

RASSEGNA IBERISTICA

18

dicembre 1983

SOMMARIO

Margherita Morreale: *Apostillas a una reciente reedición de "El caballero de Olmedo"* de Lope de Vega Pag. 3

M. García, *Obra y personalidad del Canciller Ayala* (D. Ferro) p. 15; M. Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)* (M.G. Chiesa) p. 18; A. Laguna, *Avventure di uno schiavo dei turchi*, a cura di C. Acutis (F. Mereggalli) p. 20; A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura* (E. Caldera) p. 22; P. Menarini, P. Garelli, F. San Vicente, S. Vedovato, *El teatro romántico español (1830-1850) - Autores, obras, bibliografía* (E. Caldera) p. 23; J. Cano Ballesta, *Literatura y Tecnología (Las letras españolas ante la Revolución Industrial: 1900-1933)* (E. Panizza) p. 25; J. Issorel, *Collioure 1939. Les derniers jours d'Antonio Machado* (F. Mereggalli) p. 28; J. Ortega y Gasset, *Misión de la Universidad y otros ensayos sobre educación y pedagogía* (F. Mereggalli) p. 29; J. Ortega y Gasset, *Aurora della ragione storica*, Prefazione di L. Pellicani; *Storia e sociologia*, Introduzione a cura di L. Infantino (F. Mereggalli) p. 29; *Hommage à Federico García Lorca*, Travaux de l'Université de Toulouse-Le-Mirail (P. Menarini) p. 31; C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar* (L. Basalisco) p. 35; C.M. Guarido Ubiergo, *A nuestra canta* (A. Crespo) p. 37.

E. Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (E. Pittarello) p. 39; C. Colón, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales* (L. Falzone) p. 42; B. de Sahagún, *Storia indiana del Messico*, traduzione e nota di A. Morino (G. Bellini) p. 46; *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles*, Traducción directa del original, introducción y notas de A. Recinos; *Títulos de los señores de Totonicapán*, Traducción del original quiché por el P. D.J. Chonay, introducción y notas de A. Recinos (D. Liano) p. 48; F. Cerutti, *"El Güegüence"* y otros ensayos de literatura nicaragüense (R.L. Acevedo) p. 50; R. Darío, *Tantos viajes dispersos (Ideas sociales y políticas)*, Selección y notas de J.E. Arellano (G. Bellini) p. 54; G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, traduzione di E. Cicogna, introduzione di C. Segre (G. Meo-Zilio) p. 55; A. Posse, *Los perros del paraíso* (S. Regazzoni) p. 60.

The Man who never was. Essays on Fernando Pessoa, Edited with an Introduction by G. Monteiro (A. Crespo) p. 61; J. de Lima, *Invenzione di Orfeo*, Traduzione, introduzione e appendice di R. Jacobbi (M. Simões) p. 65; J. Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Caes* (G. Maddalon) p. 67.

F.C. Casula, *Profilo della Sardegna catalano-aragonese* (G. Grilli) p. 69; J. Fuster, *La corona valenciana* (G. Grilli) p. 71.

“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, Ángel 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 88-205-0480-4]

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 1983

dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n. 18/1983 L. 8.000

APOSTILLAS A UNA RECIENTE REEDICIÓN
DE *EL CABALLERO DE OLMEDO* DE LOPE DE VEGA *

La tercera edición, enteramente rehecha por el Prof. Francisco Rico, de la obra maestra del teatro de Lope, que el ilustre estudioso nos brinda con su habitual garbo y su inmensa erudición, no está exenta de puntos oscuros en la presentación del texto y de interpretaciones discutibles en el comentario.

1. Como bien lo demuestra F.R., la fuerza dramática a la par que la sugestión lírica de la obra estriban en la manera en que el romance tradicional y el drama están entretejidos: el final trágico, conocido de sobra de los espectadores por aquél “que de noche le mataron / al caballero...” aflora como atisbo en las palabras de los propios personajes (cf. los vv. 862, 1000, 1757 y sigs.). Por lo que, en la escena final, ya próxima al desenlace, nos extraña hallar la siguiente presentación de los vv. 2378-81:

¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?,

a cuyo contenido parece referirse F.R. en la Introducción cuando afirma que el protagonista oyó la canción “sin entenderla”, p. 71.

Sugerimos que se lea:

(¿) Si es que avisos vuestros son ... (?)
ya que estoy en la ocasión
de que me estáis informando.

* Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico (Madrid, Editorial Cátedra, “Letras Hispánicas”, 1981), 207 pp.

O sea: '(me pregunto) si me estáis mandando aviso ¹, ya que me hallo en el trance (*ocasión*, aquí en el sentido de polo negativo que le relaciona con *caer*) ² de que me estáis informando'. El signo de interrogación es facultativo, ya que *si es que* puede introducir también una consideración del hablante para consigo mismo, aquí en un momento de ansiosa zozobra. Por otra parte, la pregunta podría abarcar también los tres versos, pero con mayor dificultad para la recitación.

2. Otros dos pasajes conciernen a la caracterización de la medianera Fabia y a la del gracioso Tello, en el polo opuesto al del protagonista. En el primero, o sea en los vv. 278-280, Fabia lamenta la muerte de la madre de la protagonista, por las consecuencias que ha acarreado para ella y sus congéneres; a saber:

¡Qué de huérfanas quedamos
por su muerte malograda,
la flor de las Catalinas!

Según F.R., *Catalina* es aplicado a la difunta y, al parecer "no a las huérfanas". Desde luego, no puede referirse directamente a *huérfanas*, que es aposición del sujeto implícito (*nosotras*), antepuesto con

¹ Si se lee con *vuestros* modificando a *cielos* (v.q. 2465-66 "¡Qué poco crédito di / a los avisos del cielo!"), aunque también podría pensarse en el trueque tipográfico de *vuestros* por *nuestros* (que es de los más frecuentes), por lo que el adjetivo posesivo (en pl. por pensar el protagonista en sí mismo como normalmente acompañado o acorde con la vaguedad y solemnidad de la situación) sería objetivo, como lo es el genitivo *del alma* en "estos avisos del alma" 1785, o como lo es *mío* en 219 "mis contrarios" o en los vv. 49-51.

La nueva historia
de tu amor cubriera en vano
vergüenza o respeto mío;

a saber 'la nueva (o sea la 'inaudita', o que el protagonista cree inaudita) historia de tu amor la oclataría en vano la vergüenza, o el respeto hacia mí'.

² Sobran los ejemplos de *ocasión* en este sentido, desde la prosa más antigua; véase, p. ej., en la *General Estoria*, en la segunda Parte, cuando se narra del sacerdote Helí oyendo el llanto del pueblo judío derrotado por los filisteos:

E quando oyó aquel ruido e aquel llanto tan grande que
fazían en la cibdat, asmó que alguna ocasión era aquello
que conteciera de nuevo a los suyos en la cibdat.

ed. A.G. Solalinde, Ll. A. Kasten, V.R.B. Oelschläger (Madrid 1961), 220b42.

valor ponderativo, como *pobres* en 275 “¡Qué de pobres te lloramos!”, y es, además, predicativo. En cuanto a *catalina*, que preferimos escribir con (m) como lexicalización ulterior de la frase registrada por Correas (*una Santa Catalina*: ‘por santa y buena’) habrá que documentar ulteriormente su uso efectivo para ver si se podía aplicar a una mujer noble. Su presencia en la poesía de tipo popular y su desarrollo semántico de polo negativo³, y tal vez también la forma de plural (contrástese con 1705-6 “aunque en él / se ve de un Catón retrato”), podría inclinarnos hacia una interpretación del término por antífrasis, o por lo menos como ambiguo, para denominar a Fabia y a sus “vecinas” (cf. el v. 281), con lo que *la flor de las catalinas* vendría a denominar irónicamente a los miembros de su profesión.

3. El segundo de los dos pasajes, especialmente entresacado en el estudio preliminar, pero allí no tanto para la caracterización del gracioso sino para señalar la huella de la *Celestina* (y aun tal vez la nota de ‘metateatro’ en el drama de Lope, por presentarse la vida como algo previamente dramatizado [?]), es éste, de los vv. 1003-6:

Tello. ¿Está en casa Melibea [Inés]?
 Que viene Calisto [Alonso] aquí.
 Ana. Aguarda un poco, Sempronio [Tello].
 Tello. ¿Si haré falso testimonio?,

donde algunos han puntuado el último verso del modo siguiente: “¿Sí haré, falso testimonio?”.

Aparte el hecho de que para la documentación de una forma que rechaza, F.R. remite a los 1896-7 (que no han de interpretarse necesariamente como él lo hace⁴, la lectura sin (,) es la única posible, ya que el gracioso (cf. el *Arte nuevo* “quam sint fallaces servi”) expresa su duda con una probable alusión a la fórmula del octavo mandamiento (“no hacer [o hablar] falso testimonio ni mentir”), con lo que de iro-

³ Cf. DCECH s.v. *cata*; el nombre de un pájaro cuadraría muy bien en el caso de las alcahuetas; en Lba, 920a *picaça* es un insulto que el protagonista dirige a Trotaconventos. Pero no queremos ir tan lejos en la interpretación específica de un segundo sentido.

⁴ O sea, no “Sí harás, como la ocasión / d’este don Rodrigo pase”, sino más bien “harás como”, que equivale a ‘lograrás que’.

nía le recrece a la cita literaria, y más por el consonante insólito usado como rima fácil o sonsonete.

4. F.R. acompaña el texto con útiles alusiones a refranes y máximas, y señala reminiscencias literarias y doctrinales. Si el espacio se lo hubiese permitido, hubiéramos preferido una mayor subordinación de tales materiales a la modalidad objetiva y estilística de su utilización. Así en los vv. 950-53, donde Tello precavé a su señor contra el rival, Don Rodrigo:

Advierte, (S)eñor, por Dios,
que toda esta gente es grave,
y que están en su lugar,
donde todo gallo canta.

El refrán cuya reminiscencia Lope entreteje en sus octosílabos es, como señala F.R. en la nota, "Cada gallo canta en su muladar". El texto presentato así es de fácil entendimiento: "están en su lugar, y en su lugar todo gallo canta". Pero también cabría la otra posibilidad de que *lugar* vaya modificado por el adjetivo posesivo y también por la oración de relativo (cf. p. ej., en el *Conde Lucanor*: "segund el vuestro estado que vós tenedes" ⁵). Con lo que el refrán quedaría entretejido en su totalidad, y, de permitirlo la sintaxis de Lope (cf. 1377-78, 1468-69), leeríamos: "y que están en (su) lugar / donde cada uno (cada gallo) hace oír su voz (canta)", con *en (su) lugar donde* como expansión de (*en*) *donde*.

5. El refrán y la máxima suelen abstraer de las circunstancias particulares, por lo que pueden luego referirse a ellas con una gran variedad de aplicaciones. La aplicación al contexto podría dejarse para un segundo momento, si fuera necesaria. En los vv. 15-20, el protagonista, tras constatar que su amor procede de los "espíritus vivos" de los ojos de la amada, hace la siguiente consideración:

No me miraron altivos,
antes, con dulce mudanza,

⁵ Cf. el exemplo XXXIII, ed. E. Juliá, Madrid 1933, p. 196.

me dieron tal confianza;
que, con poca diferencia,
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.

Nos parece que *con poca diferencia* modifica a *correspondencia* o a *pensando c.*, de un modo intrínseco (al pretendiente le basta que la correspondencia sea, como hoy diríamos, aproximada), por lo que no echaríamos mano, como F.R. hace en la nota, a la *mudanza* de los ojos ni al hecho de que la dama no es “desproporcionadamente superior” al galán en cualidades. El sintagma *con poca diferencia* (que no separaríamos con (,)), análogo a tantos otros que se han lexicalizado en castellano, aquí precede al elemento que modifica, por la colocación latinizante de las palabras (cf. 104 “una verdemar basquiña”, o 1840 “De siempre ingrata culpada”).

6. Los vv. 1265-6, pronunciados por Inés en son de confianza hacia su propia astucia:

bien sabes que breves males
la dilación los remedia,

remiten al mismo ámbito que 1390 “Menos aflige el mal que se entretiene”, consistiendo su artificio (que en este otro verso es la fluidez) en la antítesis entre *breve* y su contrario, implícito en *dilación*. *Breves* no puede, por tanto, extrapolarse (F.R.: “que han de llegar en breve, ...”). Lo que sí varía entre *breve* y *dilación* es el punto de vista, en cuanto que el significado propio de aquél se puede considerar en retrospectiva, ‘que habrá sido breve’; cf. 1257 “breve remedio” (y véase otro tipo de contracción de puntos de vista en los vv. 268-9 “y me acuerdo *como agora* / de aquella ilustre señora”, ‘como si la estuviese viendo ahora’) ⁶.

⁶ En el pasaje siguiente, vv. 1267-8:

que no dejan esperanza,
si no hay segunda sentencia,

la explicación ‘de no remediarlos la dilación’ no aclara la alusión, al parecer técnica, a una segunda sentencia: o sea ‘si no se puede esperar en el resultado de una apelación en segunda instancia’.

7. Notamos un desdoblamiento incidental en los vv. 529-532.

Huir de amor, cuando empieza ...
Nadie del primero huye,
porque dicen que le influye
la misma naturaleza,

donde el texto, si se imprime así, alude por anacronismo a un "primer amor". Ha de leerse "nadie d'él primero huye" (o, por lo menos, siguiendo el dudoso criterio de la serie editorial, *dél* v. q. 1593). Por lo demás, la relación con el pasaje de *Dorotea* II 5 al que F.R. remite en la nota, y las frecuentes alusiones a las estrellas, que había destacado en la p. 25 de su Introducción, hacen que la inexactitud haya de atribuirse al tipógrafo.

8. Tal como se describe en los vv. 115-118, el amor es "invisible" a los ojos de los hombres (como era intangible el perfume de las flores del almendro con las que se compara a la protagonista en el pasaje anterior), pero, como por paradoja, se muere de risa al ver cómo "pican" los (amantes) ingenuos; en la presente reproducción del pasaje, a saber:

Invisible fue con ella
el amor, muerto de risa,
de ver, como pescador,
los simples peces que pican.

la (,) ante *de ver* es probable errata del tipógrafo; queda, por otra parte, la duda de si *fue* es pretérito del verbo *ser*, en una descripción más estática, o del verbo *ir*, en otra más dinámica; o si se le cambia al poeta el significado de uno en otro, bajo las puntas de la pluma.

9. La fuente remota puede ser aclarada tal vez más puntualmente que la próxima (probable) en pasajes como el de los vv. 79-82:

Rizado el cabello en lazos;
que quiso encubrir la liga,
porque mal caerán las almas

si ven las redes tendidas ⁷,

donde F.R. remite al tema petrarquesco en general: "El amor aprisiona con lazo, nudo, red, etc.". Se nos viene a las mientes Prov. 1:17 "Frustra autem iacitur rete ante oculos pennatorum", del que también se aprovechó la literatura amorosa, aunque no caigo ahora en dónde.

10. Comentando el trozo 507-510

Una chinela de color, que dora
de una coluna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.

F.R. aduce Cant. 5:15 a propósito del v. 508. No estaría de más recordar que la reminiscencia del Cantar empieza ya desde el tema (tan central aquí) de la *chinela*: 7:1 "Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis tuis, filia principis". La contaminación, por lo demás, no es primaria, sino filtrada a través de la poesía mariana, que tanto vuelo tuvo en el barroco, en alas también de los traídos y llevados "chapines de la Virgen" ("Por manto el sol, la luna por chapines").

Una lectura paralela con el teatro religioso de Lope sería, por lo demás, muy útil también para percibir la posible resonancia de ciertos versos y expresiones (cf. 169-170, 750), y más en cuanto los versos del romance en que se funda nuestro drama aparecen más de una vez a *lo divino*: "Que de noche le mataron / al caballero, / a la gala de María, / la flor de Olmedo" ⁸).

⁷ En cuanto a la compostura de los cabellos podríamos pensar en lo que escribe Herrera: "Trenças qu'en la serena y limpia frente / d'anilios d'oro crespo coronadas / formáis luzientes bueltas y lazadas" Soneto [LXXX]. Por lo demás, el tópico aparece su su forma positiva en las palabras del protagonista: 128-9 "solamente le ofrecía / a cada cabello un alma" (para lugares paralelos, cf. Camões "Si tantas como tú tienes cabellos / tuviera vidas yo, me las llevaras / colgada cada cual del uno de ellos"), y tiene su contrapartida cómica en las palabras del gracioso (probablemente no sin la participación del propio autor) cuando éste trata en son de ironía la importancia relativa de cabellos y pies: 835-8 "en las verdes cintas / de tus pies llevastes presos / los suyos, que ya el amor / no prende con los cabellos".

⁸ Cf. *Auto de los cantares*, en N. González Ruiz, *Piezas maestras del Teatro teológico español* (Madrid, BAC, 1968), vol. I, p. 124; v.q. en el *Auto del pan y del palo*, *ibíd.*, p. 135.

En cuanto a la transcripción, la (,) en el primer v. ha de adelantarse para poder leer: 'de (un) color que dora ... (el pie)'; *de color*, por sí, vendría a significar *colorado*, que, aparte la falta de documentación para objetos cuyo color se desconoce (frente, p. ej., "lilas de color los labios", Cervantes), no cuadra aquí. En cuanto a *mina*, cf. ahora DCECH, que remite a Pottier, *Bulletin hispanique*, 58 (1956), 361, donde, en documento de 1490, *m.* aparece como 'explosivo'.

11. Volviendo a lo que decíamos arriba sobre la primacía de la letra en su manifestación de estructura sintáctica antes que de contenido léxico, observamos que también en el léxico sería mejor abstenerse de definiciones demasiado estrechas para contextos dispares; así la de *emplear* "tener trato amoroso" que F.R. aplica a los vv. 863-864:

Vivirás bien empleada
en un marido discreto,

no cuadra al sentido mas amplio que *emplear* tiene aquí y en el otro pasaje de 2611-2 "En gallardos caballeros / *emplearéis* vuestras dos hijas". Lo que habría que estudiar (si ya no se ha hecho) es cómo una expresión que de por sí se usaba para objetos materiales (cf. 944-5 "pero mejor empleada / está en vos [la capa]: guardadla bien"), vino a tener la acepción tan especializada que parece tener en otros versos de Lope⁹.

Entresacando una parte de una frase idiomática se corre el peligro de sugerir al lector un sentido diametralmente opuesto al del pasaje en cuestión. Así *echarle a uno capas* 'defenderle del toro' respecto a *echarle a uno la capa en los ojos*, en los vv. 1380-2:

Rodr.: Perdí la capa y perderé el sentido.
Fer.: Antes dejarla a don Alonso siento
que ha sido como echársela en los ojos,

donde la contestación de Fernando ha de leerse con encabalgamiento tras el *verbum sentiendi*: 'dejarle a A. la capa creo que ...'

⁹ Cf. E.S. Morby, que, en su ed. de *La Dorotea* (Madrid, 1968), I acto, n. 156, cita varios ejemplos. En los autos sacramentales, Lope usa la expresión *emplearse en el amor (de Cristo)*; cf. el auto aludido, *Del pan y del palo*, p. 136, y, más abajo, "Que la que tan bien se emplea, / solo se ocupa en amar", p. 148.

12. No estaría de más sopesar la solidaridad (o la falta de solidaridad) de unas palabras con otras. Así, en los vv. 221-2:

y su talle y sus engaños
son nieve helada conmigo,

‘frío’, implícito en *nieve helada* debería remitir a *engeños (frigidae facetiae)* ¿subyacente a *engaño* por una diuturna concomitancia en textos de este tipo? ¹⁰”; véase por antítesis el v. 850 “lindo talle, lindo ingenio”, y piénsese en la mucha insistencia con que se lamentan las *necedades* del pretendiente bobo.

13. La explicación de las palabras por las instituciones y costumbres de la vida contemporánea está generalmente bien traída. Interesante el paralelo entre 1708 *estación* y 1688 *contemplación*. No me convence, en cambio, la equiparación de *castigo* en 643 con la ac. actual, ya que allí significa ‘aviso!’

14. De entre los vocablos y expresiones no comentados señalamos los siguientes:

2357 “el alma del valor de alguno”, del que tal vez pueda decirse que la moción de masculino de *ánimo* ha pasado a *valor*, al parecer tras invertirse la relación de los términos.

2022 *discurrir*, dicho aquí de una caballería, ‘correr’; así también en el italiano de la época; en otros lugares, ‘recorrer’.

946 “a medio desdén”; que según se infiere por el contexto describe un estado (¿tirando a?) colérico; cf. 83 “los ojos a lo valiente”.

2493 “hecho una fiera de sangre”, podría ser una transformación pseudo-fraseológica de “fieramente ensangrentado”.

1223 *intentar* en “Haz tu gusto, aunque tu celo / en esto no intenta el mío”, parece variante de *atentar*; recuerda 2541 *hazer fuerza*.

1926 *maestra*, parece haplogía insólita por *llave maestra* (¿o juego de palabras?) en los vv. 1924-7:

¹⁰ *Engañoso* como error por *engeñoso* es frecuente en los manuscritos; por lo pronto lo recuerdo en la 3 Parte de la *General Estoria*, MS Ev. CCXXV 2-3 Sab. 8:19; pero aunque no haya errata, queda en pie el problema de la yuxtaposición insólita.

tendrá en el alma una llave
que de treinta vueltas sea.
Mas no hay maestra mejor
que decirle que la quiero,

15. La cenicienta de las ediciones de textos clásicos es, sin embargo, la sintaxis, según vimos ya en los primeros apartados. En el comentario, la atención a los nexos es muy esporádica. Si en 1475 *puesto que* significa 'aunque', ¿no habrá que preguntarse si *porque* (¿o por que?) es concesivo en el v. 2683: Tello, tras hallar a su señor muerto, explica cómo la luna, "con las hachas de sus luces", permite descubrir a los culpables, pero deja a salvo la omnisciencia divina; a saber:

porque a los ojos divinos
no hubiese humanos secretos.

Un problema particular de relación con la lengua hablada lo plantean los vv. 1371-4, donde cabría analizar la secuencia *porque es respuesta*:

Fer.: Yo hago diferente mi conceto;
que é cómo puede doña Inés amalle,
si nunca os quiso a vos?
Rodr.: Porque es respuesta
que tiene mayor dicha o mejor talle;

en todo caso, por la sinalefa podría inferirse que se leería "Por qu'es ..."; cf. 1253 "por el que".

Causan (o deberían causar) problemas las formas ambiguas (ya que muchas más lo eran en una grafía sin marcas diacríticas). Así en los vv. 204-206 habría que explicar la interpretación de *mas* como conjunción; a saber en:

porque el darme esa cadena
no es cosa que me da pena,
mas confiada nací,

ya que de por sí el lector actual (marcando en todo caso una pausa tras *pena*) preferiría "más confiada nací"; o sea 'nací con demasiada

confianza (en mí misma)' como para que me toque o menoscabe el conminarme un castigo. Por lo demás, es difícil estar seguro de la recta interpretación, como no sea en pasajes evidentes cual el del *Auto del pan y del palo*:

Señor, no estoy yo quejosa,
más espero. y más confío. p. 146.

Que, conjunción causal (o ilativa) y adverbio relativo e interrogativo, usado también como ponderativo, puede apartar al lector del editor en 1052 "¡qué engaños amor ordena!", donde la conjunción ilativa daría menos relieve al inciso (*ordenar*, en el uso de la época, está aquí más cerca de su étimo y puede interpretarse como 'concertar').

Ya aludimos a la aposición entre oraciones especificativas y otras que no lo son. Son de aquel tipo las de los vv. 2449-50; de éste la de los vv. 198-9. Ante la subordinada sobra la (,) en 1497-8, 1500-1 y similares; en cambio, entre coordinadas la pondríamos en el v. 1513 "Bésola de porte y leo", donde señalaría más a las claras a cuál de los elementos se refiere la modificación adverbial ¹¹.

Peliagudo es el principio de interrogación y admiración. Desde los orígenes del castellano, en textos paralelos se observa la alternancia de *¿Qué e ¡qué*; acorde con lo cual no empezaría los vv. 259-260 con un *Y ¡cómo*:

Y ¡cómo si yo sabía
que me habías de llamar!

V.q. el extraño 2343 "y iya tan fiera muerte le amenaza!". Compárense asimismo 2369 "Pues ¡cómo! lleva instrumento"; y 560 "Pues ¿qué, quieres que me mate?".

16. El teatro de Lope de Vega se ha estudiado mucho más en su prosodia y métrica que en su lengua. En particular ¿cómo va pergeñando el diálogo?

¹¹ Súplase la (,) en 2,3,10 tras *latín* y al parecer también en 93 para apartar *muñecas de papel*. Quítese en 361 ante *porque* final (cf. 376-7). En 1016 (una de las dos), en 1299, 1345 y 46, 1498, 1500, 1634, 1758, 1961, 2139, 2306, 2314, 2350 (la primera); póngase (;) en 645, 2106, 2726; al final de 2540 convendría poner (...). Notamos que 1001 "yo voy" está por "ya voy" (cf. 2395).

En una obra destinada no solo a la lectura sino a la recitación sería útil marcar los apartes. Así, en los vv. 1003-4

Ana: ¿Quién es?

Tello: ¡Tan presto! Yo soy,

Tan presto debería ir entre (). Parece haber otros apartes en 402-405a, 1463-65, 2620b-21a. También debería señalarse de algún modo las palabras repetidas; así, cuando Pedro, el padre de la protagonista, coge al vuelo las palabras de ésta en el v. 1187 “¿Cómo habiendo de casarte?”, creemos que la comprensión sería más fácil puntuando “¿Cómo? ¿habiendo de casarte?” (o tal vez poniendo en cursiva o / entre (’)) las palabras repetidas de uno en otro interlocutor).

17. La bibliografía sobre los autores clásicos, y en particular sobre el teatro de Lope, es inmensa. El dominarla y aun agregar datos nuevos es hazaña de pocos, entre ellos, en este caso, de F.R., a propósito de *El caballero de Olmedo*. Pero la visión bibliográfica retrospectiva, el sentido histórico muy adiestrado y el acierto en hacer patente el valor literario y cultural de la obra en su conjunto han dejado espacio para que el lector pueda intervenir en las menudencias de la labor editorial, que el estudioso serio raramente da por definitiva.

Margherita Morreale

RECENSIONI

Michel Garcia, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Editorial Alhambra, 1982, pp. 365.

Pero López de Ayala è un antico amore di Michel Garcia, l'illustre medievalista francese che già pubblicò nel 1978 un'edizione critica del *Libro de Poemas o Rimado de Palacio* del Canciller di cui feci una recensione in "Rassegna Iberistica".

Nel presente studio, che lo stesso Michel Garcia ci dice essere la traduzione e la riduzione della sua tesi di dottorato presentata alla Sorbona nel 1980, l'autore ha voluto dare un quadro della personalità umana di Pero López che per i suoi successi sociali, politici e letterari acquista un valore simbolico nella Castiglia del XIV secolo.

Primo personaggio oggetto di meticoloso studio è il padre di Pero López, Fernán Pérez, la cui azione fu determinante nella formazione del figlio. Fernán Pérez scrisse *El Arbol de la Casa de Ayala*, la prima di una nutrita serie di opere genealogiche sull'illustre famiglia, pedana di lancio voluta dal padre per le glorie del futuro Canciller che fu il primo continuatore dell'opera. Michel Garcia analizza tutta l'opera confrontandola con fonti parallele e ne ricava considerazioni anche sulla personalità dell'autore stesso, uomo ambizioso e molto abile nel velare verità e menzogna.

L'affascinante e agitata famiglia Ayala ebbe una storia molto vivace che la portò in varie zone della Spagna. Michel Garcia segue queste peregrinazioni, cerca e trova spiegazioni e arriva a conclusioni importanti come la correzione della data di morte di Pedro López II, padre di Fernán Pérez. Suggestiva è l'analisi che fa della decisione di lasciare in eredità ai figli bastardi la terra di Murcia, più ricca ma anche più pericolosa per la sua vicinanza con i mori, mentre le terre del nord, Alava, più prestigiose e sicure, ma più limitate, restano ai legittimi. La vecchia nobiltà è più cortigiana che avventuriera, la nobiltà "nuova" è più ambiziosa, combattiva e disposta a correre rischi per maggiori conquiste. Alla vecchia nobiltà appartiene Fernán Pérez, tradizionalista ma ambizioso.

Michel Garcia rileva acutamente che Fernán Pérez e suo figlio Pero López dimostrano in molte cose uno spirito apparentemente diverso da quello imperante nella nobiltà dell'epoca. L'affetto per le terre del nord, la concezione pacifica dell'arricchimento e dell'accrescimento del potere, l'interesse per attività non esclusivamente agrarie sono indubbiamente conseguenze di una mentalità che si manife-

sterà anche attraverso una grande passione per la cultura, la politica e la diplomazia. In un momento di grandi cambiamenti sociali e politici Fernán Pérez e suo figlio occupano una posizione intermedia: sono eredi di una tradizione cavalleresca per cui il signore è soprattutto un guerriero, d'altro canto si riservano attività che esigono una formazione di alto livello, di tipo universitario e non certo solo nobile.

Proprio in questo tentativo di conciliare due generi diversi di funzioni sociali sta la profonda originalità della vita dei due Ayala e forse anche le cause del fallimento di questo tentativo nelle generazioni posteriori.

Fernán Pérez ebbe anche il merito e l'astuzia di stendere in forma scritta il *Fuero de Ayala*, interessante sia come opera giuridica e come tale ampiamente studiata, sia per capire la parte che ebbe Fernán Pérez nel destino della signoria di Ayala. Si tenga presente che quest'opera fa parte di un unico grande progetto, quello della consacrazione del dominio per mezzo dell'affermazione della titolarità del ramo a cui appartiene Fernán Pérez.

Michel Garcia passa successivamente ad esaminare le cronache dei regni di Pietro I, Enrico II, Giovanni I, Enrico III, monumenti della letteratura castigliana, di cui lamenta la mancanza di un'edizione critica moderna e dignitosa. Il nostro studioso considera Pero López erede della mentalità del padre Fernán Pérez: entrambi ebbero la coscienza di una missione di testimonianza e lo stesso profondo affanno di contribuire positivamente al consolidamento del nuovo stato di cose. La vocazione storica è un'eredità paterna aggiornata ai tempi e alle situazioni.

Garcia non analizza specificamente le cronache da un punto di vista filologico, perchè non vuole preparare un'edizione critica, ma si propone di dare un'immagine del personaggio Pero López e del suo ambiente attraverso i suoi scritti. Inizia lo studio esaminando le differenze strutturali e contenutistiche tra la versione *Abreviada* e la *Vulgar*.

Con osservazioni acute e suggestive arriva alla conclusione già avanzata da Zurita, primo studioso delle cronache ayaline, che nella prima parte (cronache di Pietro I e parte di Enrico II) la versione *Abreviada* è anteriore alla *Vulgar*, mentre nella seconda parte delle cronache la relazione tra *Abreviada* e *Vulgar* risulta invertita rispetto a prima: la *Vulgar* appare come prima versione, la *Abreviada* come una versione riveduta con tutte le aggiunte conseguenti, puntualmente evidenziate da Michel Garcia per avvalorare questa sua tesi. Altro problema è la collocazione cronologica delle due versioni a cui lo studioso francese dà, come sempre, soluzioni intelligenti e anche aperte ad altre ipotesi come quella dell'intervento del figlio di Pero López nella versione riveduta.

Come cronista Pero López si proclama difensore di vecchi topici: si sente in dovere di essere la memoria dei fatti che devono essere ricordati e allo stesso tempo difende l'esemplarità del passato. Per Michel Garcia Pero López non si mantiene in questi limiti, ma li supera continuamente coscientemente o incoscientemente; e in ciò si differenziano le sue cronache dalle contemporanee. Pero López, come cancelliere, aveva facile e libero accesso a tutti i documenti, perciò è portato ad annullarsi come persona nel carattere di impersonale ufficialità della sua cronaca, ma in realtà difende sempre, più o meno esplicitamente, determinate posizioni a favore della nobiltà. Pero López riesce a far convivere la necessaria discrezione

alla inevitabile presenza: una contraddizione apparente che risolve in modo sempre originale.

Per capire lo storico Pero López è necessario conoscere il contesto culturale in cui operò, compito che Michel Garcia dice di affrontare qui solo parzialmente, augurandosi un maggior sviluppo in altro luogo.

Rileva che anche la cronaca appartiene alla tradizione orale e lo dimostra con numerosissimi esempi. Due ragioni teoriche ci autorizzano a cercare una influenza della letteratura cavalleresca nelle cronache di Pero López: l'una è la confessione che al proposito l'autore stesso fa nel suo *Rimado*, l'altra deriva dalla concezione della letteratura cronachistica, che Ayala condivideva, secondo la quale gli episodi guerrieri dovevano essere il tema principale; episodi di tipo cavalleresco caratterizzano tutta la cronaca.

Michel Garcia passa poi a parlare delle traduzioni fatte da Pero López; non le esamina come gruppo indipendente rispetto alle altre opere, ma da un punto di vista di convergenza tematica prendendo così in considerazione traduzioni e opere personali; l'esempio più chiaro è quello che viene riportato con il titolo di *Tema de Job* in cui si raggruppano traduzioni e adattamenti. Michel Garcia osserva che dalle scelte delle traduzioni si deduce la personalità del personaggio: uomo colto, ammiratore di culture straniere, buon latinista, uomo autorevole. Nella varietà delle opere sorprende l'unità dell'insieme: si parla quasi sempre della precarietà dei beni mondani. Le preoccupazioni relative alla spiritualità occupano un posto importante in Pero López; la critica in generale gli attribuisce un rapporto speciale, economico e ideologico, con l'ordine geronimita. Secondo Michel Garcia Pero López aderisce alla filosofia geronimita perchè vi riconosce nel campo della spiritualità la manifestazione dell'ideologia della sua classe. In realtà Pero López dice poco esplicitamente delle sue idee in fatto di spiritualità, anche se il problema viene toccato in moltissime opere, perciò l'unico testo che affronta il problema, la *Respuesta al debate sobre la predestinación* conservato nel *Cancionero de Baena*, acquista un'importanza capitale per conoscere il pensiero di Pero López: segue un modello gregoriano in cui non manca un'influenza degli scritti dell'eresiarca inglese Wyclif suo contemporaneo.

Nell'ultima parte del libro, *La unidad del Rimado de Palacio*, Michel Garcia supera la critica tradizionale collocando cronologicamente vicine le varie parti del *Rimado* e riconosce inconfutabilmente nell'opera una profonda unità smentendo chi la considerava un agglomerato di una serie di frammenti autonomi, formalmente e artificialmente messi insieme.

In una indovinatissima *Conclusión general* l'autore riassume molto efficacemente i concetti fondamentali trattati nel libro. Pero López è un uomo del suo tempo che ha vissuto intensamente come intensamente visse suo padre Fernán Pérez, spinto alla lotta da uno spasmodico desiderio di promozione sociale, desiderio che lo fece diventare ideologo della sua casa. Il figlio non si allontanerà mai dall'insegnamento paterno anche se lo sovrasterà in molti campi. Pero López sa di appartenere a una classe e si sente investito da un ruolo preciso: rafforzare la sua posizione nella società del tempo dotandola di un apparato ideologico adatto a giustificare la sua posizione egemonica e a conferirle una maggiore omogeneità.

In *Apéndice I* Michel Garcia pubblica *Arbol de la casa de Ayala* e in *Apéndice II* un utile specchietto della genealogia dei signori di Ayala. La densità dell'opera giustifica la lunga recensione. Michel Garcia espone le sue tesi, sempre sorrette da numerosissimi esempi, in modo vivace, oserei dire dialettico: il lettore-destinatario è sempre presente e l'autore molto umanamente si accalora nella discussione con questa ideale presenza, ma mantiene sempre una misura e una serietà scientifica che lo pongono tra i migliori medievalisti di materia iberistica.

Donatella Ferro

Maxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6, 1982, pp. 152.

Maxime Chevalier aveva già analizzato l'influenza del folklore nella letteratura spagnola del Secolo d'Oro in alcuni articoli e soprattutto nel saggio *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona, Editorial Crítica, 1978). In quest'ultimo aveva esposto i criteri metodologici da lui adottati e preso in esame alcuni temi folklorici inseriti nei testi letterari dell'epoca. La nuova opera di Chevalier può dunque considerarsi una continuazione del saggio precedente dato che, seguendo lo stesso metodo, analizza il modo in cui sono stati riprodotti nei testi letterari alcuni personaggi comici provenienti dal folklore. L'obiettivo che l'autore si propone è però di ben più vasta portata: mentre con il saggio del 1978 voleva dimostrare che la letteratura spagnola dell'epoca accoglie a piene mani, in forma esplicita o allusiva, i racconti folklorici, nel suo nuovo lavoro, pur non abbandonando questo obiettivo, si propone inoltre di dimostrare che né la realtà socioeconomica dell'epoca né la mentalità dell'autore influirono nel determinare le caratteristiche negative di alcuni personaggi comici della letteratura, perchè il pessimismo che essi rivelano è di natura esclusivamente folklorica.

I personaggi — una decina in totale — vengono trattati separatamente (uno per capitolo), ma secondo uno schema uniforme. In primo luogo Chevalier ci presenta il tipo creato dal folklore, con le sue caratteristiche fisse e costanti: lo studente affamato, imbroglione, burlone, donnaiolo, pigro, ignorante; il medico incompetente, vicario della morte, interessato solo al denaro; il farmacista, degno complice del medico; il giudice e lo scrivano, venali, corrotti, ingiusti; la donna sposata, chiaccherona, golosa, pigra, testarda, furba; la vedova, allegra e desiderosa di risposarsi al più presto; l'oste, ladro e imbroglione; il pastore, sempre sposato e in baruffa con la moglie; il contadino, rozzo, ignorante, sciocco. L'analisi viene corredata da abbondanti e significativi esempi di racconti tradizionali ricavati sia dalle raccolte compilate nel Secolo d'Oro, nell'Ottocento e negli ultimi anni, sia direttamente dalla tradizione orale moderna nel caso siano sopravvissuti. Successivamente il critico analizza i testi letterari nei quali si ritrovano questi tipi comici (si tratta soprattutto degli *entremeses*, della commedia e del romanzo picaresco)

e dimostra che questi riproducono senza varianti il modello stereotipato creato dal folklore. Da questi due primi momenti dell'analisi, condotta in modo accurato e rigoroso, risulta chiaramente che neppure i maggiori scrittori si sono sottratti all'influenza del materiale folklorico; anch'essi, quando sceglievano di rappresentare uno di questi personaggi, venivano condizionati dal modello imposto dalla tradizione, per cui nei testi comici del Secolo d'Oro non troveremo mai un medico che non sia *matasanos*, un giudice che non sia corrompibile, ecc. La creatività e l'originalità dello scrittore si esprimeva solo in innovazioni di tipo formale (soprannomi, giochi di parole, metafore, iperboli ...), mezzi stilistici diretti ad evitare la ripetizione monotona del *cliché*.

Se fin qui l'esame è convincente e la tesi solidamente dimostrata, non altrettanto si può dire circa il terzo momento dell'analisi, in cui Chevalier cerca di dimostrare da un lato che questi personaggi non presentano nessun aggancio con la realtà socio-economica dell'epoca e dall'altro che la scelta di inserirli in un testo letterario non può essere considerata un indizio del pensiero dell'autore. Per quanto riguarda la prima affermazione non penso sia possibile che in un determinato gruppo umano sopravviva un tipo di folklore che non rifletta almeno in parte il contesto storico dell'epoca; credo invece che il sopravvivere, il trasformarsi o lo sparire di determinati racconti tradizionali siano di per sé indicativi di una realtà socio-economica. Rifacendomi a Vladimir Propp, credo pertanto che lo studio testuale del folklore, il rifiuto cioè di metterlo in relazione con la vita sociale, economica e ideologica dell'epoca, sia insufficiente e, in questo caso particolare, incapace di cogliere la ricchezza dei personaggi trattati. Per esempio, perchè il sarto e il calzolaio, oltre ad essere dei bugiardi e dei ladri, sono anche dei vigliacchi? "*Ignoro el fundamento de tal prejuicio*" (p. 105), commenta Chevalier. Tuttavia la realtà sociale del Secolo d'Oro ci fornirebbe una facile interpretazione: i lavori del sarto e del calzolaio erano tipici mestieri di *conversos*, e questi, com'è noto, erano ritenuti tutti dei vigliacchi. Per quanto riguarda la seconda affermazione, mi sembra molto azzardato affermare che la rappresentazione letteraria di questi personaggi caricaturali "*no prueba nada en cuanto a las convicciones íntimas del 'satírico'*" (p. 137). Credo che la mera scelta di recuperare o no un personaggio folklorico o di riprodurne uno anziché un altro possa essere di per sé indicativa della mentalità dello scrittore. Lo stesso Chevalier ammette che in qualche caso il pensiero dell'autore si impone sul personaggio (è, per esempio, il caso di Cervantes che, attraverso le parole di don Chisciotte, respinge la caricatura folklorica della donna sposata che Sancho tenta di imporgli); ma se è così, non si potrebbe anche ammettere che, nel caso in cui l'autore accolga il personaggio tale e quale, condivide in qualche modo le caratteristiche che il folklore gli attribuisce? Chiaro esempio di come il rifiuto di prendere in considerazione il peso del contesto socio-economico e della mentalità dell'autore nel trattamento dei personaggi folklorici possa portare a delle conclusioni quanto meno discutibili è, secondo me, l'analisi di Chevalier sul contadino comico delle commedie di Lope. Respinta la tesi di Noël Salomon secondo cui la rappresentazione del contadino rozzo, ignorante e sciocco rifletterebbe l'ideologia aristocratica dell'autore, Chevalier sostiene la tesi della rappresentazione pura e semplice di un personaggio folklorico; lo dimostrerebbe il fatto che, se riflettessero una mentalità di classe, ritroveremmo la stessa immagine negativa nei ge-

neri seri, soprattutto nella satira, la quale invece ci presenta un contadino onesto, lavoratore e incapace di mentire. Ma secondo me entrambe le rappresentazioni potrebbero ugualmente manifestare una mentalità aristocratica: se la bonaria presa in giro del contadino potrebbe riflettere il punto di vista colto e urbano della classe alta, l'esaltazione delle sue qualità positive di fondo (onestà, fedeltà, dedizione al lavoro) rappresenterebbe la difesa dei valori della casta dominante di *crístianos viejos*, della quale facevano parte anche i contadini data la loro indiscutibile purezza di sangue. Gli stessi esempi riportati da Chevalier potrebbero confermare quest'interpretazione: Quevedo, che condivide l'ideologia della classe dominante, non attacca mai i contadini, malgrado la sua pungente satira contro tutti; chi invece inveisce contro di loro — e costituisce un'eccezione — è il *converso* Mateo Alemán.

A parte quest'aspetto del saggio atto a suscitare polemiche, l'opera di Chevalier costituisce un importante apporto allo studio del folklore nella letteratura spagnola del Secolo d'Oro, sottolinea un fattore troppo spesso dimenticato dalla critica — e cioè la necessità di conoscere le versioni orali dei racconti folklorici per capire meglio il testo letterario, la cultura orale dell'emittente e la reazione del ricevente —, stimola infine a un nuovo tipo di lettura di molte opere, soprattutto picaresche e drammatiche, che tenga presente la possibilità che qualunque personaggio comico definito dalla sua estrazione sociale e dal suo mestiere abbia radici folkloriche.

Maria Giovanna Chiesa

Andrés Laguna, *Avventure di uno schiavo dei turchi*, a cura di Cesare Acutis, Collezione Terre/Idee, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 324.

Che il testo noto come *Viaje de Turquía* trovi in Italia la sua prima traduzione non fa meraviglia, dal momento che in esso si parla quasi altrettanto dell'Italia che della Turchia, diciamo dell'impero ottomano; e tuttavia dobbiamo essere grati a Cesare Acutis per questo primato. Il titolo di *Viaje de Turquía*, egli afferma a ragione, è tanto arbitrario come il titolo inventato da lui; ha tuttavia il pregio di essere ormai entrato nell'uso, sicché il cambiare titolo, come a suo tempo fece in modo diverso, ma colla stessa motivazione, Marcel Bataillon, rischia di disorientare. Per questo preferisco restare al titolo vecchio, con non poca ironia, poichè chiamare "viaggio in Turchia" quello che lo sconosciuto autore afferma essergli capitato è quasi una beffa.

Acutis ha un approccio all'opera molto diverso da quello di chi l'ha preceduto, e quindi il suo scritto introduttivo dovrà essere tenuto presente da coloro che vorranno ulteriormente occuparsi di essa, anche se non mi pare che qui le sue preferenze metodologiche siano particolarmente applicabili, se eccettuiamo alcune

osservazioni sulla tolleranza e sul dialogo come sua espressione letteraria. Comunque dimostra di non potersi sottrarre alla vecchia problematica, in quanto attribuisce l'opera ad Andrés Laguna e si schiera dalla parte di Bataillon i cui "argomenti sono certamente i più solidi". Io rifiuto le attribuzioni a Villalón e a Laguna, "senza però avanzare da parte mia nuove ipotesi di paternità": grave argomento contro di me, a quanto sembra: un'ipotesi di paternità deve essere obbligatoriamente avanzata.

Bataillon afferma che non si tratta di un'opera a fondo autobiografico; che in realtà l'autore non è mai stato a Istanbul. Uno dei suoi argomenti è che si possono trovare tracce di fonti scritte in quanto l'autore dice di Istanbul. Bataillon pensa: "Tu mi vuoi far credere di essere stato a Istanbul; in realtà, hai preso di qua e di là quel che si dice di Istanbul ed hai messo insieme un bel racconto, che gli ingenui prendono come resoconto di viaggio. Ma a me non la fai". E Acutis è con lui: il non credere appare più sofisticato del credere.

In realtà, i ragionamenti di Bataillon non reggono, e non basta dire, come fa Acutis dopo la Ruta: sí, reggono. Bisogna dimostrare che gli argomenti da me contrapposti a Bataillon non valgono. Non sto qui a ripeterli; osserverò che le fonti individuate da Bataillon non riguardano il "viaggio", ma la vita di Istanbul o il modo di scrivere le prefazioni. Nulla di più naturale che l'autore abbia letto, magari nel lungo periodo passato a Napoli, scritti su Istanbul e la sua organizzazione urbanistica, sociale, politica, confrontandoli e per confrontarli con la sua esperienza, e che di tali scritti abbia fatto uso, particolarmente nella seconda parte, che non riguarda le sue vicende personali, almeno in modo diretto. Ciò non dimostra che l'autore non sia stato ad Istanbul, come Bataillon doveva ad ogni costo sostenere, per non far cadere la sua attribuzione a Laguna, che a Istanbul non era stato.

In conclusione, Acutis viene singolarmente a sostenere che l'inserzione del testo da lui curato nella collezione *Terre/Idee* diretta da Franco Marengo è illegittima, in quanto il *Viaje de Turquía* non è un libro di "viaggio come documento, ma anche come stimolo, stimolo e calco della riflessione sul diverso". Stia tranquillo Franco Marengo: il libro è perfettamente inseribile nella sua collezione: si tratta di un capolavoro della letteratura di viaggio, anche se non ha un puro carattere narrativo, come in genere ha la letteratura di viaggio, ma continua la tradizione erasmiana del dialogo, tipo di scrittura naturale a chi apprezza la tolleranza (come l'autore fa, pensando ai Turchi, ed anche dicendolo, nell'ingenua o disinformata supposizione che fosse ancora possibile avere tali atteggiamenti nella Spagna del 1557). Sí, il *Viaje de Turquía* è un libro di "viaggio come documento", e il viaggio è risultato per l'ignoto ed intelligentissimo autore anche "stimolo e calco della riflessione sul diverso".

Per quanto riguarda il testo su cui è stata condotta la traduzione, si tratta di quello stabilito da Fernando García Salinero, a proposito del quale cf. la mia recensione in questa *Rassegna*, n. 9, 37-40.

Franco Meregalli

Alessandro Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Ed. Alhambra, 1983, pp. 179.

Chi, sulla spinta di una certa moda che ha rimesso in auge gli studi astrologici, sperasse di penetrare, attraverso questo saggio, nel mondo della divinazione e dell'occulto, o di vedere affacciarsi la figura di un Quevedo astrologo, resterebbe deluso: a un personaggio già notoriamente bizzarro lo studio di Martinengo non aggiunge questa nuova connotazione. Risulta sí, Quevedo, un lettore diligente di trattati astrologici, com'era logico attendersi da un uomo così aperto a tutte le sollecitazioni culturali e così ricco di curiosità intellettuali. Il critico è perciò attento a raccogliere nei testi quevediani l'eco delle nozioni astrologiche acquisite dallo scrittore, che si travasano soprattutto nei *Sueños* e nelle liriche amorose (capp. I e V). In particolare, nel capitolo dedicato ai *Sueños*, Martinengo, servendosi dei testi canonici delle scienze occulte (con uno speciale riferimento, s'intende, alle celebri *Disquisitiones magicæ* del Padre del Río), vi scopre puntuali risposdenze nel campo dell'astrologia, ma anche della magia e dell'alchimia (cui Quevedo si richiama con intenti ferocemente satirici).

Necessariamente più generici sono i riflessi delle nozioni scientifiche del tempo nelle liriche amorose, in cui l'abusatissimo campo metaforico celeste (*sol, estrellas*, ecc.) rivela solo una vaga relazione con l'ormai lontana fonte astrologica; ma è ugualmente interessante vederne lo sfruttamento in chiave personale, spesso, come c'era da aspettarsi, ironica e satirica: valga l'esempio del sonetto *También tiene el amor su astrología*, di cui vengono esaminate le fonti.

Nei rimanenti capitoli, dedicati alla satira politica, al rapporto fra scienza nuova e antica (da cui risulta che Quevedo è partigiano della seconda) e ai trattati della maturità (nei quali la posizione dello scrittore si fa ancor più cauta e conservatrice), il motivo astrologico diviene lo spunto per introdurre o concludere un discorso volto a puntualizzare una serie di problemi biografici e critici tuttora aperti.

Martinengo, che da anni si dedica all'opera e alla figura di Quevedo soprattutto con questa particolare direzione di ricerca (è del 1967 il suo *Quevedo e il simbolo alchimistico*), ha colto, per così dire, l'occasione propizia per sviluppare i risultati di lunghe indagini e congetture critiche. Numerose pagine sono così impiegate per delucidare aspetti e momenti del fortunoso rapporto di Quevedo col duca di Osuna e del suo avventuroso soggiorno italiano (che tuttavia il critico provvede a sfrondare dell'aloné leggendario); per illuminare, partendo da uno scambio di rime relative a un globo prestato da Quevedo al duca di Lerma (e da questo mai restituito), un altro scorcio delle sue relazioni con i grandi personaggi del tempo; per vagliare la credibilità del primo biografo di Quevedo, Paolo Antonio di Tarsia; per approfondire il tema degli scambi culturali fra l'autore dei *Sueños* e il mondo dell'intellettualità napoletana dell'epoca.

Varie pagine sono dedicate (ma è un discorso che serpeggia ovviamente attraverso l'intero saggio) al sottofondo ideologico che guida Quevedo tanto nella sua attività politica quanto nei suoi interessi "scientifici". Ne emerge la figura di un uomo ricco di curiosità, in cui il rigore dell'ortodossia entra talvolta in collisione con la vivacità della speculazione culturale. Un ritratto non nuovo, certamente, ma che da queste indagini esce meglio delineato e con qualche tratto più preciso.

E' naturale che il lettore di questo saggio, quando si immerge nella ricca e documentata congerie di dati, considerazioni, ipotesi, possa ricavare l'impressione che l'astrologia sia quasi un pretesto per attrarlo verso più vasti campi d'indagine. Ma non bisogna dimenticare che, fin dal titolo, Martinengo ci propone il tema astrologico non come l'oggetto della ricerca, bensì come una chiave di lettura.

Ermanno Caldera

P. Menarini, P. Garelli, F. San Vicente, S. Vedovato, *El teatro romántico español (1830-1850) – Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982, pp. 263.

Dopo le indagini volte alla revisione critica di radicati pregiudizi che occorreva superare (confluite in gran parte nel recente IV volume della storia letteraria dell'Alborg), si avverte ormai l'esigenza di una ridefinizione (ammesso che una definizione sia stata mai formulata) dal movimento romantico spagnolo che lo circoscriva entro confini non troppo labili, in modo da conferirgli una più rigorosa intelligibilità. Ma con altrettanta chiarezza si avverte che, per conferire senso e rigore a qualsiasi discorso al riguardo, diviene indispensabile partire dalla concretezza del dato bibliografico e cronologico.

A quest'ultima, preliminare istanza sembra adeguatamente rispondere il volume di cui ci stiamo occupando, il quale si offre allo studioso come un ricchissimo repertorio di informazioni relative alla produzione teatrale degli anni Trenta e Quaranta.

La scelta del genere appare di importanza rilevante; anzitutto perché il teatro rappresentò per i romantici una delle più congeniali manifestazioni della loro cultura e della loro sensibilità; in secondo luogo, perché la presenza di precedenti repertori, ora limitati nel tempo (l'ottima tesi dello Shields, purtroppo rimasta allo stato di dattiloscritto, si sofferma alle soglie del romanticismo – 1833 –), ora nell'informazione (la *Cartelera madrileña*, oltre a presentare qualche lacuna e imprecisione, contiene solo indicazioni relative alle date di rappresentazione), faceva sentire la necessità di una messa a punto e di una generale riorganizzazione.

L'opera è suddivisa in tre sezioni: "La primera comprende los repertorios de Autores; la segunda de Obras: A) Originales, B) Traducciones (ma comprende pure le *refundiciones*, *adaptaciones* ecc.), C) Sainetes, D) Obras no clasificadas. La tercera, las bibliografías: A) Romanticismo español, B) Teatro romántico español, C) Autores".

Una panoramica, come si vede, esauriente da ogni punto di vista: si pensi che gli autori elencati sono circa cinquecento e le sole opere originali più di mille. La relativa documentazione, raccolta attraverso le notizie fornite dai giornali del tempo, è stata poi controllata con un minuzioso lavoro di ricerca, grazie al quale non solo sono stati ricostruiti titoli errati e rivedute varie inesattezze ma sono stati pure radunati dati fondamentali relativi a manoscritti, edizioni, date di composizione.

Il periodo esaminato coincide sostanzialmente con quello della *Cartelera madrileña*. Il Menarini — che ha guidato l'equipe dei collaboratori — ne giustifica ampiamente la scelta nelle dense pagine introduttive; e mi piace segnalare, tra le varie argomentazioni, quella relativa alle rappresentazioni in provincia, che talvolta precedettero di qualche anno l'*estreno* nella capitale (p. es., *La Conjuración de Venecia* debuttò a Cadice nel 1832). Se infatti è vero che Madrid rimane il punto di riferimento centrale e ineludibile, è altrettanto vero, come afferma il prefatore, che la realtà culturale della Spagna è assai più complessa ed è importante esaminarla nella sua integrità.

Con tutto ciò, forse non era neppure il caso di addurre tante giustificazioni: se, per una tradizione critica che corrisponde sostanzialmente alla realtà dei fatti, si possono considerare come punte estreme del teatro romantico spagnolo *La Conjuración de Venecia* (1834, data del debutto madrileno) e il *Don Juan Tenorio* (1844), una periodizzazione leggermente più estesa che giunga a comprendere gli interi due decenni risponde non solo a un criterio classificatorio convenzionale (che ama ordinare i periodi secondo gli anni terminanti in decine) ma anche al principio di raccogliere sotto un unico denominatore anche le manifestazioni che possono rappresentare la premessa o la formulizzazione manieristica del momento culminante.

Chi sfogli il volume non può non restare colpito dalla presenza — accanto a quelli di celebri e celeberrimi — di nomi e titoli rimasti sepolti nella dimenticanza per più di un secolo. Certo molti di essi tale dimenticanza la meritavano, ma si sa che la storia di un fenomeno culturale si costruisce anche con gli apporti di opere e di personaggi carenti di valore intrinseco.

Altrettanto sorprendente, almeno per i non addetti ai lavori, è la relativa scarsità dei contributi critici elencati nell'ultima sezione, peraltro esauriente e aggiornata al 1979. Se infatti si escludono pochi nomi (Espronceda, Larra, Rivas, Zorrilla) di cui la critica si è occupata con una certa ampiezza, stupisce constatare quanto poco interesse abbiano destato personaggi della levatura di un García Gutiérrez o di un Hartzenbusch o perfino di un Martínez de la Rosa, e come per lo più ci si sia soffermati essenzialmente sulle opere più note.

E' forse il caso di dire che queste assenze si sono verificate anche per la mancanza di un adeguato repertorio bibliografico come questo di cui ci stiamo occupando, ma che d'ora innanzi lo studioso del teatro romantico spagnolo avrà a sua disposizione uno strumento fondamentale che gli permetterà di orientare le future indagini anche verso zone rimaste deplorevolmente inesplorate.

Ermanno Caldera

J. Cano Ballesta, *Literatura y Tecnología (Las letras españolas ante la Revolución Industrial: 1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981, pp. 253.

El choque inevitable, conflictivo que la aparición de la máquina, a comienzos del siglo, supone entre viejos ideales de existencia y un progreso tecnológico casi absorbente, suscita toda una gama de reacciones en el campo de las letras.

El fenómeno tecnológico, que había favorecido en Baudelaire el nacimiento de nuevas teorías estéticas basadas en la exaltación de una realidad urbana — como motivo de hechizo o de repulsa — y de la imaginación — considerada como medio de evasión —, no deja de impregnar — según Cano Ballesta — las páginas de poderosas figuras de la literatura española. El crítico se propone, pues, analizar “dado el retraso industrializador de la península, (...) las tres primeras décadas de nuestro siglo, en que, de modo peculiar, se percibe la presencia creciente, visible o disfrazada de hecho tan provocador” (Introducción, pág. 14).

Con semejante presupuesto el estudioso murciano distingue tres períodos netamente diferenciados. El primero llega hasta 1917, y representa la etapa de la *alienación* de las realidades contemporáneas. Es el período en que poetas y escritores, dando la espalda al mundo que les rodea, se refugian en un universo todo interior, subjetivo, esteticista y algo decadente, “donde apenas llegan los ecos de la realidad exterior” (pág. 34). Juan Ramón Jiménez — que niega casi totalmente el mundo de la técnica — y el Baroja de *Camino de perfección* — con su representación de la ciudad tétrica y aniquiladora frente a una naturaleza incontaminada e incorrupta (aunque propugnada con una visión más política de lo que puede parecer en un primer momento) — forman parte de los escritores que sienten el fenómeno de la industrialización como ajeno a sí mismos. A pesar de esto, personalidades del alcance de Ramiro de Maeztu o revistas como *Alma Española* (1903-1904) se hacen intérpretes de los cambios impuestos por la fuerza transformadora de la máquina y llaman la atención sobre el nuevo valor del arte que “comienza a ser historia y temporalidad y se plantea plenamente el choque espectacular entre las quimeras de la intemporal fantasía creadora y la implacable realidad del proceso industrializador, que avanza lanzando su indeclinable reto y conquistando admiración y prestigio” (pág. 57).

En los años 1917-1928 (el segundo período) — destaca atinadamente el ensayista — florece, en los hombres de letras, el culto a la técnica, favorecido por la presencia actuante y trascendentemente eficaz del futurismo. Con la aparición de éste, la fractura con la literatura decimonónica es decisiva y la literatura misma — en deuda no sólo con el italiano Marinetti, sino también con el poeta mallorquín Gabriel Alomar [Cano Ballesta, a ese propósito, confiesa haber elaborado acerca del tema los datos precedentemente valorados por Lily Litvak, en “*Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism*”, “*Revue de Langues vivantes*”, n. 6 1974] — abre por fin las puertas a las grandes realidades contemporáneas, invitando a sus adeptos a elevar un canto de elogio o cosas tan prosaicas como la máquina, la ciudad cosmopolita, las distintas conquistas tecnológicas, los deportes etc.

La terminología y el lenguaje se dejan contagiar por un afán programador —

continúa afirmando el autor—: es entonces cuando los ultraístas se esfuerzan por crear un arte nuevo apoyándose exclusivamente al presente, a la modernidad, a la innovación, en contraposición con las corrientes artísticas de tradición romántica.

El creacionismo, por su parte, propugna un arte entendido como irrealidad, como búsqueda angustiada de metáforas que se alejen por completo de la realidad objetiva, en “un rechazo radical del discurso realista y de las actitudes críticas con que éste queda identificado” (pág. 115). El expresionismo no cuaja entre los proclamadores de las nuevas estéticas precisamente porque no exalta, como ellos, un jubiloso estado de ánimo, no adhiere a la realidad que ellos admiran.

El fin que se proponen los nuevos vates — la mayoría de ellos, como es sabido, son poetas que miran con recelo a la prosa — es el de llegar a *depurar* sus composiciones con una técnica que roba algo a la música (Debussy), a la pintura (cubismo) y hasta al cine (esencialidad dinámica).

En una época de signo tecnicista choca el florecimiento de tantos poetas, como pone de relieve también nuestro crítico. Y sin embargo, el poder arrollador de ese signo tiene fuerza para penetrar la escasa conductibilidad del género “poesía” para pegarlo a sus asuntos, a sus temas. El aplauso que el fenómeno tecnológico encuentra entre los poetas explica la presencia de lo “lírico” como *constante* de los primeros cuarenta años del siglo XX, en la producción literaria española. Esto da a entender cómo en “un período de inestabilidad, de sentimientos, de profunda conmoción de la sensibilidad, se entronizará, dueña casi absoluta, la poesía”, en palabras de Pedro Salinas (Cf. P. Salinas, *El signo de la literatura española del siglo XX*, en: *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 40).

El deseo de esos poetas de un ideal artístico refinado los aleja, sin embargo, de aquella cotidianeidad que, en principio, se proponían tratar como materia de sus versos. Así vuelven a encerrarse en la misma torre de marfil contra la cual habían gritado tanto. “Basta observar sus grandes mitos, las actitudes sociales y el tono general de este arte, para percibir su firme alianza con el mundo de la modernidad, que en la España de los años veinte es el de la burguesía en vías de llevar a cabo la gran gesta de la revolución industrial” — sostiene Cano Ballesta (pág. 127). Que se trate de las epopeya de la ciudad moderna, cantada por Juan Larrea, de los poemas dinámicos de Guillermo de Torre, de la transfiguración de la realidad de Eugenio Montes, de los fantasmagóricos “saltos de trampolín” de Gerardo Diego o de la epicidad maquinística de Ramón de Besquerra junto con el tecnicismo líricamente poetizado de Pedro Salinas, la producción de los vanguardistas de aquel entonces queda supeditada al poder económico de una burguesía que decide, sin que los propios artistas se den cuenta de ello, de la moda artística.

Aunque muchas de sus poesías rezuman una humanidad profunda y partícipe, puede afirmarse que, por lo general, se encuentran “aquí y allí, desde luego, alusiones a la lucha de clase en los vanguardistas; alguna vez, incluso, aparece cierta voluntad de identificación entre vanguardia artística y vanguardia obrera”, pero casi siempre “los ataques a la burguesía se mantienen a un nivel cultural difuso y poco realista”, según subrayan otros críticos (Cf. C. Blanco Aguinaga - J. Rodríguez Puertolas - I.M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1981, t. II, pág. 307).

En el campo de la prosa, escritores como Antonio Espina, el Pedro Salinas de *Vísperas del gozo*, Francisco Ayala, César M. Arconada hacen alarde de una retórica narrativa que tiene un aire muy de "época" al presentar imágenes y metáforas tecnológicas o mecánicas en cantidad sorprendente, aunque ya con el *Hermes en la vía pública*, de Antonio de Obregón, se presiente cierto dejo de desconfianza por un progreso tecnológico demasiado exaltante y por el extremado decorativismo vanguardista. Según el crítico está descontado que "la fascinación por este mundo encantado de la técnica se va esfumando a medida que avanza el período de entre-guerras. La fe en el progreso comienza a enturbiarse y en las letras se divisan actitudes más ambiguas o escépticas, índice de que el fervor industrializador y la ideología del capitalismo burgués están en franca quiebra" (pág. 190).

En este momento, allá por los años de 1930, empiezan a entreverse señales de una actitud diferente (el tercer período). El poeta ahora se empina frente al mundo alienante que le circunda y se refugia en una realidad utópica que le proporciona un sentido de libertad, que le permita encontrar sus raíces de ser humano intacto, auténtico, completo. Es cuando García Lorca crea su mundo de gitanos, un mundo casi anárquico. "Sin que nos conste — asegura el autor — que Lorca estuviera dispuesto a defender, y menos llevar a la práctica tal programa político [el anárquico], lo que sí parece claro es que sentimentalmente simpatizaba con la utópica belleza de tales nostalgias libertarias" (pág. 205).

Con *Poeta en Nueva York*, la condena del hombre tecnológico es violenta y total, y con la sensibilidad del genio previsor Lorca destaca muchos de los peligros que acecharían al hombre — primeros entre todos la opresión del hombre por el hombre y el aplastamiento de la naturaleza —, con unos sobresaltos léxicos que proyectan perfectamente su visión de un mundo desequilibrado y trastornado. Al explicar desde un punto de vista político su poesía, el crítico llega a esta conclusión: "La visión de Lorca, lejos de ser superficial, responde a un examen severo de la revolución industrial de que se enorgullece la burguesía de los años veinte. Con gran sensibilidad percibe que la tan beatíficamente cantada sociedad capitalista, cuya vitrina más vistosa y espectacular ofrece Nueva York, es esencialmente violenta, injusta y destructora. Con visión profética anuncia una amenazadora revolución de los oprimidos" (pág. 231).

Un ensayo que se lee a gusto, el de Cano Ballesta, porque puntualiza aspectos relativamente inéditos o al menos hasta el momento algo desapercibidos de la verdadera trascendencia que tuvo la tecnología sobre los fenómenos estéticos de comienzos del siglo.

El estudio extenso, preciso, rico en datos enfocados con perspectiva sagaz — aunque clara y marcadamente "social" — permite lograr una visión de conjunto exhaustiva e interesante de un fenómeno que afectó profundamente a los representantes literarios de entonces, cuya producción (o parte de ella) no puede comprenderse sin tener en cuenta exactamente ese trasfondo tecnológico que sella y define a la época en que componían sus obras.

El crítico, no perdiendo nunca de vista la interrelación socio-política de los varios movimientos vanguardistas y ahondando el tópico tradicional de la actitud "antiburguesa" de todos sus representantes para demostrar cómo, en realidad, esa actitud acababa por identificarse con los fines capitalistas de la surgiente burguesía

de Empresas, presenta la literatura del tiempo en un auténtico decorado histórico, imprescindible para comprender la época de generaciones como las del 98, del 14 y del 27, en un "momento cimero y de crisis de la llamada Segunda Revolución Industrial" (Cf. C. Blanco Aguinaga-J. Rodríguez Puertolas-J.M. Zavala, *Ob. cit.*, pág. 307).

El ensayo, además, puede considerarse complementario al de Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, (Madrid, Taurus, 1980), que constituye una especie de prólogo a éste del literato murciano, aunque toma en consideración las obras de Unamuno, Baroja, Azorín y Valle Inclán desde un punto de vista más estético que social.

Literatura y Tecnología resulta, en conjunto, un análisis agudo y estimulante de las relaciones complejas y a veces contradictorias que siempre unen entre ellos literatura, poder y capital. De esta forma, lejos de catalogar a los autores según el frío esquema de un historicismo de marca idealística, los presenta integrados con la sociedad de su tiempo, destacándolos como verdaderos y legítimos testigos, cronistas — a veces, también, víctimas — de un contexto histórico-social bien definido.

Emilietta Panizza

Jacques Issorel, *Collioure 1939. Les derniers jours d'Antonio Machado*, Collioure, Fondation Antonio Machado, 1982, pp. 174.

Leggere questa minuziosa e candida narrazione degli ultimi giorni di Antonio Machado assume inevitabilmente il carattere di un rito. "Una tan generosa y entrañadora convocatoria de recuerdos, como los estructurados en las presentes páginas por la peregrina devoción del Profesor Jacques Issorel" obbliga a gratitudine, come dice nella sua prefazione Manuel Andújar, gli spagnoli, e con loro chi ha profonda in sé la voce di colui che, quasi profeta, si immaginava, nel momento di morire, "casi desnudo, como los hijos de la mar".

Issorel raccoglie, a chiusura del volumetto, una corona di poeti che ricordarono Machado a Collioure.

Franco Meregalli

José Ortega y Gasset, *Misión de la Universidad y otros ensayos sobre educación y pedagogía*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, pp. 238.

Seguendo il suo criterio di raccogliere in volume scritti anche di epoche diverse riguardanti un tema, Paulino Garagorri pubblica parecchi inediti o pagine mai raccolte in volume, in questo ventiduesimo della sua edizione delle *Obras*. Forse l'esercizio più stimolante, di fronte a tali scritti, è di chiedersi perché Ortega non abbia voluto pubblicarli o li abbia trascurati. Talora il tono gli dovette sembrare troppo apodittico; tal'altra le pagine gli poterono parere troppo legate ad una specifica occasione. Comunque sempre questi trucioli ci risultano suggestivi. Così vediamo ad esempio una preferenza per alcuni elementi lirici, contenuti in un articolo del 1906 (*La pedagogía del paisaje*) e ripresi nel 1915 in un inedito intitolato *¿Qué es un paisaje?*. Forse per questa riutilizzazione Ortega non pubblicò *¿Qué es un paisaje?*; ma a noi risulta assai significativa precisamente la ripresa, come anche il fatto che il Rubín de Cendoya del 1906 divenga nel 1915 Francisco Giner de los Ríos, da poco morto, definito "el último español en grande estilo" (141): riferimento che dice molto sull'inserzione storica di Ortega come educatore (ed Ortega fu soprattutto un educatore). Talora l'aggancio ad una specifica circostanza rende non meno incisiva, anzi più concreta la riflessione. Tale è il caso della lettera inviata nel 1949 al promotore della nuova università di Aspen Colorado, in cui troviamo, a quasi vent'anni di distanza, dopo tante vicende e sul punto di divenire operative, le idee di *Misión de la Universidad*. Si tratta di una lettera che ripropone la necessità della pubblicazione sistematica delle lettere di Ortega, premessa forse indispensabile di una biografia degna, per ampiezza di documentazione e di riflessione storiografica, del personaggio; biografia a sua volta indispensabile ed urgente.

Franco Meregalli

José Ortega y Gasset, *Aurora della ragione storica*, Prefazione di Luciano Pellicani, Milano, Sugar, 1983, pp. 335; *Storia e sociologia*, Introduzione a cura di Lorenzo Infantino, Napoli, Liguori, 1983, pp. 308.

Da pressappoco quando, nel 1971, Luciano Pellicani pubblicò, presso Guida, a Napoli, *la Missione dell'università*, il processo di attualizzazione in Italia dell'opera di Ortega si è infittito per merito soprattutto dello stesso Pellicani, cui si è aggiunto più tardi Lorenzo Infantino. Esso ha avuto la sua maggiore espressione nell'imponente volume di *Scritti politici*, curato per l'UTET da Pellicani; ma sembra essere lontano dall'essere esaurito. L'anno scorso le gazzette hanno parlato abbondante-

mente dei *Saggi sull'amore*, pubblicati da Sugar; quest'anno centenario della nascita abbiamo, oltre a *Teoria della conoscenza scientifica* (Roma, Armando) e a *Idee per una storia della filosofia* (Firenze, Sansoni), questi due volumi, che raccolgono il primo, *Aurora della ragione storica* (un titolo immaginato da Ortega per un'opera che naturalmente non riuscì a finire), *Intorno a Galileo* (quindici lezioni, cinque delle quali, uscite nel 1942 sotto il titolo di *Esquema de las crisis*, erano state già da me tradotte, nel volume *Schema delle crisi*, Milano, Bompiani, 1946), *Storia come sistema* (pure da me tradotto nel citato volume), *Idee e credenze*, *Meditazione della tecnica*; il secondo molti scritti più brevi. A poco a poco, anzi con un ritmo allegro, Ortega viene tradotto tutto, in una maniera dispersa, tuttavia, che fa rimpiangere un poco il preciso punto di riferimento che costituiscono, per esempio, i sei volumi di *Gesammelte Werke*. Comunque, accontentiamoci di come stanno andando le cose, e del fervore di interessi che evidentemente l'opera orteghiana suscita in Italia.

Pellicani e Infantino hanno in comune una cosa: sono sociologi e quindi anche storiologi, hanno interesse per le idee espresse nei saggi di Ortega, come è naturale; non anche esplicitamente per il fatto letterario che essi costituiscono; ma, e c'è da credere che se ne rendano conto, il fascino esercitato da Ortega su di loro ha anche e caratteristicamente questa dimensione. Ridotto in termini puramente speculativi, il saggio orteghiano perde la sua grazia.

Aurora della ragione storica si apre con una prefazione di Pellicani che potrà essere il suo decimo o dodicesimo scritto su Ortega. Pellicani confronta l'approccio orteghiano alla storia con quello, naturalmente, di Dilthey, ma anche con Heidegger, Croce e, più vicino a noi, Popper. Popper critica una storiologia che sia una "filosofia profetico-oracolare" della storia, come l'escatologia di Marx; ma la sua critica, afferma Pellicani, non può toccare la storiologia orteghiana, che "non scorge nella storia un piano nascosto né una legge necessitante del progresso". La storia è una lotta senza fine, e i successi dell'uomo sono provvisori e parziali. Pellicani trova qualche analogia della storiologia orteghiana con quella delle *Annales*. Credo che occorra sottolineare che, se rifiuta la formula di Ranke come epistemologicamente ingenua, Ortega non per questo rifiuta la storia "evenemenziale". Pur rendendosi conto che ogni narrazione seleziona ed interpreta, non rifiuta la storiografia di "ciò che è effettivamente accaduto"; vuole piuttosto andare oltre. La "mia circostanza" è fatta anche di fatali nasi di Cleopatra. C'è qualcosa di tragico nella facilità con cui l'aneddoto cambia il mondo anche contro le gestazioni profonde, e non mi pare che Ortega sia incline a negare quest'aleatorietà dell'accadere storico. Penso che Pellicani sia d'accordo su questo, del resto. Egli afferma che Ortega aveva una "grande ammirazione per il genio speculativo di Comte, Hegel e Marx". Ci sono documenti inequivocabili di tale ammirazione per quanto riguarda i primi due; per Marx, in realtà, dopo l'interesse giovanile, vi è il silenzio. Un silenzio che dovrebbe essere chiarito (a Juan Luis Cebrián, il direttore de *El País*, sembrò "incomprensibile": cfr. l'articolo *El periodista*, nell'inserito di tale giornale, 7 maggio 1983) e che Pellicani sarebbe in ottima posizione per chiarire.

L'introduzione di Lorenzo Infantino dimostra un approccio naturalmente affine a quello di Pellicani. Anche in essa troviamo l'aspirazione a individuare un

sistema storiologico nell'opera di Ortega, e a confrontarlo con contemporanee o più recenti concezioni. "La sua opera è labirintica", nota Infantino, ma non è "un'indistinta congerie di scritti". Tuttavia "un assetto sistematico avrebbe dato all'autore una maggiore soddisfazione ed al lettore una più immediata veduta d'insieme". Così, ed è dal punto di vista dei suoi interessi inevitabile, Infantino ordina gli scritti pubblicati non in ordine rigorosamente cronologico (come avrei fatto per esempio io, pensando che ogni uomo è una storia), ma in un certo ordine che si avvicini al sistema: impresa non facile. Infantino, confrontando Ortega con Parsons, Popper, Dilthey, Croce, Comte, Durkheim, ne afferma il carattere superatore o, rispettivamente, anticipatore. Afferma la natura profondamente diversa dello storicismo orteghiano in confronto di quello crociano. Invece "le conclusioni di Ortega coincidono straordinariamente con quelle di Guglielmo Ferrero. Ambedue hanno riflettuto sul problema del consenso e sulla "tragedia dell'illegittimità". Alla società moderna resta una fede, la fede nel dubbio: questo è il fondamento del liberalismo: conclusioni che "coincidono con quelle della tradizione liberale, che con Popper ha fornito la più compiuta giustificazione epistemologica della "società aperta", in contrapposizione all'estremismo che crede di rivelare una volta per tutte il segreto della vita, e costruisce le idee coll'intenzione di renderle perfette: il loro contrasto con la realtà non ha alcuna importanza.

L'attualizzazione di Ortega in corso nella cultura italiana può servire forse fino a un certo punto a capire Ortega; serve senz'altro a un clima intellettuale più aperto e cauto di quanto non sia stato quello della contestazione di una decina d'anni fa. Ortega è entrato nel vivo della cultura italiana: questo è importante.

Franco Merregalli

Hommage à Federico García Lorca, Travaux de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, Série A — Tome XX, 1982, pp. 231.

Mai come in questo caso si è presentata nella sua pienezza la difficoltà di recensire gli atti di un convegno. E non perché, come di solito accade in simili pubblicazioni, i contributi che ne fanno parte siano così disomogenei da non consentire un discorso unitario. Al contrario, gli atti di questo *Hommage à F.G.L.* si offrono al lettore con la stessa coerenza e lo stesso andamento in parallelo con i quali si offrirono a quella straordinaria folla di ascoltatori che seguì i lavori all'Università di Toulouse-Le-Mirail dal 24 al 26 novembre 1981. Il problema è semmai di ordine diverso, in quanto la pubblicazione dei soli interventi degli esperti razionalizza per eccesso, riducendola entro limiti inadeguati, la realtà di quelle giornate. Di fatto, chi era presente — o dalla parte degli addetti ai lavori o da quella dei due anfiteatri in cui si stipava il pubblico (il secondo di questi era collegato con un sistema di circuito chiuso televisivo) — ha vissuto un complesso di emozioni difficilmente comunicabili agli assenti. Musica, canto, danza, teatro, cinema,

letture di poesie, tavole rotonde si sono susseguite e alternate ininterrottamente dando vita ad una grande festa che ha coinvolto per tre giorni l'intera università e parte delle strutture culturali della città. Il folklore si è incrociato con le più raffinate esegesi, lo spettacolo a volte estemporaneo con la più meticolosa organizzazione.

Gli atti dell'*Hommage*, si diceva, raccolgono ovviamente solo i contributi che lorchisti e poeti hanno presentato nel corso di sei delle otto tavole rotonde che hanno avuto luogo. Nel volume tali contributi sono organizzati in sei sezioni tematiche: "L'impegno", "Il teatro", "Il cinema", "La musica", "La poesia", "I giovani poeti e Lorca".

La prima sezione, che raccoglie interventi di Eduardo Castro, Luis García Montero, Marie-José Martínez e Juan Carlos Rodríguez, è forse la più vaga, oltre che la più ambiziosa. Vi si intrecciano ingenuità "politiche" a teorizzazioni ideologiche, definizioni scontate a citazioni lorchiane di sicuro effetto (ma indebitamente estrapolate dal loro contesto). Il tutto assecondando il manifesto piacere di affermare finalmente in pubblico che Lorca era di sinistra, o un privilegiato che almeno stava dalla parte giusta, o un intellettuale intelligente. Solo Marie-José Martínez ha avuto il buon senso di seguire quella logica elementare che vuole che, quando si parla di uno scrittore, si tengano presenti anche le sue opere.

Di ben diverso tenore è invece la seconda sezione, quella dedicata al teatro, dove sono riuniti quattro interventi ad alto livello. Il primo, di Margarita Caffarena González, trae lo spunto da quattro messinscena spagnole dell'ultimo decennio per pervenire ad una visione schematica della produzione drammatica lorchiana, in funzione di una "posible puesta en escena" del teatro di Lorca (p. 37). Il merito più saliente di questa lettura risiede nel tentativo di offrire una visione unitaria in grado di superare una concezione ancor oggi diffusa del teatro lorchiano suddiviso in due blocchi: teatro *costumbrista*, o naturalista, e teatro d'avanguardia.

Antonina Rodrigo, continuando il tipo d'approccio che la distingue, ci dà un panorama ricco di notizie e di informazioni, marginali se si vuole al testo esaminato (*Mariana Pineda*), ma utilissime per stabilire relazioni fra autore e opera, e autore/opera e momento storico.

L'inglese Andrew Anderson analizza invece *Bodas de sangre*, superando la tradizionale interpretazione sociale e proponendo una lettura assai più complessa e articolata sulla base, ad es., della simbologia sessuale (di cui dà seriazioni ed analisi) o delle profonde analogie bibliche (soprattutto col *Genesi* e l'*Apocalisse*) che percorrono il testo.

Juan Carlos Rodríguez, seguendo la sua predilezione ideologico-filosofica, denuncia le tre categorie dicotomiche che a suo avviso rendono la critica responsabile dello stereotipo che vorrebbe "Lorca poeta natural". Esse sono: 1. l'opposizione società *vs* natura, repressione *vs* desiderio (che si realizza attraverso dicotomie minori quali sensualità e ruralismo *vs* lirismo, brutalità o passionalità *vs* ingenuità, sesso *vs* sistema o repressione); 2. realismo *vs* lirismo e 3. principio d'autorità *vs* principio di libertà. Tali dicotomie — che portano Lorca, in un circolo vizioso, "de la naturaleza a la naturaleza" e lo costringono in una sorta di lotta fra società e natura o io e sistema — non sono per il critico per nulla adeguate e conclude dicendo che "convendría empezar a historizarlo" (p. 69).

Nella sezione seguente Marie Laffranque esamina, in un saggio di bravura, la sceneggiatura cinematografica *Viaje a la luna* che Lorca scrisse fra la fine del '29 e l'inizio del '30 negli USA e che la stessa studiosa francese ha ricostruito e pubblicato nel 1981 (l'edizione — Braad, Loubressac — reca l'inesatta data 1980. Ricordo che esiste una bella e recente edizione italiana con testo a fronte: F.G.L. *Viaggi verso la luna*, Reggio Emilia, Elitropia ["In forma di parole", libro IV], 1982, con traduzione di Paola Micheli e saggi critici di M. Laffranque, P. Micheli, M.G. Profeti e A. Melis), finalmente in versione castigliana, cercando di ovviare alle difficoltà derivanti dal fatto che tale testo era conosciuto solo nella versione inglese di Berenice Duncan (1964) e in una francese, fuori commercio. Lo sconfinamento surrealistico nel campo della Settima Musa viene studiato sia nella sua naturale relazione colla produzione letteraria di Lorca — peraltro da sempre attratto dalla nuova arte —, sia come operazione niente affatto timida o sperimentale, ma al contrario elaborata con la piena nozione e consapevolezza del linguaggio specifico del cinema.

Nella sezione dedicata alla musica, Michèle Ramond, una delle passionante organizzatrici e animatrici dell'omaggio, affronta il tema della metafora musicale nel capitolo "Baeza" di *Impresiones y paisajes*. In questo caso la metafora è il *grido*, nella sua dualità esprimente dolore/gioia, lamento/allegria, angoscia/simpatia. L'ardito taglio interpretativo psicanalitico dell'autrice porta alla conclusione che la scelta da parte di Lorca di questa bivalente metafora musicale corrisponde all'espressione del "drame psychique" dello scrittore — ossia l'ossessione di un suo doppio infantile (schizofrenia?) — che sta all'origine della nascita della sua scrittura.

Segue e conclude la sezione "La musica", un intervento del sottoscritto a proposito del libretto *Lola la comedianta* — allora in corso di stampa —, scritto da Lorca affinché Manuel de Falla lo mettesse in musica.

La sezione dedicata alla poesia è ovviamente la più nutrita di contributi, anche perché in realtà raggruppa i risultati di due diverse tavole rotonde. Il primo contributo è un'analisi di Alvaro Salvador sulla compresenza in Lorca dell'elemento colto e di quello popolare. Tale compresenza è vista come appartenente alla tradizione poetica spagnola otto-novecentesca (Bécquer, Darío, Machado, Jiménez). Il critico fa un po' di confusione quando afferma che Lorca identifica il mito gitano con un mondo edenico, edonistico e perduto (p. 121). Secondo Salvador, a Lorca si deve l'avvio della tematica che chiama "de lo urbano" (si riferisce ovviamente a *Poeta en Nueva York*) che è attualmente ripresa dalla generazione dei giovani poeti granadini.

María Teresa Babín affronta le relazioni esistenti fra Lorca e Jiménez: oltre che di affinità estetiche, si tratta anche di consonanze biografiche e tematiche. Come dice il titolo stesso del contributo, vecchio e nuovo mondo attraggono e coinvolgono entrambi i poeti, che li fondono tanto nella loro esperienza vitale quanto nella loro opera.

Più ambizioso (in senso positivo) è l'intervento di Pedro Córdoba, che indaga sulle relazioni fra infanzia, lingua e poesia, metafora e musica, folklore e creazione personale. Lo studioso analizza i miti eterogenei che avvolgono l'immagine di Lorca (mito della morte, del poeta popolare e del poeta mitico) e cerca il ridimensio-

narli, se non di smontarli, verificando come la poesia non nasca dalla realtà naturale, ma neppure dal nulla. La poesia nasce dalla lingua, che è già di per sé poetica e metaforica: affermazione che non è un'ipotesi di lavoro, ma una deduzione ricavata in concreto dalle riflessioni teoriche dello stesso Lorca circa il linguaggio, al fine di giungere a definire il meccanismo della creazione.

Francisco Cerdán offre una lucida interpretazione del celeberrimo "Arbolé arbolé" sul filo dei vari stadi creativi che conosciamo (dai possibili precedenti popolari alla "Canción del arbolé" del '23, dalle versioni di *Lola la comediante* a quella definitiva di *Canciones*).

Il critico si esibisce in una finissima analisi dei tre episodi che compongono la poesia, dei personaggi che sono coinvolti nell'"azione" (compreso il vento), delle serie descrittive e del clima poetico. Il risultato è che ciò che si presentava come una stampa folkloristica è piuttosto una trasposizione plastica e pittorica della *pena negra*, il che fa sì che "la niña del bello rostro" assuma la dimensione metaforica di rappresentazione della vita.

María-Victoria Atencia propone una versione in castigliano dei *Seis poemas galegos*.

Eutimio Martín espone, con vivacità e precisione, un'interpretazione della "Burla de Don Pedro a caballo". Fra le possibili ipotesi di identificazione del personaggio, il noto autore della bipartizione delle poesie newyorkesi di Lorca in *Poeta en Nueva York* e *Tierra y luna* opta per Pedro Soto de Rojas — più volte oggetto dell'interesse e dell'ammirazione del poeta —, il cui *Desengaño de amor en rimas* potrebbe rappresentare il filo invisibile che dà unità alla poesia in questione. Il critico evidenzia coincidenze, di natura testuale e anche biografica (ad es. l'aspirazione al ritiro creativo), che ci permettono in un certo senso di sovrapporre esperienze etiche ed estetiche di Lorca ad analoghe di Soto de Rojas.

Andrew Anderson presenta un'interpretazione della difficilissima "Gacela del amor imprevisto" (*Diván del Tamarit*), nella quale analizza le strutture strofiche, i parallelismi concettuali ed il lessico fortemente simbolico. Si tratta di una visione, sovente forzata, in chiave erotica ed omosessuale in base alla quale l'amore viene associato ad agonia e Lorca al Cristo nel giardino di Getsemani, quando si trova abbandonato nelle sue relazioni umane, tradito e in attesa del martirio e della morte (p. 195).

Nuovamente al *Diván del Tamarit* si rivolge Nadine Ly con la sua brillante lettura della "Casida del sueño al aire libre" come poesia-indovinello. Le strutture latenti della poesia autorizzano un'interpretazione in chiave simbolica che mette in luce la trama nascosta del testo manifesto, che consisterebbe nel desiderio e nel rifiuto infantile della sessualità, nella femminilizzazione del maschio, nel rifugio nel principio del piacere e nelle castrazioni, immaginate, inflitte e subite. Ma il carattere anfibologico del lessico dà adito anche ad una lettura in chiave metaforica, cioè delle metafore ossessive che compongono l'universo poetico esclusivo di Lorca. Conclude un breve repertorio d'immagini lorchiane.

Anche Charles Marcilly si rivolge alla "Burla de Don Pedro a caballo", tentandone un'interpretazione diametralmente opposta a quella di Martín. L'ipotesi suggestiva di Marcilly si fonda sulla presenza nel testo di tre gruppi connotativi diversi, esemplificabili come segue. Connotazioni di 1° grado, o oggettive in quanto ap-

partenenti al linguaggio comune e proprie della simbologia cristiana (*pan, beso, Belén, testigos*, ecc.); connotazioni di 2° grado, o soggettive in quanto appartenenti al linguaggio specifico proprio del sistema simbolico del poeta (*balar, ranas*, ecc.); connotazioni di 3° grado, ossia quelle che esigono l'assunzione previa delle *suggestions* date dalle due precedenti categorie. In quest'ambito referenziale, religioso come gli altri, la parola *llanto* (di don Pedro) ci porta al rimorso di S. Pietro (inevitabile è l'associazione con *Las lagrimas de San Pedro* del Greco). Allora la "Burla" rappresenterebbe la fissazione dell'itinerario spirituale lorchiano — che Marcilly considera già concluso nel '27, quando la poesia viene inclusa nel *Romancero gitano*. Fallimento della redenzione, soffocamento definitivo della Parola da parte della Chiesa e cielo disperatamente vuoto. La *burla* dunque sarebbe il veicolo scelto da Lorca per esprimere in quegli anni una sorta di messa sotto accusa, in ridicolo, del fondatore della Chiesa cattolica (appunto S. Pietro). Burla come maschera sorridente che esprime una verità drammatica (p. 216).

Pur risultando con evidenza, anche attraverso queste brevi note, che la "nuova" critica lorchiana si sta muovendo lungo linee interpretative abbastanza omogenee (speriamo che non diventino nuovi stereotipi), gli interventi divergenti di Martín e di Marcilly dimostrano che il lorchismo (grazie a Lorca, ovviamente) è più che mai vivace ed aperto.

Piero Menarini

Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Editorial Trieste, 1983, págs. 17-398.

El libro que Carmen Martín Gaité acaba de publicar, tras una larga serie de obras, entre las que destacan *El balneario* (Premio Café Gijón 1954), *Entre visillos* (Premio Eugenio Nadal 1957), *Retahílas* y *El cuarto de atrás* (Premio Nacional de Literatura 1978), no se puede adscribir estrictamente a ninguno de los géneros clásicos. En efecto la autora en el primero de los *Siete Prólogos*, parte inicial del volumen, empieza así: "Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser ..." (p. 17). En otro lugar observa que "Llamarlo libro es el primer error: ha sido y sigue siendo un proyecto inconcluso". (p. 277). Consideraciones parecidas se encuentran en la página 61 y en varios otros pasajes.

El subtítulo del libro nos ayuda a aclarar el misterio: se trata en realidad de *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* que se redactaron en un lapso de tiempo de varios años (1974-82). Sin embargo hay que poner de relieve en seguida que esos escritos, por profundidad de pensamiento, rigor de conclusiones y sobre todo nitidez de estilo constituyen, a pesar de su condición de apuntes, lo menos improvisado que se pueda leer. Desde el comienzo la autora declara: "Siempre me ha apasionado oír hablar a la gente, se tratase o no de palabras dirigidas a mí" (p. 17) y en seguida se lanza al análisis apasionado de las múltiples facetas

del material narrativo y del narrador, reservando al interlocutor (o destinatario) toda la importancia que merece (no se olvide que Carmen Gaité es autora también del libro *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973 y más recientemente en Barcelona, Destino, 1982). La autora, que lleva tan adentro ese tema ("... no sólo soy incapaz de fechar mis primeras reflexiones conscientes al respecto, sino que, dadas las múltiples adherencias que cría un tema tan rico, puedo afirmar que nunca en mi vida me he detenido con verdadera complacencia a pensar en otra cosa" (p. 17)), ya en *Retahílas* había afirmado que lo fundamental es "que no se te vaya el interlocutor, que no se te duerma" (*Retahílas*, Barcelona, Destino, 1979, pág. 100). Desde luego el interlocutor ideal es el niño "que rechaza los cuentos mal contados, es decir, contados sin ganas y con desatención, y reclama la palabra cuidadosa del adulto" (p. 133) (a propósito del interlocutor que "quiere cuentos contados con esmero", en *Retahílas* se añade: "los niños más que nadie porque son los más sanos y no confrontan luego cuento con realidad", *op. cit.*, pág. 98).

En ese intento casi titánico de analizar todo lo que atañe la narración ("juego por excelencia", p. 136), uno de los aspectos esenciales del vivir ("Si bien se mira, todo es narración", p. 155), es casi inevitable que Carmen Gaité acabe hablándonos de mil cosas, casi siempre ofreciéndonos puntos de vista profundos y originales. Por ejemplo el capítulo tercero de la segunda parte, *Reflexiones en el parque*, contiene interesantes observaciones acerca del juego infantil y con el siguiente, *La Cenicienta*, constituye una especie de pequeño, agudo tratado de psicología sobre esa edad. Los dos capítulos guardan estrecha relación con el quinto de la misma parte, *La aparición de la mentira*, donde se indaga sobre el origen de las primeras mentiras del niño, siempre causadas por el "deseo narcisista de despertar interés" (p. 124). La autora clasifica esas mentiras en abiertas o instrumentales y cerradas o *tanathos*: estas últimas se definen *tanathos* "porque sólo incuban muerte" y el niño las elaboraría "con el exclusivo propósito de llamar la atención hacia su propio cuerpo o sus humores, no hacia su palabra" (p. 126). Al asunto la autora dedica unas páginas de verdadero interés para cualquier lector.

Estimulada por "las infinitas posibilidades de la palabra" (p. 23), que desempeña un papel decisivo también en la conquista amorosa ("la vía fundamental del asalto amoroso la constituyen las palabras, y ... el triunfo del asediador depende del aderezo que les sepa dar, mucho más que de la rectitud de sus intenciones, de sus prendas morales o de sus bienes de fortuna" (p. 268)) y a la cual más de una vez rinde homenaje, la escritora trata, se ha dicho, de mil cosas: de la actitud que se necesita para ponerse a escribir (p. 27), de sus "cuadernos de todo" (p. 51), que trae siempre consigo y donde apunta observaciones de toda clase, de su método de trabajo, de por qué leemos novelas (p. 82), de sus recuerdos de infancia ... Y desde luego del amor, explícitamente mencionado en el subtítulo, al cual reserva discretas, pero sugerentes observaciones.

La primera vez, por ejemplo, que hace referencia al tema, lo hace casi incidentalmente: aludiendo al comienzo de la narración, que requiere preparativos pertinentes (café, tabaco, etc.), añade: "de la misma manera que se prepara la estancia donde convienen una luz y ambiente especiales para propiciar un encuentro amoroso" (p. 23).

A lo largo de toda la obra la autora disemina consideraciones sobre el amor, y, a pesar de que se trata de un tema tan trillado, logra a menudo sortear los escollos de los lugares comunes, entregando el lector reflexiones no fútiles como ésta: "Al cesar el amor, queda un residuo de memoria unilateral, pero cesa la memoria tejida en comun con quien compartió aquella historia. Eso es lo horrible" (p. 253).

De lo que brevemente se ha dicho, el lector fácilmente inferirá que *El cuento de nunca acabar* es libro complejo, polimorfo, rico en sugerencias, aparentemente sin unidad y, por la vastedad del tema, acaso "proyecto inconcluso"; pero es un libro, no lo olvide el lector, que refleja ocho años de una vida humana y la vida es precisamente compleja, polimorfa y alguna vez hasta caprichosa.

Lucio Basalisco

Chusé M^a. Guarido Ubiergo, *A nuestra canta*, Uesca, Publicazions d'o Consello d'a Fabla Aragonesa, 1983, pp. 114.

La publicación de un libro como el que es objeto de esta reseña demostraría de manera incontrovertible, si no estuviera ya demostrado por otros anteriores de los poetas Ánchel Conte, Francho Nagore, Eduardo V. de Vera y Francho E. Rodés, y del prosista Inacio Almudébar, la viabilidad, tanto del aragonés unificado como de las normas ortográficas provisionales aconsejadas por el Consello d'a Fabla Aragonesa, de las que en muy contadas ocasiones, y seguramente por descuido, se desvía Ch. M.G.

La estructura de este poemario es perfectamente simétrica: tres partes, compuesta cada una de ellas por treinta poesías cortas en verso libre, salvo la que lleva el número XLVII, que, por adoptar el verso asonantado de pies imparisílabos del *Cantar de Mío Cid*, nos parece un tácito homenaje al anónimo autor de este texto, en el que no faltan palabras aragonesas (... "fendo orella xorda / de os mensaches de carraña // de os zierzos que apedecan / chen lugar y casas" ...). Los títulos de las tres partes del libro son "A maitinada"; "A Meyodiada" y "A tardada"; y creemos interesante transcribir, a propósito de la función a ellas encomendada, en una lectura ideal, por Ch. M.G., unas manifestaciones suyas recogidas por Francho Nagore en una documentada recensión: "Seguntes l'autor, o libro ye capiu ta leyéne en intes d'un mesmo día, dende o maitín dica ra nuei. Pero ixas partes pueden tamién relacioná-se con a bida y esperiencias de nino, de mozet y de mesache, como si estasen os tres trangos d'un tarabidau de remeranzas, medranas y tristezas" ("A nuestra fabla", en *Andalán*, núm. 380, Zaragoza, 15-31 de mayo de 1983, p. 39).

Los poemas relativos a la niñez recuerdan un primer aprendizaje de la vida en el que la realidad natural se entrelaza de manera inextricable con el mito: "Me diziba lo porqué de as boiras y o sol / en o zielo (...) cómo d'onso dragóns y reis con abarcas / iba beyiu plenas as nuestras montañas" (I, p. 9); y no faltan, en la cultura

rural a que es iniciado el niño, los “pantasma de a chaminera”, las “broxas” y la “biella bestida de raso de negro” (XXII, p. 31) ni el asustador “nano de a nuei” (XXVIII, p. 37). Pero ese mundo mágico, lejos de ser infantilmente ingenuo, está lleno de “palabras crebadas”, porque “Siempre ferá ibierno en nusatros” (XXVII, p. 36), y de un “deseyo de ubrir as puertas” (XXX, p. 39) que nos dan noticia del sentimiento de la tragedia aragonesa que se irá haciendo cada vez más explícito conforme va progresando el texto.

Así, la segunda parte de *A nuestra canta* está dominada por el recuerdo del poeta adolescente que toma conciencia de su identidad cultural (“A mía fabla naxe de a mía tierra”, XXXII, p. 44) y del estado de su país (“Contra l’amor debanto agora la mía boz / fendo parabra de odio sobre as tierras abandoadas / de l’ayer”, XXXIV, p. 46). No se trata, sin embargo, de un simple canto elegíaco sin salida, y la esperanza del poeta se manifiesta en expresiones tan vigorosas como “Un radigón difizil de rancar o goyo” (XXXIX, p. 51) y “en podemos, fer coloriar todos as flors / de l’amarillenca color de as tardadas d’agüerro” (XLII, p. 55). El *agüerro* (otoño) es, en efecto, la estación espiritual del Aragón de hoy, definida y cantada anteriormente por Nagore y otros poetas aragoneses.

La tercera parte es la de la vuelta a su tierra del poeta joven, “amo sin casa de as suyas parabras” (LXIII, p. 78), es decir, la de la actualidad del poemario, y, en ella, la conciencia poética se vuelve intensamente crítica. El contraste tópico entre la ciudad y el campo (LXXI, p. 86) es tratado irónicamente y, por ello, superado en beneficio de una toma de conciencia de la entera realidad aragonesa, ya aludida desde la primera parte a través del fenómeno social de la emigración masiva y de la consiguiente despoblación de los campos (*Conf.*, p. ej., XI, p. 19 y XXV, p. 34). El libro termina con unos versos dominados por la esperanza: “ubre a finestra / ancha batalera ta los míos campos / y cata las luzes de l’escureziu, / que parixen esmortezé-sen sin remeyo / pero tornan a rebilcar como cada día” (XC, p. 106).

El uso de la alegoría — también cultivada por la actual poesía en lengua castellana — es uno de los rasgos más característicos de la poética de Ch. M.U. No es caso de analizar ahora las que aparecen en este libro, pero si creemos oportuno señalar que algunas de las más eficaces se encuentran en los poemas que llevan los números III, V, XLII, LIII y LXXXII, es decir, a lo largo de todo el libro.

Obedeciendo a la tendencia integradora del aragonés unificado, el lenguaje poético de Ch. M.G., cuya base es la variedad natal del Somontano (ar. *Semontano*), no sólo incorpora palabras de otras variedades de la lengua aragonesa, sino que también da nueva vida a arcaísmos como *fonebol*, *galeya* y *a escuso*. Prueba de la riqueza, y de la novedad literaria de esta lengua es que no resulta difícil encontrar en ella palabras no recogidas por el diccionario de Andolz — o no recogidas en la forma en que las escribe Ch. M.G. —, entre las que se cuentan *xorigué*, *altaría*, *cazataire*, *beire*, *birabola*, *ditalada* (Andolz, *dedalada*), *zarralla*, *fosquera* (Andolz, *mosquera*), *embiesta*, *enfuelgo*, *esfoligarchar* y otras.

Ángel Crespo

Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 220.

Fin dal suo titolo, questo studio di E.P.W. racchiude gli estremi di una questione peculiare dell'evoluzione letteraria ispano-americana: la prima parte promette l'analisi di un oggetto di tipo storiografico; la seconda parte annuncia l'analisi di un oggetto di tipo immaginario. "Pensamiento histórico" e "prosa de ficción" di norma si assumono — in maniera certo semplicistica, ma non priva di trasparenti ragioni culturali — come forme di scrittura contapposte; è però luogo altrettanto comune l'ibridismo che particolarmente contraddistingue il discorso letterario della "storia" e della "finzione" in ambito ispanico. Non a caso, già nelle loro prime manifestazioni, le testimonianze storiografiche di tema americano sono prese in considerazione *anche* dalla letteratura, come — d'altro canto — un nutrito filone di novelle, romanzi e in certa misura, opere di poesia, ha sempre dimostrato (e continua a dimostrare) uno spiccato interesse per tematiche politico-sociali, cui la storiografia può agevolmente attingere come fonti che nel loro genere appaiono assai ricche di dati. Gli sconfinamenti fra l'uno e l'altro campo sono frequenti e spesso vistosi, fin dall'epoca della conquista e della colonia, quando la 'storia' soppianta per lungo tempo la 'finzione', appropriandosi tuttavia di molte sue modalità sostanziali e formali. In questa confluenza di componenti eterogenee, vista come peculiarità della cultura americana, centra la sua indagine l'A., partendo dal presupposto che "los diversos aspectos creativos de la historiografía americana (la materia paródica, interpolaciones legendarias, cuentos, etc.) encierran un testimonio cultural de amplia significación. Soslayar ese material equivaldría, sin más, a la refutación ligera e innecesaria de nuestras primeras interpretaciones imaginativas" (p. 93).

Senza dubbio il tema è interessante quanto complesso e questo libro ha fra i principali suoi meriti quello di riproporre diacronicamente, con il sistema di opere campione piuttosto rappresentative, una revisione del rapporto niente affatto chiaro fra letteratura storiografica e letteratura di finzione, tentando di percorrere in forma più sistematica un cammino che la critica ha inaugurato in anni recenti solo episodicamente. I risultati che possono sortire da riletture del genere appaiono interessanti non tanto, o non solo, per la necessità — in sé apparentemente arida — di nuove classificazioni, ma soprattutto per la possibilità di giungere a formulare nuovi giudizi di valore, riconsiderando le condizioni di produzione dei testi da parte dell'emittenza.

Per altro verso, specialmente nel settore storiografico, la ricezione in area ispanica di tali opere si può dire a tutt'oggi fortemente influenzata da certa tradizione del positivismo, per cui all'A. appare necessario fare affermazioni di principio che in ambiti culturali differenti potrebbero suonare come delle ovvietà. Si sa, per esempio, che la secchezza di una statistica, pur garantita da un procedimento scientifico, di per sé non produce più 'verità' di un segmento di testo di finzione e, così radicalizzati i termini del problema, non si può che essere d'accordo con E.P.W.

quando afferma che “la lectura aferrada àl mero apunte informativo no reconoce, casi nunca, la diversidad de funciones que esos fragmentos de creación pueden asumir en el esquema total de la obra”; e che “la omisión que hace la investigación histórica de los fragmentos legendarios o míticos conduce a una lectura parcial del texto, que es después de todo, la entidad primordial en nuestras investigaciones documentales” (p. 17). Tuttavia, anche se è verissimo che, come il critico sottolinea acutamente più oltre, “muchos olvidan — aunque se trata de un hecho elemental — que toda narración (histórica o ficticia) siempre nos lleva a *imaginar* la circunstancia relatada; circunstancia que obedece a un proceso selectivo impuesto por la narración y que no puede ser ajeno a las elaboraciones creativas del lenguaje” (p. 20), direi che è appunto con l’acquisizione di questa consapevolezza che la storiografia contemporanea, pur aperta nei casi migliori all’interdisciplinarietà, cerca di ridefinire il proprio campo di indagine, nonché il proprio metalinguaggio. Cosa che naturalmente non impedisce di utilizzare entro certi limiti anche i testi di finzione, soprattutto nei livelli segnici più piccoli, come finora si è fatto per esempio in campo lessicografico. Per questo, non si può rimproverare allo storico — come sembra di poter implicitamente evincere da queste ultime affermazioni dell’A. — di trascurare ciò che in realtà forma parte della competenza del critico letterario, soprattutto se di formazione semiotica, il quale ha come compito specifico quello di individuare le correlazioni fra i sistemi di segni del testo letterario (di finzione) e gli altri sistemi di segni della cultura entro cui tale testo nasce e circola nello spazio e nel tempo.

Nel campo prescelto dall’A., l’impresa è tutt’altro che semplice: per lo sforzo metodologico da applicare e per la vastità dei materiali da inquisire. Tuttavia, come dice egli stesso, la necessità di cimentarvi “ya no parece discutible” (p. 95), ed è con questo animo che egli offre nel primo capitolo, forse non a caso intitolato *Esbozos preliminares* (pp. 15-95), un panorama, frammentario ma comunque utile, delle regole retoriche che presiedevano alla stesura delle cronache, specialmente nei secoli XVI e XVII. Le questioni toccate sono molte e tutte di rilievo, ma una in particolare — sulla quale sono d’accordo solo in parte — mi preme sottolineare: si tratta della verosimiglianza quale risultante di una coerente organizzazione dei materiali semantici, di qualunque provenienza, realmente ‘accaduta’ o soltanto ‘fantasticata’, essi siano. In proposito leggiamo infatti che “el discurso era ‘verosímil’ si estaba sustentado por un desarrollo coherente y una secuencia de etapas que de algún modo lo justificarían” (p. 75); e poco oltre il critico aggiunge: “La construcción organizada y sugestiva del *Orlando furioso*, o de la *Araucana* de Ercilla, confería a esas obras — según el criterio de la época — un grado admirable de verosimilitud que se le negaría, por ejemplo, a la *Divina Comedia*. No es fácil, pues, discernir las coordenadas del pensamiento histórico en el siglo XVI, si observamos que los erasmistas, que tan duramente condenaron la novela caballeresca, celebrarían las fabulaciones extremas que contiene la *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea*, obra que distinguían — según M. Bataillon — por su ‘verosimilitud’, verdad psicológica, ingeniosidad de composición, sustancia filosófica y respeto a la moral” (pp. 75-76). Mi sembra però che in questo passo non si ponga nel dovuto rilievo il fatto che le tre opere menzionate hanno dietro di sé elaborazioni teoriche importantissime anche da un punto di vista cronologico, come per esem-

pio le riflessioni non secondarie sul vero e verosimile che, a distanza di tempo, portarono a definire il romanzo di Eliodoro un *poema* al pari del capolavoro ariostesco. Problemi molto più complessi presenta poi l'*Araucana*, composta nel vivo di fermenti teorici di grande portata, ma anche sotto la spinta di un vissuto così sofferto che non si lasciò comunque dominare dai fregi del bello scrivere. Ho già avuto occasione di trattare i rapporti fra storiografia ed epica a proposito di Juan de Castellanos (in "Studi di letteratura ispano-americana", 10, 1980, 5-71) e benché la rilevanza artistica dei due autori sia differente, a mio avviso non cambiano le questioni sostanziali che stanno alla base della loro scrittura: Ercilla, come fece poi il suo emulo di Tunja, scrisse di storia perché voleva lasciare testimonianza del 'vero', servendosi del modello ariostesco come di un abbellimento formale che innalzava e variava lo stile, e quindi l'efficacia persuasoria della propria materia, senza che per questo ne venisse intaccata la sostanza di "historia verdadera". Se ne può trovare eloquente prova nel primo, ma specialmente nel secondo prologo dell'opera. Il trattare i fatti concernenti la storia come 'verosimile accaduto', facendoli rientrare nel dominio della letteratura, presupponeva invece uno stadio teorico ulteriore, che ancora non aveva raggiunto i cronisti (a vario titolo) delle Indie nella seconda metà del cinquecento, e che difficilmente li avrebbe trovati sensibili, pensando al caso frequente in cui essi erano o erano stati al tempo stesso anche conquistatori, ansiosi di veder riconosciuta l'entità della loro impresa.

Per ogni opera di questo periodo bisogna perciò procedere con molta cautela, cercando di ricostruire di volta in volta il modello di discorso che ne condiziona previamente la forma. Così anche il margine di finzione può variare notevolmente, a seconda di come venga considerato: prendendo ad esempio l'Inca Garcilaso, il primo degli autori esaminati dopo la parte introduttiva (pp. 96-122), non c'è dubbio che il "proceso de ficcionalización" rilevato dal critico (autobiografismo, digressioni, discorsi diretti, ecc.) appaia ad occhi contemporanei arbitraria fantasia, ma — come egli stesso aggiunge —, "los mecanicos que hacen posible esa apertura creativa y que la cancelan no son excepcionales" (p. 120).

Successivamente l'A. illustra la progressione della componente d'invenzione nel racconto storiografico attraverso l'esame de *El Carnero* (pp. 123-155) e de *El Lazarillo de ciegos caminantes*, (pp. 156-190) e sommariamente, nell'ultimo capitolo (pp. 191-212), enumera alcune differenze tipologiche fra il genere narrativo costumbrista e un non meglio definito genere di "cuento literario", mettendo in risalto la funzione principalmente testimoniale del primo rispetto alla maggiore ricercatezza espressiva del secondo. Le osservazioni empiriche sul racconto di costume sono puntuali anche se non del tutto inedite, ma data l'impostazione del libro ciò di cui maggiormente si sente la mancanza è una più precisa teoria dei codici letterari rispettivi, visto che in ogni caso si tratta di porre a confronto delle convenzioni, tenendo in speciale considerazione la pragmatica.

Già aver situato il problema dell'enunciazione al centro della propria analisi, come fa E.P.W. sia pure con approcci appena accennati (per esempio in quest'ultimo capitolo si legge: "En contraste directo con el cuento literario el cuadro de costumbre se perfila como una narración que sólo ocasionalmente remite a su propia hechura", p. 205), apre interessanti prospettive d'analisi, che meritano di essere approfondite. L'immaginario, che il critico fa coincidere con il letterario — ma

vi sarebbero al riguardo parecchie osservazioni da riportare —, si può anche misurare nel discorso attraverso le marche della soggettività, a patto però di non considerare il discorso (relativamente) privo di indicatori autoreferenziali, ossia quel discorso alla “terza persona” che non rimanda a se stesso ma a situazioni ‘oggettive’ (cfr. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 288 e 306), di per sé referenzialmente più affidabile. In campo storiografico le trappole della scrittura ‘oggettiva’ sono state scoperte da tempo, come pure sono stati sottoposti a revisione l’oggetto e i limiti dell’interpretazione: con una frase d’effetto, alcuni anni fa R. Barthes concludeva in proposito un suo saggio, recentemente ripubblicato (*Le discours de l’histoire*, in “Poétique”, 49, 1982, 13-21), affermando appunto che in età contemporanea “la narration historique meurt parce que le signe de l’Histoire est désormais moins le réel que l’intelligible”.

Lasciando quindi da parte il feticcio ontologico di una presunta ‘credibilità’ del discorso della storia, opposto per consuetudine ormai anacronica e tuttavia persistente, alla ‘infondatezza’ del discorso della letteratura — feticcio di cui stenta a liberarsi anche lo stesso E.P.W., come traspare dalle sue ripetute giustificazioni del mancato ‘rigore’ delle cronache prese in esame —, è da accogliere positivamente l’iniziativa di una rilettura di questi testi se — alla luce dei principi teorici che informarono la scrittura storiografica nelle varie epoche e di quanto si sta facendo oggi nel campo dell’analisi del discorso — si può far recuperare all’immaginario più appropriate funzionalità semantiche. Il percorso è lungo e accidentato: non siamo che agli inizi.

Elide Pittarello

Cristóbal Colón-*Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1982.

Nel gran numero di studi intesi a dar luce alla storia e alle scoperte di Colombo, peraltro con scarsa attenzione ai suoi scritti, questa nuova edizione risulta davvero un’edizione critica preziosa per merito di Consuelo Varela, dalla cui introduzione emergono i criteri in base ai quali si distingue da precedenti pubblicazioni. Segnaliamo: la ricchezza di documenti — è questo il maggior pregio — (di 90,26 sono in vantaggio sulla più copiosa raccolta conosciuta); le chiarificazioni sui pochi testi autografi colombiani; l’ampio spazio dato alle copie di Bartolomeo de las Casas, ch’ebbe modo, dopo la morte del figlio naturale di Colombo, Fernando, di consultare a lungo la sua ricca biblioteca sivigliana; le copie di investigatori cui erano noti gli originali ormai perduti, e infine documenti che, se pur di dubbia autenticità, possono riuscire utili. L’attendibilità delle copie viene sviscerata con accurata analisi anche nelle note, che presentano ampi riferimenti a particolari biografici, sottolineando, per esempio, la dichiarazione di Colombo d’esser nato a Genova, benché egli in certi documenti insista pur nell’identificarsi come spagnolo, forse per rispondere agli attacchi di chi lo trattava da straniero, o dando notizie di altre edizioni criticamente valutate.

La questione della lingua, costellata di portoghesismi, italianismi, genovesismi, e soprattutto riflesso della sua condizione d'uomo di mare, è illustrata in modo da facilitarne l'intendimento, così da poter penetrare nello spirito dello scopritore e nella visione personale delle sue scoperte in base alle sue conoscenze geografiche, all'esperienza coloniale dei suoi viaggi precedenti e alla cosmografia allora in voga.

L'esame filologico dell'ortografia e fonetica colombiana sottolinea la caratteristica del suo stile di adeguarsi all'intendimento dei lettori di varie lingue con una mescolanza eterogenea di forme e costrutti di varia provenienza.

Grande interesse, nei libri citati della Biblioteca colombiana di Siviglia, delle postille, anche se creano ai critici più ragguardevoli problemi circa l'attribuzione di esse a lui o al fratello Bartolomeo che lo accompagnò in vari viaggi, e attenta e dotta l'analisi che ne fa Consuelò Varela. Seguono pochi cenni biografici con l'itinerario dei suoi quattro viaggi in cui s'inquadrano notizie essenziali dei documenti contenuti nel volume. Importante l'indicazione delle modifiche grafiche, il chiarimento delle sigle, il breve appunto bibliografico e, in "Apostillas", la specificazione delle annotazioni colombiane sui suoi libri con le fonti a cui si accompagnano. Vengono quindi i Documenti e, infine, a conclusione del volume, il glossario di voci fuori uso e di termini marinari altrimenti incomprensibili, oltre agli Indici dei nomi propri di persona e dei nomi di luogo, seguiti da due cartine geografiche dei viaggi di Colombo. Questa, la necessaria premessa.

Ora, la rassegna, sia pur rapida, dei viaggi e delle scoperte attraverso il materiale documentario c'impone di rilevare — se pur implicitamente lo si è già accennato — che il pregio sostanziale di quest'opera è il farci venire a conoscenza di un'impresa così grandiosa dalla voce dello scopritore, ammirare le sue pittoresche descrizioni di bellezze naturali, apprendere, col clima, la vegetazione, la fauna, i prodotti, anche l'indole degli abitanti di quelle terre lontane e seguire i particolari delle vicende occorsegli, buone e cattive. Basta scorrere l'Indice generale per rendersi conto della ricchezza documentaria e sentire l'attrazione di frammenti autobiografici, lettere, relazioni, notizie ch'esso rispecchia autenticamente, quasi in riflesso fotografico: panoramica assai diversa da una semplice narrazione di viaggi e scoperte. Ed eccoci a farne per sommi capi la rassegna con i necessari chiarimenti.

I Viaggio: dopo una lettera introduttiva, deferente e grata, indirizzata ai re di Spagna, che gli avevano dato il titolo — da trasmettere in eredità — di Ammiraglio maggiore, Viceré e Governatore perpetuo di tutte le isole e terra ferma che scoprisse, con la notizia della sua partenza da Palos, fornito di tre caravelle e diretto ad occidente per la via delle Canarie, comincia dal 3 agosto 1492 il diario di bordo: sosta di quattro settimane alle Canarie per un'avaria alla Pinta, ripresa del viaggio verso ovest il 6 settembre. Impressioni e osservazioni vivamente incisive e pittoresche su quanto si vede di nuovo, ma l'estenuante attesa della terra provoca fra i marinai insofferenze a cui Colombo oppone la sua fede sicura nella vicinanza della terra, finché il 12 ottobre essa appare. È l'isola di Guanahani, da lui creduta terra asiatica e chiamata S. Salvador, oggi Watling nelle Bahama. Sbarcato con la Croce e i segni di Castiglia, si diffonde in suggestive descrizioni sui costumi e l'indole degli abitanti. Quindi, nei suoi spostamenti più a sud, alla ricerca dell'oro, assistiamo

alla scoperta di altre isole delle Antille: Cuba, da lui creduta prima il Cipango (Giappone), poi il paese del Gran Khan, bellissima terra descritta in modo pittoresco e con risalto della cordialità degli abitanti, Haiti, da lui detta Española (oggi Santo Domingo), ancora più bella, finché il naufragio della Santa Maria, a cui rimedia la generosità e l'aiuto degli abitanti, oltremodo commossi per la disavventura occorsagli, arresta la sua avanzata. In seguito, lasciati 39 uomini in quest'isola (località-fortezza di Navidad), ove affluiranno avventurieri attirati dalla speranza di far fortuna, a causa di grossi guai, e ricongiuntosi alla Pinta che aveva seguito arbitrariamente una via diversa con la prospettiva di più ricco bottino, abbandonata Haiti il 16 gennaio 1493, riparte per la Spagna. La traversata atlantica si compie tra l'infuriare di bufere che lo costringono ad approdare prima alle Azzorre, ove incorre in ostilità, e poi, a causa di una forte tormenta, a Lisbona, degnamente ricevuto dal Re. Da qui fa ritorno in Spagna, sbarcando a Palos il 15 marzo 1493.

Prescindendo da interessanti frammenti con note autografe di data anteriore all'arrivo, va, però, menzionata la lettera di Colombo del 15-2-'93 a Luis de Santangel, scrivano dei Re cattolici, che dà notizie della sua scoperta, con ampia descrizione di bellezze naturali, prodotti, usi e costumi.

Prima ch'egli inizi il secondo viaggio, la Spagna, persuasa delle scoperte e timorosa di contese col Portogallo, emulo di tali viaggi, richiese e ottenne (maggio 1493) la concessione pontificia di dominio esclusivo sulle terre scoperte e da scoprire dove non obbedissero ancora a nessun re cristiano. Ce ne informa il discusso *Memorial de la Mejorada* del luglio 1497, che dà notizia anche della divisione in due sfere di espansione, spagnola e portoghese, mediante una linea meridiana (raya), contemplata dalla concessione.

Tale linea fu poi spostata più ad ovest (trattato di Tordesillas) per l'insoddisfazione dei portoghesi, e il nuovo accordo fu rispettato integralmente da parte spagnola, così da ritenersi confermato il loro pieno diritto d'occupazione in determinate zone, nonostante i pareri della parte avversaria.

Il Viaggio (1493-1495). Interessante, di questo secondo viaggio, il Memoriale per i Re, dato il 30 gennaio 1494 ad Antonio Torres che aveva seguito Colombo con l'ordine espresso dei Re di ritornare subito in Castiglia, dopo l'arrivo alle Indie. Esso contiene, fra altre notizie, richieste per sopperire a ogni necessità, con l'annotazione delle risposte "de sus Altezas" in merito a tutto. In questo viaggio, che compie con gran séguito, tocca alcune delle piccole Antille: Dominica, Guadalupe, Portorico, di nuovo Haiti (con la sua Vega Real), ove avevano trovato la morte i coloni lasciativi, Giamaica, le molte isolette del *Jardín de la Reina* fino all'ultima, *Isla de Pinos* (S. Juan Evangelista), sempre credendo Haiti il Cipango, le molte isole quelle annunziate da Marco Polo a sud-est della Cina, e Cuba il continente stesso dell'Asia, convincimento ribadito nel 3° Viaggio (maggio 1498-novembre 1500) in cui, partito dalle isole del Capo Verde, toccò Trinidad e, forse al sud del golfo di Paria, il continente meridionale americano. Da qui, pur ritenendo prossima la terra da lui identificabile nella sede del Paradiso terrestre, fece ritorno ad Haiti, da dove sperava di riprendere le sue esplorazioni, ma la ribellione d'individui sediziosi, delusi per il mancato ritrovamento dell'oro, unico loro scopo, e l'incapacità di domarla, provocò da parte dei Re di Spagna, in seguito a tendenziose infor-

mazioni giunte alla Corte su di lui, l'invio di Francesco Bobadilla con ampi poteri, e il suo rimpatrio in catene. Seguirà l'autorizzazione regia ad altre persone per ulteriori viaggi e scoperte nelle Indie, pur nel rispetto di quanto già fatto da Colombo. L'estratto della lettera originale andata perduta — relazione del 3° viaggio — scritta ai Re il 31 agosto 1498 da Santo Domingo e inviata il 18 ottobre dello stesso anno, accompagnata da una "pintura", è di Bartolomeo de Las Casas. Varie altre lettere testimoniano la sua disperata difesa, invocante giustizia. Vediamo inoltre diversi documenti: frammenti di lettere ai Re, ad amici; un salvacondotto per Francisco Roldán, il quale chiedeva indipendenza, dopo che una parte della gente posta sotto i suoi ordini si era ribellata; l'elenco del personale del 1° Viaggio con le rispettive retribuzioni (reca una nota autografa di Colombo), ordinanze, informazioni anche di torti ricevuti, incarichi vari, concessione di privilegi, contratti, difficoltà economiche. Quindi, riconquistato il favore dei Re, Colombo prepara il 4° Viaggio (1502-1504). Prima che lo inizi ha termine la redazione del *Libro de las Profecías*, con passaggi biblici e dei Padri della Chiesa attinenti alla fine del mondo e alla conversione di tutti i popoli alla fede, oppure menzionanti località da lui identificate con la Española o le altre isole scoperte e credute le Indie. Fra i documenti di questo periodo sono da ricordare particolarmente il memoriale al figlio Diego, la cui data è peraltro incerta, preannuncio del testamento, e la lettera al Papa Alessandro VI del febbraio 1502, con la richiesta di sacerdoti e religiosi che gli fossero d'aiuto nell'effettuazione di un'impresa — di cui espone i precedenti — mediante la quale spera di divulgare nell'Universo il nome del Signore e il suo Vangelo.

Compagno del suo 4° Viaggio, in cui ebbe solo il titolo di Ammiraglio, non di Viceré Governatore, col fratello Bartolomeo, il figlio Fernando, poi cronista di tale viaggio e fondatore, a Siviglia, di una biblioteca colombiana. Le tappe, dopo la partenza dalla Spagna il 9 maggio 1502 (ne fa relazione — della cui copia esiste una versione italiana, "Lettera Rarissima" — da Giamaica, il 7 luglio 1503, trascorso un mese dal suo arrivo alle Indie): Martinica, Santo Domingo, ove gli viene vietato di toccar terra, poi, fra l'imperversare del maltempo e un naufragio a Giamaica, anche se riceve l'aiuto di una caravella dal governatore di Española, Ovando, per l'intercessione del domestico Diego Méndez che porterà la relazione del viaggio e una lettera con la stessa data a fra Gaspare de Gorricio, suo grande amico. Spinto a Cuba e ad altre località sconosciute, tocca la costa dell'America centrale, ma proprio quando spera che, seguendo il litorale di Veragna (Veragua), cioè la costa occidentale del Panama, sarebbe giunto al mare dell'India, dopo inutili diversioni tra infuriare del mal tempo, ostilità indigene, rivolte di equipaggi, scarsezza di viveri, e sfiancato da tristi condizioni di salute — era ridotto ormai quasi cieco —, fa ritorno in Spagna nel settembre del 1504, deluso e oppresso da debiti, come attestano le tratte riportate nel volume. Fra i documenti che seguono la morte della regina, sua grande protettrice, avvenuta il 26-11-1504, troviamo numerose lettere a vari destinatari, intese a sollecitare il loro intervento per la sua riabilitazione, e la redazione del suo testamento in data 19 maggio 1506. Morirà il giorno seguente a Valladolid, senza aver ottenuto l'udienza reale desiderata perché gli venisse resa giustizia col riscatto dei torti subíti.

Si chiude così lo scenario suggestivo documentato ampiamente dalle stesse parole dello scopritore che, pur ignaro della sua scoperta e fermo nelle sue convinzio-

ni, emerge in tutta la sua grandezza, il suo coraggio, l'acutezza delle sue osservazioni, l'entusiasmo, la fede, la generosità e infine l'amarezza, benché rassegnata, a un'ingiusta sorte.

Abbiamo voluto delineare, sia pur molto sommariamente e anche se noti ed inconfutabilmente evidenziati nel volume, gli itinerari da lui seguiti, per rendere omaggio alla sua celebre impresa, rigettando qualunque insinuazione calunniosa dei suoi detrattori, di cui nulla è accertato concretamente dalla documentazione di quest'opera. La figura di Colombo — insistiamo a dirlo — vi spicca aureolata di dignità e di gloria, ed eminente risulta la sua arte del navigare, nonostante gli errori della sua dottrina cosmografica e le sue utopie mistiche.

Letizia Falzone

Bernardino de Sahagún, *Storia indiana della conquista del Messico*, traduzione e nota di A. Morino, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 142.

Della monumentale *Storia generale delle cose della Nuova Spagna*, che attesta lo straordinario impegno di conoscenza del mondo indigeno da parte del francescano Bernardino de Sahagún, appaiono in questo libretto i capitoli dell'ultimo libro, a dimostrare, secondo il curatore — che esplicitamente, del resto, lo enuncia nel titolo —, la visione indigena della conquista spagnola, quella dei vinti, s'intende. Miguel León-Portilla è stato il felice forgiatore della dizione, nel suo noto testo *La visione dei vinti*, colui che l'ha posta in circolazione anni fa, con abbondanza di documentazione. E ancora oggi ha fortuna, perchè in essa si esercita lo spirito umanitario-politico dei contemporanei, la suggestione di una visione "altra" della conquista, da parte dei conquistati, esaltata dalla sensibilità nostra contemporanea.

Il valore del testo di Sahagún è, certo, relativo, in questo senso, a ben guardare, mentre di grande significato è, invece, la sua indagine intorno alla civiltà del mondo messicano. E tuttavia queste pagine, anche isolate, hanno una loro indubbia attrattiva, poichè ci presentano con vivacità di tinte, nonostante la compostezza della prosa, improntata allo stile espressivo indigeno, perfettamente assimilato, la tragedia del popolo azteca, dapprima nell'abbaglio in cui cadde scambiando gli spagnoli per gli antichi dèi di ritorno, poi nel tentativo di tenerli lontani dalla capitale, quindi nella lotta contro di essi, fino alla cacciata da Tenochtitlán, poi nella sconfitta finale.

La buona accoglienza che Cortés e gli spagnoli fanno a Guatimozín, successore di Montezuma, chiude l'ultimo atto della storia azteca, è il segnale della completa sconfitta di un mondo: "Non appena ebbero toccato terra, il signore di Messico Quauhtemotzin e il suo corteo scesero vicino alla casa dove li aspettava don Hernando Cortés. Gli spagnoli che stavano lì intorno presero amichevolmente Quauhtemotzin per le mani e lo condussero dal loro capitano sul terrazzo. Lì don

Hernando Cortés lo abbracciò e gli dimostrò grande affetto, mentre i suoi soldati lo guardavano con benevolenza e, poi, spararono tutti i colpi per la gioia che la guerra era finita” (Cap. XL).

Era la metà d'agosto del 1521, precisamente, secondo la nostra cronologia, il 13 del mese. L'impero azteca era finito, iniziava il dominio spagnolo. “Eneide messicana” l'ha definita Alfonso Reyes, in un saggio ancor oggi di interessante lettura. Come spiegare la passività di Montezuma II, imperatore e sommo sacerdote, nel quale si fondevano autorità politica e religiosa, ma che come religioso possedeva anche la scienza, la sapienza ereditata dagli antenati? La profezia, i segni che agitano d'improvviso il Messico alla vigilia dell'arrivo degli spagnoli — soprattutto la comparsa della cometa —, lo convincono che sono giunti gli esseri soprannaturali, padroni del fulmine e del tuono — gli archibugi —, ai quali è predetto che dovrà essere consegnata la nazione. Come il re Latino si arrende ai troiani, così fa Montezuma con gli spagnoli. Cerca di accattivarseli accogliendoli nella sua stessa capitale, che era apparsa ai nuovi venuti, a detta di Bernal Díaz del Castillo, come “cosa d'incantesimo” dall'alto delle montagne che circondano la valle del Messico. E li colma di regali preziosi, di quell'oro che li convincerà a non più lasciare terra così ricca; si umilia di fronte a Cortés, sollevandosi le vesti, lui che nessuno dei suoi-sudditi poteva osare di guardare in viso, e gli mostra che, a differenza di quanto gli hanno detto i suoi nemici non è d'oro, ma di carne e di ossa come lui. Il conquistatore rimarrà indifferente di fronte a tanta umiliazione e tragedia. Nella lettera ai re di Spagna, raccontando il fatto “curioso”, lo dimostra apertamente: “Io risposi a tutto ciò che mi disse, soddisfacendo a quello che mi sembrò che convenisse, specialmente nel fargli credere che vostra maestà era chi essi aspettavano, e con questo si accommiatarono; e andatosene, fummo assai ben provvisti di molte galline e pane e frutta e altre cose necessarie, specialmente al servizio della tavola. E in questo modo stetti sei giorni, assai ben rifornito di tutto il necessario e visitato da molti di quei signori”.

Quella di Cortés è la visione del vincitore. La visione dei vinti è, naturalmente, più drammatica e Sahagún, nelle sue pagine, ce l'offre in modo convincente.

Nella nota finale al volumetto, il curatore e traduttore insiste, e giustificatamente, sulla “memoria” della parte indigena, sul significato particolare, in questo senso, delle pagine del francescano spagnolo, nelle quali egli si oppone all'asserita — da parte del curatore — “volontà spagnola di negarsi alla conoscenza dell'America” (p. 120). È un'affermazione che occorrerebbe discutere. Sahagún ha grandissimi meriti, ma non fu il solo che dimostrò interesse sincero verso il mondo indigeno, anche se, nell'area azteca, ma diciamo pure nel mondo americano, fu lo studioso più rilevante. Senza ombra di simpatia per la conquista — cosa che sarebbe assurda trattandosi sempre di violenza su altri popoli —, è opportuno sottolineare, a mio parere, ancora una volta, che, a dispetto della furia devastatrice dei conquistatori, l'impegno di conoscenza ispanico nei riguardi del Nuovo Mondo fu straordinario, né mai lontanamente emulato da altri popoli che, nei secoli successivi, occuparono con la forza altre terre. Naturalmente i soldati erano incolti, e così i loro comandanti, almeno in linea generale, e la cultura era nelle mani non tanto della chiesa, quanto degli ordini religiosi. Perciò la presenza di tanti frati, ma anche dei gesuiti, nell'opera di raccolta dei dati intorno alla cultura e alla lingua dei po-

poli americanos. È un merito che occorre riconoscere, malgrado esempi di intolleranza e di ignoranza. Lo stesso vescovo di Guatemala, Diego de Landa, esplicò dannoso zelo facendo bruciare pubblicamente numerosi codici indigeni, ma al rogo ne sottrasse diversi, e del resto egli fu il primo studioso della letteratura maya, come attesta la *Relación de las cosas de Yucatán*. Certo, questo interesse era spesso finalizzato all'evangelizzazione: conoscere per meglio penetrare nella mentalità indigena, nelle credenze e nei costumi. E tuttavia, dopo i primi furori distruttivi, la preoccupazione fu di conservare. L'impegno culturale ispanico fu certo notevole. Con i conventi si aprirono scuole di arti e mestieri, di arti liberali, Università. Nulla di simile è riscontrabile, neppure in tempi moderni, presso altri popoli colonizzatori. Certo, la cultura che gli spagnoli importarono, e imposero, in America fu quella occidentale, cioè quella che i vincitori possedevano. Ma che dire della istituzione nell'Università di Lima, sotto il governo del vicerè don Francisco de Toledo, della cattedra di *quéchua*, e dell'obbligatorietà della conoscenza della lingua indigena per chi, nella stessa Università, intendesse ottenere il titolo di *bachiller* o di *licenciado*?

Varrà forse la pena di riflettere su tutto ciò, prima di lasciarsi trascinare da un eccessivo spirito di parte, che porta ad applicare a momenti storici così remoti concezioni e sensibilità proprie del nostro tempo.

Giuseppe Bellini

Memorial de Sololá, Anales de los cakchiqueles. Traducción directa del original, introducción y notas de Adrián Recinos. *Título de los señores de Totonicapán*. Traducción del original quiché por el P. Dionisio José Chonay; introducción y notas de Adrián Recinos. Dirección General de Antropología e Historia, Guatemala, Editorial Piedra Santa, 1980, pp. 247.

El más conocido de los libros indígenas guatemaltecos es el *Popol Vuh*, obra sagrada del pueblo quiché. Además de éste, existen otros testimonios de la cultura indígena, cuya riqueza lingüística, mitológica y documental no es menos que la del manuscrito quiché. Al principio, existía sólo el testimonio de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, quien, en su *Recordación Florida*, había enumerado una serie de memoriales y títulos depositados en los Archivos del Ayuntamiento de la Capital de la Capitanía General. Con la llegada del siglo XIX, las investigaciones de algunos antropólogos europeos sacaron a luz varias de estas obras.

Sucedió que la codicia de algunos conquistadores amenazó a las tierras comunales de los indios. Éstos, para defender sus posesiones, se dirigieron a la autoridad para demostrar el derecho que les asistía sobre el territorio. Así, los "memoriales" y los "títulos" se remontaban a los más lejanos tiempos, desde la creación del

mundo hasta el momento en que se escribía, pasando por la migración desde Tula. Aunque la finalidad práctica del manuscrito es evidente e inmediata, el historiador encargado de la redacción se deja arrastrar por la precisión de la memoria y deja, para la posteridad, documentos de gran valor para la comprensión de la cultura indígena. Se trata, por tanto, de escritos con una finalidad diferente a la del *Popol Vuh*.

El más importante de todos, por extensión y calidad de contenido, es el *Memorial de Sololá*, conocido también como *Memorial de Tecpán Atitlán* o *Anales de los Cakchiqueles*. El libro fue escrito a finales del siglo XVI por autores desconocidos, pasó a manos de los franciscanos y de allí fue a los Archivos Eclesiásticos, en donde lo encontró, en 1844, don Juan Gavarrete, acucioso historiador y filólogo. Aparece entonces el infaltable abate Brasseur de Bourbourg quien visitó Guatemala en 1855. Su recorrido lo llevó a la recolección de importantes manuscritos, siendo el más importante el del *Rabinal Achí*, ballet-drama de los indios quekchíes. Gavarrete mostró el *Memorial de Sololá* a Brasseur quien, intuyendo el valor del manuscrito, se quedó con él y lo tradujo al francés. Gavarrete lo traslada de esta lengua al español y lo publica en 1873. El manuscrito indígena, con su traducción francesa, pasó a manos de Daniel Brinton, quien lo tradujo al inglés en 1885 y lo donó al Museo de la Universidad de Pennsylvania. La obra tuvo varias traducciones sucesivas, pero todas ellas provienen de la versión de Brasseur. Es sólo ahora, en la edición que reseñamos, que se tiene una versión completa y vertida directamente del original.

El *Memorial* es el representante de los cakchiqueles, la segunda nación en importancia después de los quichés. Relata la creación del hombre en términos semejantes a los del *Popol Vuh*. En seguida cuenta la larga peregrinación desde Tulán (probablemente el sitio arqueológico mexicano hoy conocido como Tula) hasta el altiplano guatemalteco. Lo interesante es que todo está registrado en forma de anales (excepto, obviamente, el tiempo mítico) de modo que se pueden reconstruir no sólo los acontecimientos históricos sino también las fechas en que ocurrieron. Parte muy importante es la segunda, que cuenta la llegada de los españoles, pues nos da una versión de la conquista desde el punto de vista del derrotado. En pocas líneas, con sobria dignidad y sin patetismo, el anónimo cronista consigna la tragedia: "fueron exterminados todos los quichés que habían salido al encuentro de los castellanos (...) los reyes Ahpop y Ahpop Kahamay fueron quemados por Tunatiuh Alvarado. No tenía compasión por la gente el corazón de Tunatiuh durante la guerra" (p. 100). En esta frase están condensados años de sufrimiento y de privaciones. El libro termina con los testamentos de los reyes, lo cual es la demostración del derecho de propiedad de los que escribieron el libro.

Mucho más directo y explícito es el *Título de los señores de Totonicapán*, una historia del pueblo quiché escrita aproximadamente en 1554. traducida por el padre Chonay en 1834 y encontrada por Brasseur de Bourbourg en 1860. El libro comienza narrando algunas migraciones indígenas, describe la organización social, cuenta el reinado del rey Kikab y termina fijando los límites de las posesiones indígenas.

La importancia histórica de esta edición es señalada por Francis Polo, en la "Presentación" del volumen, en tres puntos: 1) el desvanecimiento del juicio que

hacía aparecer a los cakchiqueles como “traidores”; en efecto, la nación cakchiquel, en el momento de la llegada de los españoles, llevaba más de sesenta años de guerra con la nación quiché, de modo que no se le podía pedir lealtad; 2) luego de la conquista, los cakchiqueles se sublevaron durante seis años contra el conquistador (1524-1530); 3) a principios del siglo XVI, los cakchiqueles se perfilan como la principal potencia indígena. Son estas tres conclusiones que se pueden sacar de la lectura del *Memorial*, las que confieren al documento excepcional relevancia histórica.

Otro aspecto importante de esta edición es el bibliográfico. En efecto, era ya muy difícil encontrar estos preciosos documentos. Pero hay más: se trata de una verdadera nueva edición, pues Adrián Recinos, ya atento traductor del *Popol Vuh*, vierte directamente el texto del quiché al español, enriqueciéndolo con un erudito aparato crítico, que despeja la infinidad de dudas que asaltan al profano en lenguas indígenas. Se trata, también, de la primera edición completa del *Memorial*, pues todos los anteriores editores no habían creído oportuno publicarlo por completo.

Ya sólo lo anterior es suficiente para justificar y valorizar esta nueva edición. Hay otras contribuciones importantes, sin embargo. Desde el punto de vista literario, nos muestra, una vez más, la existencia de una “voz de los vencidos” y de una cultura literaria indígena de gran nivel. Los mitos y leyendas contenidos en el libro son un aporte más a la ya rica tradición literaria prehispánica. Desde el punto de vista social, la obra tiene la oportunidad de ver la luz en un momento en el que la resistencia indígena se yergue nuevamente frente a sus explotadores. Tal resistencia no tiene solamente un aspecto guerrero. Por el contrario, durante los 400 años de opresión, los indígenas han podido resistir gracias a la fiel conservación de sus tradiciones antiguas, sabiamente ocultadas y transmitidas de generación en generación. Muchas de estas tradiciones pueden encontrarse en los *Memoriales*, cuya importancia rebasa el aspecto puramente monumental para convertirse en vivo testimonio de la historia.

Dante Liano

Franco Cerutti, “*El Güegüense*” y otros ensayos de literatura nicaragüense, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 184.

En términos generales, la literatura nicaragüense, como la centroamericana en general, ha sido poco estudiada. Con las consabidas excepciones de un puñado de autores como Darío y Cardenal, cuya obra se ha difundido internacionalmente, se conoce muy poco sobre el desarrollo de las letras en Nicaragua y sus principales cultores. Esto sucede así — pese al esfuerzo de críticos e investigadores nicaragüenses y extranjeros como Pablo Antonio Cuadra, Jorge Eduardo Arellano, Ernesto Cardenal, Giuseppe Bellini y Franco Cerutti — porque el campo es amplio,

no existen muchos estudios sistemáticos y son grandes las dificultades con que se confronta el investigador, sobre todo para tener acceso a las fuentes.

Franco Cerutti, residente desde hace muchos años en la América Central, es uno de los investigadores que con más empeño y constancia se ha dedicado al estudio de la historia y la literatura de Nicaragua. Como señala Bellini en la *Presentación* de este libro, "*El güegüence*" y *otros ensayos de literatura nicaragüense*, "es una de las mayores autoridades en el sector". "*El Güegüence*" y *otros ensayos de literatura nicaragüense* recoge cinco trabajos de Cerutti que constituyen una muestra de la valiosa labor que ha realizado el investigador, sobre todo en el campo de la historia literaria nicaragüense. Estos ensayos aparecieron originalmente en diversas revistas literarias de Centro América y de Europa como *El Pez y la Serpiente*, *Revista del Pensamiento Centroamericano*, *Quaderni Iberoamericani* y *Terra Americana*. Algunos fueron publicados en italiano y se ofrecen en traducción al español por primera vez.

Los trabajos abarcan desde manifestaciones de la cultura popular de origen colonial, como la comedia-ballet *El Güegüence*, hasta aspectos de la poesía contemporánea, como la presencia del mundo indígena en la poesía del siglo XX. Cerutti siempre destaca aspectos significativos, pero muy poco conocidos de la literatura nicaragüense, evidenciando una gran erudición histórica y un conocimiento íntimo de la vida cultural del país. Pero sus trabajos no son mera recopilación de información, sino que también incluyen opiniones e interpretaciones, polémicas a veces, tanto de la producción literaria, como de la crítica en torno a ella.

El ensayo que da título al libro es una introducción muy completa que sirvió de prólogo a la traducción italiana de *El Güegüence*, traducción del propio Cerutti. Se aborda esta obra teatral de origen popular y cuyas primeras versiones se remontan a la colonia desde diversos ángulos. Se plantea el problema de la definición del género y los elementos indígenas y españoles para concluir que se trata de una farsa bailable correspondiente a un teatro mestizo de carácter popular, modelo ejemplar de todo un género que debemos suponer fue muy pujante en la colonia, a pesar de que sobreviven pocos vestigios. También se destacan sus valores folklóricos y su intención satírica frente a las autoridades españolas. Todos los elementos de la representación — vestimenta, diálogo, música, bailes — aparecen descritos y comentados, tomando muy en cuenta la bibliografía en torno a la obra. El ensayo constituye de esta manera una excelente introducción a *El Güegüence* y a los estudios y comentarios sobre éste.

El segundo trabajo, *Perfil de la cultura nicaragüense en el siglo XIX*, es más personal y menos erudito, sin que por ello falte la documentación que apoya las opiniones del autor. Cerutti analiza la situación social, política y económica de Nicaragua en el siglo XIX — su condición periférica y colonial, la destrucción de las culturas aborígenes — para explicar la penuria cultural en que se encontraba el país durante la mayor parte del siglo. Apenas hubo literatura pura, señala Cerutti, aunque sí abundaron la literatura política, el pensamiento jurídico, los estudios filológicos y gramaticales y los cenáculos poéticos que reunían abundantes versificadores. También hubo un modesto florecimiento del teatro y la pintura, aunque el desarrollo cultural fue en buena medida absorbido y obstaculizado por la ferviente actividad política y la imitación indiscriminada de modelos foráneos.

Salomón de la Selva y los tiranos es, tal vez, el trabajo más polémico. Cerutti comenta dos ensayos sobre Julio César y Alejandro Hamilton que el polígrafo nicaragüense dejó listos para su publicación al morir y que aparecieron póstumamente en 1971. Elogia el sentido histórico, la lucidez y el pesimismo o realismo político de Salomón de la Selva frente a lo que considera "el utopismo idealista" de otros nicaragüenses como Ernesto Cardenal. Coincide con su tesis de que el tirano es producto de la anarquía y, por lo tanto, más un síntoma que un causante del deterioro político.

Los últimos dos trabajos — *El mundo indígena en la poesía nicaragüense contemporánea* y *La poesía en León durante la época de Darío* — son, a mi juicio, los más valiosos. En ambos, pero sobre todo en el segundo, Cerutti demuestra su íntimo conocimiento de la historia literaria de Nicaragua, evidencia su ardua y minuciosa investigación de fuentes poco accesibles y logra su propósito constante de rescatar, esclarecer y difundir aspectos significativos del desarrollo de las letras nicaragüenses, antes de que desaparezca toda documentación que permita reconstruirlos.

El primero es un estudio temático de un aspecto de la poesía nicaragüense posterior a Darío. Después de destacar que la sociedad nicaragüense es esencialmente mestiza y rara vez se encuentra al indio puro; después de puntualizar que el aspecto político-social predomina sobre el étnico-cultural; Cerutti pasa a rastrear la presencia del indio y lo indígena en la poesía de autores como Joaquín Pasos, Mario Cajina Vega, Francisco Pérez Estrada, Ernesto Cardenal, J. Augusto Flórez Z. y José Santos Rivera. Entre ellos destaca a Pasos como el que, a pesar de sus escasos vínculos vitales con el indio, logra penetrar con mayor profundidad en el misterio y la esencia del indio; a Pérez Estrada, autor de poemas como *María Martínez*; "una de las líricas más bellas, más expresivas, más logradas de la poesía nicaragüense contemporánea", acercamiento al mundo indígena genuino; y a Santos Rivera, autor del poemario *El río y su sombra*, "una de las raras aportaciones orgánicas y homogéneas" dentro de la poesía de tema indígena que se destaca también por su dimensión de protesta social combativa. Tal vez resulte extraño al lector el que apenas se mencione a Cardenal y su *Homenaje a los indios americanos*, uno de los poemarios de tema indígena más importantes de la poesía latinoamericana contemporánea; pero un supuesto no explícito del ensayo es el deseo de concentrarse en el tratamiento poético del indio propiamente nicaragüense y no de lo indígena americano en general.

La poesía en León durante la época de Darío es, según mi criterio, el trabajo más valioso, entre los incluidos en este volumen. Se trata de una aportación no sólo al estudio de la historia literaria de Nicaragua, sino también a los estudios darianos. Cerutti insiste en destacar las vinculaciones de Darío con su país, tema que ha desarrollado magistralmente a nivel teórico Pablo Antonio Cuadra. En este extenso ensayo el autor recrea, mediante una selección de autores, la actividad poética en León antes, durante y después de Darío para destacar la vocación poética de los leoneses y el papel de su ciudad como centro de la cultura nacional en la época de Rubén. De esta manera nos va aclarando el contexto literario nacional del gran poeta nicaragüense, sumando su esfuerzo al de otros investigadores anteriores como Diego Manuel Sequeira, autor del libro *Rubén Darío criollo*, que persiguen el mismo fin.

La actividad poética en León — a veces ocasional y provinciana, pero de todas formas creadora de una atmósfera literaria particular — el ensayista la cobija bajo el término “escuela poética de Occidente”, aunque se apresura a aclarar que no existe en realidad una “escuela” bien definida y que se emplea el término por mera conveniencia práctica. Esta “escuela poética de Occidente”, que incluye a los poetas nacidos entre 1850 y 1900, se subdivide en dos grupos o generaciones. Cerutti toma como muestras de cada grupo tres poetas destacados. Al primero, de inclinación romántica, pertenecen Cesáreo Salinas (?-1886), Felipe Ibarra (1856-1936) — maestro de Darío, que estimuló su vocación poética y que cultivó una poesía bécqueriana de tono menor — y Félix Medina (1857-1943), poeta, periodista, dramaturgo, figura muy destacada que censuró humorísticamente al joven Darío y lo invitó a que abandonara la poesía. Al segundo grupo, representado por aquellos en quienes ya incide la renovación modernista, por influencia de Rubén o por sus propias indagaciones, pertenecen Santiago Argüello (1871-1940), muy reconocido en su época y muy elogiado por Darío; Lino Argüello (1887-1937), humilde, bohemio, el último romántico, enfermo del mal del siglo y autor de intenso y delicado lirismo; y Azarías Pallais (1884-1954), poeta sacerdote de sólida cultura europea que ya rebasa — con su poesía postdaríana, sencilla, original, medieval y moderna, delicadamente lírica — el propio movimiento modernista.

Varias conclusiones se pueden derivar de este extenso estudio de Cerutti, aparte de los abundantes datos sobre la vida y obra de los seis poetas tratados y la actividad literaria en León; pero me parece que lo más importante es comprobar, como lo hace el ensayista, que el momento de mayor actividad poética en León coincide con los años de más intensa producción de Darío, es decir, los años finales del siglo XIX y los iniciales del XX. Incluso queda demostrado que Darío se mantuvo en contacto con la producción literaria de su país y que desarrolló un interesante diálogo, a través de textos en prosa y en verso, con los poetas leoneses.

En fin, “Rubén” — como dice Cerutti — “no brotó de la nada y es el desconocimiento, hasta cierto punto explicable por la casi inaccesibilidad de las fuentes literarias, la razón por la cual aun críticos generalmente tan bien informados como Max Henríquez Ureña afirman que en tiempos de Darío existía en Nicaragua escasa actividad poética”.

Como señala Bellini en su *Presentación*, “los ensayos que integran este volumen son muestra eficaz de la pasión intelectual del investigador italiano y nos abren el sugestivo panorama de la cultura de Nicaragua”. No son estos, por cierto, los únicos trabajos valiosos de Cerutti sobre literatura nicaragüense. No se incluyen — supongo que por limitaciones en cuanto al número de páginas o por cuestiones de derechos de autor — trabajos como *Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra*, que sirve de prólogo a la traducción italiana que hizo el propio Cerutti de una selección de la poesía de este autor, *José Coronel Urtecho: apuntes para un retrato*, semblanza de uno de los escritores nicaragüenses de mayor peso en la literatura nacional, y *La vida, la obra y los tiempos de don Félix Medina*, introducción a *Los Contreras*, drama histórico que merece figurar con relieve entre la producción dramática hispanoamericana del siglo pasado. De todas maneras, hay que felicitar a la editorial italiana Bulzoni por haber recogido estos tra-

bajos dispersos y hay que esperar que Cerutti continúe publicando en forma de libro sus trabajos más valiosos, no sólo sobre literatura nicaraguense, sino sobre literatura centroamericana en general.

Ramón Luis Acevedo

Rubén Darío, *Tantos vigores dispersos (Ideas sociales y políticas)*, Selección y notas de Jorge E. Arellano, Managua, Consejo Nacional de Cultura, 1983, pp. 136.

Jorge E. Arellano raccoglie in questo libro — del quale significativamente sono stati tirati 10.000 esemplari, moltissimi per un paese come il Nicaragua, di così ridotta popolazione —, 75 frammenti del poeta nicaraguense, rispondenti alla linea che il Consejo Nacional de Cultura ben definisce nella presentazione, ossia che “se inscriben en la línea de recuperación impulsada por nuestro proceso revolucionario desde su inicio del intelectual progresista que fue el gran poeta en su tiempo” (p. 7).

E certamente una scoperta, questa. Nonostante il “Canto a Roosevelt” e l'evidente passione americana di Darío, eravamo ben lontani dal considerare il massimo poeta del Modernismo lettore di Marx e di Engels, “abierto a los problemas de la sociedad industrial de Europa, indignado por los atropellos del imperialismo” (*ivi*), un Darío “revolucionario que anuncia el futuro socialista de la humanidad” (*ivi*).

Si tratta di brani presi da racconti e da cronache, da poesie e da articoli, posti sotto il titolo di un verso tratto dalla “Salutación al optimista”, preceduti da otto note del Comandante Carlos Fonseca, capo della Revolución, che interpreta il poeta dal punto di vista sandinista, ossia come precursore della rivoluzione stessa.

L'antologia, pur nell'ottica che l'ha originata, è interessante. Essa propone al lettore un Darío se non sconosciuto, certo inavvertito, generalmente, da una critica attratta sostanzialmente dall'euforia formale della sua poesia, dal preziosismo della prosa, dalla nota fantastica o misteriosa della parte narrativa. Così è interessante vedere come il poeta non dimentichi le proprie origini difficili, che gli permettono una visione diversa della società, dal basso, quindi con l'inevitabile condanna dell'“oro miserable” (p. 29), della povertà, che obbliga a prostituire le figlie, di fronte a “tanto ricachón con la camisa como si fuese de porcelana y tanta señorita estirada en seda y encaje” (*ivi*), del dominio crudele della ricchezza — “Cada carruaje que pasa por las calles va apretando bajo sus ruedas el corazón del pobre” (p. 30) —, della democrazia, se essa consiste nell'ingiustizia sociale: “Eso no es democracia, sino baldón y ruina. El infeliz sufre la lluvia de plagas, el rico goza” (pp. 30-31).

Ma Darío è anche l'annunciatore della rivoluzione futura: “El espíritu de las clases bajas se encarnará en un implacable y futuro vengador. La onda de abajo

derrocará la masa de arriba" (p. 32). E ancora, in una nota più dura, che tanto ha a che fare con l'America oppressa e sfruttata: "Todas las tiranías se vendrán al suelo: la tiranía política, la tiranía económica, la tiranía religiosa. Porque el cura es también aliado de los verdugos del pueblo. El canta su tedeum y reza su paternoster, más por el millonario que por el desgraciado. Pero los anuncios del cataclismo están ya a la vista de la humanidad y la humanidad no los ve: lo que verá bien será el espanto y el horror del día de la ira" (*ivi*).

Sono espressioni che potrebbero essere definite di corrente anticlericalismo, se non fosse che tutti conosciamo la realtà americana. E certo il brano non è privo di intenzioni evidenti, nella sua scelta e inserimento in questa antologia, data la situazione attuale dei rapporti governo-chiesa in Nicaragua.

Darío celebra poi Marx, il socialismo come "Buena Nueva" — che si sostituisce a quella evangelica, è chiaro —, l'imminente rivoluzione russa, Gorki "lengua del pueblo". I motivi sono numerosi, né vale qui richiamarli tutti. Conclude il volume lo scritto del poeta per l'ex-presidente di Nicaragua Zelaya, *Refutación al Presidente Taft*, dove si pone in rilievo la politica di duro e ingiustificato imperialismo degli Stati Uniti verso il paese centroamericano, politica che è rimasta invariata nel tempo.

Libro di vario livello, *Tantos vigores dispersos* permette comunque una nuova visione del poeta di Nicaragua, che il lettore giudicherà con saggezza.

Giuseppe Bellini

Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, introduzione di Cesare Segre, traduzione di Enrico Cicogna, Milano, Mondadori, "I edizione Oscar Mondadori", 1983, pp. V-L, 1-388.

El hecho de que se haya vuelto a publicar en italiano el libro príncipe de García Márquez, esta vez en la famosa colección de los *Oscar Mondadori* (y llevando reimpresso, como introducción, el conocido ensayo de Cesare Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*), me ofrece la oportunidad para volver, a mi vez, sobre el tema de la traducción de las obras del último premio Nobel hispanoamericano del que he tratado en "Rassegna Iberistica", 15 (Dic. 1982), pp. 71-sigs., a proposito de *Crónica de una muerte anunciada* a cargo de Dario Puccini.

También en este caso señalaré algunas elecciones semánticas y/o estilísticas que me parecen especialmente logradas y didácticamente ejemplares, y otras tantas que representan desviaciones semánticas o estilísticas con respecto al texto. Comencemos con las primeras (el número de página se refiere a la cit. edición de Mondadori, mientras que el que va entre paréntesis corresponde al texto original de la Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972; las cursivas son mías).

P. 6(12). "soltó de un golpe toda la carga de su tormento": "esplose, in un colpo solo, tutta la carica del suo tormento". Puesto que "carga" es bisémico y puede

también representar la pólvora (de arma de fuego), el traductor ha utilizado metafóricamente la bisemia y ha traducido el esp. "soltó" (ital. 'liberò') con su equivalente intensivo 'esplose', logrando así una condensación semántica que enriquece la imagen sin alejarse del texto.

P. 7 (13). "Los niños *se asombraban* con sus relatos fantásticos": 'I suoi racconti fantastici *sbalordirono* i bambini'. Lo normal, en ital., hubiera sido 'I bambini *rimanevano sbalorditi* dai suoi racconti fantastici', pero así se hubiera sacrificado la forma verbal *sintética* monolexemática ("asombraban") al sustituirla con la *analítica* bilexemática. Por eso el traductor recurre, muy oportunamente, al estilema de la inversión sintáctica lo cual le permite utilizar soberbiamente aquel fulminante 'sbalordirono'.

P. 14 (19). "lo encontró en el cuartito *del fondo comentando* entre dientes sus sueños de mundaza": 'lo trovò nel suo stanzino *appartato intento a parlottare*, a denti stretti, dei propri sogni di trasloco'. En la traducción de esta frase encuentro un par de elecciones estilísticas que me parecen relevantes: la primera es la del sintagma "cuartito *del fondo*", es decir el que se halla en el fondo de la casa, el que está más apartado, traducido justamente 'stanzino appartato'; la segunda es la de "comentado entre dientes [sus sueños]" traducido sagazmente 'intento a parlottare', en donde, por un lado, 'intento' evidencia la concentración anímica, el ensimismamiento onírico de José Arcadio Buendía, quien insiste en su ilusión de irse y, por otro lado, 'parlottare' expresa, hasta por armonía imitativa, los comentarios en voz alta, para sí mismo y entre dientes, del viejo patriarca.

P. 19 (24). "algo extraño debió quedarle en el modo de *andar*, porque nunca volvió a caminar en público": "doveva esserle rimasto qualcosa di strano nel modo di *muoversi*, perché non si fece mai più vedere a *camminare* in pubblico'. A parte de aquella dificultad objetiva que un traductor novato hubiera posiblemente encontrado en el sintagma hispánico "debió quedarle" y que aquí ha sido salvada correctamente con 'doveva esserle rimasto', otra dificultad del texto radicava en que, mientras esp. "andar" es sinónimo de "caminar", en cambio ital. 'andare', como es sabido, no es lo mismo que 'camminare'. Por lo tanto, una traducción literal hubiera debido reiterar a continuación el mismo verbo 'camminare', con el consiguiente efecto cacofónico. No disponiendo, pues, el ital. de otros sinónimos exactos, el traductor supo hallar en 'muoversi' el equivalente semántico más próximo, el cual, de todos modos, me parece que encaja perfectamente dentro del contexto situacional.

P. 27 (31). "los *camino*s de la tierra y los *camino*s del mar": 'le *strade* della terra e le *rotte* del mare'. Aquí el T. tuvo que disimular la reiteración del texto, puesto que en ital. 'le strade' pueden referirse a la tierra pero no al mar, y lo logró, de lo más bien, recurriendo, en el segundo caso, al término técnico 'rotte'.

P. 29 (33). "con una cara que *se le caía* de inocencia": 'con una faccia che *grondava* innocenza'. No hallándose en ital. la posibilidad semántica de traducir literalmente 'una faccia *che gli cadeva* dall'innocenza', lo cual resultaría incomprendible, el T. ha logrado encontrar mediante 'grondava innocenza' una locución lo más próxima posible a la del texto dentro del uso itálico y, además, sumamente expresiva.

P. 30 (34). "[Y como él no entendió lo que ella quería decirle], se lo explicó

letra por letra”: [...] glielo spiegò *chiaro e tonido*. La sugestión de una posible traducción literal, mediante la loc. ‘parola per parola’, en este caso, estaría en acecho más que nunca puesto que dicho modismo existe en ital. pero con un valor semántico en el contexto algo diferente. El T. ha salvado recurriendo a la loc., bien italiana, y bien contundente a la vez, ‘chiaro e tonido’.

P. 36 (39). “Había [...] tanta *attività* [en el pueblo]”: ‘c’era tanta *alacrità* [...]’. Traduciendo ‘alacrità’, el T. le agrega, al correspondiente término ital. ‘attività’, una connotación cualitativa (que voca espontaneidad, solidaridad, responsabilidad y sim.) la cual se halla tan sólo implícita en el contexto. De esta manera llega hasta a enriquecer la imagen sin alterarla semánticamente.

P. 37(40). “por haber sobrepasado los límites del *conocimiento* humano”: ‘per aver oltrepasato i limiti dello *scibile* umano’. El equivalente literal de esp. “conocimiento” hubiera sido, en ital., ‘conoscenza’ pero, como en el contexto se trata de lo *conoscibile* más que de lo *conocido*, me parece muy acertado el recurso exacto a ‘lo scibile’.

P. 38 (41). “Estaba tan concentrado [...] que *apenas si abandonaba* el laboratorio para comer”: ‘Era così concentrato [...] che *lasciava a malincuore* il laboratorio per mangiare’. Ante la alternativa de un sintagma literal ‘lasciava appena’, el T. recurre a ‘lasciava a *malincuore*’ evidenciando la connotación anímica del desgano ante la comida y explicando así lo que se halla implícito en el contexto.

P. 38 (41). “una mirada que la envolvió en un *ámbito* de incertidumbre”: ‘un’occhiata che la avvolse in un *alone* di incertezza’. Al substituir ‘ámbito’ por ‘alone’, el T. elige un término más específico y más homogéneo con respecto a “incertidumbre” a la cual se refiere, logrando así una totalidad eidética poéticamente relevante:

P. 47 (49). “una expresión de solemnidad asombrada, y que Úrsula describía *muerta de risa* como ‘un general asustado’”: ‘una espressione di solennità sbigottita, e che Ursula descriveva, *scoppiando a ridere*, come un “generale spaventato”’. La traducción literal ‘morta dalle risa’ no hubiera sido modismo del uso ital. (aunque hubiera sido comprensible por la presencia del modelo *morto di fame, morto di freddo* y sim.). Por otro lado el modismo ital. ‘sbellicandosi dalle risa’ hubiera sido excesivo por demasiado intensivo con relación al contexto. Muy acertada me resulta, pues, la elección, ‘scoppiando a ridere’.

P. 48 (50). “Todo el mundo se extrañaba de que fuera ya un hombre *hecho y derecho* y no se le hubiera conocido mujer”: ‘[...] un uomo *bello e fatto e*, almeno a quanto si sapeva, non avesse ancora conosciuto donna’. Aparte del hecho de que el sintagma ‘almeno a quanto si sapeva’ es una interpolación en el texto que no resulta necesaria para su comprensión, el haber elegido (ante la imposibilidad de una traducción literal) el modismo ‘bello e fatto’ en lugar del más corriente ‘bello e buono’, representa, para mi gusto, un logro estilístico, puesto que subraya la connotación de *madurez sexual* que en el contexto queda tácita (‘bello e buono’, en cambio, subrayaría más bien la connotación de *legitimidad*).

P. 53 (55). “En este pueblo no mandamos con *papeles*”: ‘In questo villaggio non comandiamo con le *scartoffie*’. Prescindiendo del hecho de que aquí “pueblo” corresponde más a ‘paese’ que a ‘villaggio’ (por sus dimensiones ya dilatadas), ‘scartoffie’ en lugar de ‘carte’, también representa una elección estilística pertinente.

te puesto que, mientras 'carte' corresponde a 'papeles en general', 'scartoffie' es el término burocrático y despectivo que se aplica a los 'papeles inútiles y obligatorios'.

P. 54 (56). "prefiero *cargarlo* vivo y no tener que seguir cargándolo muerto": 'preferisco che lei *mi sia* [di?] *peso* da vivo, anziché continui a *pesarmi* da morto'. El equivalente semántico de esp. "cargar" en ital. podría a ser 'portarsi sulle spalle' y sim., pero aquí también resulta más eficaz, para el oído de un italianófono, la desmetaforización de la imagen mediante el recurso, tout-court, a 'peso' y 'pesare' que representa la imagen básica del contexto.

Veamos ahora, a vuelo de pájaro, otras tantas muestras en que, a mi juicio, la tensión semántica y/o estilística del traductor desfallece dando lugar a desviaciones o *qui pro quo* algunos de los cuales se hallan también en las citas del ensayo introductorio de Segre (que originariamente estaban en castellano).

P. 10 (15). "los muros de barro *sin encalar*": 'i muri di argilla *non intonacati*'. "Sin encalar" non equivale a 'non intonacati' sino a 'non dipinti' [con calce]. Se trata de chozas de barro que los autóctonos suelen pintar con cal.

P. 11 (17). "el vasto universo de la *ciénaga* grande": 'il vasto universo della *palude* grande', "Ciénaga" non es 'palude' sino 'laguna'; la "ciénaga grande" es la laguna de Santa Marta (parecida a la nuestra de Venecia y, como ésta, navegable) en el nord-este de Colombia. Lo mismo vale para todos los demás casos de pp. 11, 23, 36, 44, 51, etc., en donde aparece este nombre siempre traducido erróneamente 'palude' (es uno de los *qui pro quo*, que figuran en el cit. ensayo introductorio), p. XXXI, en donde, "sopor de la *ciénaga*" corresponde a "sopore della *palude*").

P. 12 (18). "El casco [del barco hundido] estaba firmemente *enclavado* en un suelo de piedras": 'Lo scafo [...] era fermamente *inchiavardato* in un pavimento di pietra': a pesar de la semejanza etimológica, esp. 'enclavado' e ital. 'inchiavardato', son dos cosas diferentes puesto que el segundo es equivalente a 'fissato con chiavarde', 'imbullonato' y sim. mientras que el primero equivale, en el contexto, a 'incastrato' y sim.

P. 13 (18). "*¡Carajo!* — gritó —": '*Diamine!* gridò'. Puesto que el autor no ha empleado aquí ningún eufemismo (pudo decir por ej. *¡Caray!* o *¡Caramba!*) el eufemismo italiano *Diamine!* representa una desviación estilística bastante arbitraria frente al equivalente ital. usual *Cazzo!*.

Analogamente en la p. 22 (27) la exclamación "Vete al carajo" de José Arcadio Buendía enojado contra el espíritu del finado Prudencio Aguilar, no equivale estilísticamente a 'Vattene via' sino a algo más plebeyo y contundente, como, por ej., 'Vaffanculo' o sim.

Asimismo en la p. 228, la exclamación de la vieja Úrsula furiosa que quería "cagarse de una vez en todo" y gritó "¡Carajo!", no puede corresponder a ital. 'Accidentil', sino rotundamente a 'Cazzo!'

P. 15 (20). "Míralos [a tus hijos] como están abandonados a la buena de Dios": 'Guardali, abbandonati *alla pietà di Dio*'. "A la buena de Dios" es modismo hispánico general cuyo correspondiente efectivo ital. no es propiamente 'alla pietà di Dio' sino al modismo 'come Dio vuole' ('come capita', 'come viene viene' y sim.); aquí diría, más bien, 'abbandonati a se stessi'.

P. 17 (22). “malabaristas de seis brazos”: ‘equilibristi con sei braccia’. “Malabaristas” no corresponde a ital. ‘equilibristi’ (esp. “equilibristas” ‘funámbulos’, ‘volatineros’) sino a ‘giocolieri’, los que manejan simultáneamente varias pelotas tiradas al aire (por esto el autor los define “de seis brazos”).

P. 36 (39). “caldo de *lagartija*”: ‘brodo di lucertoline’. Si bien *lagartija* representa morfológicamente un diminutivo de *lagarto*, en la realidad lingüística específica equivale al ital. *lucertola* (en cambio, *lagarto* corresponde a un animal más grande semejante a un pequeño cocodrilo). Nos hallamos pues ante una traducción literal que supone una desviación semántico-estilística.

P. 38 (41). “[*los niños*] todavía andaban agarrados todo el día a las *mantas* de los indios”: ‘ancora stavano attaccati tutto il giorno alla *coperta* degli indios’. En el contexto se trata de la *manta guajira* que no corresponde a ital. ‘coperta’ sino a una especie de *túnica* unisex que llevan los indios de la región. Podríamos, pues, traducir más bien ‘[i bambini] attaccati tutto il giorno alle *sottane*’.

P. 45 (47). “continuaron viviendo en una realidad *escurridiza*”: ‘continuarono a vivere in una realtà *sdruciolosa*’. No diría ‘sdruciolosa’, que equivale a ‘sdruciolevole’, ‘che fa sdruciolare’ (esp. ‘resbaladizo’, ‘que hace reshalar’) sino algo equivalente a ‘que sdruciola’, ‘che scivola’ (esp. ‘que se escurre’), como, por ej., ‘fuggevole’ y sim.

P. 46 (48). “Era un hombre decrepito. Aunque su voz estaba también cuarteada por la incertidumbre y sus manos parecían dudar de la existencia de las cosas [...]”; [...] Anche se *perfino* la sua voce era rotta dall’incertezza [...]’. No se trata aquí del ital. ‘perfino’ (esp. *hasta*) sino de ‘anche’. Probablemente el T. quiso evitar la reiteración de ‘anche’; con todo, pudo substituirlo con su sinónimo ‘pure’, o bien substituir ‘anche se’ con su sinónimo ‘benché’.

P. 47 (49). “[el acartonado cuello de la camisa] prendido con un botón de *cobre*”: “allacciato con un bottone di *rame*”: para el uso colombiano (como para el de los demás hispanoamericanos) “cobre” corresponde no sólo a ital. ‘rame’ sino también a ‘ottone’ (cast. ‘latón’). Es sabido que ese tipo de botones para los cuellos eran normalmente de ‘ottone’ y no de ‘rame’.

P. 50 (52). “tenía el *pellejo* pegado a las costillas”: ‘Aveva [...] la *carcassa* incollata alle costole’. Puesto que en ital. ‘carcassa’ es el conjunto de las costillas, no podía tenerla pegada a la costillas. “Pellejo” aquí corresponde, en realidad, a ital. ‘pelle’.

P. 51 (52). “un complicado proceso de exposiciones [fotográficas] *superpuestas*”: ‘un complicato di esposizioni *sovraesposte*’. No se trata de exposiciones fotográficas ‘sovraesposte’ (que en ital. significaría que recibieron demasiada luz) sino de ‘sovrapposte’, es decir tomadas una sobre otra.

P. 51 (53). “pudines, merengues y *bizcochuelos*”: ‘budini, meringhe e *biscottini*’. En el uso colombiano “bizcochuelos” no equivale al ital. ‘biscottini’ (esp. ‘galletitas’) sino a un tipo de macitas dulces y blandas (ital. ‘paste’ ‘pasticcini’ y sim.). En efecto, el mismo T. en la p. 28 (32) utiliza la palabra ital. *biscottini* para traducir el esp. “galletitas”: “dulce de guayaba con *galletitas*” = ‘dolci di guayaba con *biscottini*’ (con todo, acá también incurre en otra desviación semántica puesto que “dulce de guayaba” para un colombiano no es “dolci di guayaba” sino ‘*marmellata* di guayaba’).

P. 54 (55). “como otro ciudadano común y corriente”: ‘come qualsiasi altro cittadino comune e corrente’. El modismo hispánico general “común y corriente” corresponde, en el contexto, a ital. ‘qualsiasi’ (o ‘qualunque’) al que correctamente recurre el traductor. No entiendo, pues por qué le agregó el sintagma ‘comune e corrente’ que, además de ser tautológico, no pertenece, a nivel de modismo, al uso ital. A lo sumo, si se quisiera reforzar la expresión en ital. podría llegarse a decir ‘come un qualsiasi altro comune cittadino’.

Con todo, la traducción de Enrico Cicogna, a pesar de sus deslices y desviaciones semánticas, me parece lo suficientemente seria en lo técnico y lograda en lo estilístico como para considerarse ejemplar, en su conjunto, para los que nos ocupamos de didáctica de la traducción literaria.

Giovanni Meo Zilio

Abel Posse, *Los perros del paraíso*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, pp. 256.

Nel romanzo latinoamericano ci sono delle mode, improvvisi e inspiegabili, come fu quella che ebbe come protagonista Lope de Aguirre (v. “Rassegna Iberistica” n. 10, n. 11, n. 12), fenomeno che ora si prospetta nuovamente con Cristoforo Colombo. Personaggio, questo, che non è mai passato di moda, ma che ora con l'avvicinarsi del cinquecentenario della scoperta d'America si fa sempre più attuale. Infatti, oltre al romanzo di Alejo Carpentier *El arpa y la sombra* (Madrid, Siglo Veintiuno, 1980), pubblicato per la prima volta nel 1979, nella primavera di quest'anno sono usciti contemporaneamente altri due libri, diversi tra loro ma con Colombo come protagonista: *Los perros del paraíso* di Abel Posse, oggetto di questa recensione, e un romanzo catalano di Miguel Ferrà, *Memòries secrets de Cristòfor Colom*, (Barcelona, Edicions de la Magrama, 1983). Romanzo polemico, quest'ultimo, che rivendica l'origine majorchina dello scopritore americano. La *fabula* di quest'ultimo libro si basa sul ritrovamento miracoloso di un diario di Colombo da parte di un bibliofilo italiano, all'epoca del fascismo. L'opera si svolge in prima persona e in forma di diario e offre una versione contraria all'origine genovese del grande navigatore.

Abel Posse, nella migliore tradizione latinoamericana, a causa della sua attività diplomatica, con *Los perros del paraíso* continua la descrizione di un'America pluridimensionale, già iniziata con il precedente romanzo *Daimón* (da me recensito in “Rassegna Iberistica”, n. 10).

Los perros del paraíso è diviso in quattro parti, precedute da una piccola nota cronologica che illustra i principali fatti storici dell'epoca e le varie fasi della *fabula*. Queste quattro parti prendono il nome dagli elementi naturali: I, *El aire*; II, *El fuego*; III, *El Agua*; IV, *La Tierra*, che segnano il passaggio progressivo da un'epoca di sogni e di fantasie ad una loro concretizzazione fallimentare.

Il racconto si svolge su tre piani diversi per soggetto ma paralleli cronologicamente, come differenti prospettive di una stessa realtà, veicolati da una terza persona per rendere la Storia, e da una seconda persona per rendere il racconto. Questi piani rappresentano rispettivamente la storia di Colombo dall'infanzia alla scoperta d'America; quella di Isabella di Castiglia nello stesso periodo; il terzo piano — meno importante in quanto a numero di pagine, anche se è il perno di tutto il romanzo —, riguarda l'America colta nell'attesa della venuta dei bianchi, considerati come degli dei e il conseguente stupore dovuto all'impatto con la nuova civiltà, ben presto giudicata violenta, rapace, ignorante e ridicola. Queste tre parti, dapprima divise, alla fine si fondono sotto il comun denominatore del continente nuovo.

L'esuberanza verbale e la ricchezza lessicale di Abel Posse fanno sí che si sia definita l'opera come neobarocca, anche se in realtà non sempre si rispettano i canoni che questo stile presuppone. La mescolanza di modelli esoterici e fantastici fanno partecipe *Los perros del paraíso* della corrente narrativa del realismo magico, mentre gli elementi di subletterarietà, gli avanzamenti storici e le referenze bibliografiche apocriefe (al fine di confondere il lettore, all'uso di Borges), l'avvicinano alla narrativa rioplatense di carattere urbano e surrealista.

Tutti questi fattori diversi vanno a scapito dell'unità del libro.

Il romanzo si forma usando sistematicamente l'ironia e prescindendo da una trama convenzionale. Il sesso e l'erotismo, altri elementi tipici di tanti romanzi dell'America Latina, qui presenti, compiono l'usuale funzione di rottura rispetto a una cultura "borghese", quella europea, come bandiera di una cultura "altra", cioè l'indigena-americana.

Il personaggio Colombo è preso come simbolo della fantastica e tragica storia della scoperta dell'America, simbolo di una storia che vuole, ancora una volta, scrivere dell'incontro-scontro di due culture, dove il linguaggio di cui si è parlato prima ne è espressione.

Infine nella visione dell'America paradisiaca permane la speranza utopica da parte dell'uomo di ritrovare l'Eden terrestre, luogo di giustizia e dignità. In questo modo, *letterariamente*, Abel Posse riesce a fare della storia passata un fatto presente, vivo, che ci appartiene.

Susanna Regazzoni

* * *

The Man who never was. Essays on Fernando Pessoa, Edited with an Introduction by George Monteiro, Providence, Rhode Island, Gávea-Brown, 1982, pp. 195.

Este volumen, aparecido casi cinco años y medio después de la celebración en Brown University del International Symposium on Fernando Pessoa, no supone, a pesar del retraso en la publicación de los materiales leídos en aquella ocasión,

la pérdida de actualidad de los mismos ni la del interés que le concede el hecho de ser el primer libro de estudios sobre el poeta portugués escrito enteramente en lengua inglesa. "Those who planned and organized the symposium — escribe George Monteiro en su "Introduction" — were motivated by the desire to call attention, particularly in the United States and other English-language countries, to the major poetic achievements of one of the world's great Modernist poets. Of the stature of Valéry, Rilke, Ezra Pound, and T.S. Eliot, Fernando Pessoa and his work remained, we felt (and still feel), *terra incognita* in the United States" (p. 14).

El editor de este libro escribe a renglón seguido que "Matters were a bit better in England, perhaps since Pessoa's first significant publications, *Antinous* and *35 Sonnets* (originally in English) and *Inscriptions*, appeared in London (the first two in 1918 and the last in 1920)". La verdad es que Pessoa no publicó ninguno de estos libros, puesto que la primera edición de *Antinous* y la de los *35 Sonnets* aparecieron en Lisboa en 1918, con la indicación editorial "Montero & Co.", y que en 1921 se publicaron, también en Lisboa, y en la utópica editorial Olisipo, inventada para el caso por F.P., los dos volúmenes de los *English Poems*, el primero de los cuales, que lleva la numeración I-II, incluye *Antinous* e *Inscriptions*, mientras el segundo, que ostenta el número III, está íntegramente consagrado al poema "Epithalamium". En Inglaterra, sólo publicó F.P., que se sepa, el poema titulado "Meantime", de no más de veinte versos, que apareció en el número de 30 de enero de 1920 de la revista londinense *The Atheneum*. No cabe duda de que F.P. pensaba por entonces darse a conocer en Inglaterra, motivo por el cual debió de publicar sus poemas en inglés, con objeto de enviarlos a los críticos británicos. Hay, en efecto, dos críticas anónimas de sus dos primeros libritos, una aparecida en *The Glasgow Herald* de 19 de septiembre de 1918 (sobre *Antinous*) y otra en *The Times* de la misma fecha (sobre *Antinous* y *35 Sonnets*). Pero nada más puede decirse, por ahora, de la fortuna crítica que la obra de F.P. tuvo, durante su vida, en el Reino Unido.

Es lamentable que no haya aparecido en este volumen el trabajo de Alexandrino Severino y Hubert D. Jennings sobre el noviazgo de F.P., debido a que la señorita Ofelia Queirós retiró el permiso para reproducir las citas de sus cartas dirigidas al poeta. El escrito al que nos referimos, leído el año anterior al de la publicación por David Mourão-Ferreira y Maria da Graça Queiroz de las *Cartas de amor de Fernando Pessoa* (Lisboa, Ática, 1978), habría, sin duda, vertido mucha luz sobre ellas. (En el catálogo de la exposición itinerante por España titulado *F.P., el eterno viajero* (Lisboa, Instituto Nacional do Livro, 1981), editado por Teresa Rita Lopes y Maria Fernanda de Abreu, se reproducen, además de las ilustraciones — bastante expresivas por cierto — de cuatro tarjetas enviadas a F.P. por la señorita Queirós, dos telegramas de felicitación, una carta completa de dicha señorita y tres fragmentos de otra, en la que parece imitar la letra del poeta. Sería de desear que tan interesante material biográfico estuviera pronto, y en su totalidad, a disposición de los estudiosos).

The man who never was (pp.19-31) se abre con el trabajo del mismo título escrito en inglés por Jorge de Sena para esta ocasión, publicado posteriormente — salvo sus palabras introductorias — en el número 2 de la revista *Persona* (Oporto,

julho de 1970) en traducción de su autor, e incluido posteriormente en el libro póstumo *Fernando Pessoa & Ca. heterónima* (Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 127-206), enriquecido, en estas dos últimas ediciones con una serie de notas. Jorge de Sena recuerda al principio de estas páginas sus encuentros infantiles con F.P., debidos a la amistad de su familia con unos parientes del poeta, y, con una impostación crítica muy acertada a nuestro juicio, pero también con una evidente carga literaria, justifica la “no existencia” del poeta debido a su “sense akin to mystical annihilation” (p. 23) y le considera como un “poet of the specific ‘nothing’” (p. 24) y un “*déraciné* in more than one sense” (p. 25), características que se hallan en íntima conexión con su esoterismo, remedio espiritual a su falta de creencia en “the traditional [léase “católicas”] visions of the world and attendant ways of life” (p. 27).

Jorge de Sena trata a continuación de defender a F.P. de las acusaciones de simpatizante con el fascismo de que ha sido víctima haciendo valer que su misticismo sebastianista se refería, más que al Portugal de los políticos de su tiempo — contra algunos de los cuales, a los que detestaba, escribió en prosa y en verso — a un Portugal mítico que fue una de las creaciones de su vida (conf. pp. 27-28). Pero volveremos sobre el tema al ocuparnos de la colaboración de Gilbert R. Cavaco en este mismo libro.

Más discutible, por mucho más personalista, que la de Jorge de Sena es la colaboración del primero de los biógrafos pesoanos, João Gaspar Simões, en la que encontramos afirmaciones como la de que “Actually it was in the pages of *Presença* that for the first time in Portugal someone recognized his true merit” (p. 33). Nadie duda de que los editores de la revista conimbrigense tuvieron el mérito de abrir sus páginas, sin restricciones y de la mejor voluntad, y gracias sobre todo a los buenos oficios de J.G. Simões, a F.P., pero de ello a desconocer o menospreciar la admiración que escritores tan importantes como Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Botto y otros sintieron antes que ellos por nuestro poeta hay una apreciable distancia. Y no menos subjetiva que la anterior nos parece la insinuación de que la colaboración de F.P. en las páginas de *Presença* se hiciese más frecuente a partir de 1930 debido a su solidaridad con José Régio y con el propio Simões a raíz de la ruptura con ellos de un grupo de colaboradores encabezados, al parecer, por Miguel Torga. Pessoa no hizo nunca política literaria y, por ello, es mucho más verosímil pensar que, puesto que durante los últimos años de su vida (murió en 1935) preparaba la publicación de sus obras completas y era *Presença* quien había de editarlas — aunque nada de esto sucedió —, se sintiese impulsado a apoyar a esta publicación en la medida de sus fuerzas, es decir, haciendo imprimir en ella sus inéditos, cosa con la que también prepararía el ambiente a dichas obras completas.

Pero J.G. S. va más lejos todavía cuando dice que “In this way the poet of *Orpheu* was transformed into a poet of *Presença*” (p. 42). Dejando aparte el hecho de que *Orpheu* fuese una revista de vanguardia mientras *Presença* se caracterizó por su falta de interés — equivalente a un rechazo — por el vanguardismo, baste con observar, para no incurrir en una inexactitud como la escrita por este ilustre crítico, que la poética de F.P., tan diferente de la de los *presencistas*, no cambió en lo más mínimo debido a su colaboración en *Presença*. Lo único que puede decirse con exactitud es que P. se convirtió, eso sí, en un asiduo colaborador de esta

revista, pues pretender involucrarle en la estética *presencista* nos parece en extremo desorientador; aparte de que no resiste al más elemental de los análisis críticos.

Interesante por bien documentada es la ponencia de Gilbert R. Cavaco "Pessoa and Portuguese Politics" (pp. 57-74), en la que, teniendo en cuenta las circunstancias históricas en que se desarrolló la vida del poeta, se desvirtúan las infundadas acusaciones de filofascismo de que éste ha sido objeto por parte de lectores superficiales de su obra. Que F.P. era nacionalista es cosa que se encuentra fuera de toda discusión, pero su ideal político era el más parecido que pueda concebirse a un despotismo ilustrado dirigido, en lugar de por un monarca, por una aristocracia de intelectuales. En realidad, P. empezó por ser un revolucionario cuando, a los diecinueve años, apoyó una huelga estudiantil y el mal ambiente que se creó entre las autoridades académicas le indujo a abandonar voluntariamente los estudios universitarios (conf. p. 60). A partir de aquel momento, su "actividad" política se repartió entre el desarrollo de su *saudosismo* sebastianista — del que, inevitablemente, terminó por erigirse en figura central — y los ataques a los gobiernos portugueses, tanto republicanos y demócratas como dictatoriales. Pero es que, ya antes de la proclamación del Estado Novo, es decir, en 1915, P. atacó a la ideología integralista en un artículo publicado en *O Jornal* (conf. p. 63), no obstante lo cual — y ya en el terreno de lo utópico —, llegó a mantener en 1928 la necesidad de una dictadura temporal a la que concibió como un "estado de transición" hacia el Quinto Imperio portugués, un imperio de carácter cultural antes que político.

El antifascismo de F.P. — documentado, como hemos visto, desde 1915 — se manifestó más adelante en algunas de sus publicaciones como en varios escritos que no han sido impresos hasta después de su muerte. En realidad, nuestro poeta pensaba en una república aristocrática, y creo que Cavaco se aproxima mucho a la verdad cuando escribe que "Pessoa was an English conservative with liberal leanings" (p. 68).

De naturaleza polémica es el ensayo de Ronald W. Sousa "Ascendant Romanticism in Pessoa" (pp. 75-91), en el que critica las ideas expuestas por Georg Rudolf Lind en su libro *Teoria poética de F.P.* (Porto, Inova, 1970) por considerar insuficiente la documentación relativa a la historia social, intelectual y literaria en que el crítico alemán fundamenta sus conclusiones y porque, al aceptar el concepto pesoano de romanticismo, limita el alcance de su crítica (conf. pp. 76-77).

Joanna Couteau, en la ponencia titulada "The Quest for Identity in Pessoa's Orthonymous Poetry" (pp. 93-107), se refiere a la desconfianza de los estudiosos Mário Sacramento y Jacinto do Prado Coelho en cuanto a la coherencia de la creación heteronímica pesoana y la defiende, apoyándose en la teoría de la "personalidad múltiple", con referencias a los especialistas Erving Goffman, David Elkin, Sam Keen y Anne Valley (conf. p. 95), para llegar a la conclusión de que el caso de nuestro poeta, "Though a lightly unusual, is not at all extraordinary" (*loc. cit.*). Hay que advertir, sin embargo, que la originalidad de F.P. reside, más que en los aspectos puramente psicológicos de su producción — con todo y con ser fundamentales —, en su capacidad artística de crear la ilusión de la existencia de varios poetas autores de obras casi agresivamente originales.

Nos parece un tanto simplista la interpretación de la "Ode Marítima" del heterónimo Álvaro de Campos como el fracaso de recuperar la infancia perdida, ex-

puesta por Francisco Cota Fagundes en su trabajo "The Search for the Self: Álvaro de Campo's 'Ode marítima'" (pp. 110-129), puesto que reduce el alcance de uno de los más complejos poemas de F.P.; no obstante lo cual, algunas de las observaciones de este estudio en el campo acotado por su enfoque crítico son de gran interés.

Un bien fundamentado trabajo de literatura comparada es el de Caterina T.F. Edinger "The Sun vs. Ice Cream and Chocolate: The Works of Wallace Stevens and F.P." (pp. 131-152). Esta autora mantiene que la mayor relación entre ambos poetas se encuentra en "their presentation of the hypothetical way of apprehending factual reality" (p. 135), sobre todo en lo que se refiere al heterónimo Alberto Caeiro, sin que este primer hallazgo crítico sea obstáculo al estudio de las relaciones de la obra del norteamericano con el también heterónimo Álvaro de Campos y con Pessoa *ele mesmo*, y, debido a un encomiable escrúpulo crítico, al de las diferencias existentes entre las poéticas de ambos autores (Conf. pp. 147 y ss.).

El libro se cierra con sendas entrevistas, mantenidas por Carolina Matos, con el poeta norteamericano y traductor de F.P., Edwing Honig y con la estudiosa, y también traductora de la obra pesoana, Jean Longland (pp. 153-165); con el estudio de Hellmut Wohl "The Short Happy Life of Amadeo de Souza Cardoso" (pp. 167-184), el gran pintor contemporáneo del movimiento vanguardista estimulado por la revista *Orpheu*, y con "A Biographical-bibliographical Note on Pessoa" (pp. 185-194), redactada por José Martins Garcia, en la que figuran correctamente las fechas y lugar de publicación de las colecciones de poemas ingleses de F.P.

Ángel Crespo

Jorge de Lima, *Invenzione di Orfeo*, Traduzione, introduzione e appendice di Ruggero Jacobbi, Roma, Edizioni Abete, 1982, pp. 617.

Pela nota inserida no final do volume, pode avaliar-se a gigantesca tarefa do tradutor, iniciada em 1952 e terminada em 1968; retocada depois e largamente revista em 1971, com a nova tradução da segunda parte do Canto VIII ("Biografia") em 1972, a revisão geral em 1974 e última revisão entre Setembro de 1978 e Janeiro de 1979. Deste modo se pode constatar a escrupulosa atenção concedida ao monumental poema de Jorge de Lima por um estudioso atentíssimo da cultura brasileira como era Ruggero Jacobbi, prematuramente desaparecido em 1981, e a quem é devida a justa homenagem que de algum modo esta recensão pretende significar.

A introdução, além de traçar o itinerário do grande poeta brasileiro, tenta a difícil e por assim dizer impossível síntese de *Invenção de Orfeu*: "nei dieci canti e nelle migliaia di versi dell'*Invenzione* il tumulto Brasile, il disordine Brasile è anche il gigante Brasile: che ingloba nel suo corpo l'intera melodia e l'intera storicità del

suo essere presente-passato, e le transfigura in vista di un mundo ecumenico a venire" (p. 10). O caos que a matéria poética pressupõe exprime-se assim num desconcertante fluir em que a polivalência do "eu" se pode ler como o resultado da assimilação do percurso histórico e cultural subjacentes. Eis por que R. Jacobbi pôde adiantar, com base no discurso do próprio poeta ("... tão eu mesmo como voz, como poema de outros vários", III), que é possível supor "che ad ogni canto della *Invenzione* corrisponda un autore diverso e immaginario, con la sola eccezione delle sequenze puramente liriche, le quali corrisponderebbero a ciò che rappresentano nell'opera di Fernando Pessoa le pagine firmate da F.P. *himself*, lasciando il resto ai più pirandelliani eteronimi" (p. 28), suposição com a qual não se pode deixar de estar de acordo, de tal modo é evidente a "desarticulação" da estrutura, mesmo sem invocar ou mitificar a questão do jogo heteronímico pessoano.

Por todas estas razões, avaliam-se as enormes dificuldades que o tradutor teve de vencer, agravadas pela grande complexidade do texto e pela frequência de zonas obscuras (herméticas), com não poucos problemas de linguagem a exigirem uma interpretação segura. R. Jacobbi procurou, acima de tudo, não trair a estrutura semântica (conteúdo conceptual e afectivo) do texto de partida mas atendendo igualmente à transposição do estilo, usando de preferência um estilo funcionalmente equivalente, não necessariamente idêntico na língua receptora, como é fácil de perceber. Ele próprio ilustra o método que se propôs seguir: "Il traduttore ha cercato di essere totalmente fedele, nel ritmo e nel linguaggio, al barocco vertiginoso di queste ciclopiche sequenze: ma qualche libertà di particolari è pure il prezzo dello scrupoloso ricalco" (p. 33). E não só ao ritmo e à linguagem a fidelidade é manifesta mas igualmente à rima (quando intervém) e aos metros codificados, desde o soneto à sextina, da oitava ao "romance", tudo medido de acordo com a sobreposição perseguida como metodologia.

Uma tal opção comporta evidentemente riscos, sobretudo quando há que respeitar a rima, com a conseqüente redução da margem de segurança semântica. O tradutor, neste caso, tem plena consciência do litígio que se instaura entre decalque e desvio, resolvendo-o com uma operação transversal com a qual se pode ou não concordar, com era inevitável. Há evidentemente soluções pouco convincentes, como é lógico supor num poema desta natureza e com estas dimensões; sem sair do Canto I, a composição XXXIX, por exemplo, ilustra alguns casos de desvio dificilmente aceitáveis, quase sempre resultantes de uma escolha obrigatória para respeitar assonâncias ou rima (pp. 130-131): "Ó veneza das ilhas reinventadas" ("Venezia le cui isole son favola"); "desses vários engenhos e venenos" ("di quei varí veleni e tradimenti"); "desfraldam presumidos estandartes" ("sbandierano stendardi appariscenti"). Alguns desvios, porém, são produto de uma interpretação discutível, e atingem a estrutura profunda do poema. Aludo a dois casos que me parecem emblemáticos e que se referem a palavras-chave do sintagma textual: "engenhos" (traduzido como "distillerie", I p. 131) e "restelo" (sempre transposto como "rastrello", I pp. 133-135). No primeiro caso, o tradutor teve em consideração a importância dos "engenhos de açúcar" (destilarias) na formação e consolidação económico-cultural do Brasil; intitulado-se o Canto I precisamente "Fundação da Ilha", não hesitou em lhe atribuir aquela interpretação, quando muito provavelmente a referência é imputável a "ingegno", o que se confirma três

oitavas mais adiante, no verso já citado "... vários engenhos e venenos". O segundo é ainda mais complexo e surge nos sintagmas "Todas veneza tem o seu restelo" ("Ogni Venezia ha il suo rastrello", pp. 132-133); "Eis aqui essa restela ave canora" ("Ecco il rastrello-uccello melodioso", pp. 132-133); e "Restelo continua gêmeo austral" ("Il Rastrello germano ancora australe", pp. 134-135). É evidente que "restelo" e "rastrello" provêm do mesmo étimo, isto é, do lat. *rastellus*, mas não é menos evidente que Jorge de Lima faz aqui apelo à evocação histórica e épica, chamando em causa, por associação paralelística, o lugar mítico da partida das naus portuguesas para o Oriente, de resto implícito noutros momentos do mesmo poema a partir das referências concretas a "lusa gama", "agruras camonianas", por exemplo. Sendo assim, "restelo" só pode ser topónimo e, por um processo metonímico, lugar de maldição, pelo menos na perspectiva do poeta brasileiro.

O tradutor, de acordo com quanto refere na introdução, tinha previsto um segundo volume com um comentário aos cantos: "ma si badi che esso si dirige soprattutto al lettore italiano, dunque più che interpretazioni tende a fornire informazioni. O a giustificare i modi e le soluzioni adottate dal traduttore" (p. 31). E no-apêndice bio-bibliográfico volta a insistir neste projecto: "Un secondo volume, di prossima pubblicazione, conterrà il commento riga per riga, e talora parola per parola, di tutto il poema, così arduo per il lettore straniero nei suoi riferimenti geografici, storico-politici, letterari, teologici, folkloristici, scientifici, filosofici e in taluni giochi plurilinguistici che non sempre la traduzione — tutta tesa alla trasmissione del dettato poetico — ha potuto trasporre o chiarificare (p. 609)". Infelizmente não pôde ver concretizado o seu desiderato que, além do mais, teria sido para nós do maior interesse, não só pela desmontagem do processo de tradução com a relativa justificação para as escolhas operadas no acto de traduzir, mas igualmente pelo contributo que uma tal operação produziria no âmbito da própria hermenêutica do genial poema de Jorge de Lima.

Manuel Simões

José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, Edições "O Journal", 5ª ed. 1983, pp. 256.

Le cifre dicono subito il successo: uscito nel novembre 1982, ad aprile di quest'anno l'ultimo libro di José Cardoso Pires è già alla 5ª (e certo non ultima) edizione; almeno per il mercato portoghese, 30.000 copie vendute nei primi sei mesi di vita attestano un successo di pubblico piuttosto notevole. Il successo di critica, poi, è ricordato dalla fascetta che stacca vistosamente sulla copertina delle edizioni dell'83: "Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores — 1982".

Ma qui cominciano anche i problemi, perché il prestigioso riconoscimento è

stato fuor di dubbio attribuito a JCP per la narrativa, che il portoghese — fra altre lingue — designa opportunamente come “finzione”; con questo, però, sembra stridere il contenuto del volume che si apre con una premessa in forma di relazione da squadra scientifica della polizia, o se si vuole di autopsia medico-legale, stesa per punti e con gli spazi bianchi sbarrati:

CADÁVER DE UM DESCONHECIDO

encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960:

1. Indivíduo de sexo masculino, 1,72 m de altura, bom estado de nutrição, idade provável cinquenta anos -----
2. não aparenta rigidez cadavérica; não tem livores -----
3. na calote craniana, ao nível da sutura dta. occipito-parietal (...)-----

Solo dopo questa relazione arriva la pagina bianca con autore, titolo, indicazione del genere, ed il lettore che per età o per qualsiasi altro motivo accidentale non avesse ravvisato in quel proemio a mo' di atto ufficiale un esplicito riferimento ad eventi realmente accaduti viene ora indirizzato in tal senso proprio dall'indicazione sotto il titolo, che recita: “Dissertação sobre um crime”. E se a questo punto la veste editoriale ha creato una nuova aspettativa, quella del *reportage* giornalistico ampliato a saggio d'attualità, non appena il testo inizia la fattura stilistica non lascia dubbi sulla sua letterarietà. Quest'altalena si prolunga lungo tutto il libro, che infatti si chiude in un modo quantomeno insolito per un romanzo, con un'appendice seguita da una nota finale dell'A., secondo un procedimento tipicamente documentativo.

L'attribuzione di *Balada da Praia dos Cães* alla letteratura come monumento, da ammirare in sé, oppure come documento, da ricondurre ad eventi reali, costituisce il problema centrale del libro. Siamo di fronte ad uno di quei casi che autorizzano a parlare di anti-romanzo, risultato questo che scaturisce in primo luogo dalla tendenza *fattografica*, che in JCP ha addirittura lontane radici neorealistiche: ecco allora la scelta di un fatto vero (diserzione di un maggiore dell'esercito, sua uccisione da parte di tre compagni di clandestinità in seguito al clima di paura reciproca creatosi) e la copiosa documentazione, vera o presunta (atti ufficiali delle due polizie — giudiziaria e politica — che si occuparono del caso, perfino la riproduzione di una firma, deposizioni confidenziali dei veri protagonisti all'A.). Secondariamente l'anti-romanzo vive anche di tecniche appartenenti alla tendenza *parodistica* che, sebbene ormai codificata tanto per il romanzo poliziesco che per altre forme di inchiesta (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *Gruppenbild mit Dame*), continua ad essere un procedimento principe per far sfilare una serie di personaggi chiamati a testimoniare ma che finiscono — letterariamente parlando — per esser a loro volta indiziati. JCP, che già aveva adottato proficuamente questo impianto nel suo precedente romanzo (*O Delfim*, del 1968), ora torna a servirsene per dare il quadro d'insieme di quella società della menzogna e della paura che è stato il suo paese sotto Salazar. Le risorse parodistiche traspasano, oltre che nella macrostruttura del testo, anche in singoli brani più contenuti: basti pensare alla riproduzione della “Pagela da Irmã Maria do Divino Coração” con le regole per l'esercizio mentale che assicura l'apparizione della “Miraculosa, riproduzione che

riproduce tutto, anche il divieto di riproduzione (p. 105); o ai giochi bibliografici attorno ad alcuni passi della versione portoghese di *The See-Wolf* di J. London, sottolineati nella realtà da uno dei disertori, riferiti poi al lettore attraverso la riproduzione degli atti processuali e quindi corretti con citazione più puntuale nelle note a piè di pagina (p. 132). Per non parlare dello stile e del linguaggio giuridico-poliziesco, che invadono a poco a poco ogni spazio, ottenendo di archiviare per punti caparbiamente enumerati perfino i pensieri che, altrove, costituirebbero il flusso di coscienza di un personaggio (p. 37).

Nel concreto del testo di questo anti-romanzo, forma fattografica e forma parodistica si integrano a vicenda, poiché l'A. mira ad un discorso caratterizzato da continui avvicinamenti ed allontanamenti "entre o facto e a ficção (...) num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida" (p. 256).

Dopo le considerazioni sulla particolarissima forma dell'opera, al lettore si imporranno, sul versante dei contenuti, alcune metafore ossessive e alcuni campi semantici privilegiati, che formano il senso globale del testo nei termini di un grande simbolo dell'atmosfera di paura, sospetto e impotenza che regnava prima del 25 Aprile. Se si segue il personaggio del capo-brigata della polizia, Elias Santana, nei suoi movimenti esteriori e nelle sue associazioni mentali, allora si passa in rassegna l'area semantica mortuale (soprannominato "Covas", va a meditare al Cimitero municipale di Lisbona, ma sotto tutta la città, i suoi abitanti, i quotidiani vengono visti come luoghi di morte) e talvolta macabra (come nel sottocapitolo "Bazar Ortopédico"). Da controcanto a questi motivi di morte, la serie della vita, racchiusa essenzialmente nei riferimenti continui al rapporto sessuale, viene ben presto ridotta ad un'ulteriore forma di impotenza e degenera in un "voyeurismo" di massa (cfr. l'intervista a JCP in "Jornal de Letras", ano II, n° 47).

Tutto questo assicura che, per inusitata, l'opera di JCP sia un dito puntato contro la società chiusa dello Estado Novo salazarista.

Gianni Maddalon

* * *

Francesco Cesare Casula, *Profilo della Sardegna catalano-aragonese*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982, pp. 180.

Quella che dalla storiografia tradizionale è chiamata Sardegna aragonese cominciò ufficialmente a Roma il 4 aprile 1297 quando il papa Bonifacio VIII, per sciogliere l'intricato ed annoso nodo della Guerra del Vespro, e per rimuovere una delle maggiori cause di lotta fra Pisa e Genova, compì 'motu proprio' due atti in uno: creò un ipotetico 'regnum Sardiniae et Corsicae', lo infeudò nominalmente al catalano Giacomo II, re d'Aragona e di Valenza, conte di Barcellona, il quale, per realizzarlo, lo doveva conquistare". Inizia così una complessa vicenda storica e ha origine una altrettanto complessa ricostruzione storiografica: rispettivamente

la storia della conquista catalana della Sardegna e quella della sua descrizione storiografica. Complessa la conquista fu per molti motivi, non ultimo la sua lentezza e irrisolutezza. Quando infatti può dirsi davvero compiuta la conquista catalana dell'isola? Forse solo con i re cattolici, ma allora "il regno di Sardegna, ora separato nelle intitolazioni regie da quello nominale di Corsica, divenne — secondo una periodizzazione comunemente accettata — un mondo spagnolo" (p. 125).

Non è dunque possibile paragonare l'"invasione" catalana della Sardegna a quella di Mallorca o di Valencia, che furono conquiste non soltanto militari, ma di civiltà, tali da inglobare definitivamente quei territori nella storia della comunità catalana. Tuttavia la vicenda sarda (o sardo-catalana) è anche diversa da altre imprese dei catalani lungo il basso medioevo. Non fu una avventura come quella dei ducati greci, che ha lasciato tracce più consistenti a livello letterario (il favoloso *Tirant lo Blanc*), che non storico. Neppure si tratta di un capitolo di seduzione dinastica esercitata dall'attraente Italia alle soglie dell'umanesimo, come sono le vicende che condussero il Magnanimo a dar vita a Napoli a una effimera, ma splendida, monarchia rinascimentale, e qualche anno più tardi, i Borgia a convertire il Papato romano nello scenario luccicante dell'egemonia del Principe. Quella sarda è invece storia ambigua e per molti versi amara. Storia di una conquista che doveva essere d'appoggio, piuttosto base militare e commerciale che colonia in senso moderno, o espansione territoriale in senso tradizionale, e tuttavia rivelatasi più ardua e costosa. Basterà ricordare i due episodi — assai ben messi in luce dalla ricostruzione del Casula — della spedizione diretta da Martí el Jove e della *repoblació* di Alghero. Nel primo caso i catalani persero in battaglia l'ultimo erede diretto della corona, che così finì con il compromesso di Caspe nelle mani della famiglia di origine spagnola dei Trastámara. Nel secondo optarono, senza però generalizzare l'esperienza a livello insulare, per una conquista totale, con l'effetto di creare un enclave linguistico e culturale bloccato al XVI secolo, un enclave che oggi è in difficoltà sia nel riconoscersi sardo, sia nell'ammettere che c'è un legame vivo e non mitico con la antica patria catalana.

In realtà i catalani non furono attratti dalla Sardegna per le eventuali ricchezze del suolo e del sottosuolo, né vennero affascinati da una civiltà superiore, o presunta tale. Anche i sardi, d'altra parte, subirono un'ambivalenza: rifiutarono il dominio 'straniero', ma, come osserva Casula, finirono con lo scoprire le ragioni profonde della propria idiosincrasia nazionale, e la volontà di indipendenza, proprio nel rapporto con i catalani e con il loro modello, più moderno e organico, del rapporto tra politica e cultura, ovvero tra stato e nazione. In tal modo la resistenza, che è all'inizio in difesa di interessi particolaristici, finì per generalizzarsi e attraversare in forme più o meno sotterranee tutto il periodo della conquista. È a questo punto che ricominciano le difficoltà storiografiche. La voce che parla nei secoli è infatti innanzi tutto la voce dei vincitori; inoltre la struttura della società sarda autoctona non prevedeva fonti scritte, così che per la ricostruzione della storia della nazione sarda — almeno in questa fase — è gioco forza che lo storiografo si trasformi in studioso della conquista catalana. Paradosso questo reso oggi più acuto dal fatto che quella catalana è una delle minoranze nazionali dell'Europa contemporanea, priva di una entità statale indipendente: più o meno come accadeva alla Sardegna tardo-medievale. Ma non è a facili schematismi, o a interessate dedu-

zioni, che conduce il libro di Casula. Semmai vorrei, al contrario, indicare la irriducibilità alle semplificazioni storiografiche di moda che il libro qui recensito motiva, proprio per indicare la coincidenza tra complessità e ambiguità del segmento storico preso in esame e l'ambiguità della tradizione storiografica e delle sue fonti.

Purtroppo non è questa la sede indicata per una disamina particolareggiata delle ipotesi concrete e delle proposte innovative che Casula suggerisce, basterà rilevare un problema più generale. Come il lettore avrà già intuito leggendo queste righe di presentazione, il *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonese* è un'opera di storiografia politica. Dinanzi a tanti esempi e tentativi di 'nuova' storia, questo si presenta quindi come un lavoro di stampo tradizionale. Tuttavia se lo si legge trasversalmente una qualche soddisfazione inattesa potrà darla anche a chi è più attento o interessato alle nuove metodologie storiografiche. Ad esempio si scoprirà nell'intreccio di rapporti personali, matrimoni progettati, realizzati e falliti, vedovanze, celibati, impotenze e amori extraconiugali, una civiltà nobiliare sovranazionale che ancora fino al quattrocento inoltrato collega tutto il bacino del mediterraneo occidentale, dalle spiagge valenzane fino a quelle del napoletano, passando per i lidi di Provenza e di Liguria, e, naturalmente, confrontandosi sulla costa sarda. Risulterà così con maggiore evidenza che fu questa 'classe politica' la vera protagonista della conquista catalana della Sardegna.

Giuseppe Grilli

Jaume Fuster, *La corona valenciana*, Valencia, "Edicions Tres i Quatre", 1982, pp. 216.

Il romanzo, e più in generale la narrativa, restano uno dei segmenti della serie testuale catalana più enigmatici e affascinanti. Il fascino, bisogna ammetterlo, deriva anche dalla totale impossibilità per il lettore moderno, a cominciare dal caso celebre e celebrato del Cervantes, lettore del *Tirant lo Blanch*, di capirci nulla della concezione e della pratica narrativa cara ai catalani. Semplificando e riducendo, essi infatti appaiono costantemente in bilico tra una disposizione fabulatoria e la sua resa parodica, tra impegno nella costruzione della trama del racconto e il suo deperimento, tra identificazione di genere e sfrenato edonismo. Si capirà che in queste condizioni la bibliografia critica sia ispirata al principio dello sconcerto e abbia finito per accreditare la leggenda della disaffezione dei catalani dalla forma narrativa. Niente di più falso. La serie catalana dispone invece di una poderosa tradizione di prosa immaginativa, genere che è stato coltivato in tutte le epoche, comprese quelle di 'decadenza', e coltivando tutti i generi, anche se spesso li ha contaminati nelle tematiche e nelle forme. Tuttavia in epoca moderna, con l'ossessione politica del catalanismo borghese di omologazione, cioè di riprodurre in vitro catalano il laboratorio europeo del romanzo novecentesco, si è giunti alla nevrosi. Non è questo il luogo per ripercorrere neppure sommariamente le tappe di

un così prolungato malessere, che dai primi del secolo raggiunge gli anni presenti, né, purtroppo, per ricordare che in barba alle polemiche si siano prodotti, e fortunatamente letti, libri ottimi: da certe cose di Pla, ai pastiches di Villalonga, da Sagarra diarista all'anti romanzo di Trabal e Jordana, senza tralasciare il romanzo filosofico di Eugeni d'Ors o il pamphlet pseudo filologico di Miquel i Planas, per citare casi estremi, fino alla splendida resurrezione del dopoguerra: Espriu, Rodoreda e poi la nuova narrativa con Terenci Moix. Naturalmente provate a mettere ordine in questo panorama: non c'è metodo critico, o arguzia classificatoria che consenta la descrizione. E infatti *Solitud* è "un'esplosione", *Camins de França* "un memoriale di difesa", Victor Mora "un fumettaro".

Rassegnati a questo punto a leggere, invece di capire, i lettori e gli scrittori degli ultimi venti anni hanno finto per fare tabula rasa di ogni pregiudizio. È così accaduto che siano stati pubblicati dei libri assolutamente indecenti, il clima 'tra colleghi' che univa scrittori e critici si sia progressivamente deteriorato e alcuni tra i più dotati abbiano finito col tradire se stessi e il proprio pubblico. Ma è anche accaduto, forse per la prima volta e pur tra notevoli difficoltà 'politiche', effetto e persistenza del regime di cancellazione imposto dalla seconda Dittatura, che la narrativa catalana si sia conquistata uno spazio e una legittimità. La condizione narrativa in questo modo ha attraversato il territorio dell'eccezione, che le era stato assegnato, e in modo così precario e escludente, per attingere al consumo e, in soldoni, all'industria culturale. Ma il diavolo dimentica sempre un attrezzo nella sua fonderia: questa volta si è trattato nientemeno che della cassa di risonanza. Ancora senza scolarizzazione veramente 'in catalano', senza media e con una audience potenziale da ricavare su circa cinque o sei milioni di abitanti, per di più bilingui o trilingui funzionali, sottoposti quindi alla concorrenza del prodotto in spagnolo e, in minor misura, in francese, i romanzi, i racconti e le nouvelles dei catalani sono risospinti prepotentemente ai margini della condizione narrativa.

Il risultato di tutto questo è stato un nuovo paradosso, ma non più enigmatico. La narrativa catalana contemporanea ha scoperto una prepotente vocazione consumistica e di genere: fioriscono romanzi gay e memorie femminili, confessioni adolescenziali, racconti fantastici e gotici, ricostruzioni storiche e pastiches filologici, tornano il romanzo rosa, il giallo e la pornografia, né mancano il filoscfo dedito alla filologia romanza *a la manière* d'Eco, i calchi dalla Wolf, i nipotini postmoderni. Insomma c'è un gran rumore su superurbanismo, americanità e scopiazzi a più non posso. In questo clima torrido e affascinante qualcuno non sa più cosa scrivere, altri sguazza come nella indimenticabile bagnarola dell'immaginazione al potere. Tra questi ultimi è Jaume Fuster. Fuster è uno di quei rari scrittori catalani al di sotto dei quarant'anni, e d'un tratto al di sopra dei trenta, che da quando ha cominciato a scrivere non ha subito ancora alcuna crisi di pentimento: né ha abiurato alla scrittura in favore della "casetta e l'orticello", che fu la ricetta degli anni trenta su cui piovvero poi le bombe della guerra, né ha cambiato poetica, forse perché ancora affascinato dal mito della militanza caro ai futuristi.

Il romanzo che qui segnalo è tra le cose migliori che mi sia capitato di leggere ultimamente, e perdipiù, risponde perfettamente alle considerazioni fin qui svolte e si offre paradigmaticamente affinché si traggano conclusioni. Innanzi tutto il

genere: è un giallo. Da qualche parte, cioè prima o poi, ci sarà da leggere una tesi di dottorato che ci spieghi perché mai il meglio del romanzo spagnolo del dopoguerra è giallo (dal Pascual Duarte, al Jarama, a Tiempo de silencio). Da un'altra parte, ma temo che bisognerà attendere più tempo, si dovrebbe invece spiegare come mai la narrativa catalana dello stesso periodo viva una specie di schizofrenia tra un intimo commercio con la *compañera* di lingua spagnola e il violento anti-spagnolismo della sua ideologia. Ebbene, *La corona valenciana* di Jaume Fuster accetta e batte tutte le regole finora stabilite. È infatti perfettamente dentro il genere di nuova *novela negra* che Vázquez Montalbán o Jorge Martínez Reverte hanno stabilizzato (con un pizzico di Marsé, se mi è consentita l'estensione), ma ne è anche totalmente fuori. Fuster in realtà non è alla sua prima esperienza poliziesca (si ricordino almeno *De mica en mica s'omple la pica*, 1972 e *Tarda, sessió continua*, 3.45, 1976), tuttavia credo che con questa *Corona valenciana* abbia trovato una sua specifica ricetta originale e suggestiva.

Enric Vidal prende su una giovane e inquieta autostoppista, Anna, e insieme intraprendono uno strano viaggio, che è piuttosto un vago girovagare, nelle terre interne del *país valencià*. Ecologismo, recupero dell'identità dei *països catalans*, gastronomia alternativa e erotismo postfricchettono sono gli ingredienti del viaggio. Tutto filerebbe liscio verso un finale imprevedibile se l'Anna non scoprisse che Vidal è un ladro, ha una refurtiva in gioielli, ha tradito la sua banda. A questo punto tutto ritorna nei binari più o meno classici: il protagonista è "l'autista" che, stufo di fare il ruolo dell'eterno infelice, ha fatto il colpo al Capo, fregandosi i gioielli del tesoro della Madonna nientedimeno che del Misteri d'Elx. E qui, sia detto tra parentesi, va ricordato il mito del *misteri*, la sola manifestazione di cultura catalana che non ha subito mai né repressioni, né camuffamenti da parte degli spagnoli. Ma come pensa il nostro Vidal di sfuggire alla persecuzione della banda di *pièds noirs* alicantini cui ha giocato il brutto tiro? La sua carta segreta è Deborah, splendida yankee cinquantenne con cui in passato ha giocato al kamasutra, ma ha dimenticato la insidia della giovane Anna. Peripezie, pestaggi, inseguimenti, sparatorie conducono al finale previsto: i gioielli della madonna non si toccano, portano male, e giustamente ci muoiono tutti, tanto che persino lo scettico Vidal alla fine si convince che, cristo, bisogna pur credere in qualcosa nella vita e, dopo aver sbaragliato tutti i nemici, compresa la Deborah, butta in mare la refurtiva. Per coerenza deve far fuori anche Anna, che qua e là lo ha tradito un po', visto che è l'immoralista stradale che tutti conosciamo sin troppo bene dai telefilm americani, e, forse, lasciarci la pelle anche lui. D'altra parte un uomo, per di più ferito gravemente, inseguito dalla polizia e senza un soldo, cosa può più fare quando ha perso l'amore?

Non ci si annoia quasi mai, benché il finale, l'ho detto, sia ampiamente scontato per ragioni di catalanismo e &, e talvolta si ride di gusto. La riscoperta del genere e di una trasgressione dolce, senza pedanterie da letteratura minoritaria, è il frutto goloso che *La corona valenciana* e Jaume Fuster ci assicurano. Sarà poco, ma piace.

Giuseppe Grilli



PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968.	L. 3.500
2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970.	L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972	L. 5.000
4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974.	L. 3.200
5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977.	L. 6.000
6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> (1980)	L. 5.000
7. G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980)	L. 5.000
8. A. Albónico, <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981)	L. 7.000

Rassegna Iberistica: Direttore Franco Meregalli

<i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978)	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978)	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978)	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 12 (dicembre 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 13 (aprile 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 14 (ottobre 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 16 (marzo 1983)	L. 8.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 17 (settembre 1983)	L. 8.000

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L. 2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L. 4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L. 3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L. 5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> (1972)	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L. 1.600
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas</i> (1980)	L. 7.000

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. I</i> (1967)	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. II</i> (1969)	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. III</i> (1971)	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV</i> (1973)	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. V</i> (1974)	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI</i> (1975)	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII</i> (1976)	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII</i> (1978)	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. X</i> (1980)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XI</i> (1981)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XII</i> (1982)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XIII-XIV</i> (1983)	L. 20.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XV-XVI</i> (1983)	L. 18.000

REVISTA IBEROAMERICANA
Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR: Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO: Keith McDuffie
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
Pittsburgh, PA 15260. U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

Países latinoamericanos:	25 dls.
Otros países:	30 dls.
Socios regulares:	35 dls.
Patrones:	50 dls.

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

The Canadian Journal of Italian Studies

(Organo ufficiale della CSILLT)

Direttore: Stelio Cro, McMaster University, Hamilton, Ontario (Canada)

Il CJItS è una pubblicazione trimestrale trilingue (Italiano, Inglese e Francese) che si occupa della lingua, della letteratura, della filosofia e della storia italiane. In ogni volume si pubblicano contributi originali ed inediti di scrittori italiani, italo-americani. Lo scopo della rivista è quello di applicare una metodologia interdisciplinare alla conoscenza e diffusione della cultura italiana e alle novità e recensioni di libri italiani e stranieri sulla lingua e la letteratura italiane.

Abbonamento annuale (Canada, USA)
Individui: \$15.00
Istituzioni: \$20.00
Numeri arretrati: \$56.00 l'uno
Volumi arretrati rilegati: \$30.00 l'uno
Per gli abbonamenti in Italia e altri paesi esteri
aggiungere \$3.00 per le spese postali.

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

CJItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1G0

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

- | | |
|---|----------|
| 1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini (1978)..... | L. 5.500 |
| 2. F. Cerutti, <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F.C. (1978) | L. 4.200 |
| 3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias, Bibliografía italiana y antología crítica</i> (1979)..... | L. 4.500 |
| 4. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto</i> (1979) | L. 6.000 |
| 5. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda</i> (1979) | L. 5.000 |

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da *Giuseppe Bellini e Mariateresa Cattaneo*

N. 1

Sommario: 1. — Alfonso D'Agostino, *La morte per acqua del conde de Niebla*; 2. — Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Una scenografia del subconscio ispanico: Il "Don Julián" di Juan Goytisolo*; 3. — Giuseppe Bellini, *Asturias y el conflicto de la expresión: un documento inédito*; 4. — Dante Liano, *Sobre la joven narrativa guatemalteca*; 5. — Manuel Simões, *O impacto de Neruda em Portugal*; 6. — Fernando G. da Costa Andrade, *Miguel Torga numa perspectiva do seu destino de poeta*.

Redazione: Istituto di Lingue e Letterature Neolatine — Sezione Iberica e Iberoamericana — Facoltà di Lettere e Filosofia — Università degli Studi di Milano, Via Festa del Perdono, 7 — 20100 Milano.

© e *Distribuzione:* Istituto Editoriale Cisalpino — La Goliardica s.a.s., Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia).

ANALES GALDOSIANOS

publica anualmente artículos, reseñas, noticias y documentos sobre la obra de D. Benito Pérez Galdós; textos y documentos para la historia intelectual de la España de Galdós, artículos y reseñas de libros sobre los problemas teóricos de la novela realista; y una bibliografía descriptiva clasificada sobre Galdós.

Director: Rodolfo Cardona

Subdirector: Anthony N. Zahareas

Redactores: Alfonso Armas Ayala, Juan Bautista Avalor-Arce, Carlos Blanco Aguinaga, Stephen Gilman, Peter B. Goldman, John W. Kronik, Geoffrey Ribbans, Gonzalo So-bejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Redactor bibliográfico: Manuel Hernández Suárez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

745 Commonwealth Ave.

Boston University

Boston, MA 02215

U.S.A.

En España a: Editorial Castalia, Zurbano, 39, Madrid (10).

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

“LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA”

Collana di studi e testi diretta da
Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

Volumi pubblicati: 1. — G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. — A. Albónico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. — G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. — A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. — S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*; 6. — F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. — C. Varela, *El viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*.

