrarci nei misteri del rituale afro-brasiliano, presentato attraverso il pittoresco, la nota del divertimento, manca al libro quella tensione narrativa, quel "mordente" che solitamente troviamo nelle pagine di questo dotato narratore. Non che Amado sia meno abile scrittore: egli mostra di conoscere perfettamente l'arte e di dominarla; ma il testo manca di quella forza, di quella tensione che presentano testi pur simili, come *La bottega dei miracoli*, libro di meravigliosa vena inventiva, o le *Due storie del porto di Bahia*. Talvolta, anzi, si ha l'impressione di una certa pesantezza, che indurrebbe a saltare pagine intere. Neppure la nota erotica ha la vitalità che presenta in altri romanzi, nonostante pagine sature delle forme di negre e di mulatte. E' comunque certo che l'inno alla notte bahiana ha qui efficace espressione: canto d'amore, innalzato da un appassionato, immedesimato amante, che di Bahia ha fatto un mito vitale, anche se afferma: "Racconto cose che so per averle vissute, e non per sentito dire.

Racconto cose veramente accadute. [...] Conducevamo la notte al pascolo come un irrequieto stuolo di vergini nell'età del maschio." (p. 11).

Attraverso queste pagine Jorge Amado raggiunge un risultato positivo, quello di cogliere la segreta dimensione dell'uomo, "arrivavamo alle ultime frontiere dell'umana resistenza, al fondo segreto dell'uomo, illuminandolo con le tenebre della notte; discernevamo il suo terreno e le sue radici. Il manto della notte ricopriva tutta la miseria e tutta la grandezza e le confondeva in una sola umanità, in un'unica apparenza" (p. 9). Perché questa è la finalità dello scrittore: dare all'uomo una speranza sempre, che lo aiuti a sopravvivere nel mondo ostile in cui è immerso, che rafforzi quella resistenza alla vita che con sottile ironia Amado afferma essere "la più grande delle imprese", o, come si esprime un personaggio, "i poveri già fanno anche troppo a vivere, vivere resistendo a tanta miseria, alle difficoltà senza fine, a quella povertà senza limiti, alle malattie, alla mancanza di ogni assistenza; vivere quando non esistono condizioni che per morire. I poveri tuttavia vivevano. Era gente ostinata, non si lasciavano liquidare facilmente. La loro capacità di resistenza alla miseria, alla fame, alle malattie, veniva da lontano, era nata sulle navi negriere, si era affermata nel periodo della schiavitù. Avevano il corpo incallito, erano duri a cadere" (p. 104).

Il romanzo avrebbe rivelato più pregi, certamente, se la traduzione fosse stata più accurata. Duole dire che ci si trova frequentemente di fronte a un italiano spesso quanto meno sconcertante — tentativo mal riuscito d'invenzione da parte della traduttrice? —, che nella maggior parte dei casi rappresenta, anche per il lettore meno esigente, un duro Calvario. Così, ad esempio, procedendo per campione, ci troviamo con frequenza di fronte a espressioni come "andare *al* letto" (pp. 87, 93, 104, 187, 226, 227, 230), a "caffeino" (p. 86) per "cafferino", "si avanzò" (p. 88) per "avanzò", "trattenersi un momentino a chiacchiera" (p. 94) per "a chiacchierare". Un tizio ci si presenta tutto "rimpulizzato" (p. 110), per "pulito"; la gente sta "sulla porta *di* chiesa" (p. 111), guarda "fuori *di* finestra" (p. 112), prende la "ciucca" (p. 117, 327), fa il "carteggio" (p. 130), cioè "gioca alle carte". Dal frutto della *jaca* cola il "sugo" (p. 142), si fa "una stufato di pesce" (p. 149) — errore certo di stampa —, ma il personaggio "Si sedè" (p. 143); alcuni pensano che sia "meglio aspettare *a* dopo" (p. 155); l'innamorato, alla sua donna, "le marcò tutto il corpo a pugni e dentate" (p. 157); un tizio si trova in "incassettamento" (p. 157), per "chiuso tra quattro muri, in prigione"; la povera Benedita "dov'era stata [...] per ridursi così magra e brutta, così *rifinita*, con quelle braccine scheletriche?"; frequentemente il Caporal Martim, o altro personaggio, rimangono "senz'uno" (pp. 160, 166, 281), cioè "senza una lira"; alcuni si sentono "legati dalla più fraterna camerataggine" (p. 164); per abbreviare si ricorre a un ripetuto "et cetera, et cetera" (p. 218). In qualche occasione l'uomo è chiamato "Imbroglione! Puttano!" (p. 248); certi personaggi mostrano abilità, come Artur da Guima che "contornò l'ostacolo" (p. 251), per "aggiò". Non mancano "assessori degni di fiducia" (p. 160), che danno, cioè, utili consigli. Talvolta vi è un energico richiamo: "Silenzio ... O vi comportate o vi sbatto fuori tutte ..." (p. 267); anche se in qualche occasione non si può fare a meno di riconoscere che "era cosa ridevole" (p. 307). E ciò tanto più quando si vede un personaggio come Jacinto, che "non era riuscito ad appurare la destinazione del viaggiatore, malgra-

do si fosse messo a tirar su le calze ai conoscenti" (p. 307).

Non tutto nel romanzo è negativo, tanto che da parte dei politici di opposte tendenze "si procedè alla generale confraternizzazione" (p. 317); ed era impressionante, sicuramente, "La confraternizzazione di tanti uomini illustri, separati da divergenze politiche" (*ivi*). Ma sul finire una frase trattiene ancora penseroso il lettore, ed è quando Jorge Amado allude ironicamente al tanto dichiarato "amore per il popolo" dei politici, per un serio dubbio, che così si esprime nella traduzione: "se era realmente grande, se di tale amore erano tutti pregni e si nutrivano, non si vede come faremo a ripetere l'espressione, pur a detrimento particolari responsabilità per la purezza e l'eleganza della lingua" (p. 317). Legittima, più che legittima preoccupazione! Ma non tralasciamo altri fiori: un bimbo appena nato presenta "occhi azzurrati" (p. 153), forse per l'oscuramento bellico?; c'è poi "Il questo", che "si trovava in accordo con Martim" (p. 161); il tram che "sferragliava sulle verghe" (p. 112); Marialva, che con estrema finezza, dice all'innamorato in ritardo: "Pensavo che non venissi più, che ti fossi cagato addosso ..." (p. 141).

Che sia sufficiente questo campionario a dare un'idea dell'efficacia della traduzione di *I guardiani della notte*?

Giuseppe Bellini

* * *

Maquiavel, *El Príncipe*, trad. i ed. de Jordi Moners i Sinyol, Barcelona, Laia, 1982, pp. 150.

Nella collana "textos filosóficos" appare la seconda traduzione catalana in assoluto del *Principe* (= *P*) di Niccolò Machiavelli (= *M*). Una lode va innanzitutto alla collana stessa (diretta da Josep M. Calsamiglia, Pere Lluís Font, Josep Ramoneda) che già ospita alcuni classici della filosofia (opere di Platone, Aristotele, Ockham, Montaigne, Comte, Nietzsche, Wittgenstein) e che ha un programma fin troppo ambizioso comprendente in circa centocinquanta titoli le maggiori opere del pensiero filosofico (dai presocratici ad Adorno, passando per le filosofie islamica e giudaica). Due problemi si pongono nell'analisi di questa traduzione del *P*. Il primo riguarda la sua collocazione all'interno di tale cornice marcatamente filosofica, il secondo è relativo alla fortuna di *M*. in terra iberica (e potremmo dire, con la limitazione che vedremo più tardi, in Catalogna). *M*. non era certo un filosofo (nel senso che comunemente si attribuisce a questa parola), ma è altrettanto evidente che certe sue intuizioni calarono nella realtà pratica teorizzazioni precedenti (separazione tra realtà e metafisica), contribuendo soprattutto alla creazione di quel metodo che ha come base l'osservazione della realtà senza il filtro di idee innate o delle conoscenze precostituite. Il valore universale va ricercato soprattutto in questo metodo e non, almeno crediamo, nei risultati dell'analisi della realtà politica che è giocoforza mutevole. Qui ci dobbiamo limitare a questo accenno molto incompleto, ma certamente verificabile. Il problema che

c'interessa di più però riguarda la fortuna di M. in Spagna e l'eventuale possibile collocazione del volume del quale ci occupiamo all'interno di tale quadro. Il luogo comune programmatico e la misconoscenza istituzionale hanno finora inficiato quasi tutti i tentativi per la storia *globale* della fortuna di M. nel paese iberico. Solo negli ultimi tempi i contributi (quelli che rispondono più adeguatamente ai criteri della credibilità scientifica) hanno cercato di sfrondare le affermazioni apodittiche che hanno costituito (in maniera errata) la storia della fortuna di M. (Spagna = antimachiavellismo retrivo, Spagna = ignoranza dell'opera del segretario fiorentino). Tale atteggiamento (dovuto in parecchi casi ad alcuni storici italiani) sta tuttavia mutando. I risultati delle indagini più recenti infatti dimostrano a) che M. fu conosciuto in Spagna presto e direttamente, b) che la sua opera fu proscritta nel paese iberico molto più tardi che in Italia e che di conseguenza circolò liberamente fino al 1583 (in Italia fu proibita nel 1559), c) che l'antimachiavellismo di certi scrittori era molto più formale che sostanziale, d) che alcuni autori hanno avuto l'immediata preoccupazione di teorizzare un sistema politico mediato (certamente poco originale a volte) da opporre a quello descritto dal segretario fiorentino e non solo quella di distruggerne dogmaticamente le teorie. Basti citare, a questo proposito, i nomi di Juan de Mariana, Francisco Suárez e Baltasar Gracián che, pur a diverso titolo ed in forme differenti, non si limitarono alla superficialità di certe condanne senza appello (come si può arguire dagli ottimi studi di José Antonio Maravall, "Maquiavelo y maquiavelismo en España" in *Atti del Convegno internazionale su il pensiero politico di M. e la sua fortuna nel mondo*, Firenze 1972, pp. 67-99; Helena Puigdomenech Forcada, *Contribución al estudio de Maquiavelo en España*, resumen de tesis doctoral, Barcelona 1977; José A. Fernández-Santamaría, "Simulación y disimulación. El problema de la duplicidad en el pensamiento político español del barroco", *Bolétin de la Real Academia de la Historia*, CLXXVII, (1980), 741-767, tra gli altri). Il problema della storia della fortuna di M. in Spagna non si pone però solo per i secc. XVI e XVII (come abbiamo appena visto) ma anche, ed in misura molto rilevante, per il Novecento. Pare che una storia di "compromesso contrastivo" nei confronti delle teorie machiavelliane segni la ricezione fino quasi ai nostri giorni: da una parte cioè abbiamo l'utopica repulsione (manifesta nei fini), dall'altra la pragmatica accettazione (celata nel metodo operativo). Nel Novecento si stagliano più nette le posizioni: c'è chi ancora continua a sostenere dogmaticamente la sostanziale amoraltà della politica machiavellianamente intesa (ad es. cfr. César Silio Cortés, *Maquiavelo y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1946, pp. 288), oppure chi sottolinea le perniciose conseguenze della totale indipendentizzazione della sfera privata da quella pubblica, che per questo ha una propria moralità (ad es. cfr. Alberto Jiménez, "El error de Maquiavelo", in AA.VV., *Hispanic Studies in Honour of González Llubera*, I, edited by Frank Pierce, Oxford, Dolphin Book, 1959, pp. 139-162), chi invece riconosce la grandezza e la validità del pensiero politico del segretario fiorentino (ad es. cfr., tra gli altri, José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1964): Esiste, in questo quadro, una peculiare fortuna catalana? Forse per il Novecento (e solo per il Novecento) si possono intravedere alcune tracce abbastanza significative. In genere crediamo che le reazioni degli scrittori catalani rechino il segno di una maggiore unità e non siano così contrastanti come quelle che

abbiamo appena visto. Già l'autore della prima traduzione catalana, J. Pin i Soler (*Lo Príncep*, Barcelona, Llibreria Antiga y Moderna de S. Babra, 1920, pp. LXXXII-188, con una precedente edizione nel 1916), pur tra molte cautele, sottolineava gli aspetti "buoni" di M. e soprattutto, ponendo un confronto, asseriva che le idee politico-sociali del segretario fiorentino erano meno "maliziose", dal punto di vista etico, di quelle di Tommaso Moro. Anche il lavoro di Pin i Soler va inquadrato nel suo periodo storico (secondo decennio del '900 appunto), ma certo è che vi sono dei giudizi a volte molto chiari, o comunque meno ambigui, di quelli di molti altri suoi contemporanei. Va detto però che la prima edizione catalana del *P.* deve aver avuto una così esigua tiratura (gli esemplari in possesso della "Biblioteca de Catalunya" di Barcellona sono numerati) da rendere l'opinione di Soler poco più popolare di una battuta da salotto (anche se l'enciclopedia "Espasa-Calpe", nella sua voce "Maquiavelo", vol. XXXIX, pp. 1167-1168, ne riferisce. Il massimo prosatore catalano del Novecento, il simpatico Josep Pla (purtroppo defunto, sia pure ad una veneranda età, nel 1981) in uno degli ultimi volumi della sua ragguardevole "opera completa" (il XXXVII, *Italia i el Mediterrani*, Barcelona, Ed. Destino, 1980. Nostra recensione nel numero 9 di questa rivista) scrive con la consueta plasticità espressiva che lo distingue: "De M. la gent d'avui, de tot el món, en parla cada dia, uns a favor, altres en contra. Es un dels més grans italians que han existit" (*op. cit.*, p. 13). Traduce poi una buona parte del ben noto cap. XV della *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis, riguardante appunto M. L'interpretazione che Pla dà del *P.* è quella diderotiana (e baconiana) secondo la quale lo scrittore fiorentino "alle genti svela di che lacrime grondi e di che sangue" la gestione politica dell'uomo di governo. La nuova traduzione, all'origine del nostro sinteticissimo excursus, al di fuori ormai delle occasioni più spiccatamente polemiche, si preoccupa di far comprendere la figura di M. ed i problemi del suo tempo. L'unico rilievo che possiamo muovere riguarda l'introduzione che persiste nell'ingenuità storiografica di voler interpretare e leggere i fatti ed il loro sviluppo in chiave quasi esclusiva di conflitto sociale. Tuttavia il rigore col quale l'edizione è curata può mitigare tale univocità interpretativa. La traduzione è sempre molto fedele e stilisticamente, anche se lontana (ed è chiaro il motivo) dal dettato machiavelliano, molto scorrevole. Nei passi controversi od oscuri è stato fatto ricorso ai commenti italiani più accreditati (all'edizione del *P.* curata da Luigi Firpo in particolare, come ci fa intendere lo stesso Moners i Sinyol). Lo scrupolo filologico ha vinto finalmente sulla polemica. Potremmo concludere questa nota con le parole di Jaume Casals Pons che, in un articolo di commento alla citata traduzione (cfr. *La Vanguardia* - Barcelona -, 18-3-1982), in uno stile fresco benché, quanto a contenuto, un po' troppo disinvolto, dice: "El maquiavelismo histórico está más lejos de la doctrina política de M. que la picaresca de la *Mandrágora*", finendo con l'ironico e struggente appello che segue (ma c'è molto di vero pur a centinaia d'anni di distanza): "Leamos, pues, a M., disfrutémoslo y hablemos de sendas pérdidas. Dejamos al maquiavelismo, que hoy es una tontería o, si se quiere, un pleonismo más entre los que la historia se ha sacado de la manga. En política mundana, ser maquiavélico es no ser estúpido".

Patrizio Rigobon

Antoni Marí, *El preludi*, Barcelona, Edicions del Quaderns Crema, 1979, pp. 49.

El llibre que tinc a les mans fa palesa aquella intuïció que llançava Francesc Parcerisas des de les pàgines de *Serra d'or* (abril, 1979), tot parlant de la nova poesia catalana: “una darrera possibilitat serà que els postulats estètics del neo-romanticisme duguin alguna troballa que reivindicui, a la vegada, la funció oracular del poeta i la força simbòlica del llenguatge”. Deixant de banda el que aquest crític entengués per “neo-romanticisme”, la veritat és que ens trobem davant un producte de l'estètica romàntica, no solament a un nivell de manlleus textuais (com anirem veient), sinó també d'atmosfera i d'ideologia. Això no ens sorprendrà gens si pensem que el poeta en qüestió és d'una antologia de textos dels romàntics alemanys (Editorial Tusquets, Barcelona), i, conjuntament amb l'esmentat Parcerisas, d'unes “Variaciones sobre un tema romàntic” “Ombra i llum (*Els Marges*, 13) que ja ens obren la porta a la penombra musical de seu últim llibre.

El preludi és compost de sis cants que van del crepuscle a la “plàcida nit”, de l'evocació de l'infantesa a l'amor adult i a l'escriptura poètica. La cosa que ens colpeix d'entrada són els préstecs dels que el poeta es serveix: Goethe (del que no parlarem per l'extrema evidència del testimoni), Hölderlin, Leopardi, Jaime Gil de Biedma, Ferrater, Riba (entre els que he pogut computar). En donarem els pocs exemples que l'espai d'una ressenya ens permet. Ja des de la dedicatoria ens sorprèn la cita textual de dos fragments de versos leopardians: “A Edith, *cara compagna, lieta e pensosa*”, que provenen de la cançó *Silvia*, vv. 54 i 5. Avancem i llegim el primer vers del primer poema: “Dolça i clara i sense vent ens ve la nit”, transformació de “Dolce e chiara è la notte e senza vento” (*La sera del dì di festa*, v. 1), i més endavant, a la cançó III, una altra cita textual: “sul paterno giardino scintillanti” (*Le ricordanze*, v. 3). Però no solament és aquesta la influència de Leopardi sobre *El preludi*, la trobem també en el ritme de les cançons, en l'ambient, en el punt de vista del poeta que projecta en la nit el desig infactible d'un espai “del desig”, “on tots els afanys són un únic afany, / i totes les memòries una sola i única memòria”. Per ambdós poetes, el crepuscle, la foscuria és com la magdalena proustiana que fa remoure el pou de la infantesa (el mite de la infància es un altre punt d'acord entre aquests dos poetes). I la llum, el dia, l'exterior són sempre un perill, un anorreament: “Vindrà llum i esdevindrà no res la filagarsa / (...) la llum sorollosa del migdia / l'ocell oblidarà els indrets i la bessa, / on tingué el rar somni d'una nit”.

Aquest moviment de la menbrança, però, que el propi Marí ens ha descrit en un article sobre el poeta Narcís Comadira (*Serra d'or*, març 1981) i que ens serveix, nogensmenys, d'introducció a la seva poètica, corresponent a la poesia “generada des de la carència”. I afegeix: “potser aquest sentiment i aquesta consciència, són l'impuls originari de tota poesia”. En qualsevol cas, poesia de la carència vol dir que “el poeta no defugirà l'espant que li provocaran les sòrdides imatges de la carència; ans voldrà copsar el si més profund del no-res, podrà adreçar-se a l'essència de l'ésser”. L'espai d'aquest ritual òrfic és la nit i el crepuscle, un oàs que és mort i infinit: “Els arbres (...) / semblen desvetllar-se en la foscor / (...) l'hora que reflecteix l'atur i la tenebra, / i la llum, el perfil del cos, / la línia esvelta

del desig / (...) Plecs d'ombra que retenen l'infinit". Aquí es desplega el mite romàntic de la nit. Com en els poemes crepusculars de l'autor de l'*Hiperios* (les petges del qual hom les averteix en tot el llibre de Marí), en *El preludi* el misteri del món en aquesta hora sembla gronxar-se sobre els arbres, s'insinua la innocència de la nit i el pas de la mort, l'infinit solca l'ànima del poeta, mentre l'horitzò esdeve precís, llunyà, fonedís. Però això ho veurem millor encara si llegim directament el poeta suec: *Der Rhein* (War mir im warmen Schatten/ Sich manches berendend, die Seele / Italia zu geschweisst / Und fernhin an die Küsten Moreas.), *Abendphantasie*, etc.

La nit és plena, és esperança, o almenys, il·lusió d'esperança (*Madre matrigna*). Sí, perquè aquest dubte romàntic envers la capacitat curativa de la nit, serà extrapolat en *El preludi*, on el poeta es pregunta: "Et serà propícia la nit pel teu volgut repòs?" I es dona una resposta momentània: "No el gosarà calmar, la nit, l'espai / que fa tant de temps que cerques". Com en el *Faust*, però, el doll del procés còsmic (el "continu traspuar del firmament", ens diu Marí amb un vers de resonàncies ferraterianes) i de la *Erinnerung* és la foscor, la Gran Nit, la Mare Nit, que genera la llum de sí mateixa (Mittner). Repòs, pantalla immensa per a bastir els somnis de la ment, la unificació dels temps i dels espais, es més, la viabilitat d'un espai. Moviment incessant de l'univers i eterna pau. Descans del feinejar present i retorn del passat, de les imatges viscudes, en la estança closa, immensurable de la memòria, de l'oblit. El cos descansa, vol el repòs, però el desig, la ment, segueix la seva incessant obra. *Sehnsucht* és un dels conceptes claus del romanticisme i de la poesia moderna. Desig infinit, irrealitzable, desig de tot i de res, de no-res. La nit és l'espai de la *Sehnsucht*, com veié Rücker: "Du bist die Ruh, / Die Friede mild, / Die Sehnsucht du / Und was sie stillt."; fent palesa la contradicció pregona de la fosca entre Mare / Mort; lloc protectiu / immensitat, com ja havia vist Hölderlin ("Und die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen").

En *El preludi* descobrim una rècula de mots-clau, ja sigui pel significat de tot el llibre, ja sigui pels elements que ens ocupen, que no tant sols es repeteixen, quasi per un sistema d'eco, i donen lloc a rimes i al·literacions, ans les lletres que els constitueixen formen *El preludi*, com una mena d'alfabet generador, una forma que forma (la càbala), un anagrama; els mots-clau són: nit, oblit, somni, desig, infinit; veu. Per entendre això que aquí intentem exposar d'una manera intuïtiva i com una mena d'apunt preciptat d'un pintor, cal fer referència a l'article abans esmentat d'Antoni Marí sobre Narcís Comadira, on trobem com ja hem vist, molts dels elements de la seva poètica i alguns dels seus referents literaris. Allí cita una lletra de Hölderlin: "Només un sol litigi existeix al món, saber si es el tot o el particular el que domina", i afegeix l'eivissenc de la seva propia collita, "davallar en la nit de la humnitat ofereix el coneixement que des de l'origen l'home està sotmés al que és particular, abocat a la fragmentarietat i cada cop més lluny del seu centre". I més endavant: "els desigs menen al coneixement d'un mateix". El deute amb Hölderlin es manifesta arreu. Hom podria fer un estudi comparatiu del significat i de la presència de la paraules *oblit* i *nit* en ambdós poetes, estudi del que tal vegada sortirien sorprenents coincidències.

Som concients d'haver deixat al tinter molts ingredients del profund i riquíssim univers d'Antoni Marí. Però hem volgut evidenciar dues influències, d'u-

na banda, les arrels “clàssico-romàntiques”, també de derivació/noucentista, de la seva obra, i, de l'altra, el tipus de poètica intertextual que elaboraren E. Pound i el T.S. Eliot de *The Wast Land* (del que Marí s'apropria el color del crepuscle: “At the violet Hour”), que emprà el corpus de la poesia universal per a construir la seva pròpia obra poètica.

Rosend Arqués

