

RASSEGNA IBERISTICA

23

settembre 1985

SOMMARIO

Giovanni Meo Zilio: *Apuntes de estilística de la traducción y crítica semántica para una nueva edición del "Canto General" en italiano* Pag. 3

T.A. Lathrop, *Curso de gramática histórica española*, con la colaboración de J. Gutiérrez Cuadrado (T.M. Rossi) p. 21; "Arbor", nov.-dic. 1984, número extraordinario dedicado al hispanismo alemán (F. Meregalli) p. 22; S. Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual* (M.G. Chiesa) p. 24; A. de Montoro, *Cancionero*, edición preparada por F. Cantera Burgos y C. Carrete Parrondo (J. Rodríguez Puértolas) p. 26; *Golden Age. Studies in Honour of A.A. Parker*, ed. M. McKendrick (F. Meregalli) p. 29; S. Miller, *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano* (F. Meregalli) p. 31; A. Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset* (G. Cangiotti) p. 33; *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Spanisch/Deutsch*, Ausgewählt, kommentiert und herausgegeben von G. Siebenmann und J.M. López (F. Meregalli) p. 37.

M. Sala, D. Munteanu, V. Neagu Tudora, Ş. Olteanu, *El español de América* (A. Cancellier) p. 39; H. Vidal, *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica* (F. Meregalli) p. 42; E. Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (S. Regazzoni) p. 43; F. Gonaz, *Matusalem* (D. Liano) p. 45; M. Durán - M. Safir, *Earth Tones, The Poetry of Pablo Neruda* (M.L. Canfield) p. 46; E. Urdanivia Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución* (D. Liano) p. 49.

B. Ribeiro, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de T. Amado (S. Castro) p. 51; C. Castelo Branco, *Amor de Perdição (Memórias duma família)*, edição crítica de M. de Carvalho e Silva (S. Castro) p. 52; E. Prado Coelho, *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria* (E. Finazzi-Agró) p. 54.

L. Badia, "Siats de natura d'anguila en quant farets": *la literatura segons Bernat Metge* (M. Ciceri) p. 56; Jaume Riera i Sans, *Sobre la difusió hispànica de la "Consolació" de Boeci* (M. Ciceri) p. 58; A. Janes i Nadal, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (L. Frattale) p. 59.

“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, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, 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 88-205-0527-4]

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.r.l.

Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nel settembre 1985

dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo 23/1985 L. 12.000

APUNTES DE ESTILISTICA
DE LA TRADUCCION Y CRITICA SEMANTICA
PARA UNA NUEVA EDICION DEL "CANTO GENERAL"
EN ITALIANO

En mi estudio *Vallejo in italiano: Note di tecnica della traduzione e di critica semantica*, "Rassegna Iberistica", 2, (junio de 1978), pág 3, prometí, entre otras cosas, la publicación de las "resultancias del examen crítico-semántico" de la conocida traducción del *Canto General* de Pablo Neruda por Dario Puccini (Milano, Accademia, 1970, 2 tomos), la cual es la única completa publicada en Italia. Otras tareas me impidieron hasta hoy cumplir con el compromiso ante los lectores de esta revista. Ahora, enterado de que el mismo Puccini está preparando una nueva edición, revisada y corregida, de su traducción, me doy cuenta de que ya no puedo aplazar ulteriormente la publicación de unas sugerencias semánticas que se me ocurren sobre ciertos pasajes discutibles de su versión, frente a otros que, en cambio, me resultan ejemplares: por supuesto, sin que yo pretenda que las interpretaciones que propongo sean siempre más acertadas que las suyas y sólo en vista de que ellas puedan resultar útiles de alguna manera.

Quiero dejar constancia, desde ahora, que, en el conjunto, su trabajo merece todo el aprecio de quien, siendo del oficio, sabe lo arduo de la traducción de un texto tan hermético como el de Neruda. De todos modos, la lectura puntual de la traducción pucciniana me ha brindado la oportunidad para una ulterior reflexión crítico-semántica sobre la poesía del chileno que, a veces, puede resultar objetivamente oscura hasta para los mismos especialistas.

Como lo veremos, el T. a veces logra hasta *mejorar* el texto, ya sea por una mayor precisión léxica ya sea por la calidad estética (icónica o sonora). Ahora bien, cabe preguntarse, en general, si es correcto que el traductor altere la imagen creada por el poeta, aunque sea para mejorarla. Aparte del hecho de que cada traductor elige (a priori o empíricamente) su propio criterio metodológico de traducción (que sería

bueno declarar expresamente, para información del lector), creo que en la traducción literaria, si no se quiere hacer su propia *página de arte* partiendo del arte de otro (lo cual ya es otra cosa), hay que ceñirse *lo más posible* al texto, no sólo en lo bueno sino también en lo *menos bueno* y hasta en lo que nos parece *malo*. Ante todo, porque no podemos suponer que el poeta cree una determinada imagen como la mejor de las imágenes (para él) posibles *en absoluto*, sino como la mejor de las imágenes posibles *dentro de aquel determinado contexto*. En segundo lugar, porque no sabemos si el poeta quiso espresamente crearla *fea* (por ejemplo, cacofónica), para producir un determinado impacto en el lector, o bien si le pareció *hermosa* una imagen que a nosotros nos parece *fea*; o bien si le salió *fea*, a pesar de que quiso hacerla más hermosa. Con todo, también en este último caso, me parece que el autor tiene derecho a que se le respete, por sus luces y sus sombras (quiere decir, por su personalidad poética global y teniendo en cuenta que las luces se evidencian justamente por la presencia de las sombras: una especie de *oposición funcional* ...); y que el lector tiene derecho, a su vez, a recibir del traductor el equivalente más exacto posible de lo que el poeta dijo efectivamente y no de lo que hubiera podido decir o lo que nos hubiera gustado que dijese. Creo, sin embargo, que el traductor puede llegar, con toda legitimidad, a *mejorar* el texto poético cuando la lengua a la cual traduce disponga, caso por caso, de adecuadas variantes sinonímicas (lexemas, locuciones, modismos, giros sintácticos, patrones métricos, etc.) que no sean disponibles, en cambio, en la lengua del autor. Pero, justamente por eso, su margen de opción es muy limitado. También me parece perfectamente lícito que el traductor trate de *mejorar* la imagen del texto cuando tiene que alejarse de todos modos del mismo para no sacrificar determinados estilemas o imágenes que considera esenciales (por ejemplo, ciertos ritmos melódicos o ciertas metáforas peculiares) o para evitar, en su idioma, ciertos efectos que le parecen deleznable (por ejemplo hiatos violentos o secuencias cacofónicas).

En la traducción de Puccini hay muchos casos de estilemas *mejorativos*, que caben dentro de aquellos criterios de legitimidad que se acaban de hipotizar, y hay otros, en cambio, que son ajenos a los mismos. Aquí se señalarán y comentarán casos de ambas categorías puesto que, *independientemente de su grado de legitimidad teórica*, se trata siempre de logros estilísticos que pueden ser apreciados, *de por sí mismos*, por quienes se ocupan de técnica de la traducción literaria. Me parece

oportuno presentar primero una muestra (por supuesto no exhaustiva) de casos que, en mi concepto, representan, a la vez, aciertos semánticos y estéticos, para pasar después a los casos acerca de los cuales propongo distintas interpretaciones semánticas (los números romanos entre paréntesis indican el tomo; los árabes indican la página de la edición Academia cit.; las traducciones de Puccini van precedidas y seguidas de asterisco).

“o tú, planta nupcial, *cabellera indomable*” (I, 4): *o pianta nuziale, *indomita criniera**. El traductor ha utilizado aquí dos eficaces recursos estilísticos: la inversión sintáctica del sintagma subrayado, consiguiendo mantener así el soberbio ritmo del original; y la sustitución del ital. ‘capigliatura’ (que sería el equivalente normal de esp. ‘cabellera’), por el lexema *criniera* (esp. ‘crines’) que, además de hacerle ganar dos sílabas, confiere más fuerza a la imagen y la vuelve más homogénea en relación con aquel “indomable” que la acompaña.

“[su rosal de] *aire imaginario* (I, 6): *il suo roseto d’aria *apparente**. Aparte de aquel “rosal” que no corresponde propiamente a ital. *roseto* (esp. ‘rosaleda’) sino a ‘rosa’, si el T. hubiera traducido literalmente “aire imaginario” con ‘aria immaginaria’ hubiera introducido en ital. una cacofónica rima interna que, en cambio, disimuló hábilmente al utilizar el casi-sinónimo *apparente*.

“una hoja *fue* forma de [la espada] / una flor *fue* relámpago y medusa” (I, 6): *una foglia *ha preso* forma di spada / un fiore *s’è fatto* folgore e medusa*. La traducción literal ‘una *foglia fu* forma [...] / un *fiore fu* folgore’ hubiera supuesto una serie cacofónica de *f* iniciales (sibilantes y sordas) sin justificaciones fonomelódicas de armonía imitativa que el texto no contiene. Bien ha hecho, pues, el T. en substituir un posible ital. ‘fu’ con *ha preso forma di* (esp. ‘tomó la forma de’) y con *s’è fatto* (esp. ‘se hizo’). También me parece poéticamente eficaz la substitución de un posible ital. ‘lampo’ por *folgore*; pero es una lástima que, de esta manera, tuvo que sacrificar el metro del endecasílabo textual.

“Desde la arcoírisada *crestería* [(de la iguana) / su lengua como un dardo se hundía]” (I, 8): *Dall’iridescente *cresta merlata**. No pudiendo decir en ital. ‘crestería’ (que hubiera resultado incomprensible), el T. recurrió oportunamente a la intensificación de *cresta* mediante su connotación cualitativa específica: “merlata” (< *merlo* = esp. ‘almena’) consiguiendo, a la vez, un perfeccionamiento (también estético) de la imagen.

“[Los tejones] *rascan* [los pies / del río] (I, 8): al traducir *i tas-

si] *frugano* [i piedi / del fiume]* se ha substituido el ital. literal ‘grattano’ con el más poético **frugano** (esp. *hurgan*), realizando, a la vez, una eficaz intensificación de la imagen.

“[Los ilustres loros / [...] / como lingotes de oro verde / recién salidos] de la *pasta* / de los pantanos *sumergidos* / y de sus ojos circulares / *miraba* una argolla amarilla, / vieja como los minerales” (I, 10): *[...] dall’*impasto* / delle paludi *inabissate*, / e dai loro occhi rotondi / *occhieggiava* un anello giallo, / *antico* come i minerali*. Aparte de aquellas felices intensificaciones **inabissate** (esp. ‘abismadas’) por ‘*sommerse*’, **occhieggiava** (por ‘guardava’) y **antico** (por ‘vecchio’), en **impasto** (esp. *empaste*), en lugar del más común y más ambiguo ital. ‘pasta’, radica, en mi concepto, un notable logro estilístico.

“Las chispas / originales del *relámpago*” (I, 10): *le faville / originali del *baleno**. Si hubiera utilizado el ital. ‘lampo’ (que es su equivalente literal), se hubiera alterado el metro del verso (novenario) y se hubiera empleado una forma más gastada (como sería en esp. *rayo*) y, por lo tanto, menos poética que **baleno**.

“[Amazonas] lento como un *camino* de planeta” (I, 16): *lento come un *giro* di pianeta*. Aquí el equivalente literal ital. hubiera sido ‘cammino’ o ‘via’ o ‘strada’, pero el contexto supone también el ‘movimiento’ circular del planeta en el espacio. El T. ha logrado hallar una solución sugestiva (**giro* di pianeta*) que contiene, a la vez, ambas imágenes: la del camino y la del movimiento o, mejor dicho, la del movimiento en el camino (circular) del planeta.

“Quién *va rompiendo* sílabas *heladas*” (I, 46): *Chi sta *infrangendo* sillabe *ghiacciate**. Acá también, en lugar del ital. literal ‘rompendo sillabe *gelate*’, el T. intensifica y, a la vez, puntualiza la imágenes al utilizar **ghiacciate** (< *ghiaccio* = esp. ‘hielo’) e **infrangendo** que bien corresponde, en ital., al estallar del hielo.

“[Lautaro] *Leyó* las agresiones de la noche / [...] / *Se hizo* velocidad, luz repentina” (I, 138): **Decifrò* le aggressioni della notte / [...]: *E fu* velocità, luce improvvisa*. Aquel **decifrò**, en lugar del literal ‘lesse’, también intensifica (puntualizándola) la imagen del texto. A su vez, el sintagma **e fu**, en lugar del más prosaico ‘diventò’, por un lado permite mantener el endecasílabo y, por otro, sintetiza el sintagma y hace más fulminante el verso.

“en toda su *pomposa monarquía*” (I, 144): si hubiera dicho, literalmente, ‘su tutta la sua *pomposa monarchia*’, no hubiera respetado el endecasílabo. Si, en cambio, hubiera dicho, manteniendo la sintaxis

del texto, ‘su tutto il suo sfarzoso reame’, hubiera construido un endecasílabo prosaico y rítmicamente enclenque. En cambio, diciendo *su tutto lo sfarzoso suo reame* ha realizado, mediante la simple posposición del posesivo, un verso pausado y robusto, bien equivalente, en lo rítmico, al original.

“*Uegó* ([Tupac Amaru] el padre de la batalla” (I, 160): **Accorse* il padre della battaglia*. En lugar del literal ‘arrivò’ el T. recurre magistralmente al ital. *accorse* (esp. *acudió*) que, una vez más, intensifica la acción acelerándola e *intencionalizándola*.

“y al hermano contra el hermano / *enviaron*” (I, 160): *e contro il fratello *spinsero* il fratello*. Aparte de aquella lograda inversión sintáctica, con respecto al texto, la cual hasta le agrega plasticidad y musicalidad (por la colocación de *fratello* en posición preverbal y postverbal), hay que subrayar aquí la fuerza de ese *spinsero* (esp. ‘empujaron’) frente al literal ‘inviaron’.

“[Ataron tus miembros cansados / a] cuatro caballos *rabiosos* [y descuartizaron la luz]” (I, 160): *[...] quattro cavalli *focosi**. En ital. no sería muy comprensible en el contexto un sintagma ‘cavalli *rabbiosi*’ (como lo es, en cambio, ‘cani rabbiosi’). Por eso, el T. recurre, muy oportunamente, a *focosi* (esp. ‘fogosos’) que representa una connotación específica de los caballos dentro de la misma area semántica.

“y el corazón alado como un ave / entregamos al árbol araucano” (I, 146): *e il cuore alato *simile* a un uccello / *noi* consegnammo all’albero araucano*. Son dos endecasílabos originales y representan, a mi juicio, uno de los pasajes más logrados de la traducción pucciniana. Lo que permite respetar el endecasílabo es justamente aquel *simile* (esp. ‘parecido’), en lugar de ‘come’ en el primer verso, y la intercalación de *noi* (esp. ‘nosotros’) en el segundo.

“Las tumbas están llenas / de huesos demolidos, de estertores *callados*” (II, 8): *le tombe sono piene / di ossa demolite, di rantoli *soffocati**. Si hubiera traducido “callados” con el literal ‘silenziosi’, se hubiera alejado semánticamente del texto puesto que no se trata de estertores *silenciosos* sino de estertores *reprimidos*, es decir, en ital., justamente, *soffocati*.

“Duermo *rodeado* de espaciosa arcilla / y por mis manos *corre* cuando vivo / un manantial de *caudalosas* tierras” (II, 16): *Io dormo *avvolto* di spaziosa argilla / e dalle mani mi *sgorga* mentre vivo / una sorgente di *ubertose* terre*. En este pasaje encuentro por lo menos tres elecciones estilísticas de relieve: *avvolto* (esp. ‘envuelto’), más

intenso que el literal ‘circondato’; *sgorga* (esp. ‘brota’), más específico y enérgico que ‘scorre’; y *ubertose* (que corresponde casi a esp. ‘ubérrimas’) teniendo más cuerpo que ‘fertili’. Es una lástima que en la traducción del segundo verso se haya perdido el endecasílabo original.

“o la *áspera espesura* donde la yegua *arde*” (II, 22), traducido soberbiamente *o l’*acre macchia* dove la cavalla *brucia** con un verso de alto nivel fonomelódico.

“Quiero *poner* mi brazo en tu cintura *exigua*”: *Voglio *allacciare* il braccio alla tua *esile* vita*. El ital. literal ‘porre’ se substituye por el más intenso *allacciare* (esp. ‘enlazar’, ‘ceñir’) y ‘stretta’ por el más elegante *esile* (esp. ‘esbelta’).

“He visto pequeñas cunas *que flotaban*, [destrozos / de viviendas, sillas,] y una cólera *augusta*” (II, 38): *Ho visto piccole culle *galleggiare* [...] e una collera *solemne**. Mediante aquel infinitivo ital. *galleggiare* (esp. ‘flotar’) el T. logra respetar el metro del verso original y, a la vez, condensar soberbiamente la imagen convirtiéndola de analítica (relativa) en sintética (infinitiva). Al mismo tiempo, sabe evitar el hiato del sintagma literal ‘collera augusta’ (que en esp. es menos cacofónico debido a la fusión fonética de las dos *aes*) mediante la feliz solución de *collera *solemne** (esp. ‘solemne’).

“[en la selva] el grito / del chucao *cruzó* con sus sílabas húmedas” (II, 52): *[...] il grido del chucao *sfrecciò* con le sue umide sillabe*. Una traducción literal del intrans. “cruzó” con ‘attraversò’ no hubiera sido posible debido a que este verbo en ital. es sólo transitivo. El T. salvò brillantemente la dificultad recurriendo a aquel hermoso *sfrecciò* (< *freccia* = esp. ‘flecha’) que, además, dinamiza ulteriormente la imagen.

“derramar oro en tu *estatura* verde” (II, 56): *di sparger d’oro la tua *mole* verde*. Al no poder utilizar el ital. ‘statura’ para no estropear el hermoso endecasílabo del texto, el recurso a *mole* resuelve óptimamente el problema y, a la vez, intensifica la imagen de la araucaria dándole mayor espesor a su estructura silvestre.

“tus pies de espuma, tu *esparcida* orilla” (II, 64): *i tuoi piedi di spuma, la tua *diffusa* sponda*. El correspondiente literal de “esparcida” hubiera sido ‘sparsa’ pero este lexema en ital. no supone la imagen de la extensión que el contexto contiene. He aquí, entonces, que el T. sabe encontrar en *difusa* (esp. ‘extensa’) un eficaz equivalente poético. Es una lástima que no haya podido mantener métricamente el

endecasílabo del texto.

“grité *más suavemente* / [hasta que me dormí para morir]” (II, 78): *gridai sempre piú fioco / [...]*. Puesto que el ital. ‘suavemente’ (esp. ‘con dulzura’ y sim.), tendría otro valor semántico, el T. pudo utilizar ‘debolmente’; pero, al recurrir a *fioco*, nos ha ofrecido una palabra más poética que, además, por ser bisílabo, le permitió reforzar la imagen temporal mediante la agregación de una connotación *continuativa* (*sempre piú*, en lugar del simple ‘più’).

“huracanes *que temblaban* [como toda la música], / ríos *que rezaban* como los monasterios” (II, 110): *uragani con fremiti [...] / fiumi con litanie di monasteri*. El T. transforma los sintagmas de relativo (“que temblaban”, “que rezaban”) en sintagmas sustantivos (*con fremiti*, *con litanie*) plastificando así las imágenes correspondientes. A la vez, con *fremiti* nos ofrece una palabra más poética que su equivalente ‘tremori’; y con *litanie* logra agregar a los rezos de los monasterios una connotación más específica con relación al contexto metafórico (lo monótono del canto del río).

“y hay un *temblor* de nuevo *en marcha*” (II, 124): *e c’è un fremito di nuovo che va avanti*. Acá también se puede apreciar la mayor poeticidad de *fremito* frente a un posible literal ‘tremore’; y, al mismo tiempo, la fuerza que aquel *va avanti* (frente al literal ‘marcia’) le confiere al entero metro del verso repartiéndose el acento rítmico en la III, VII y XI sílaba y resultando así tres unidades melódicas (*grupos de entonación*) *in crescendo* fonológico. Análogamente, en la p. 196, bien traduce “tremor de espuma” por *tremito [variante de ‘fremito’] di spuma*.

“bajo los *fríos durazneros*” (II, 150): *sotto i peschi infreddoliti*. Para respetar el encasílabo al T. no pudo utilizar el ital. ‘freddi’ pero supo substituirlo magistralmente con una imagen que humaniza a los durazneros puesto que representa una connotación típicamente humana: *infreddoliti* (esp. ‘tiritando’).

“Valientes *acerados* compatriotas” (II, 230): *Valorosi e saldi compatrioti*. Si el T. hubiera recurrido a un neologístico ‘acciaiat’, la imagen hubiera quedado oscura, sin contar que se hubiera perdido el endecasílabo del texto. Ambas dificultades han sido salvadas sabiamente con ese *saldi* que casa la idea de la fuerza con la de la resistencia.

“[del hombre que ...] especuló con huesos *desterrados*” (II, 290): *speculò con ossa deportate*. Si hubiera traducido “desterrados” con

el correspondiente ‘esiliate’, hubiera determinado una secuencia cacofónica de sibilantes (s- / -ss- / -s-). Con *deportate*, en cambio, no sólo la evitó, sino que, a la vez, reforzó la imagen *destierro* > *deportación*.

“[suena el mundo / del barco] rechina el viento en las *maderas*” (II, 314): *[...] il vento cigola nel *fasciame**. Hubiera podido el T. traducir literalmente “maderas” por ‘legni’ o ‘legname’ pero hubieran sido términos genéricos. En cambio, supo hallar el término específico (*fasciame*) dentro del lenguaje mariner para definir el conjunto de las maderas de las que están hechos los barcos.

“Ásperas naves granito hirsuto” (II, 320): *Navi tenaci d’ispido granito*. Aquí hubiera sido imposible mantener el metro endecasílabo manteniendo la sintaxis del texto. El T. lo logró mediante la simple inversión de los términos (“ásperas naves” > *navi tenaci*; “granito hirsuto” > *ispido granito*).

“detienen / las banderas del mar su movimiento” (II, 320): *fermano le bandiere del mare ogni lor moto*. Acá logró mantener el endecasílabo reduciendo la palabra ital. ‘movimiento’ al más poético *moto*.

“[Tenéis, rocas del mar ... / ...] el material *gastado* / por una eternidad en movimiento” (II, 320): *[...] il materiale *eroso* / da una eternità in movimento*. *Eroso* (esp. ‘erosionado’) no sólo permitió respetar el endecasílabo textual, sino que, tratándose de rocas gastadas por las olas del mar, representa el término específico frente al más genérico ‘consumato’ que es el equivalente normal de esp. “gastado”.

“y su interior *rosado de paladar* ardía” (II, 392): *mentre il suo interno *rosa come palato* ardeva*. Se trata de un hermoso verso que reproduce perfectamente el original, en lo rítmico, y en el que la dificultad implícita en el sintagma “rosado *de paladar*” se salvó hábilmente con *rosa come palato*.

“[*spondylus*], cerrando en sus *mitades* / [la luz]” (II, 322): *[...] che tra le *valve* chiudeva / la luce*. Es otro caso emblemático en que a la palabra genérica (en este caso, “mitades”) del texto, el T. logra substituir un término más específico (*valve*) que, a su manera, perfecciona la imagen. Lo mismo sucede en la p. 324, en donde “[...] encarceló una ola *endurecida*” ha sido traducido eficazmente por *[...] ha imprigionato un’onda *calcinata**.

“[calmado] / por el *rebaño* de las intensas vidas” (II, 354): *[...] del grande *armento* delle intense vite*. El ital. ‘gregge’ (que representa

el equivalente normal de esp. “rebaño”) cede su lugar a *armento* que es expresión sentida por el oído ital. culto como de más cuerpo y, a la vez, más poética.

“y la amargura *resbaló* en tu rostro” (II, 360): *e l’amarezza *corse* sul tuo viso*. En lugar de utilizar el equivalente ital. *scorrere*, el T. recurre a *correre* (esp. *correr*) con lo cual logra dinamizar e intensificar, una vez más, la imagen misma.

“y subió por mis venas el olvido” (II, 364): *e per le vene mi salì l’oblio*. Aquí el estilema determinante, desde un punto de vista fonológico y rítmico, es el recurso a la inversión sintáctica (“subió por mis venas” > *per le vene mi salì*) con la cual se ha logrado un endecasílabo sumamente musical.

“Vengan en amarillos *regimientos*, / o en la *congregación* de sulfurosos” (II, 374): *Vengano *stretti* in gialli reggimenti / o *uniti* in confraternita di zolfo*. Faltándole aquí unas sílabas en cada verso para conseguir el endecasílabo, el T. ha encontrado las palabras *stretti* (esp. ‘apretados’) y *uniti* (esp. ‘juntos’) que, si bien representan agregados con relación al texto, son del todo homogéneos con el mismo; más aún, lo refuerzan semántica y estilísticamente en forma sugestiva.

“[no busques nada en mis palabras] / sino la *emanación* de una planta desnuda” (II, 378): *[...] se non l’*effluvio* d’una pianta nuda*. Acá el T. consigue concentrar en un perfecto endecasílabo el dilatado verso nerudiano, y logra substituir, a la vez, el ital. ‘emanazione’ (equivalente normal de esp. “emanación”) por el más poético *effluvio* (esp. ‘efluvio’).

Ahora que hemos examinado tantas traducciones de signo positivo, de las que hemos aprendido mucho, pasamos a examinar unos cuantos casos de interpretaciones discutibles, que también pueden ser técnicamente interesantes por su signo problemático.

“[Tequendama, recuerdas] / tu solitario *paso* en las alturas” (I, 16): más que *il tuo ermo *valico* [esp. *paso de montaña*] fra le vette*, puesto que se trata de un río *que pasa* (que corre), en ital. diría más bien ‘il tuo ermo *passaggio*’ (‘il tuo solitario *scorrere*’).

“[miró con mis ojos] las lámparas *terrestres*” (I, 42): no *le lampade *di terra* [esp. *de tierra*]* sino ‘le lampade *terrestri*’ (‘*della terra*’).

“[Macchu Picchu ...] morada *del que* lo terrestre / no escondió en las dormidas vestiduras” (I, 42): no corresponde a *dimora [...] *di ciò che* [esp. *lo que*] il terrestre non riuscì a celare [...] sino a ‘dimora

di colui che ciò che è terrestre non celò'.

“*Sube conmigo, amor americano*” (I, 47) (en el contexto se trata de *subir* hasta el Macchu Picchu, en sentido contrario al torrente Urubamba: “agua salvaje, bajas de la nieve”): más que **Sorgi* [esp. *surge*] con me, amore americano* diría, pues, ‘*Sali con me [...]*’ (en la pág. siguiente, el mismo Puccini traduce, en efecto, un idéntico “sube” con **sali**).

“*la aurora de rodillas rojas*” (I, 47): no **l'alba dalle rosse ginocchia** sino ‘*l'aurora dalle rosse ginocchia*'.

“[sube ... por la espesura / pisando la] serpiente *despeñada*” (I, 49). Se trata, para los que la conocemos, de la carretera *zigzagueante*, peligrosísima y con mucha pendiente y estrechas curvas, que lleva desde las orillas del río Urubamba hasta el Macchu Picchu; aquí el poeta la representa metafóricamente como una serpiente *precipitada* desde lo alto. Pues, más que a *[...] serpente *temerario** (metáfora, con todo, sugestiva aunque semánticamente desviante) corresponde a ‘serpente precipitato’.

“el *canal* ciego de las cordilleras” (I, 49): no **la roggia delle cordigliere*’ (puesto que “*roggia*” es una ‘pequeña canaleta para el riego de los campos, menor que el *canal*’: B. Migliorini, *Voc.*, s.v.) sino ‘*il canale* [o, mejor, *il canalone*] delle cordigliere’.

“Piedra en la piedra [el hombre, dónde estuvo?] (I, 50): no **Pietra nella pietra* [esp. *pedra dentro de la piedra*] sino ‘*pietra su pietra*’ (en este contexto se trata siempre del Macchu Picchu, ciudad edificada *pedra sobre piedra*, a una altura increíble para las posibilidades humanas de la época). Por otro lado, el mismo traductor, en la pág. 53, en un contexto más transparente ([Macchu Picchu, pusiste] / *pedras en la piedra* ... [Carbón sobre carbón]) traduce **pietra su pietra**.

“Antigua América [...] / también tus dedos, / [...] *también, también*, América enterrada, guardaste en lo más bajo” (I, 53): “*también*” no corresponde propiamente a ‘persino’ (esp. *hasta*) sino a ‘anche’; además, el último sintagma “*también, también*” se refiere siempre a “tus dedos” y no a “América”. Por lo tanto, no traduciría **persino tu, America sepolta, conservasti nel più profondo** sino ‘*anch'esse, anch'esse* [le tue dita], America sepolta, conservasti [...]’.

“De las gredas mayores / [...] / hasta las agrupadas *coralinas*” (I, 61): no **Dalle crete delle Mayorales* / [...] / fino alle raggruppate *Coralinas** sino ‘*Dalle crete* [terre] *principali* / [...] / fino alle raggruppate *coralline*’ (= algas marinas que adhieren a la roca); vale decir ‘hasta el mar’.

“Caupolicán [...] / Ensartado en la lanza del suplicio, / [...] / *se agazapó* con sus dolores” (I, 137): no **si rintanó* [esp. *se metió en la cueva*] con i suoi dolori* sino ‘*si rannicchìò*’ (‘si ripiegò su se stesso’, ‘si raggomitò’) [...].

“*Pudo* levantar la dorada / barba [del capitán dormido, / cortar el sueño en la garganta, / pero ...]” (I, 141): en ital. no podemos decir, en este caso, **poté* alzare la barba bionda [...] * sino ‘*avrebbe potuto* alzare [...]’ (pero no la levantó). Aquí el calco lleva a una inversión del significado.

“[Marchó de día acariciando / los caballos ...] / *Adivinó* aquellos caballos” (I, 143): más que **Riuscí a intuire* [esp. *logró intuir*] quei cavalli*, diría ‘*imparò a conoscere* quei cavalli’.

“[Llegó Lautaro en traje de relámpago.] / *Siguió el Conquistador* acongojado” (I, 143): no **Inseguí il Conquistatore* [esp. *persiguió al conquistador*] angosciato* sino ‘*il Conquistatore proseguí* angosciato’ (“*el* conquistador Valdivia es sujeto; de otra manera, en esp. sería, obviamente, *al Conquistador*).

“[Oyó su] sueño *carnicero*” (de Valdivia) (I, 143): no diría *[*udí* il suo] sogno *carnivoro** (semánticamente obscuro además de desviante) sino ‘[...] sogno *sanguinario*’.

“El canelo [elevaba su lenguaje]” (I, 145): aquí “el canelo” no corresponde a **la cannella** (árbol de las lauríneas de cuya cáscara se extrae la canela) sino al árbol sagrado auracano, un tipo de magnolia de Chile, alto hasta 25 m., con flores blancas en forma de racimo. Análogamente, al final del poema (pág. 147): [Extranjero malvado ...] Dame el aire donde respira / el canelo, señor florido”: no diría **Dammi l’aria* dove respira / *la cannella* [esp. *canela*], o fiorito signore* sino, eventualmente, ‘*Dammi l’aria* dove respira la *magnolia* [es decir la patria chilena], signore fiorito’ (teniendo en cuenta, además, que “señor florido” se refiere a “canelo” florecido y no a “extranjero malvado”).

“y la espiga *salió a ser derramada*” (I, 171): no **e per la semina spuntò* [esp. *brotó*] la spiga*, sino ‘e la spiga *partí* per essere seminata’ (‘andó a farsi seminare’).

“*vamos* otra vez *guerrearando*” (I, 173): no corresponde propiamente a **andiamo* di nuovo a *guerreggiare** [esp. *a guerrear*] sino a ‘*stiamo* di nuovo *guerreggiando*’ (aquí “*vamos*” es auxiliar con valor continuativo).

“y duerma la medida que *tuvimos* / en tu extensión de paz germi-

nadora” (I, 173): no diría *e riposi la misura che *apprendemmo* [esp. *aprendimos*] / *alla* tua ampiezza di pace feconda* sino ‘e riposi la misura che *avemmo* (che *abbiamo avuto*) / *nella* tua ampiezza di pace feconda’.

“[no en vano en Córdoba, entre] *arañas / sacerdotales*, [deja Góngora / sus banderas de pedrería]” (I, 175): teniendo en cuenta el contexto, pensaría en ‘*candelabri* o *lampadari* sacerdotali’ (en las iglesias de Córdoba) más que en **ragni* sacerdotali*, puesto que en el esp. chileno *araña* equivale también a ‘candelabro’.

“Una ola *estrella* / como un panal *sus abejas* azules / contra la costa” (I, 363): no *Una ondata *s’infrange* / come un favo, *e* le sue api azzurre / contro la costa* (de todas maneras poco comprensible en italiano) sino ‘Un’onda *infrange* / come un favo le sue api azzurre / contro la costa’.

“[... *Lota* ...:] es una puerto frío, [/ del grave invierno austral ... / alas de gaviotas ... / y bajo el mar sombrío ...]” (I, 367): aquí, considerando el contexto (gaviotas, mar), “puerto frío” no me parece que pueda interpretarse como *un freddo valico [esp. *puerto de montaña*]* sino ‘un freddo *porto*’ [de mar].

“el *ramaje* de venas [congeladas]” (II, 2): más que *la *fronda* [esp. *follaje*] di vene* diría ‘la *ramificazione* di vene’ (por otro lado, el mismo Puccini, en la pág. 9, traduce “*ramaje* de látigos” con **ramificazione* di fruste*).

“Me gustaría que no *desconfiárais*” (II, 51): no *Mi piacerebbe che non *ti disperassi* [esp. *que no te desesperaras*]* sino ‘mi piacerebbe che *voi* non foste *diffidenti*’ (probablemente la acepción-puente responsable de la desviación semántica sea la de ‘no tener confianza’, de donde se puede deslizar fácilmente a ‘no tener fe’, y, por lo tanto, ‘no tener esperanza’, ‘estar desesperado’. De todas maneras, más adelante, en el mismo poema, se repite “desconfiados [y diminutos: ayúdame]” que, esta vez, el mismo Puccini traduce con **diffidenti**. Sin contar que el traductor ha leído “*desconfiaras*” en lugar de “*desconfiárais*” y, por lo tanto, ha traducido con un singular.

“El mágico *canelo*” (II, 55): aquí tampoco se trata de *La magica *cannella* [esp. *canela*]* sino de ‘La magica magnolia’ (aquel árbol de las magnoleacias, sagrado para los auracanos, al que he aludido más arriba).

“[rayo de] *herraduras*” (II, 57): no *[folgore di] arpioni* (esp. *arpiones*) sino ‘ferri da cavallo’.

“para que [tus grandes cejas] / *echaran* sus raíces mojadas en las

islas” (II, 61): no diría *perché [...] / *gettassero* le loro radici bagnate nelle isole * (lo cual es ambiguo) sino ‘mettessero radici’, vale decir ‘*attecchissero con* le loro radici bagnate [...]’.

“[Juvencio, nadie conoce] *como tú y yo* [el secreto]” (II, 61): no *[...] come te e *io** sino ‘come te e *me*’.

“[La noche llega / y] como negra estatua *echada* / duerme bajo tus puentes” (II, 69): no diría *come nera statua *là gettata* [esp. arrojada] / dorme sotto i tuoi ponti* sino ‘come nera statua *distesa* / dorme [...]’.

“[Oh, que no sea, / oh, que no sea] / y que una gota de tu espuma negra / salte del légamo a la flor del fuego / y *precipite* la semilla del hombre!” (II, 69): no *[...] e mai una goccia [...] / salti dalla melma [...] e mandí in *rovina* [esp. *arruine*] il seme dell’uomo* sino ‘e una goccia [...] salti dalla melma [...] / e *precipiti* il seme dell’uomo’. Aquí la “semilla del hombre” es sujeto de la frase, aunque, según el uso español, sigue al verbo.

“[Recuerdo] aquella extática apostura” (II, 72): no *quella *statica* [esp. *estática*] postura* sino ‘quella *estatica* [...]’ (< *estasi*).

“Jesús Brito [...] / y *fue haciéndose agua* por los ojos, / y por las manos *se fue haciendo raíces*” (II, 83): no *e *si fece spargendo* [esp. y *se hizo echando*] *acqua dagli occhi*, / e dalle mani *si fece mettendo radici** (de toda manera poco comprensible en italiano) sino ‘*andò facendosi acqua* [es decir ‘convirtiéndose en agua’] attraverso gli occhi / e dalle mani *andò facendosi radici*’ (‘*andò trasformandosi in radici*’). Análogamente, en la pág. sig., “fuiste haciéndote raíces”: no *ti *facesti mettendo* radici* sino ‘*andasti trasformandoti* in radici’ (aquí ‘fuiste’, como el ital. ‘*andasti*’, tiene función de auxiliar).

“y por la espuma de la patria *andaba* / lleno de paquetitos estrellados” (II, 83): puesto que no se indica el destino, no diría, en ital., *e nella spuma della patria *andava* / carica di pacchettini stellati* sino ‘e sulla spuma della patria *camminava* (‘*circolava*’) / carico di [...]’. Análogamente en II, 121, “más allá de tus tierras [América], / *ando* [y hago mi casa errante]”: no diría *molto oltre la tua terra *mi reco** sino ‘al di là delle tue terre *cammino*’.

“los sufrimientos / [...] descansan, extendidos, /] *transformándose silenciosos*” (II, 94): no *le sofferenze [...] *diventano silenziose* [esp. *se vuelven silenciosas*]* sino ‘[...] *si trasformano silenziosamente*’.

“[No vengáis entonces a pescar a Tocopilla / porque] el pez espada *conocerá vuestros despojos*” (II, 133): no *il pescespada *vi ricono-*

scerà dalle spoglie [esp. *os reconocerá por vuestros despojos*]* sino ‘il pescespada *conocerà le vostre rovine*’, es decir, ‘las ruinas que habéis dejado detrás de vosotros’ (en el contexto la frase se dirige a los soldados norteamericanos considerados invasores).

“Tome un autobús *a Tampa*” (II, 139): no *prenda un autobus *a Tampa* [esp. *en Tampa*]* sino, por el contrario, ‘un autobus *verso Tampa*’ (‘en dirección de Tampa’, ‘que vaya a Tampa’).

“vuelvo / a mi casa, *en mis sueños*” (II, 141): más que a *torno / *alla mia casa, torno ai miei sogni** equivale a ‘*nei miei sogni / torno a casa*’ (es decir, no en la realidad, sino ‘en el sueño’, ‘soñando’).

“[Nuestras vacas han muerto *arriba* en la *cordillera*; / y la sequía empieza a matar niños]. / *Arriba* muchos no tienen que comer” (II, 180): tratándose de “cordilleras” no diría **sui colli** [esp. *en las colinas*] sino ‘*sulle montagne*’.

“[Mira aquel árbol ... / contempla *su* estandarte ...] / y detrás de *su* stirpe matutina / el ladrón de tierras” (II, 182): no *dietro la *loro* stirpe mattutina* sino ‘dietro la *sua* stirpe mattutina’.

“sus sílabas / de borrachos *metidos* entre balas / en la cintura de la patria mía” (II, 152): no *le loro *sillabe* d’ubriaconi / *gettate* [esp. *arrojadas*] tra le pallottole / nella cintura della patria mia* sino ‘le silabe *d’ubriaconi messi lí* tra le pallottole nella cintola (‘nella *vita*’) della patria mia’; “metidos”, siendo masculino, no puede referirse a “balas” que es femenino.

“la noche *austral* del mundo” (II, 160): no *notte *astrale* [esp. *astral*] del mondo* sino ‘notte *australe* del mondo’.

“[y el *Latorre*] / como una *plancha* gris en una sábana [...]” (II, 164): no *come una *lastra* [esp. *chapa*] grigia in un lenzuolo* sino ‘come un *ferro da stiro* grigio su un lenzuolo’ (es sabido, por quien conoce el contexto local, que se trata del acorazado chileno *Latorre*, que estuvo hasta 1958 en la bahía de Valparaíso y que, visto desde arriba, parecía una plancha [instrumento para planchar] sobre una sábana).

“*si no fuera porque* [...] *te hicieron* magnitud de piedra umbría” (II, 165): no *se non fosse che [...] *non t’avessero fatto** sino, al contrario, ‘se non fosse che [...] *ti hanno fatto* [...]’.

“[los poetas / de París], *los valientes* / escritores / [de Venezuela ... / están conmigo]” (II, 68): más que *i *valenti* [esp. *valiosos*] scrittori* diría ‘i *valorosi* scrittori’ (i coraggiori scrittori).

“*lo* que compraste” (II, 169): no **colui* che [esp. *aquel que*] *hai comprato** sino ‘*ciò che hai comprato*’.

“[relegar], *apresar* [y dar tormentos]” (II, 169): no *opprimere* [esp. *oprimir*] sino ‘arrestare’, ‘imprigionare’.

“[supe, al mirarlos,] de dónde vinieron / *hasta* la soledad dura del oro” (II, 188): no *da dove venivano: *dalla* [esp. *desde*] aspra solitudine dell’oro* sino ‘[...] *fino* alla aspra solitudine dell’oro’.

“fríos fillos de lámina invisible” (II, 191): no *freddi fili di *lama* [esp. *lama*] invisible* sino ‘freddi fili di *lamina* invisible’ (téngase en cuenta que el contexto se refiere al oro).

“He visto [...] / *llevados y traídos* / césares [...]” (II, 193): no diría *Ho visto *arrivare al trono* / cesari* sino ‘Ho visto *portati via e riportati* / cesari’ (es decir, primero ‘destronados’ y luego ‘vuellos a colocar en el trono’).

“[Extraña era la fábrica inactiva] / Un silencio *en la planta* [...]” (II, 198): *Un silencio *alla base**. Se trata de una fábrica y, por lo tanto, “en la planta” no equivale aquí a **alla base** [esp. *en la base*], sino a ‘*tra gli impianti*’ (en ital. *base* tiene otros valores: militar, naval, de operaciones, etc.).

“[Paseaba el pueblo sus banderas rojas] / y entre *ellos* en la piedra que tocaron, estuve” (II, 200): no *[Portava il popolo le sue bandiere rosse] / e *con esse* [esp. y *con ellas*] sulle pietre che calcava / io mi trovai* sino ‘[...] e *con essi* [i popolani; o *con esso*: il popolo; se trata de una *constructio ad sensum*] io mi trovai’.

“[como / es ...] uniforme *la* sangre polvorienta / del pueblo [...]” (II, 203): no *[...] uniforme *di* sangue polveroso / del popolo*, sino ‘uniforme *il* sangue polveroso del popolo’.

“España depertó contigo [Rafael Alberti] *en la cintura*” (II, 212): no *e *incinta* [esp. *encinta, embarazada*] *di te* si destò la Spagna* sino ‘La Spagna si destò con te *alla cintola*’ (‘intorno *alla vita*’, ‘abrazado *alla sua vita*’).

“el luto *del que* amamos” (II, 215): no *il lutto *di ciò che* [esp. *lo que*] amiamo* sino ‘il lutto *di colui* que amiamo’.

“[hay muchos ... enterrados [...]] / y nosotros *estamos en su arcilla*” (II, 219): no es propiamente *e *noi siam fatti della* loro argilla* sino ‘e *noi siamo (con loro) nella* loro argilla [estamos enterrados con ellos en su misma tierra]’.

“a los que te negaron *en su* laurel podrido / [...] el espacio que cubres [...]” (II, 230): no *a quelli che t’hanno negato *il loro* [esp. *su*] alloro marcio / [...] lo spazio che tu copri* sino ‘[...] *nel loro* marcio alloro [...]’.

“[Hungria verde [...]] / *baila* junto al río *que despertó* del sueño”

(II, 231): no *l'Ungheria [...] / balla presso il fiume *che ha risvegliato* [esp. *al que despertó*] dal sonno* sino 'che si è *svegliato* dal sonno'.

"tierras arrasadas" (II, 231): no *terre *desolate* [esp. *asoladas*]* sino 'terre *rased al suolo*' ('*devastate*').

"[Quando salí de ti perseguido], erizado / de *barbas* [y pobreza]" (II, 234): no *irto di *barbe* [esp. *raicillas*]* sino 'irto di *barba*' (es la barba de Neruda).

"[traje ...] / una *sección* de espino" (II, 234): más que de un simple **frammento* [esp. *fragmento*] di espino* se trata de un '*disco* di spino' (una rodaja que el poeta se llevaba como recuerdo); unos versos más abajo se repite la imagen con otra palabra equivalente y más específica: "la *rodaja* de espino" (que Puccini, esta vez, traduce *la *rotella* di espino*); y, más abajo, "El corazón de árbol espinoso / es un *círculo* liso como metal bruñido" (II, 236). Entre los chilenos se usa guardar como recuerdo o como adorno en las casas pequeños discos de madera cortados de los árboles o de los arbustos, sobre todo del *guayacán* que es una madera muy dura y lisa, con hermosas vetas.

"*gastándome* y naciendo" (II, 236): no **consumandosi* [esp. *gastándose*] e nascendo* sino '*consumandomi* e nascendo'.

"áspero Chile, [patria, corazón de corteza]" (II, 237): no diría **scontroso* [esp. *huraño*] Cile* sino '*aspro* Cile' (en el sentido físico, debido a su orografía irregular).

"Pero [los "lobos y ladrones", los opresores de la Patria] *no hallaron su propia materia*: [/ no estáis hechos de estiércol como el pútrido, / agusanado traidor]" (II, 241): más que **Ma non ebbero pane per i loro denti** diría 'non hanno trovato (in voi) la loro stessa materia', es decir el estiércol del que ellos están hechos.

"[agredidos / de noche en las cabañas, empujados, / amarrados ...], / sin *despertar*, apenas sorprendidos / y *atropellados*, [fuiesteis a Pisagua / llevados por armados carceleros]" (II, 241): en lugar de **insonni / ancora* [esp. *todavía*] sorpresi e *stravolti* [esp. *trastornados*]* diría '*assonnati* (semiaddormentati), *appena* sorpresi e *travolti*' (por los carceleros armados).

"[las islas ...] / *sustentadas* por el espacio / y la *firmeza* submarina" (II, 242): no **alimentate* [esp. *alimentadas*] dallo spazio / e dalla *costanza* [esp. *constancia*] subacquea* sino '*sostenute dallo spazio / e dalla solidità sottomarina*'.

"[los gusanos que juntan] *micros* y pesquerías" (II, 257): no **vermi che uniscono i microbi* [esp. *microbios*] e la pesca* sino '*quei vermi*'

che acumulan *autobus* (*microómnibus*) e pescherie' (es decir aquellos asquerosos aprovechadores que acumulan riquezas: en Chile se suelen llamar *gusanos* a las personas 'asquerosas y moralmente ruines').

"[(Patria) Mañana / serás] en tu angostura de embarcación *ceñida*, [entre tus dos mares de océano y de nieve, / la más amada]" (II, 257): no *nella tua snellezza di imbarcazione d'alto bordo [esp. *de alto bordo*] sino '*raccolta* nella tua strettezza d'imbarcazione' (es decir encerrada, estrangulada en tu estrechez, como una lengua, entre los Andes y el mar).

"el agrio / olor de tus *bodegas*" (II, 265): no *l'aspro odore delle tue *taverne* [esp. *fondas*]* sino '[...] dei tuoi *depositi*' (en Chile *bodega* equivale a ital. 'deposito' o 'magazzino', en sentido amplio, de vino, cereales, etc.).

"el mar cayó como una gota *ardiendo*" (II, 273): no *il mare cade come una goccia *ardendo** sino '[...] come una goccia *ardente*' (puesto que no es el mar que arde sino la gota).

"los órganos *acerbos* del enlace" (II, 277): no *gli organi *accumulati* [esp. *acumulados*] dell'amplesso* sino 'gli organi *acerbi* [...]'.
"la pequeña canoa [...] / llevó el amor errante de los *lobos* / y las brasas del fuego *sustentadas* / sobre las últimas aguas mortales" (II, 289): no *la piccola canoa [...] *arrecò* l'amore errante dei *lupi* / e le braci del fuoco *preservate* [...]]* sino 'la piccola canoa [...] *portò con sé* [atrasse dietro di sé] l'amore errante *delle foche* / e le braci del fuoco *galleggianti* [...]' (está claro, por el contexto, que no puede tratarse de *lobos*, sino de *lobos marinos*, es decir de 'focas'; en efecto, en el primer verso del mismo poema se habla justamente de "focas"; es sabido que las focas de los mares australes suelen ser muy jugetonas y seguir los barcos divirtiéndose).

"*Changos* de Antofagasta" (II, 295): no **Scimmioni* [esp. *monos*] di Antofagasta* sino '*indiani* di Antofagasta' (Antofagasta es zona desértica en donde no hay monos).

"*codiciados* / haraposos [de los archipiélagos]" (II, 295): no *pez-zenti *famelici* [esp. *hambrientos*]* sino '*pezzenti ricercati*' (en el sentido de que todos los quieren explotar en el trabajo).

"el hombre *está guardado* / por carnívoras sombras y barrotes" (II, 306): no *l'uomo è stato *sottratto* [esp. *ha sido sustraído*] / già da ombre carnivore e da sbarre* sino '*l'uomo è custodito* (vigilato) da ombre carnivore e da sbarre' (baste pensar en que esp. *angel de la guar-*

da corresponde a ital. *angelo custode*).

“[quién resbala por tus ojos dorados], / *quién succede* en los cristales?” (II, 307): no **che accade* [esp. *qué acontece*] sopra i cristalli?* sino ‘chi segue sui cristalli?’ (en el sentido de ‘quién viene después?’).

“Naves [...] / *deslizadas* / por el viento” (II, 310): no diría *Navi [...] / *accarezzate* [esp. *acariciadas*] dal vento* sino ‘fatte scivolare dal vento’ (sospinte legermente dal vento).

“[los aceites], los *ejes*” (II, 347): no **le assi** [esp. *las tablas* de madera] sino *gli assi* (delle ruote del treno)’.

“los vasos se *vertieron*” (II, 347): más que *i bicchieri si *rovesciarono* [esp. *se volcaron*] diría ‘si *vuotarono*’ (en el sentido de ‘se bebieron’, ‘se vaciaron’).

“[El mundo entre] las gruas / y las *bodegas* de la orilla sordida” (II, 351): no **le gru* / e *le osterie* della riva sordida* sino ‘le gru e i *depositi* della riva sordida’. En el contexto se trata de los puertos.

“Y salí por los mares a los puertos” (II, 351): no **E dai* [esp. *desde los*] porti io salpai per i mari* sino, por el contrario, ‘E salpai per i mari *verso* i porti’.

“(En la India) Vi el miserable *acumulado*, encima / de otro, *del* sufrimiento de su hermano” (II, 353): no *Vidi il *miser* *oppresso* [esp. *oprimido*] uno sull’altro, / *dalla* sofferenza del suo simile* sino ‘Vidi i *miserabili accumulati*, uno sull’altro / *sulla* sofferenza dei loro simili’.

“[España ...] vi tu cuerpo [...] / sobre la arena encarnizada, *abierto* [...]” (II, 359): no *vidi il tuo corpo [...] / sulla sabbia cruenta, *spalancato* [esp. *abierto de par en par*] / [...]’ sino ‘vidi il tuo corpo [...] sulla sabbia cruenta, *con le ferite aperte* / [...]’.

Al interrumpir, por la tiranía del espacio, esta muestra de materiales problemáticos, para mí tan estimulantes a los efectos de una reflexión crítico-semántica, espero que mis acotaciones puedan resultar realmente útiles para la nueva edición del *Canto General* y, de todos modos, para la tan discutida exégesis nerudiana.

Con todo, hay que reconocer que Dario Puccini ha realizado, a lo largo de las 800 páginas de los dos tomos aquí escudriñados, un poderoso y meritorio esfuerzo no sólo de interpretación sino también de poetización que lo ha hecho acreedor del agradecimiento de cuantos, en Italia, se ocupan de Pablo Neruda.

RECENSIONI

T.A. Lathrop, *Curso de gramática histórica española*, con la colaboración de J. Gutiérrez Cuadrado, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 389.

Il manuale di grammatica storica della lingua spagnola appare nella collezione "Letras e ideas" diretta da F. Rico quale traduzione dell'originale *The Evolution of Spanish. An Introductory Historical Grammar* (Newark, 1980) di T.A.L., con l'aggiunta di tre "Apéndices" ed un "Glosario de expresiones filológicas"; la versione e le addizioni sono di J.G.C., un filologo che ha all'attivo l'edizione di vari "Fueros" medievali.

Il "Curso de gramática histórica" (le prime 201 pp.) riproduce la revisione che il medievalista nordamericano T.A.L. ha approntato del proprio testo primitivo accogliendo molte delle osservazioni apparse in recensione e molti dei suggerimenti pervenutigli direttamente; tuttavia il manuale, rivisto e tradotto, resta sostanzialmente e formalmente lo stesso, un avvio allo studio dei fatti e dei problemi fondamentali caratterizzanti la genesi e l'evoluzione della lingua spagnola, "An Introductory" specificava molto realisticamente il titolo originale. Ritroviamo così nella versione spagnola la stessa sintesi limpida e corretta delle strutture basilari e del loro funzionamento, sintesi che è stata l'obiettivo didattico di un manuale concepito per dei principianti; lo studio genetico contempla l'elemento latino di partenza ed esclude programmaticamente l'imprestito germanico ed arabo; allo stesso modo lo studio dell'evoluzione prende in esame dichiaratamente il settore tradizionale del lessico, adducendo del settore semierudito ed erudito solo i casi imprescindibili, e, così pure, la descrizione dell'evoluzione considera il risultato standard, facendo riferimento a passaggi intermedi ed a risultati dialettali solo in casi analogicamente o contrastivamente illuminanti.

Credo che la ripartizione della materia sia sufficiente a far fede della chiarezza e della rigorosità di questo compendio:

Cap. 1. La herencia del latín vulgar: El sistema vocálico del latín vulgar, El sistema consonántico en latín vulgar, La acentuación en latín vulgar, Sistema de declinación en latín vulgar, Declinación de los adjetivos, Pronombres latinos, El sistema de conjugación latina, Preposiciones, Sintaxis latina;

Cap. 2. Fonética histórica: evolución de los sonidos, Vocales tónicas, Vocales iniciales, Vocales finales, Vocales internas protónicas y postónicas, Inflexión vocálica, Consonantes, Grupos iniciales, Consonantes simples intervocálicas, Consonantes

dobles intervocálicas, Consonantes simples + yod, Grupos de yod que originaron el sonido moderno [x], El grupo CT, Grupos con L, Consonantes finales, Disimilación, asimilación y metátesis;

Cap. 3. Morfología histórica: la evolución de las formas, El desarrollo de los sustantivos, Restos de casos latinos que no son acusativos, Prefijos y sufijos, Artículos, Adjetivos, Demostrativos, Relativos e interrogativos, Palabras afirmativas y negativas, Posesivos, Numerales, Pronombres personales, Evolución de los verbos, Adverbios, Preposiciones y conjunciones.

La presentazione (Cap. 1) del funzionamento del latino volgare in concomitanza ed in contrasto con il latino classico, concepita didatticamente per dei principianti di cultura anglosassone, non è certo superflua per i nuovi destinatari di cultura neolatina; la sua funzionalità propedeutica è ugualmente indiscutibile. Le descrizioni dell'evoluzione dei suoni e delle forme, distribuite in sequenze diverse (Cap. 2 e 3) ma sempre attente a reciproche concomitanze ed interferenze, sono state sfrondate da precisazioni e riferimenti indispensabili per il destinatario di lingua inglese, ma ridondanti per quello di lingua romanza.

Le addizioni a cura di J.G.C. (le ultime 188 pp.) mi trovano alquanto perplessa per la mancanza di organicità tanto rispetto alla prima parte, quanto nella loro presentazione contingente di appendici. Non entro nel merito dei contenuti, nel complesso accettabili e proficui; mi soffermo, invece, brevemente, sulla loro aggregazione nell'economia di un'opera unitaria. La sintesi limpida e rigorosa (ripeto) del "curso de gramática histórica" (prime 201 pp.) avrebbe preteso un inserimento organico dei contenuti della 1^a e 2^a appendice ("Nociones de fonética y fonología" e "El tránsito del español medieval al moderno: reajuste fonológico"); infatti, solamente l'apporto dei "Comentarios de textos", quale 3^a appendice, e quello del "Glosario de expresiones filológicas", quale epilogo, non infrangono la struttura unitaria dell'opera.

Pur con il suo nuovo titolo, forse iperindicativo, ed il completamento poco sincretico, il manuale di T.A.L. continua ad essere uno strumento efficace da affiancare a quelli già citati e non.

Teresa M. Rossi

"Arbor", noviembre-diciembre 1984, pp. 244. *Número extraordinario dedicado al hispanismo alemán.*

Nemmeno un anno dopo il numero riguardante l'ispanismo negli Stati Uniti, "Arbor" pubblica un ancor più vasto numero straordinario dedicato all'ispanismo tedesco. (Per "tedesco" si intende della Germania federale, con un'appendice austriaca. Non si tratta qui di ispanismo della DDR né di quello svizzero). Abbia-

mo, in questa "R.I.", 19, pp. 23-25, parlato di quel numero, rilevando come si discostasse dall'antefatto, a nostro parere esemplare, dedicato all'ispanismo francese. Questo se ne discosta in modo diverso: non sembra nemmeno proporsi di dare un'immagine dell'attuale ispanismo tedesco. Angel Antón Andrés, direttore dell'Istituto spagnolo di Monaco, spiega come esso sia stato messo insieme: "Cada uno ha escogido según sus preferencias. De aquí que los trabajos sean de índole muy diversa" (16), Siccome "un libro es mejor que ninguno", il numero straordinario può essere utile, perché "presenta un muestrario representativo de ciertos hechos: lo que significa la Hispanística alemana actual, como trabajan algunos de sus representantes y, también, las distintas presencias con que se enjuicia actualmente la labor de las "glorias" pasadas" (17).

Nel volume prevale quest'ultimo aspetto. Si direbbe che interessa, più che illustrare l'ispanismo presente, rievocare e discutere "las "glorias" pasadas". Dei diciassette scritti raccolti, ben dieci si occupano del glorioso "ispanismo" tedesco del passato, che fu, come ben sa chi conosca l'ambiente culturale tedesco, il coefficiente ispanico del romanismo. Alcuni saggi riguardano l'ispanismo tedesco soltanto nel senso che sono dovuti a tedeschi e si occupano di temi ispanici. Esistono comunque alcuni contributi che costituiscono frammenti di un eventuale panorama dell'ispanismo tedesco attuale: Josep María Navarro de Adriaensens parla dell'attuale catalanismo oltre che dei suoi ascendenti storici (47-57); Karl Pörtl riferisce molto documentatamente su *Teatro español del siglo XX en los escenarios de habla alemana* (143-162); Hans Joachim Lope scrive un documentatissimo rapporto su *El siglo XVIII español y el hispanismo alemán: avances y contribuciones de los últimos veinte años* (95-104). Gli studiosi del Settecento avranno in questo scritto, che dà naturalmente luogo agli studi sugli inizi dell'ispanismo tedesco nel Settecento, che non è esagerato considerare il primo capitolo dell'ispanismo moderno in generale, un ottimo strumento di aggiornamento e di orientamento, accentuatamente collocato, come deve essere, nel contesto europeo.

Tra i contributi che si occupano dell'ispanismo tedesco del passato mi pare anzi tutto da segnalare quello di Dietrich Briesemeister sull'Ottocento, che si trova "entre irracionalismo y ciencia". Sappiamo molto di questo decisivo ispanismo romantico e post-romantico, grazie particolarmente a Werner Brüggemann, che ho trovato assai poco presente in questo volume, purtroppo (una della poche volte in cui è menzionato lo si chiama "Walter"). Ma il necessariamente rapido scorcio di Briesemeister è molto pensato, va molto al di là della cronistoria, anzi crea un'articolata prospettiva storica. Confrontandolo con gli scritti sul romanticismo di Wolfram Krömer e su *La hispanística alemana y el siglo XIX* di Hans Hinterhäuser (qui tenacemente chiamato "Hinterhäuser") si possono avere indicazioni suggestive per ricerche non meno germanistiche che ispanistiche, nello spirito intimamente comparatistico della cultura romanistica tedesca, ben messo in rilievo da Karl Kohut nel suo lavoro (*La hispanística alemana entre literatura comparada y literatura nacional*, 39-45) su Auerbach, Curtius e Friedrich. A Curtius è dedicato un saggio vivacemente polemico di Manfred Engelbert.

Chiude il volume la caratterizzazione dell'opera di Hans Flasche e la bibliografia dello stesso, a cura di Karl-Hermann Körner, opportunamente ristampate (ap-

parvero in *Aureum saeculum hispanum*, 1983, recensito in questa "R.I.").

Franco Meregalli

Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española, El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 504.

L'opera si presenta come un volume aggiunto alla *Historia de la literatura española* diretta da R.O. Jones e formata inizialmente da sei volumi (1. A.D. Deyermann, *La Edad Media*; 2. R.O. Jones, *Siglo de Oro: prosa y poesía*; 3. E.M. Wilson e D. Moir, *Siglo de Oro: teatro*; 4. N. Glendinning, *El siglo XVIII*; 5. D.L. Shaw, *El siglo XIX*; 6. G.G. Brown, *El siglo XX*). L'enorme sviluppo della letteratura spagnola posteriore alla guerra civile e il crescente interesse dimostrato dai critici per questo periodo hanno creato l'esigenza di aggiungere all'opera un nuovo tomo riguardante la storia letteraria degli ultimi decenni. Nell'edizione rinnovata la trattazione del secolo XX è stata pertanto suddivisa in due volumi: n. 6/1 G.G. Brown, *El siglo XX. Del 98 a la guerra civil*; n. 6/2 S. Sanz Villanueva, *El siglo XX. Literatura actual*. Quest'ultimo comprende il periodo dal 1936 al 1983 e sviluppa in più di 500 pagine lo scarno capitolo IV della prima edizione del volume di Brown ("La literatura posterior a la guerra civil", pp. 206-244).

Sanz Villanueva espone nel prologo il proposito ("*aunar en una explicación comprensiva lo genérico y lo particular, los movimientos literarios y los individuos que en ellos militan*", p. 10) e il criterio fondamentale (generazionale) seguito nell'organizzazione dell'opera; dedica il primo capitolo alla descrizione dell'ambiente storico-culturale in cui si è sviluppata la nuova letteratura; tratta poi separatamente i tre generi letterari convenzionali: narrativa, teatro e poesia; chiude infine il libro con un'estesa bibliografia critica e con un indice onomastico (sarebbe risultato utile, dato il tipo di manuale, anche un indice dei titoli).

L'impostazione dell'opera è rigorosamente storica e documentaria, come quella delle storie letterarie tradizionali. Individuate le varie generazioni di scrittori (in media una ogni dieci anni), per ognuna di esse Sanz dà un quadro della situazione storico-politica e una sintesi delle idee estetiche dominanti in quel decennio; passa poi alla trattazione dei singoli autori, fornendo notizie biografiche, l'elenco delle opere e la descrizione e interpretazione di quelle che ritiene più importanti, una succinta relazione dei principali interventi critici — quando esistono —, e infine un'esauriente bibliografia. Predomina l'obiettivo di fornire al lettore una trattazione di tipo funzionale.

Evidentemente la stesura di un manuale di questo tipo ha presentato varie difficoltà e imposto delle scelte. Per quanto riguarda il problema della sistemazione di un materiale ancora vergine, Sanz — come si è visto — ha adottato un criterio generazionale. Quest'ultimo, benché discutibile, risulta particolarmente adeguato per il periodo in esame, nel quale — forse come mai — elementi extraletterari hanno avuto un'influenza decisiva sulla letteratura; ciò non toglie che a volte si abbia

l'impressione di un certo meccanicismo nell'incasellamento forzato di alcuni autori in un gruppo. Tale criterio risulta comunque adatto per un'opera di consultazione, dato che riesce ad offrire al lettore un panorama strutturato e organico della letteratura attuale.

Fissato tale criterio, era necessario trovare un giusto equilibrio tra la descrizione dei caratteri generali di una generazione e il mantenimento dell'individualità di ogni autore, equilibrio raggiunto da Sanz con una certa facilità grazie al fatto che in questi anni esiste un notevole adeguamento tra programmi estetici collettivi e pratica individuale di ogni scrittore.

C'era inoltre il problema della scelta tra centinaia e centinaia di autori, molti dei quali non ancora consacrati; è la difficoltà di chiunque si accinga a scrivere su temi contemporanei, data la mancanza di prospettiva. Mentre Brown — che si occupa dei primi trent'anni del nostro secolo — adotta un criterio rigorosamente selettivo, centrando la sua trattazione sugli autori e le opere più significativi e tralasciando i minori, Sanz sembra voler adottare un criterio il più possibile omnicomprensivo; lo dichiara, per esempio, quando — dopo aver trattato i grandi poeti degli anni '40 — aggiunge una lista di nomi di ultraminori con la seguente giustificazione: "*no puede cometerse la injusticia de olvidar por completo a algunos cuya obra forma también parte de la creación literaria de un determinado período histórico*" (p. 369). Tale scelta — determinata forse dal fatto di non voler correre il rischio di tralasciare scrittori che possano essere rivalutati in futuro — va a scapito di un trattamento più ampio e approfondito degli autori maggiori e appesantisce notevolmente l'opera con il trattamento quasi telegrafico di moltissimi minori (per esempio, pp. 170-177 o pp. 197-199) e con elenchi alfabetici di autori e titoli (per esempio, p. 141, p. 202, p. 313).

Infine lo studio di temi — anche letterari — relativi al periodo della guerra civile e del franchismo porta sempre insito il pericolo che l'ideologia politica del critico influenzi in qualche modo il suo giudizio. Sanz Villanueva riesce in generale a mantenere un notevole grado di obiettività e imparzialità; tuttavia appare chiaramente la sua filiazione repubblicana nei quadri storici che precedono la trattazione del tema letterario (a p. 14, per esempio, descrive i franchisti come coloro che "*deseaban imponer con las armas la desigualdad social*") e nel giudizio estetico su alcuni autori minori, soprattutto dell'immediato dopoguerra e dell'esilio.

Nel complesso comunque l'ingente lavoro di lettura e di sintesi realizzato da Sanz Villanueva ha dato come risultato un'opera importante, che viene a colmare un vuoto ormai da varie parti sentito e che costituirà un libro di consultazione e di studio imprescindibile per quanti si interessano di letteratura spagnola contemporanea.

Maria Giovanna Chiesa

Antón de Montoro, *Cancionero*, Edición preparada por Francisco Cantera Burgos y Carlos Carrete Parrondo, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 393.

Recientemente se ha publicado un *Cancionero* del poeta cordobés y judeo-converso del siglo XV, Antón de Montoro (Madrid, 1984; Editora Nacional), al cuidado de Carlos Carrete Parrondo (CP), catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca, y, como se dice en la nota preliminar, sobre la base de anotaciones dejadas por el desaparecido hebraísta Francisco Cantera Burgos. No existía edición de los poemas de Montoro desde la muy anticuada e insatisfactoria de Emilio Cotarelo (Madrid, 1900; imprenta de José Perales y Martínez); por ello la de CP parecía venir a llenar el proverbial hueco. Sin embargo, no es ello así, como demuestra un examen medianamente atento del libro aquí comentado.

Atendamos, en primer lugar, a la introducción, donde se hace una serie de afirmaciones entre aventuradas y peregrinas. Así por ejemplo lo que se dice sobre un cierto aspecto del testamento de Montoro (cf. R. Ramírez de Arellano, "Antón de Montoro y su testamento"; "RABM", IV, 1900; pp. 484-489). Consta ahí que Montoro era hijo de "Fernando Alonso de Baena Ventura"; CP lo transforma en *Buena Ventura*, pero al mismo tiempo, inexplicablemente, se hace eco de la lectura *Baena* y del hecho de que ella haya servido para que algunos estudiosos emparenten a Montoro con el compilador del *Cancionero de Baena* (pp. 13, 18). Por otro lado, CP intenta "limpiar" de judaísmo y de conversismo a la ciudad de Montoro — donde acaso nació nuestro poeta — y aún a la de Córdoba, donde vivió y murió, y ello sin argumentos suficientes y frente a toda una corriente crítica que no es preciso mencionar aquí (pp. 14-16). Otras cosas llaman la atención del lector. Al aludir al poema de Montoro dedicado al duque de Medinasionia, "memorando la perdición de Urdiales, quando era dudosa" (núm. 1), se limita CP (pp. 22 y 45), siguiendo a Cotarelo, a decir que Urdiales — desaparecido en una acción contra los musulmanes — sería un pariente del duque o acaso alcaide de alguna de sus fortalezas. El editor ignora que Urdiales aparece como muerto en combate en el famoso romance de *Río Verde*, e ignora también los comentarios hechos al respecto por Ramón Menéndez Pidal (*Estudios sobre el Romancero*; Madrid, 1973; Espasa-Calpe; pp. 155-163, 194, 465-468); el encuentro en cuestión tuvo lugar en marzo de 1448.

Otros asuntos. Los veinte reales que un hijo de Montoro pide, en verso, a su padre (núm. 101), se transforman inexplicablemente en la considerable suma de veinte mil (p. 19). Un poema dedicado al condestable Miguel Lucas de Iranzo (núm. 112) es comentado así en la introducción (p. 22): "a quien elogió extensamente en la poesía dedicada a Enrique IV". Claro es que aquí confunde CP este poema, que tiene nueve versos y en el que Montoro se queja de que el condestable sólo le ofrece "sardinas, no ál", con otro, en efecto extensísimo, dedicado a Enrique IV y en loor del condestable Lucas de Iranzo, pero que no consta en esta edición, como volveré a indicar a poco. El poema en que Montoro alude al *pogrom* de Carmona, ocurrido en 1474, tuvo lugar en vida de Enrique IV (muerto en diciembre de dicho año); CP, siguiendo el encabezamiento de cierto manuscrito, considera que el poema está dirigido a Fernando el Católico (pp. 25 y 121; núm. 32).

En fin, y dejando aparte cuestiones menores, si bien CP rechaza la fantástica atribución que alguna vez se ha hecho de las *Coplas del Provincial* a Montoro, no parece conocer lo que no hace mucho tiempo se ha dicho sobre tal autoría (cf. Celestino López Álvarez y Francisco Torrecilla del Olmo, "El autor, sus pretensiones y otros aspectos de las *Coplas del Provincial*", en *Poesía. Narración. Ensayo*; Madrid, 1980; Universidad Autónoma; pp. 77-103. También, Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*; Madrid, 1981; Castalia; pp. 232-262).

Hago caso omiso de lo que CP dice sobre manuscritos y ediciones de los poemas de Montoro, donde también pueden hallarse tanto confusiones como omisiones. Mencionaré que CP califica de "simpático librito" la citada edición de Cotarelo, ejemplo extraordinario de lo que *no* es un estudio crítico: baste recordar que Cotarelo, llevado de un puritanismo exacerbado, elimina palabras que considera obscenas, las sustituye por puntos suspensivos e incluso las cambia por otras de su propia cosecha. Mucho más grave es que al tratar del habitualmente llamado *Cancionero de Oñate-Castañeda*, CP mencione en su bibliografía sólo una parte del estudio de Michel Garcia dedicado a dicho códice ("Le chansonnier d'Oñate y Castañeda", *Mélanges de la Casa de Velázquez*; XVI, 1978, pp. 141-149), pero no las otras dos aparecidas previamente (XIV, 1978, pp. 107-142; XV, 1979, pp. 207-239). Dice además CP que este manuscrito "se halla en poder de los herederos de R. Uha-gón" (p. 33), lo cual es manifiesto error: tras correr varias vicisitudes, figura desde hace algunos años entre los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Harvard (cf., por ejemplo, Michel Garcia). Otro detalle bibliográfico curioso. La monumental *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV...*, de Jacqueline Steunou y Lothar Knapp (dos volúmenes; París, 1975 y 1978), aparece entre interrogaciones datada así: "¿1976-1980?" (p. 42).

En cuanto a los poemas, en la edición de CP faltan, con toda notoriedad, dos muy extensos y fundamentales dedicados por Montoro a Enrique IV, uno en elogio del ya citado condestable Lucas de Iranzo y otro a Fernando de Villafañe, ambos publicados por Michel Garcia en su estudio citado y ambos incluido en *Oñate-Castañeda*. Por el contrario, figura en esta edición algún poema que, según todas las evidencias, no pertenece a Montoro (núm. 41 y 42). Llama poderosamente la atención la ausencia casi total de comentarios histórico-sociales a los poemas; cuando aparecen, son mínimos, y CP sigue a Cotarelo, más no sin errores, como cuando afirma que el condestable Lucas de Iranzo fue asesinado nada menos que en 1573 (p. 263). También brillan por su ausencia los comentarios de tipo cultural y literario, así como las ilustraciones paremiológicas, en un poeta y en unos poemas en que la presencia del refranero es abundantísima (cf. como ejemplo máximo el núm. 250, compuesto por ocho versos en que cada uno de ellos es la primera parte de un refrán). Cierto es que CP declara paladinamente en numerosas ocasiones que desconoce el significado de ciertas voces o expresiones, pero no lo es menos que con una ojeada a ciertas obras de consulta (el *Diccionario de Autoridades*, sin ir más lejos) hubiera podido resolver la mayor parte de los casos; en otros, se trata de lecturas equivocadas o de falta de necesaria compulsión de manuscritos diferentes; en otros, en fin, de interpretaciones simplemente erróneas. Anoto a renglón seguido algunos ejemplos.

Desconocimiento de significados:

– “con el vuestro mencionar / pollenero” (núm. 27b). En el ms. 4114 de la BN de Madrid, “por el vuestro mencionar / por llenero”, esto es, con palabras altas, generosas y claras.

– “cañas de cañutos” (núm. 31). “Canzas de canutos”, ms. 617 del Palacio Real de Madrid: canzas o *granzas*; cf. *Autoridades*.

– “vos pensáis que dais somostas” (núm. 133): “tal vez esté relacionado con el mosto”, dice CP. No así, con *soma*, “salvado fino”: cf. *Autoridades*.

– “nunca de rabo de puerco ...” (núm. 135): declara CP desconocer la continuación del refrán. Completo, dice: “De rabo de puerco, nunca buen virote” (cf. Eleanor S. Kane, *Refranes y frases proverbiales de la Edad Media*; Madrid, 1959; RAE; p. 200).

Lecturas erróneas:

– “diana” (núm. 79): “la lectura es hipotética”, dice CP. Tan hipotética que la lectura correcta es *aduanas*, como indica tanto el texto como algún otro manuscrito, por ejemplo Egerton 939, del Museo Británico.

– “lastras” (núm. 136f). No lo comenta CP, pero es *letras* (se refiere a un poema previo escrito por el comendador Román): cf. *Cancionero General*.

– “vnas coplas sin brahones” (núm. 139a). Dice CP: “doble que ceñía la parte superior del brazo en los vestidos, pero este sentido no parece convenir al contexto”. Sin duda que no; se trata de un ataque de Montoro contra Juan de Valladolid; en Palacio 617 y en BN de Madrid 4114 se lee, con toda propiedad, “unas coplas y borrones”.

Interpretaciones erróneas (para las correcciones por mí señaladas, he utilizado el *Diccionario de Autoridades*, el de la Real Academia y el *Vocabulario Medieval Castellano* de Julio Cejador y Frauca, entre otros):

– “aguatochos” (núm. 13): “balsas, charcos”. No, sino aguaceros.

– “vajarisco” (núm. 75): “¿viejo arisco?”. Basilisco.

– “cubrichel” (núm. 84): “tal vez especie de pechero”. Se trata de un pago parcial, lo que hoy suele decirse “entrada” previa de un pago.

– “y no darvos ahito” (núm. 85): “quieto, permanente”. En realidad, “y por no cansaros”.

– “a beber de lo de buque” (núm. 86): “en gran cantidad”. Vino dulce, *embocado* o *abocado*.

– “chivar” (núm. 88): “¿Hato de chivas? ¿sinónimo de chivetero o corral donde se encierra a los cabritos?” Es, desde luego, rocín, y además flaco, como indica el propio contexto; cf. Ferrán Manuel de Lando, “Cuando la reina doña Catalina mandó fazer en Valladolid un torneo ...”, donde aparece como *chibal* (v. 192; edición Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica*, p. 90).

– “quedaron mis fijax arrechax, calientes” (núm. 117): para CP, *arrechax* significa “erguidas”, lo que no hace sentido alguno. Las hijas de Montoro quedaron, en efecto, excitadas sexualmente; cf. *Carajicomedia, passim* (ed. Carlos Varo; Madrid, 1981; Playor).

– “decidores” (núm. 118) no es, claro está, “trovadores”, sino chocoreros, chistosos, graciosos; bastaría atender al título del poema.

— “don langosta” (núm. 131): “¿con el sentido de estafador?”. No, sino que se trata de un gran bebedor, comparado con el insecto que devora campos y cosechas, aquí viñedos y vinos.

— “xixa” (núm. 136d): “¿o jisca, planta gramínea?”. No, sino *gigote*, guiso morisco.

— “establo muy festinado” (núm. 136d): para CP este *festinado* es “apresurado”, que no hace sentido alguno. Es vil, sucio.

— “faraute” (núm 138): “farandulero, recitante de comedias”. Se trata de rey de armas, o de heraldo.

Mucho más podría decirse sobre esta edición del *Cancionero* de Antón de Montoro, como que no está exenta de alguna falta de ortografía (*extrictamente*, p. 138, nota), pero creo que basta con lo anotado. Se trata de un trabajo que parece obra de aficionado, y en el cual lo único — o casi — que se sostiene en pie es buena parte de los comentarios y explicaciones de Cantera Burgos, utilizados por CP. Por lo demás, es claro: continúa siendo necesaria una edición crítica de Antón de Montoro, y ahora de modo más acuciente.

Julio Rodríguez Puértolas

Golden Age. Studies in Honour of A.A. Parker, ed. M. McKendrick, “Bulletin of Hispanic Studies”, July 1984, pp. 262-457.

In onore di A.A. Parker sono raccolti questi studi, ed in suo onore desidero darne qui notizia. Aprono il numero straordinario del “BHS” due brevi prefazioni, con dati bibliografici, ed una bibliografia del festeggiato, non contenente recensioni e contributi ad enciclopedie. Probabilmente ciò è dovuto a difficoltà pratiche; mi pare tuttavia opportuno esprimere il mio rincrescimento. Una bibliografia completa, includente tali scritti minori, ci permette di assistere, colle recensioni, al confronto diretto del recensore col recensito, che può essere il momento di una dinamica nelle posizioni del recensore: in questo umile tipo di scrittura il confronto dialettico è elemento essenziale. Gli articoli di enciclopedia possono a loro volta essere occasione di uno sforzo di sintesi e di consuntivo, e quindi superare di molto la pura circostanza pratica. Riguarda proprio Parker l’esempio più chiaro che mi viene in mente, a questo proposito: il suo articolo su Calderón, contenuto nella XV ed. della *Britannica*.

Nel volume sono raccolti 21 scritti; non sorprendentemente, 11 si occupano in tutto o in parte di Calderón. A questi soltanto mi riferirò qui. Don Cruickshank studia il fatto che nella *Parte 42* di Saragozza, 1650, si trova la seconda parte de *La hija del aire*, ma attribuita ad Antonio Enríquez Gómez. Che la seconda parte de *La hija del aire*, contenuta poi nella *Tercera parte* (1664) di Calderón, non sia di Calderón credo che possa sostenerlo solo chi non è calderonista; sicché mi par-

ve, fino a un certo punto della lettura, che Cruickshank, pur dimostrando la sua straordinaria perizia in queste cose, desse troppa importanza a chi prende sul serio l'attribuzione a Enríquez Gómez. Poi ho visto che egli dà in altro senso un contributo di rilievo. Non c'è dubbio che la seconda parte fu scritta dopo la prima, poiché vi si allude a situazioni molto concrete della prima. Potrebbe in teoria essere che la data del 1650 sia falsa: la cosa non sarebbe senza precedenti. Ma le sorprendenti cognizioni della tipografia del tempo che egli ha permettono a Cruickshank di affermare che la data del 1650 è giustificata. Dunque le due parti della *Hija* non sono state scritte immediatamente prima della rappresentazione (1653). Una "suggestion" avanza Cruickshank: che le cinque opere di Calderón raccolte in *Diferentes 42* (*No hay burlas con el amor*, *El secreto a voces*, *El pintor de su deshonra*, *La hija del aire II*, *La desdicha de la voz*) siano "roughly contemporary". E' un po' audace l'ipotesi. Ma abbiamo tanto bisogno di orientarci, a proposito della diacronia calderoniana! Mi pare tuttavia che Cruickshank accetti una supposizione immotivata, quando ipotizza, per il gruppo, il periodo 1635-1644: che Calderón non scrivesse quando non c'era la possibilità concreta di una rappresentazione: per questo pone la data conclusiva del 1644. Ma chi ci assicura che, per esempio negli ozi di Alba de Tormes, non preparasse il futuro, per quanto incerto fosse? Doveva pur sentire la nostalgia dei bei tempi. (Più audace ipotesi: poteva pensare alla piccola corte del duca d'Alba, come surrogato alla *fiesta real*).

Non intendo certo discutere di tutti gli scritti di tema calderoniano qui raccolti con altrettanta attenzione. Mi limito ad alcune osservazioni. La prima è che, saltuariamente, alcuni autori si ricollegano a studi di carattere generale (non ispanistico): così Victor Dixon nel suo scritto su *Los cabellos de Absalón* e, spiccatamente, Peter N. Dunn in *Irony as Structure in the Drama*. Ciò allontana dalla polemica in famiglia, che arrischia di assumere un sapore personale, come è quella di Edwards nei confronti di Parker, a proposito de *El pintor de su deshonra*. Senza dubbio, questa è una delle opere più amare di Calderón, una in cui le circostanze risultano accentuatamente condizionanti l'esito tragico. Ma ciò non implica che Calderón voglia lasciare un'impressione di "total chaos of human life" (p. 328), in cui gli uomini "cease to control their own destiny" (p. 329). Non è concepibile che questa fosse l'intenzione di Calderón, che doveva, e voleva certamente, salvare il principio della responsabilità individuale, pur messo a durissima prova dalla catena delle cause. Analogo è il caso di A.I. Watson, che a proposito del re Sebastiano si contrappone a Wilson, schematizzando il problema, chiedendosi se per il Calderón di *A secreto agravio* Sebastiano sia un "fool" o un "hero". Fu eroico ed imprudente nello stesso tempo. Non certo un "fool": come poteva un Calderón rappresentare come tale un re?

Un punto di forza del calderonismo inglese è la considerazione del teatro nella sua integrità, non solo come testo. Varey e Shergold non hanno atteso, per questo, le semiotiche teatrali di oggi. Varey, nel suo scritto *The role of the King at court spectacles*, fa delle osservazioni su *Andrómeda y Perseo*, a proposito della recente scoperta di un manoscritto di quest'opera, che sono da tenere in particolare conto per essere sue, e si rapportano al problema della *authorship* degli *entremeses* che accompagnano le *fiestas reales* di Calderón. "The literary text of the play must be seen in relation to the short pieces which accompanied it": non si

può criticare solo il testo della *comedia*, senza tener conto della messa in scena; e si deve considerare la *fiesta real* come un tutto unico. Da tali affermazioni alla presunzione che, se nulla osta, anche le *piezas* minori siano da attribuire all'autore della maggiore il passo è molto breve.

Come è ovvio, poiché mi sono occupato di *Calderón y los moriscos*, ho letto con particolare attenzione lo scritto di Margaret Wilson *Si Africa llora, España no ríe*. Non mi convince l'ipotesi, del resto avanzata con molta cautela, che *Amar después de la muerte* possa essere del 1640, in quanto Calderón si sarebbe occupato della ribellione della Alpujarra perché questa gli ricordava quella dei catalani. Né mi convince che il fatto che nell'atto III il "chief antagonist" di Tuzaní sia Garcés e non Juan de Mendoza costituisca una "weakness in the dramatic fabric". Anzi: vi si può vedere una degradazione dell'ostilità nei confronti dei *moriscos*: Mendoza l'ha superata, Garcés no.

Hans Flasche studia le *Ideas agustinianas en las obras de Calderón*, praticamente negli *autos*. Come essa fosse inseribile nella tradizione neoscolastica in cui Calderón si colloca mi sembra ancora da chiarire; certo è cosa che può essere chiarita solo da chi ha una difficile preparazione: Flasche la ha.

Franco Meregalli

Stephen Miller, *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983, pp. 192.

Ho avuto occasione di rilevare in questa stessa "R.I.", 19, p. 23, che negli ultimi decenni si pubblicarono su Galdós, secondo quanto rileva J.W. Kronik, niente meno che ventiquattro volumi dovuti a ispanisti attivi nell'America anglosassone. Certo, tra gli autori si trovano persone il cui nome testimonia un'inequivocabile origine ispanica, come Casaldueiro, Ricardo Gullón, Germán Gullón, Rodolfo Cardona; ma questi stessi si collocano chiaramente in un contesto di cultura anglosassone. Nel complesso la sola citazione di questi nomi ci assicura che il livello del galdosismo nordamericano ha almeno una componente elevata.

Il noto *Manual bibliográfico de la literatura española* di Simón Diaz, 3ª ed., cita 467 scritti su Galdós; di essi solo 2 sono italiani, e sono vecchi e di non grande rilievo. La bibliografia dell'ispanismo italiano di Macrí-Chiappini (in *Convegno letterature straniere neolatine*, Roma, Bulzoni, 1980) menziona un unico scritto riguardante Galdós: di Otello Lottini, su *Tristana*, 1974: uno studio narratologico dell'opera, con un'ascendenza culturale rigorosamente francese. Non occorre molta fantasia per supporre che l'interesse per *Tristana* venisse a Lottini dal film di Buñuel, 1970.

La conclusione che possiamo dedurre da queste constatazioni è che le premesse di gusto e di idee dell'ispanismo nordamericano sono molto diverse da quelle dell'ispanismo italiano. (Naturalmente, il fatto è sintomatico di un ambiente cultu-

rale differente, ben al di là dei limiti dell'ispanismo). In questo vi è stata una frattura tra il poco che si sapeva di letteratura spagnola alla fine dell'Ottocento e ciò che venne dopo. Si privilegiò la scrittura vigilata sull'osservazione psicologica, sull'esperienza umana appercepita e tradotta in termini linguistici. "El garbancero" non trovava luogo in questo tipo di interesse letterario, che aveva radici lontane nella tradizione italiana delle "belle lettere".

Tutto ciò influì anche su chi in realtà cercava più l'allargamento della propria esperienza di vita che squisitezze estetiche; e così anche chi stende queste linee non si occupò mai specificamente di Galdós; in fondo, anche in lui vigeva, senza che egli se ne rendesse conto, l'idea di una frattura tra il novantotto e ciò che viene prima.

Decisiva era stata, nella sua formazione, l'esperienza orteghiana; ma in questa non faceva certamente spicco l'Ortega del 1924-1925, quello della *Deshumanización del arte*. Del resto, secondo lui è un grave fraintendimento della personalità di Ortega il pensare che questi si mettesse dalla parte dell'arte disumanizzata e deplorasse l'approfondimento umano. Precisamente il contrario era ciò che effettivamente faceva. Ortega ebbe ad affermare che niente si addice di più all'"ensimismado" che cercare di capire l'opposto di ciò che egli è. Lo diceva in relazione col l'uomo d'azione, che voleva capire appunto perché si sentiva uomo di riflessione. Così si occupò di arte disumanizzata, che considerava caratteristica del suo tempo, appunto perché essa contraddiceva i più profondi interessi suoi, che erano interessi di analizzatore della situazione vitale (l'analisi veniva fatta con qualcosa che chiamava "ragione vitale"). Che questa mia affermazione non sia gratuita lo dimostra il fatto che, mentre egli in altre epoche si era interessato di letteratura, aveva scritto di opere letterarie, poi non se ne occupò più. Il non occuparsi di una cosa è più sintomatico di estraneità che occuparsene per respingerla.

Ed ecco che mi capita a portata di mano ancora un libro di un nordamericano su Galdós: un libro che, pubblicato in una serie che ha tra i suoi direttori Ciriaco Morón Arroyo, che è attivo negli Stati Uniti, sembra essere stato stimolato (cf. p. 11) proprio da lui: si tratta infatti di un tentativo di interpretazione d'insieme del mondo galdosiano, vagamente affine a quello che lo stesso Morón Arroyo fece, nella stessa serie, per Calderón (cf. "R.I.", 15, pp. 46-50).

E' un po' audace per me, che conosco solo alcune città ben frequentate dell'immenso continente galdosiano, mettermi a fare una recensione di un libro evidentemente collocato in un ambiente critico a me mal noto e ben più competente; d'altra parte, mi pare quasi un dovere concorrere, almeno, a segnalare la suggestività di tale mondo, e riaffermare non un tipo di interessi contro un altro, ma un pluralismo di approcci, in cui l'esperienza della società, le escavazioni sui misteri della persona, i rapporti tra riflessione sull'attività letteraria d'invenzione e realizzazione di tale attività siano altrettanto presenti quanto l'esame delle strutture, che non mancarono certo di essere oggetto di attenzione da parte di un autore come Galdós.

Stephen Miller punta decisamente sulla coscienza letteraria di Galdós, sul suo farsi problema della sua opera come strumento di presa di coscienza della civiltà in cui era inserito. Coloro che valutarono Galdós come un gigante paragonabile ai Balzac, ai Dickens, ai Dostoevskij tendettero a parlo in relazione con essi, a vede-

re nella sua opera il riflesso di essi e, naturalmente, della reazione di Galdós ad essi. Senza negare la legittimità di questo approccio, Miller preferisce sottolineare il confronto che Galdós ebbe con la riflessione letteraria spagnola. Fa così largo spazio a Ruiz Aguilera, e più ne avrebbe fatto, dichiara, se ciò non fosse stato escluso dal proposito, che era di dare una visione d'insieme del mondo di Galdós. Il riferimento ad Aguilera, comunque, è anche per Miller solo un fatto iniziale di una lunga "evolución creativa del pensamiento galdosiano". In funzione di questa, egli colloca la concreta attività del narratore-drammaturgo, distinguendo un'epoca in cui prevale la preoccupazione "sociomimetica"; una seconda, che comincia coi romanzi di Torquemada protagonista, in cui Galdós ha per obiettivi personaggi animati da problemi personali, piuttosto che rappresentativi di condizioni sociali; quindi un'epoca (ma l'autore è attento a sfumare le differenze, a non cadere in un rigido schematismo) in cui prevale la tendenza a fare dei personaggi un simbolo; ed infine una quarta, un secondo simbolismo, in cui troviamo una "huida al reino del ideal". Uno si chiede se certe evoluzioni galdosiane non prefigurino appunto ciò che caratterizzerà il futuro. Questo ultimo e non notissimo Galdós risulta dalle pagine di Miller particolarmente suggestivo. Mi sono venuti in mente, leggendole, da una parte Valle Inclán e dall'altra Sender. In realtà, chi pensa a Galdós senza essere uno specialista di Galdós, chi di Galdós si è limitato a leggere una decina di opere, segnalategli da una tradizione che ha selezionato in funzione di vecchi criteri, crede che Galdós sia quel Galdós che la tradizione gli ha suggerito; poiché la tradizione aveva criteri di scelta antiquati, finisce col credere che Galdós sia antiquato.

Franco Meregalli

Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1984, pp. 252.

In questi ultimi anni il pensiero di Ortega y Gasset si trova al centro di un rinnovato interesse non soltanto in Spagna, ma anche in altri paesi (in italiano cfr. il recente volume collettivo a cura di L. Infantino e L. Pellicani, *Attualità di Ortega y Gasset*, Le Monnier, Firenze, 1984). A questa *Aktualisierung* non sfugge la sua personalità politica, nonostante che essa si presenti al lettore con una serie di "facetas que hacen incómodo su estudio" (A. Elorza, p. 9). E, poi, la sua speculazione più nettamente filosofica non appare chiaramente definita, riconducibile ad una ben precisa unità. Oltre che essere stata, per lungo tempo e proprio dagli stessi suoi discepoli, messa in ombra come una specie di "proyección exterior, subalterna" e manifestazione di un modo di vedere che segna un epilogo o una rottura finale con la politica "y el reencuentro con su auténtica dimensión como pensador" (*Ibidem*, p. 9), essa viene collocata nell'attività espletata dal Nostro nel primo biennio repubblicano (p. 9).

In sintonia con la or ora accennata versione interpretativa, la realtà sociale in Ortega non sarebbe altro che “*el decorado fijo*” in cui si manifesterebbe la sua creatività speculativa. La politica, quindi, diverrebbe *ancilla*, se non addirittura *sierva*, *philosophiae*. E, cosa ben più grave e densa di conseguenze per un approccio filologicamente rispettoso dei testi inseriti nel loro *milieu* storico-culturale, “la génesis del pensamiento orteguiano en sus sucesivas fases queda borrada, en favor del aislamiento y la independencia de la esfera ideal (p. 9). Coticché anche quando ci si è accinti, come ad esempio, nel caso del saggio, tra i più consistenti apparsi in merito, di Vicente Romano (cfr. *José Ortega y Gasset, publicista*, Madrid, 1976), ad una lettura cronologica rigorosa non avulsa dal *Sitz im Leben*, il risultato ultimo è stato quello di applicare la “ley reduccionista e la reconstrucción de la trayectoria política del pensador” (p. 11). Tutto ciò ne ha impedito a lungo una visione, per così dire, priva di schematismi rigidamente pre-constituiti e di astrazioni astoriche (cfr. la “*lectura intemporal*” di P. Cepeda, *Las ideas políticas de Ortega y Gasset*, 1966; poi G. Redondo, *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset*, 2 voll., Madrid, 1970, opera scarsamente sistematica e più che altro a livello di cronaca).

Da questo magro bilancio critico trae spunto e prende l'avvio la *Forschung* di Antonio Elorza. Egli tenta di “ensayar una vez más esa reconstrucción de la trayectoria ideológico-política de Ortega” (p. 11). Nel fare questo, sua preoccupazione centrale è quella di tenere nel debito conto il fatto che Ortega è un “prolífico redactor de artículos, nunca escribió un libro político que no fuera una recopilación de ensayos aparecidos con anterioridad en la prensa” (p. 11). Perciò la sua azione politica può a ragione essere caratterizzata da “una sucesión de ensayos escalonados, estrechamente unidos a fases históricas ascendentes, pronto truncadas” (p. 12). Di conseguenza, appare indispensabile, per Elorza, una lettura cronologica e un'attenzione “estricta a la dialéctica pensador/contexto ... para seguir su evolución política” (p. 12). In più di una occasione, tuttavia, e particolarmente nell'arco di tempo compreso tra il 1917-19 e il 1930-33, il pensiero politico di Ortega tende a cristallizzarsi nell'immagine di un “intelectual orgánico de un capitalismo nacional” (p. 12). Ciò, con la sua proposta di un'organizzazione nazionale, obiettivo di una economia “organizada”, diretta da una *élite* intellettuale e tesa a far sí che si realizzi un “proyecto tecnocrático cuyo campo privilegiado de intervención es el económico” (p. 12). E ciò anche se, poi, lo sviluppo del capitalismo e determinati strati sociali della vita pubblica spagnola, tra cui in particolare la borghesia, all'inizio del secolo non hanno strutturato una concreta azione politico-economica con a base la piattaforma elaborata da Ortega. E qui, secondo Elorza, si evidenzia “el desfase entre el reformismo de Ortega y sus realizaciones concretas”. Da questo *desfase* trae spunto il titolo del libro: *La razón y la sombra* (p. 13). Entro tale prospettiva di fondo si snoda l'articolazione discorsiva di Elorza, passando in rassegna puntuale e con acribia storica, nei sei capitoli in cui consiste il suo saggio, i principali nuclei tematici relativi ad una *lectura política de Ortega*. Intento, questo, che viene perseguito a partire dalla formazione politica del Nostro, inscrivibile nell'ambito delle correnti *regeneracionistas* seguenti al tracollo economico-politico e militare della Spagna dopo il 1898 e facenti capo soprattutto a J. Costa e all'*ILE*. Infatti, Ortega, in una sua conferenza giovanile risalente al

1910, intitolata *La pedagogía social como programa político* (cfr. *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 1974, t. I, p. 521), vede in Costa la figura chiave il cui impulso, soprattutto col libro *Reconstrucción y europeización de España*, “ha orientado durante doce años nuestra voluntad”. Ma Elorza non trascura altre influenze e contatti. Tra questi, l'incontro con le opere del Nietzsche, poi le componenti etiche assimilate in Germania alla scuola neokantiana di Hermann Cohen (cfr. pp. 41 sgg.); infine, anche la convergenza fondamentale tra Saint-Simon e Ortega (pp. 61-62), qualificabile addirittura come un autentico parallelismo per via di quello che ambedue gli autori rappresentano in confronto alla “conformación de la sociedad capitalista en sus respectivos países” (p. 62), cosa che segna la linea divisoria tra il Nostro e il P.S.O.E. (pp. 67 ss.). Il tutto verrebbe utilizzato da Ortega allo scopo ben preciso di creare le basi per l'affermarsi di una Spagna “nueva que se inicia” (p. 73): ossia, di conseguire “la organización nacional de España ... su vertebración” (p. 74), che nei suoi aspetti ‘positivi’ si articolerebbe appunto nelle due parole programmatiche: *nacionalización* e *organización*. Il primo termine si concretizzerebbe nella subordinazione di ogni interesse particolare a quello supremo della Nazione, mentre il concetto centrale di *organización*, dal canto suo, connoterebbe l'esigenza di creare un tessuto sociale “superador de la disgregación y el arcaísmo de la vieja España” (p. 79).

Agli inizi degli anni venti, comunque, Ortega manifesta un certo “repliegue” ideologico, rilevabile con chiarezza soprattutto dalla sua opera *El tema de nuestro tiempo* (1923), con un regresso a Nietzsche che “sirve de acompañante a la desesperanza” (p. 137). La conseguenza immediata e principale di tale atteggiamento è una *recusación* della politica e un situarsi in un “inequívoco eclecticismo respecto a las opciones clásicas” (p. 138). Di modo che egli adotta una “consideración vejatoria respecto a la política en sí, valorada como actividad inferior, subordinada al ejercicio puro del pensamiento y del análisis científico” (p. 138). E, collocando la politica su di un piano subalterno rispetto alla filosofia, Ortega perviene alla conclusione pessimistica che la situazione della Spagna non trae spunto “esclusivo en la vieja política por contraste con la vitalidad del país ..., sino que es precisamente la sociedad civil la que genera los defectos del Estado” (p. 144). Questa “deriva pesimista” lo conduce di pari passo al rigetto della soluzione democratica “transformadora, esgrimida ... hasta 1919” (p. 144). D'altronde, le sue posizioni tra il 1919 e il 1923 esprimono un segno dei tempi. Basti pensare alle riflessioni, in termini di biologia sociale, sopra l'*impotencia* politica della Spagna di un Luis Araquistáin (cfr. di lui *España en el crisis*, 1920), il quale affermava senza mezzi termini: “El mal español es una dolencia del carácter, una atonía del sentido moral ... Lo que aqueja a España es una crisis de caracteres” (Elorza, p. 161). Rispetto alle posizioni precedentemente esplicitate nello scritto del 1914 *Vieja y nueva política*, Ortega avanza, quindi, tutt'altre considerazioni. Infatti, in un articolo pubblicato in “El Sol”, dice: “La raíz y la causa de todo el régimen estaban y están en los gobernados, no en los gobernantes” (*Obras Completas*, op. cit., T. XI, p. 30). E questa non è altro se non una netta inversione di tendenza rispetto alla posizione ‘costiana’ “que Ortega ha mantenido con anterioridad” (Elorza, p. 169).

Dopo la caduta della dittatura di Primo de Rivera, Ortega recupera la centrali-

lità del suo discorso politico degli anni 1917-1919: “La contradicción entre la potencialidad de la sociedad civil española y un régimen caduco, encarnación de la vieja política” (p. 190). Passano, quindi, in primo piano, “las expectativas de cambio” (p. 190): Parlamento, inteso nel senso classico, e partiti lo disgustano ed egli propugna, in un certo qual modo, un sistema rappresentativo il cui nucleo centrale sarebbe costituito dalla “actualización de la soberanía de la inteligencia” (p. 192). Recettori e immediati destinatari effettivi del suo messaggio, perciò, sarebbero non le masse, bensì le minoranze intellettuali e professionali con una attiva coscienza politica. E le forze sociali suscettibili di appoggiarlo sarebbero soltanto in un secondo tempo i ‘capitalisti’. La sua era una forma di “*aristocratismo*” con un alto grado di “cámara corporativa en que entrarían todas las grandes fuerzas nacionales”, al fine di *modernizzare* la Spagna mettendola al passo dei tempi. E ciò segna anche il suo distanziarsi di fronte alla politica repubblicana (pp. 192 sgg.). In definitiva, si tratta di un tentativo di intervento politico a favore di una “*tecnocracia modernizadora*”, che “se salda en un irreversible fracaso” (p. 247). E ad Ortega non rimane altro che il silenzio e il rinchiudersi in un radicale pessimismo nei confronti delle esperienze “políticas por él conocidas” (p. 247).

Tirando le somme della sua *Untersuchung*, alla fine del proprio saggio, Elorza presenta anche un denso e sintetico bilancio dei principali risultati considerati acquisiti. In primo luogo, in tutto l'*iter*, per così dire, politico di Ortega, contrassegnato anche da tentennamenti e ripiegamenti veri e propri, oltre che da inversioni di tendenza, egli afferma che si può “hablar de unas constantes muy definidas”. Essa viene vista nel progetto di “nacionalización que partiendo del sujeto individual requiere siempre la inserción en un medio social” (p. 249). La mediazione iniziale di questo programma avrebbe dovuto esser portata avanti inizialmente da una minoranza intellettuale, in una visione elitaria “tomada de Nietzsche como medio para diseñar una acción posible frente a la pasividad de la mayoría de la sociedad española” e di fronte alle masse sociali detentrici solo di un “papel subalterno” (p. 249). Ortega, quindi, si sarebbe posto costantemente come compito l'investigazione delle concrete possibilità di “articular la reforma política con un capitalismo nacional a lo largo del primer tercio de siglo lo que va marcando las sucesivas etapas del pensamiento político de Ortega” (p. 251). Lo strumento logico di questa “empresa es un *partido nacional*, donde convergen los dos legados teóricos de Costa y de Saint-Simon” (p. 250). Negli anni della gioventù, tale progetto sarebbe stato isolato in una sfera ideale; successivamente, adattato alle concrete situazioni o avvenimenti che di volta in volta emergevano dalla complessa realtà sociale spagnola in continua evoluzione. Infine, nella sua *etapa* finale, e cioè a cavallo tra gli anni 1931 e 1933, “con la reitarada exigencia de ajustar la política estatal a una economía organizada” (p. 252), si viene a creare un “desfase insalvable entre sus propuestas económicas y la actitud de los grupos sociales que hubieran podido encarnarlas” (p. 252). Cosicché si ha il ridimensionamento, se non l'annullamento conclusivo della presenza politica di Ortega e l'incidenza del suo pensiero si limita al campo della filosofia sociale (p. 252).

Per Elorza, comunque, ciò non equivale alla definitiva scomparsa dal dibat-

tito contemporaneo del progetto politico di Ortega.

Da ultimo, il libro di Elorza qui preso in esame è una precisa messa a punto del pensiero politico di Ortega, inserito nel suo *Sitz im Leben* ed osservato nella sua continuità, anche se di esso si rilevano puntualmente le oscillazioni e le inversioni di tendenza. L'indicazione di fondo che ne deriva è questa: Ortega aspira costantemente a modernizzare la Spagna: o, il che è lo stesso, ad europeizzarla, nel senso di metterla al passo con le nazioni europee più avanzate politicamente e più progredite tecnologicamente. Il filosofo, soprattutto il filosofo della "circostanza", ma anche il filosofo della tecnica, con la sua visione generale del mondo degli uomini e delle cose, prende il sopravvento su quello che oggi diremmo il "politologo", sollevandosi al di sopra di ogni discorso più o meno ideologicamente avvilito. Ed è un merito non ultimo di Elorza quello di averlo messo in evidenza in questo volume.

Gualtiero Cangiotti

Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Spanisch/Deutsch, Ausgewählt, kommentiert und herausgegeben von Gustav Siebenmann und José Manuel López, Stuttgart, Reclam, 1985, pp. 528.

Gustav Siebenmann si occupa da decenni della poesia spagnola di questo secolo: nel 1965 pubblicò *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*; nel 1973 una traduzione spagnola ampliata dello stesso volume, *Los estilos poéticos en España* (Madrid, Gredos, pp. 582). Questa antologia bilingue è quindi una continuazione ed un aggiornamento. Quella prima opera era esplicitamente collocata nel solco del noto libro di Hugo Friedrich e si riferiva non di rado a Wolfgang Kayser, sicché si poteva considerare un'espressione della maniera di vedere la poesia spagnola da parte dell'ambiente critico tedesco. Allora l'accento era chiaramente posto sullo stile, benché non mancassero cauti riferimenti alla storia politica; questa antologia invece sottolinea tali riferimenti, in modi chiaramente condizionati da un certo clima politico, attraverso un'introduzione (pp. 23-40) affidata a José Manuel López, quasi l'unica partecipazione esplicita di questo, dedicata alla storia politica spagnola di questo secolo: pagine che risulteranno utili al pubblico tedesco cui l'antologia è anzitutto diretta, ma dovrebbero trovare riserve da parte di veri storici politici. Vi si afferma, ad esempio, che nel 1979 Adolfo Suárez "wurde Staatspräsident" (p. 40). Una monarchia che ha uno "Staatspräsident" risulta singolare; Suárez, naturalmente, divenne in realtà "presidente del governo", a norma dell'art. 98 della costituzione del 1978.

Ma a noi qui interessa, soprattutto, la lirica spagnola del secolo XX e la delimitazione storica che Siebenmann ne fa. Egli giunge quasi ai nostri anni, cosa che è senza dubbio spiegabile col desiderio di aggiornare il pubblico tedesco, piuttosto che con l'intenzione di offrire una prospettiva storica consolidata.

Di tale delineaazione non è mia intenzione fare un'ampia analisi: non sono la persona più adatta, e se mi sono deciso a stendere questa recensione, o diciamo più esattamente segnalazione, è perché penso che essa risulti utile e gradita a quegli specialisti che, non conoscendo il tedesco, pur desiderano avere qualche notizia delle posizioni attuali di uno studioso specificamente qualificato ed autorevole come Gustav Siebenmann.

Nel libro del 1973 questi distingueva tre fasi nella lirica spagnola di questo secolo (p. 20): gli inizi del secolo, gli anni venti, la poesia impegnata. Naturalmente, durante il corso del libro appariva quanto più complessa fosse la realtà: ogni schema si rivela astratto di fronte a questa, cosa che non significa necessariamente che sia del tutto inutile. Qui le fasi diventano cinque: il modernismo-novantotto, la "generazione" del ventisette ("la seconda generazione fu conosciuta all'estero prima della prima", osserva, p. 43, Siebenmann), una terza fase identificata specificamente in *Hijos de la ira*, la "poesia sociale" degli anni cinquanta (ma nota che la "riumanizzazione" comincia verso il 1933, p. 40), ed una quinta, agli inizi degli anni sessanta, che tende a staccarsi dall'impegno. Ricollegandosi alla preoccupazione di aderire a testi concreti, che già dimostrava nel primo libro esemplifica quindi undici "posizioni", undici testi specifici presi come punti di riferimento. Ne trascrivo i titoli, gli autori, le date: *Caracol* di Darío (1905), *Campo* di Antonio Machado (1907), *Cielo* di J.R.J. (1916), *Guitarra* di G. Diego (1921), *Vida* di V. Aleixandre (1933), *Canción última* di M. Hernández (1939), *La injusticia* di D. Alonso (1944), *Razón* di J. Hierro (1947), *A la inmensa mayoría* di B. de Otero (1955), *Un canto* di J.A. Valente (1965), *Ostende* di G. Carnero (1977).

Risulta naturale, specialmente ad un italiano, abbozzare un confronto tra l'antologia di Siebenmann e quella famosa di Macrì di cui proprio negli stessi mesi è apparsa la quarta edizione "riveduta ed ampliata", Milano, Garzanti, 2 voll. di complessive pp. CXXXI-1232. Nella *Premessa* Macrì spiega che aveva dato "qualche promessa" di un terzo volume, ma che "desiste per il momento dal progetto che ritiene ancora avventuroso e soprattutto discontinuo rispetto al blocco delle quattro generazioni (del 98-modernismo, 25, del 36 e del 50)" (VIII). E' un esercizio esteriore eppure significativo il confrontare le liste degli autori rappresentati nelle due antologie. Malgrado le differenti proporzioni, l'antologia di Macrì comprende solo 28 poeti, mentre quella di Siebenmann ne comprende 43. In gran parte ciò si deve al fatto che Siebenmann include anche autori che rientrerebbero caso mai nell'ipotizzato terzo volume di Macrì. Ma rilevanti sono le differenze anche per quanto riguarda poeti di epoche anteriori. Alcuni di cui Siebenmann si era occupato anche ampiamente nel libro del 1973 vengono qui omissi, mentre sono inclusi nell'antologia di Macrì: José Luis Cano, n. 1912; José García Nieto, n. 1914; R. Morales, n. 1919. Viceversa sono compresi nell'antologia di Siebenmann e non in quella di Macrì E. Prados, G. Celaya, V. Gaos, E. De Nora, che sono da collocare nell'epoca coperta da Macrì. Non è questo il luogo per cercare di individuare le ragioni delle differenze. La storia di qualsiasi ricezione è complessa, coinvolge coefficienti eterogenei. Si può dire comunque che in sostanza la linea di sviluppo della poesia spagnola di questo secolo è stata fissata, almeno fino agli anni sessanta, e che da essa emerge una lista sulla quale si è realizzato un consenso: Unamuno, Machado, Jiménez, Diego, Lorca, Alonso, Salinas, Alberti, Guillén, Aleixan-

dre, Altolaguirre, Cernuda, Hernández, Rosales, Panero, Vivanco, Otero, Bousoño, Hierro, Valverde. Molti reputeranno tale lista un elenco di "valori permanenti"; alcuni la giudicheranno soltanto il prodotto consolidato di una "routine" storiografica.

Franco Meregalli

* * *

Marius Sala, Dan Munteanu, Valeria Neagu Tudora, Şandru-Olteanu, *El español de América*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1982. Tomo I: *Léxico, Parte primera*, pp. XIII-XXXII, 3-623; *Parte segunda*, pp. 3-497.

Se trata de una obra panorámica de conjunto que, por su nueva perspectiva en enfocar el tema y la multiplicidad del método empleado, representa una interesante y valiosa síntesis descriptiva y documentaria de las peculiaridades del español de América frente al español peninsular. Realizada por el grupo de hispanistas del Instituto de Lingüística de Bucarest, que ha trabajado bajo la dirección de Marius Sala, la obra se inicia con una *Advertencia* (pp. XV-XXII) que constituye un escueto sumario de los estudios que sobre esta materia se han realizado y de las orientaciones correspondientes. Apoyándose en una extensa, aunque no completa, bibliografía (cuyas abreviaturas figuran en las pp. XXIII-XXX), la finalidad de los Autores es la de proporcionar no sólo "apreciaciones de índole *cuantitativa*" sino también "estimaciones *cualitativas*" (p. XVIII), adoptando tres criterios de selección: difusión geográfica, capacidad de derivación y riqueza semántica; y partiendo del obvio presupuesto que "las diferencias de inventario entre el español común y el español de América representan una particularidad del español americano, pero no son un factor que por su importancia cualitativa y cuantitativa pueda hacer del español de América un idioma diverso del español común" (*Parte I*, p. 8).

Los Autores analizan los fenómenos característicos del español de América en los distintos sectores de la lengua: *léxico*, (tomo I: *Parte primera* y *Parte segunda*), *fonética*, *morfología*, *formación de palabras* (que aparecerán en el tomo II todavía sin publicar). Aunque no resulta del todo clara para el lector la definición de la metodología adoptada (probablemente por meras cuestiones terminológicas), ella puede resumirse de la manera siguiente. Entre las diferencias léxicas distinguen "las que se refieren al inventario de las que representan diferencias de distribución" (*ibid.*, p. 3). Las diferencias de inventario pueden referirse, por un lado, al plano del contenido y, a la vez, a la forma (*palabras inexistentes en el español común*), y, por otro lado, al solo plano del contenido (*sentidos nuevos de palabras existentes en el español común*). Las diferencias de la primera categoría, frente al español común, son el resultado de *causas internas* (palabras nuevas formadas mediante afijos españoles, que se tratarán en el tomo II) o de *causas externas* (influencia de lenguas extranjeras con las cuales el español entró en contacto: las indígenas, el in-

glés, francés, italiano, portugués, las lenguas africanas, el alemán). Tal distinción se hace también en el plano del contenido: diferencias debidas a *causas internas* (evoluciones semánticas de algunas palabras españolas) o bien causadas por *patrones extranjeros*, resultados de calcos semánticos. Asimismo consideran las diferencias de distribución: a) palabras que pertenecen al español medio americano y a variedades diacrónicas, diastráticas o diatópicas del español peninsular (arcaísmos, regionalismos, marinerismos); b) palabras que existen tanto en el español peninsular cuanto en el de América, pero que tienen una frecuencia distinta; c) palabras españolas que en América se presentan en combinaciones léxicas inexistentes en el español peninsular medio (creaciones sin modelo extranjero o calcos fraseológicos).

Si alguna dificultad puede hallar el lector en la organización general de la obra, debido a la cantidad y la complejidad del material considerado, ella se encuentra sobre todo en la búsqueda de las voces tratadas puesto que en ninguno de los dos volúmenes figura un índice léxico que suponemos se publicará al final de la obra completa.

Nos limitamos, en esta reseña, al examen de los capítulos que se refieren al elemento italiano y nos permitimos formular unas sugerencias para integrar ciertas lagunas y aclarar ciertas imprecisiones.

Diferencias de inventario en el plano del contenido y de la expresión: El elemento italiano (Parte primera, pp. 487-559). En *Consideraciones preliminares* (pp. 487-488), a propósito de los estudios sobre el asunto, para la zona rioplatense se citan oportunamente algunos de los artículos de Giovanni Meo Zilio, junto con su libro *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* (Firenze, 1970, en colaboración con Ettore Rossi) "hasta el momento, la mejor síntesis sobre el tema" (p. 487) y también, "por la riqueza de términos registrados insertos en el inventario" (p. 488), a Juan Carlos Guarnieri (*El habla del boliche. Diccionario del lenguaje popular rioplatense*, Montevideo, 1967) y a Celia Mieres, Élica Miranda, Eugenia B. de Alberti, Mercedes R. de Berro (*Diccionario uruguayo documentado*, Montevideo, 1966); pero no se cita ni utiliza el *Diccionario Lunfardo* de José Gobello (Buenos Aires, 1975), obra imprescindible para cualquier estudio sobre el español rioplatense. Además, puede despistar al lector el hecho de que en este punto se afirma que "no existe un estudio de síntesis acerca del elemento italiano en el español hablado en el continente americano" (*ibid.*) puesto que, al contrario, varios de los artículos de Meo Zilio citados, extienden la investigación del Río de la Plata a los demás países de América Latina, como lo reconocen implícitamente los mismos Autores en las pp. 553-554). De tales artículos, ellos utilizan tan sólo algunos (y no siempre) y, a menudo, hasta dejan de consultar el libro *El elemento italiano ...* Por lo tanto, las estadísticas de los materiales presentados y las correspondientes conclusiones no pueden ser ni completas ni del todo fehacientes.

De todos modos, independientemente de lo discutible de los resultados, es sin duda interesante y útil la metodología elaborada por los Autores, la cual podrá ser ejemplar para futuras investigaciones siempre que se eviten ciertas confusiones de niveles y ciertas omisiones como las que resultan de los ejemplos siguientes. Al tra-

tar la palabra *acamarar*, citando sólo a Guarnieri, *El habla ...*, no completan las observaciones que al respecto hace Meo Zilio en *El elemento italiano ...* p. 49, en donde aparece también los significados de 'tomar, asir', 'mantener, proveer a uno de alimento', 'arrimarse', 'juntarse a otros' (todos documentados con ejemplos). Además, el significado de 'ahorrar, atesorar, 'guardar' (el único considerado por los Autores) puede explicarse por un cruce fonético-semántico con esp. *acumular* y, por lo tanto, con este valor, no hubiera debido tomarse en consideración ya que los mismos Autores declaran no haber incluido en los inventarios las "palabras surgidas tras unos cruces de términos de lenguas distintas: *acamarar*, ..." (p. 13). Al describir otro italianismo, *apuntamento* (*apuntamiento*), consideran sólo el valor de 'cita' que se halla en el artículo de Meo Zilio *Italianismos generales en el español rioplatense*, "Thesaurus" XX, 1965, 1, pp. 68-119 y no consideran el otro valor (más frecuente en Buenos Aires) de 'acción de abordar a una mujer con propósitos de galanteo' que figura en Meo Zilio, *El elemento italiano ...*, p. 4. Al considerar *bulín* (*bolín*) y citando como fuente a Meo Zilio, señalan, entre diferentes acepciones, la de 'departamento bien amueblado' mientras que, al contrario, en ninguno de sus trabajos se encuentra con este valor. Otro ejemplo de interpretación discutible puede ser *manacha* (*manache*), 'apodo que se da festivamente a los napolitanos inmigrantes', que los Autores hacen derivar, erróneamente, del it. *minaccia* y que presentan como expresión diferente de *manaya* (< it. merid. *mannaggia* 'malhaya'). Ahora bien, como lo señala Meo Zilio en *El elemento italiano ...* p. 95, *manacha* no es más que una variante fonética de *manaya*, donde la consonante sonora, pronunciada por los italianos meridionales, ha sido oída por los rioplatenses como sorda. A los italianos meridionales se les llamaría *manayas*, *manachas*, *manaches* por la frecuencia con que pronunciarían tal imprecisión.

Diferencias de inventario en el plano del contenido: Diferencias debidas a causa externas. Calcos semánticos del italiano (Parte segunda, pp. 234-243). Los límites materiales de esta reseña no permiten analizar en detalle el tema del elemento italiano en este capítulo de la obra. Nos limitamos a observar que, además de palabras presentadas erróneamente como préstamos del italiano (por ej. *batajola* (*batahola*) 'brega', 'travesura' < it. *baltagliola*; o *careta* 'desvergonzado, cínico' < it. *caretta*), se podrían apuntar, acá también, algunas imprecisiones de interpretación y/o de omisión de las fuentes. Es el caso, por ejemplo, de *amurar* que los Autores interpretan arbitrariamente como "calco" del it. *murare* sin tener en cuenta lo ya señalado por Meo Zilio (*El elemento italiano ...*, p. 50 y *Genovesismos en el español rioplatense*, "Nueva Revista de Filología Hispánica", XVII, 3-4, 1965, pp. 245-246): 'La palabra se ha documentado en el Plata con diversas acepciones: a) 'clausurar una puerta'; b) 'encarcelar, encerrar entre cuatro paredes' (extensión semántica irónica de a)); c) 'empeñar algo en el monte de piedad' (también extensión semántica irónica de a)); d) 'abandonar, dejar plantado'; e) 'estafar, robar'. Las tres primeras acepciones pueden representar un cruce con el esp. *murar* ('rodear de muros'). La cuarta debe de estar relacionada directamente con la forma genov. *amurrá* [*amurráa*] 'encallarse, encallar', 'estar o dejar en dificultades'. De esta última puede haber derivado la quinta'. La pluralidad de significa-

dos equivaldría, pues, a una polivalencia etimológica que los Autores, al citar el artículo *Genovesismos ...*, no toman en consideración.

De todas maneras, esta obra representa un esfuerzo extraordinario y meritorio por parte de un equipo de especialistas que han intentado, primeros, una sistematización del tema y de los materiales relativos al español de América, haciéndose así acreedores del reconocimiento de quienes se ocupan de lexicografía hispano-americana.

Antonella Cancellier

Hernán Vidal, *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984, pp. 141.

Una critica letteraria fondata accentuatamente sul testo e tendente a ignorare i referenti extratestuali è chiaramente una prassi che non può soddisfare coloro che si ispirano a un più o meno esplicito impegno politico, e quindi non potrà facilmente dominare in ambienti in cui urgono drammi sociali e politici. Tali urgenze tenderanno a emarginare anche quei tipi di critica che si riferiscono bensì alla realtà extraletteraria, ma prevalentemente ai problemi dell'individuo: Marx, piuttosto che Jakobson o Freud, sarà il punto di riferimento. Non meraviglia quindi che questo volumetto, inserito in una "Series towards a Social History of Hispanic and Luso-brasilian Literatures", propugni un tipo di "critica literaria socio-histórica": sia rivolto, se ci si permette una contrapposizione troppo schematica per essere accettata senza riserve, a sinistra piuttosto che a destra. Forse l'autore, come forse i popoli di cui si occupa, non ha ancora urgente il bisogno di rifugiarsi nell'immanenza del testo o dell'intimità individuale, quella in cui la morte è la "mia" morte, inevitabile ed assoluta appunto perché è una faccenda strettamente personale, mentre la morte nel contesto della conflittualità esterna all'individuo è qualcosa di militante e accidentale.

Fin dall'inizio Vidal dichiara (p. 1) che "la formalización teórica y metodológica" deriva "de una práctica anterior". Come forse è inevitabile, come comunque succede spesso, la teoria è la sistemazione intellettuale di urgenze esistenziali, radicate in opzioni profonde e largamente precritiche di solidarietà o di rifiuto. Cosa specificamente rappresentativa di atteggiamenti di intellettuali "latino-americani" (il termine, qui, è utilizzato senza distinzioni di aree, cosa che forse non piacerà a "latino-americani" di determinate nazioni, ma corrisponde all'uso anglosassone di "Latin-american", o più confidenzialmente di "Latin").

Vidal adduce un solo esempio di produzione letteraria: *La ciudad y los perros*, testo che senza dubbio si presta ad essere oggetto della sua "critica literaria socio-política", anche forse se non solo ad essa. In realtà, diversi tipi di critica possono

essere applicati a diversi tipi di testo, con opportunità piena, o parziale, o marginale, secondo i casi.

E' interessante notare in quale direzione geografica l'autore abbia diretto la sua ricerca di giustificazioni teoriche. Queste risultano ampiamente dalle note, che occupano la maggior parte del volumetto (pp. 66-141) e spesso sono così ampie da costituire, nell'insieme, una specie di breve antologia di testi. Gli autori citati sono soprattutto Althusser (piuttosto che Marx), Lukács, Merleau-Ponty, Ricoeur, Goldmann: in prevalenza autori francesi; una prevalenza tanto più significativa in quanto essi appaiono soltanto tradotti dall'inglese, o in traduzione spagnola. "Paris est toujours Paris", anche a Minneapolis.

Franco Meregalli

Elisabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, pp. 295.

Politica e letteratura sono sempre stati due momenti conciliabili con difficoltà nella vita culturale dell'America Latina. Per molto tempo è largamente prevalsa la convinzione che il valore di un'opera risiedesse nell'impegno politico della stessa. Questa polemica d'altronde, benché non possa essere considerata originale del Continente in questione, è lì più frequente in quanto le contraddizioni politiche sono più macroscopiche, e casi come quello di Borges hanno scatenato in passato discussioni violente.

Problema enorme e difficile da risolvere in poche parole ma che si può temporaneamente comporre con la affermazione che un grande poeta appartiene sempre alla parte positiva della storia del proprio paese.

Nel Sud America la spinta utopica che si può attribuire al passato colombiano e l'impegno politico indotto dalla situazione socio-economica, fanno sí che la letteratura, pur restando in parte universale, si carichi di referenti più marcatamente "reali".

Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia è un libro che si inserisce in questa polemica, ultimamente arricchita da due notevoli romanzi: Manuel Scorza, *La danza inmóvil* (Barcelona, Plaza y Janés, 1983) e Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (Barcelona, Seix Barral, 1984, quest'ultimo recensito da Giuseppe Bellini nel numero 22 di "Rassegna Iberistica"). Per Vargas Llosa la soluzione del problema sta nella "trasformazione graduale attraverso il riformismo, il consenso popolare e la legalità" (Intervista di F. Rodríguez, *Chi tradisce l'America Latina*, "Unità", 14 giugno, 1985); per Scorza la rivoluzione si riduce alla lotta armata e presuppone perciò una scelta di vita radicale, rinunciando alle componenti di felicità che in una esistenza possono esserci. La contrapposizione Amore-Rivoluzione viene ad essere un bivio. Per Rigoberta Menchú non esiste dualità o scelta: nella sua sopravvivenza e in quella della sua gente è implicita la rivoluzione

come primo atto vitale. La rivoluzione per questa giovane guatemalteca è intesa non necessariamente come lotta armata, ma senz'altro come sovvertimento di potere e di dominio — attraverso resistenze passive — e redistribuzione egualitaria di questi fra i gruppi etnici che abitano il Guatemala. Per Rigoberta Menchú si tratta non di un discorso astratto e teorico sull'uso della violenza, che d'altronde come cattolica non propugna, ma di una risposta adeguata a una violenza quotidiana che non lascia spazio neanche alle minime esigenze. La vita e l'attività di questa giovane india è imperniata su una unicità armonica, dove non c'è il dualismo di Scorza né la trasformazione graduale proposta da Vargas Llosa, che risulterebbero dal suo punto di vista due rappresentanti del mondo occidentale: tale dualismo probabilmente per le comunità indie guatemalteche di cui la nostra autrice fa parte, sarebbe la fine.

Il testo si costruisce sul lungo racconto-biografia-confessione trascritto fedelmente da Elisabeth Burgos, di Rigoberta Menchú, che è la "vera" autrice del libro. La protagonista narra tutto ciò che lei conosce sui costumi e sulle credenze della sua comunità indigena; inoltre racconta del processo di presa di coscienza che la porta ad imboccare la strada della lotta per la emancipazione della sua gente.

L'opera, nata dall'incontro di una franco-venezuelana e di una india quiché, è estremamente interessante; le riflessioni che la commentano sono nel prologo a cura esclusiva di Elisabeth Burgos, la quale, illustrando la lotta di Rigoberta, scrive: "Lucha contra el olvido, y para hacernos ver lo que los latinoamericanos nos hemos negado siempre a aceptar: que si bien estamos siempre dispuestos a denunciar las relaciones de desigualdad que Norteamérica mantiene con nosotros, nunca se nos ha ocurrido reconocer que también nosotros somos opresores, y que mantenemos relaciones que fácilmente pueden calificarse de coloniales. Sin temor a exagerar, podemos afirmar que existe, sobre todo en los países con fuerte población india, un colonialismo interno que se ejerce en detrimento de las poblaciones autóctonas" (p. 10).

Il libro può essere idealmente diviso in tre parti: il prologo dell'etnologa; il racconto autobiografico di Rigoberta Menchú, diviso in capitoli, i titoli dei quali riassumono il contenuto seguendo l'uso delle antiche cronache; ed infine una terza parte che occupa poche pagine riguardanti la documentazione dell'attività politica della protagonista.

L'idea del libro nasce in Elisabeth Burgos sulla base di una serie di domande da registrare dapprima e trascrivere in seguito. Il rapporto che si crea tra le due donne, di fiducia e di stima, travalica quello impostato all'inizio tra intervistatrice e intervistata.

La volontà da parte di gruppi di indigeni che vogliono recuperare l'universo perduto dei loro antenati usando elementi presi a prestito dalla cultura europea, viene definito dall'etnologa acculturizzazione dissociativa, cioè il desiderio di resuscitare il passato attraverso tecniche prese dalla cultura che si pretende di negare. L'uso del mondo occidentale, p. e. l'uso della città di Parigi come cassa di risonanza delle riunioni politiche dei gruppi indigeni, mi pare interessante in quanto costante di tutta la narrativa ispanoamericana di questo secolo, iniziando dal grande Asturias che prende coscienza della sua indianità proprio da questa città, o da Scorza che la vive come momento di crisi e di distacco dalla rivoluzione.

Libro importante che rappresenta la problematica dell'indigeno, e che essendo scritto da un indio, cioè dall'elemento che di solito è oggetto di letteratura ma non soggetto di scrittura, assume ulteriore valore. Il testo ci fornisce numerosi elementi per conoscere e capire questa etnia, polarizzando gli elementi "altri", come soluzione a tutta una serie di incomprensioni e creando un cumulo di "negatività" da cui possa sorgere con più forza la positività del soggetto narrante.

Attraverso un linguaggio semplice e l'esperienza raccontata in prima persona si riescono a capire, da un lato, la sudditanza e la passività degli *indios* e, dall'altro, gli scoppi di violenza devastatrice.

Vargas Llosa e Scorza all'interno del mondo latinoamericano rappresentano l'occidente e Rigoberta Menchú rappresenta l'universo indiano, o detto in termini di potere "il terzo mondo". I due termini parlano lingue diverse, incomprensibili tra loro. Rimandano a due mondi in conflitto dove i termini della problematica del dualismo nato come tale non sono ancora sciolti.

La storia letteraria ci ha già dato esempi di questi scrittori indigeni, dall'Inca Garcilaso a Huaman Poma de Ayala, ma lentamente essi perdono terreno.

Susanna Regazzoni

Fernando Gonaz, *Matusalem*, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1984, pp. 93.

Fernando Gonaz es un joven narrador guatemalteco (1948). Aunque conoció en el ambiente literario, ha tenido pocas oportunidades de publicar su obra por razones que atañen a la situación editorial del país. Ahora presenta una interesante novela que tiene, en la brevedad y en la explosión imaginativa, dos cualidades que, de alguna manera, reflejan una tradición de la prosa guatemalteca.

Matusalem es la historia del mítico personaje de la Biblia, en una reelaboración libre. Ello permite al autor la construcción de una fantasía, de un mundo ajeno, de un espacio/tiempo cristalinamente detenidos. Al principio, encontramos al padre del protagonista, cuyas dimensiones históricas no van más allá de las de jefe de una organización tribal de la Edad de Piedra. Es un grupo de nómadas que están emigrando de la selva hacia el desierto, y en su peregrinaje irán adquiriendo determinadas destrezas y experiencias civilizadoras. Estamos, pues, en pleno tiempo mítico. Matusalem, de niño, asistirá al extraordinario evento del primer hombre que camina erguido, descubrirá la guerra, sabrá qué es la música, se maravillará ante la posibilidad de actuar sobre la naturaleza con sus habilidades manuales, asistirá al diluvio universal; aprenderá, en fin, a ser hombre en el sentido racionalista del término. La niñez de Matusalem transcurre entre todos esos prodigios y representa, como se descubrirá más tarde, la iniciación al oficio que le será asignado: la del mago, o, lo que se puede colegir, la del intelectual en una rudimentaria división de roles.

La presentación de lo cotidiano como si fuera la primera vez que ocurre con-

tribuye a la creación de una atmósfera mágica, a la visión de las cosas con asombro primigenio. En otras ocasiones, intervienen eventos de veras maravillosos, como la existencia de los gigantes o la historia de un niño que se pierde en el horizonte, arrastrado por una enorme burbuja de su propia creación. La historia termina cuando comienza la otra historia, la que lleva “H” mayúscula. Con la llegada de la edad de bronce, Matusalem muere. En forma muy extraña, por lo demás, pues es arrebatado al cielo en un bajel colorido. Añadidos a la novela, hay tres cuentos de inspiración semejante, aunque no de pareja realización. El primero, que se llama, *El último escriba de Ur*, es un texto muy superior a los dos siguientes, titulados *Los filósofos* y *Los magos*.

Aludir a Borges o a García Márquez es una banalidad, pues a estas alturas ambos están instalados en la genealogía literaria de cualquier autor hispanoamericano. Me parece, en cambio, que Gonaz se coloca en la línea de lo fantástico inaugurado por las novelas utópicas de Arévalo Martínez y continuado por la prosa exacta de Augusto Monterroso. La creación de un mundo mítico, en donde las posibilidades de la imaginación son infinitas, se compensa y equilibra con una visión materialista del mundo que o se desprende de la lectura o es explícitamente enunciada. Esa delicada armonía acompaña toda la novela y su rompimiento en cuentos como *Los magos* y *Los filósofos*, con el consecuente desequilibrio en el tono narrativo, demuestra que el arte de Gonaz reside en esa especie de contenimiento racional del mito. Un par de notas más: la indagación psicológica está (afortunadamente) ausente para dejar paso a una sabiduría socarrona, a veces sarcástica, la cual se desgrana generosamente a lo largo de la novela; el estilo es directo, sin juegos verbales ni autocomplacencias líricas. Dos grandes méritos en una narrativa, como la hispanoamericana, siempre al borde del exceso y de la inagotable verbosidad.

Dante Liano

Manuel Durán — Margery Safir, *Earth Tones, The Poetry of Pablo Neruda*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 200.

Il libro di Manuel Durán e Margery Safir si presenta ai lettori come un panorama generale sulla poesia di Neruda e sul poeta dietro le quinte; si rivolge a un vasto pubblico, non di addetti ai lavori o di persone familiarizzate con l'analisi letteraria, ma di semplici amatori di poesia che possano giovare di questo “ponte” verso il mondo di toni tellurici — donde il titolo — che è appunto il mondo nerudiano (“It attempts to construct a bridge providing passage for those who without it might not fully enter Neruda’s world of earth tones”, p. X). In questo senso il libro si sarebbe potuto intitolare “The Essential Neruda”, aggiungono gli autori nella prefazione, poiché esso fornisce le basi per capire meglio la vastissima opera nerudiana, mettendone in rilievo i vari stili, le strutture, i contenuti. Saggio divulgativo dunque. Eppure non si farebbe giustizia agli zelanti autori se non si ricono-

scesse che, con un linguaggio sempre scorrevole e perspicuo, sono riusciti a passare in rassegna, a considerare l'intera opera del Premio Nobel cileno, dal giovanile *Crepusculario* alle otto raccolte postume, focalizzando i punti fondamentali del dibattito critico nerudiano; senza trascurare il rapporto uomo-poeta, né quindi le vicende biografiche psicologiche e ideologiche in rapporto all'opera, e fornendo inoltre una bibliografia ragionata i cui titoli più rilevanti vengono opportunamente segnalati e citati lungo i vari capitoli. Né si dovrebbe omettere di apprezzare la traduzione in inglese fatta da Manuel Durán — noto critico e poeta egli stesso — di tutti i versi citati, la quale offre qualche volta, è vero, scelte o interpretazioni discutibili, ma in compenso riesce a dare unità stilistica alle versioni, pregio non trascurabile se si ricorda che il destinatario di questo volume è il lettore medio americano che non necessariamente conosce lo spagnolo. La traduzione quindi e l'intero studio nel suo insieme testimoniano la lunga frequentazione dei testi di e su Neruda, nonché il profondo rispetto non privo di amore per il grande uomo che egli era, oltre che grande poeta.

Earth Tones propone un profilo biografico dell'autore in questione e poi uno studio tematico dell'opera, articolato in cinque capitoli: "Il poeta erotico", "Il poeta della natura", "Il poeta pubblico", "Il poeta personale", "La poesia postuma".

Per il lettore ispanico o europeo l'*handicap* del saggio sta semmai nel punto di vista adottato e cioè nel fatto che Neruda ci sia esposto e valutato attraverso la visione del mondo dell'uomo medio americano. E questo sarebbe giusto entro i limiti della dichiarata intenzione divulgativa, ma ciò non toglie un certo disagio di fronte ai tentativi di spiegare l'inspiegabile (il meccanismo della creazione poetica, ad esempio), oppure di "giustificare" il comunismo di Neruda che, si sa, all'uomo medio americano potrebbe risultare poco digeribile. Così, per esempio, per spiegare la scelta politica di Neruda quando scoppia la Guerra Civile in Spagna, gli autori ricordano che già in Cile era stato vagamente di sinistra, cosa abbastanza "normale" per un giovane intellettuale in una società estremamente stratificata come quella cilena ("A young intellectual could hardly have reacted otherwise to the socially stratified world of Chilean society, where the poor were very poor and the rich could afford every luxury, including that of despising the poor", p. 75). Ma poi nel caso di Neruda, proseguono gli autori, esiste un complesso fattore personale: suo padre, simbolo di autorità per tutta l'infanzia e l'adolescenza del poeta, si era severamente opposto alla vocazione poetica del figlio, il quale per scrivere poesia si sarebbe dovuto ribellare contro la forza conservatrice dell'autorità paterna. In più, aggiungono con un certo candore, "it can be noted that in the case of more than one true revolutionary, a father's rejection or disapproval has been as decisive in the end as any volume by Marx" (p. 75). Altri fattori personali avrebbero completato la spinta a sinistra di Neruda in Spagna, specie la fine fatta dai suoi tre amici più stretti: Lorca assassinato, Miguel Hernández portato in prigione dove sarebbe poi morto, Rafael Alberti in esilio.

Sembrirebbe che non si tenga conto che l'atteggiamento politico di Neruda — il suo marxismo legato a un vivo sentimento di solidarietà universale — è comune a gran parte degli scrittori ispanoamericani, i quali, per opporsi alle oligarchie conservatrici che detengono il potere e mantengono gli squilibri socio-economici, si

avvicinano naturalmente al marxismo (come più volte ha spiegato Giuseppe Bellini).

Lo stesso genere di semplificazione porta gli autori a ridimensionare Las Casas che, come un mercante d'anime, avrebbe rifiutato la schiavitù degli *indios* soprattutto per poter evangelizzarli, mentre d'altro canto avrebbe favorito l'importazione degli schiavi africani (p. 98).

Qualche perplessità destano anche certe interpretazioni riguardo al delicato rapporto fra il poeta e il suo mestiere. Fare poesia, o fare letteratura, si sa, implica una rinuncia almeno parziale della "vita", una riduzione quando non l'annullamento della partecipazione attiva al mondo circostante. Nell'Italia del Novecento lo teorizzarono gli ermetici e Mario Luzi lo lasciò scritto senza ombra di dubbio in *Presso il Bisenzio* (1964). Dall'altra parte della barricata, in *Che cos'è la letteratura?* (1947), Sartre si era già chiesto se fosse giusto che l'intellettuale si rinchiudesse a scrivere quando fuori dalla porta lo aspettavano compiti ben più urgenti e meno dilettevoli. Nell'America ispanica è noto il rimpianto di Borges per aver letto molto e vissuto poco, e in diverse sedi egli ha fatto sapere, a proposito della famosa polemica fra le armi e le lettere, che, se avesse potuto, avrebbe scelto le prime. Sensibile come era ai problemi sociali e ai sogni di giustizia nel mondo, il conflitto fra meditazione e prassi diviene centrale nella vita e nell'opera di Neruda. Da lì la sperimentazione surrealista, susseguita dal diniego della splendida poesia delle prime due *Residencias*; da lì la teoria poetica delle *Odas elementales* e del *Canto general*. Canto o azione? Neruda sceglie la strada whitmaniana del poeta-profeta, del poeta interprete della collettività. Ma il processo è estremamente complesso, anche a causa di quell'io sconfinato di Neruda che meritò da Rafael Alberti l'epiteto di "planeta poderoso"; e la sua poesia risulta in definitiva un lungo viaggio all'interno di se stesso e perfino un'accurata rivisitazione dei luoghi del passato. Ma la domanda torna: penna o mano? *Las manos del día* (1968) esprime il disagio di chi si riconosce incapace come lavoratore, sprovveduto per realizzare i compiti indispensabili della vita quotidiana, quei compiti quindi che fanno degli uomini l'Uomo-oggetto-del-canto del poeta inutile. Non saper fare una sedia, un tavolo, una scopa, non saper usare le mani, significa rimanere fuori da quella collettività che si ha la pretesa di interpretare. Il conflitto, che non si pone fra il poeta e il suo lettore — come sembrano credere Durán e Safir —, bensì fra il poeta e il fare poesia, non è per niente semplice e dura quanto la storia delle lettere. Gli autori di *Earth Tones*, semplificando la questione, accusano Neruda di semplicismo e ritengono che "un problema di credibilità" annebbia la raccolta *La manos del día*, poiché — dicono — è difficile accettare le autoaccuse di inutilità di Neruda quando il lettore sa che lui è senz'altro uno dei più grandi poeti del suo tempo. "Neruda's disparaging of his own contributions is not always in accord with the reader's evaluation of his work. It is difficult on occasion to accept Neruda's cries of uselessness when he was perhaps the greatest poet of his time" (p. 138).

Le semplificazioni, che per adempiere al loro scopo gli autori di *Earth Tones* son portati a fare, hanno tuttavia un risvolto positivo. La complessa personalità di Neruda viene illuminata per zone ben definite; un libro difficile come *Residencia en la tierra* viene spiegato con precisione e ricchezza di concetti dopo che, prendendo giustamente lo spunto dalla celebre analisi di Amado Alonso, gli autori han-

no centrato la problematica della raccolta nella crisi di scissione fra l'uomo e l'armonia dell'universo, e nella conseguente altalena di libertà caotica e di prigione cosmica (pp. 48-49). Ugualmente riuscita risulta l'analisi delle componenti epiche e bibliche del *Canto general* (pp. 84-85), nonché dei tratti whitmaniani e della cosiddetta "poesia della natura" ricorrente in Neruda, e qui a ragione collegata da una parte ad Andrés Bello e dall'altra alla particolare cosmovisione agnostica nerudiana (pp. 86-89).

Infine bisogna dire che se l'obiettivo di Durán-Safir è quello di incuriosire il lettore e stimolarlo ad entrare nell'opera nerudiana e di aprire la via del rispetto e dell'ammirazione verso quella straordinaria persona, quel "pianeta formidabile" chiamato Pablo Neruda, ci sono riusciti. E l'ultimo capitolo, dedicato alla poesia del silenzio e dell'addio, che il poeta malato scrisse negli ultimi tempi mentre si avviava serenamente alla reintegrazione nel tutto universale, rende conto della grandezza di questa vita proprio alla luce della sua morte. La poesia postuma di Neruda, affermano Durán e Safir, costituisce una sorta di "grande finale" dove risuonano distintamente le note caratteristiche della sua opera totale.

"These are not sad books. They are, more accurately, the works of a man who knows the near future holds only death, but a man also at peace with life and with himself. There is no struggle against death, nor is there any morbid exaltation of it [...]. Whether it was the poet's intention or not, these eight posthumous volumes together form an extraordinary grande finale in which notes from virtually Neruda's entire opus resound with clarity" (p. 150).

Martha L. Canfield

Eduardo Urdanivia Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima, Latinoamericana Editores, 1984, pp. 180.

Se trata del texto de una tesis de Doctorado, avalada por el prestigio de Luis Monguió, quien la presenta como "un trabajo técnicamente bien hecho", el cual trabajo abarca la obra completa de Cardenal y en donde se nota la simpatía del crítico hacia el poeta. El estudio está dividido en tres partes: I—Evolución poética; II—Evolución espiritual, y III—Evolución política. Tal división debe de ser un artificio crítico, pues no hay motivo para pensar que la evolución poética termine allí donde comienza la política o al contrario.

La primera parte se propone demostrar que el influjo de Ezra Pound es el que domina sobre los otros. Cardenal conoce la obra del norteamericano en 1947 y de ella lo impresionan, sobre todo, la precisión, el sentido de la historia, y "el concepto de Pound sobre la poesía como una ciencia y del poeta como un científico de la palabra". Pasa, luego, a un acucioso y documentado comentario de las primeras poesías de Cardenal, desde *Raleigh* hasta *Hora O*.

La segunda parte examina la producción del poeta a partir de su ingreso en la Trapa de Gethsemani en Kentucky. Sin mucho indagar en el motivo de la decisión,

el autor examina la huella de Thomas Merton en el modo de concebir vida, poesía y política de Cardenal. Según Urdanivia, Cardenal aprovechó la experiencia de Merton, a quien ya le había tocado resolver el problema de ser cisterciense y escritor. Aprendió que Dios era “la fuente de todo arte”, y que el poeta cristiano es un sucesor de los profetas.

De la Trapa proviene *Gehtsemani, Ky*, 30 poemas escuetos, epigramáticos, de búsqueda, los cuales Urdanivia examina cuidadosamente, y los compara con *Vida en el amor*. Para el crítico, son de fundamental importancia los *Salmos* (1964) pues constituyen en resumen de la trayectoria de Cardenal y la llave que abre las puertas de la posterior producción. Poesía, pero también, y en primer lugar, “oración, penitencia, espiritualidad”. Señala tres grandes temas: el poder de los opresores, el sufrimiento de los oprimidos, la grandeza y omnipotencia de Dios, los que constituyen “el reflejo de las circunstancias materiales de los oprimidos de esa parte del mundo” (América Latina). Urdanivia aporta pruebas textuales del influjo de *Seeds of contemplation*, de Merton, sobre esta obra, pero, al mismo tiempo, señala la adquisición de una voz literaria personal y definitiva.

La tercera parte trata de la evolución política de Cardenal, buena parte de cuyo trabajo “tuvo lugar en Solentiname”. Hay una “transición hacia el marxismo”, pero no a los aspectos económico-políticos del materialismo histórico sino al nivel “utópico” de tal teoría. Si se considera, dice el autor, que hay en Cardenal “un rechazo muy fuerte a todo aquello que sea organismo político partidario”, pronto se relevará una contradicción con la teoría leninista del partido único. Urdanivia atribuye a Cardenal una repugnancia por “la deformación política que representan los actuales partidos comunistas y sus organismos policiales represivos a los que menciona claramente”. Una vez establecido el oxímoron ideológico, Urdanivia pasa al comentario de *El estrecho dudoso* y *Homenaje a los indios americanos*, en donde señala la utilización de las técnicas de *Hora O*, en una poesía “cultiva y bien informada”. Es, sin embargo, el viaje a Cuba de 1970 el que dará el timonazo final a la opción marxista del poeta, “sin entrar en pugna con la fe cristiana”. Urdanivia estudia tres poemas largos: *Coplas a la muerte de Merton*, *Canto Nacional* y *Oráculo sobre Managua*. El primero constituye “una especie de recuento de experiencias personales y de reflexiones sobre la muerte”, en diálogo con el muerto, con la intromisión poundiana del inglés, deíctico de la cultura de Merton. Los otros dos “significan cambio en su poesía y son en conjunto el resumen de sus preocupaciones vitales y de sus temas poéticos”: “[...] la religión y la política expresadas en una poesía concebida como arma que contribuye a la revolución”. El libro termina con un análisis de *Tocar el cielo* y con unas *Conclusiones* que son más bien un resumen.

Hemos dicho: acucioso y documentado. Habría que añadir el hecho de que si bien Cardenal ha sido variadamente celebrado, invitado y antologizado, pocos son los libros que estudian su obra. Lo testimonia la bibliografía final. Un ensayo como el de Urdanivia llena, pues, una necesidad fundamental.

Dante Liano

Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, Ed. Comunicação, 1984, pp. 273.

A novela de Bernardim Ribeiro é um dos textos mais perturbantes de toda a literatura portuguesa, pela série de problemas que levanta a própria fixação do texto (também ele em viagem pelos caminhos da diáspora) e a interpretação das peripécias factuais que, no estado presente da crítica textual da novela, se apresentam codificadas por um halo de mistério e de profundo hermetismo. Como subsídio para uma edição crítica da obra, já Herculano de Carvalho rejeitou em bloco o acrescento, sem dúvida espúrio, da edição de Évora. A tese de Salgado Júnior, de parcial apocrifia dos capítulos acrescentados, é inaceitável porque é débil a confluência de elementos estilísticos e não se vê como explicar a mão de Bernardim em alguns desses capítulos, um tanto ao acaso, só porque revelam uma atmosfera menos desconexa (na série apócrifa) em relação aos 18 capítulos da ed. de Ferrara e dos dois manuscritos conhecidos, um da Real Academia de Madrid e o outro dado a conhecer por Eugenio Asensio. E mesmo a mais recente e tentadora proposta de Hélder Macedo sobre a presumível ocultação estrutural para facilitar a circulação da novela em Portugal não resolve o problema da autoria dos 41 capítulos, até porque a ocultação pode ter sido pura e simplesmente obra do cristão-novo André de Burgos, editor eborense.

Com base nestes elementos, Teresa Amado enfrenta corajosamente a questão do *corpus* textual da novela, afirmando que “seria já tempo de definitivamente chamar *Menina e Moça* apenas ao texto incluído na edição de Ferrara e nos manuscritos” (pp. 15-16). É certo que aquela estudiosa não segue cabalmente esse critério, com o argumento de que, se ainda insere “a parte restante da edição de Évora, em apêndice, é para chamar a atenção para a diferença que a separa da anterior [ed. de Ferrara], na esperança de contribuir [...] para que se estabeleça finalmente esse consenso” (p. 15). No estado actual de transmissão da novela, a opção de Teresa Amado representa, pelo menos, a tentativa de depurar um texto que anda ligado a uma série de narrativas cujas preocupações moralistas e desconformidade estilística nada têm que ver com o que parece identificar o texto bernardiniano; e tem o mérito de estimular um trabalho de crítica textual, imperioso e necessário, que tenha em conta os originais das quatro versões, trabalho já aqui empreendido mas não de modo filologicamente sistemático, visto que obedece ao critério de tomar a versão “que goza do privilégio de ser a mais antiga conhecida [ed. de Ferrara], tornando-a o mais legível possível pela correção dalguns erros óbvios, aproveitando outras versões sensivelmente suas contemporâneas” (p. 51).

A autora estabelece com agudeza o itinerário crítico por que passou *Menina e Moça*, a partir da tese biografista de Teófilo Braga até à mais recente leitura de Hélder Macedo, para quem o narrado pode ser entendido como representação metafórica da ideologia cabalística, como lamentação e ao mesmo tempo epopeia de um povo, o que pressupõe o motivo do exílio da alma longe da sua própria ori-

gem. Teresa Amado, embora considere este último trabalho profundamente inovador e que nenhuma investigação posterior poderá deixar de ter em conta, avança, por sua vez, hipóteses de leitura que tendem a alargar a proposta de descodificação. A este respeito, é pertinente a referência à cavalaria, que contamina toda a novela (“por demais insistente para ser um mero instrumento formal da alegoria”, p. 46), como elemento a ponderar numa tentativa de interpretação; e a individuação numa corrente mística de base sincrética, a qual, sem provocar contradições de fundo em relação à leitura de Helder Macedo, lhe recusa apenas o carácter estritamente apologético em obediência a uma base doutrinária que teria representado o ponto de partida do autor quinhentista.

Por todos estes motivos, já se deixa perceber que Teresa Amado não limita a sua intervenção a um mero trabalho de compilação. O seu levantamento das várias leituras visa sempre surpreender o método e os resultados, através dum processo crítico que não quer ultrapassar as fronteiras do texto, o que lhe permite apresentar um contributo de segura originalidade. Quanto à fixação do texto, e tendo em vista o trabalho já desenvolvido — de que as notas e a indicação de variantes são uma amostra validíssima —, é de esperar que a estudiosa a retome com uma perspectiva mais coerentemente filológica, de modo a tentar “iluminar” as zonas obscuras numa obra que, como refere ainda a autora, parece ter exercido um grande impacto de sedução, com o consequente desvio das margens da sua interpretação. É evidente que quanto mais completamente se conseguir individualizar a natureza da obra, tanto mais profundamente se poderá compreender a época e a sociedade que ela exprime, a inovação do autor e a sua capacidade de influir na própria recepção literária.

Manuel Simões

Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição (Memórias duma família)*, edição crítica de Maximiano de Carvalho e Silva, com reprodução fac-similada do manuscrito em confronto com a edição crítica, e estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro, Rio de Janeiro-Porto, Real Gabinete Português de Leitura-Lello & Irmão Ed., 1983, pp. 646.

Publicado pela primeira vez no Porto, em 1862, *Amor de Perdição* teve imediato sucesso e passou, sem dúvidas, a representar o paradigma da novelística camiliana. O grande êxito do romance provocou o aparecimento de numerosíssimas edições, em Portugal e no Brasil, muitas delas não sempre de grande pureza textual. Camilo pôde seguir até a 6a. edição, feita no Porto em 1887, a história estrutural de seu livro, mas já na 2a., de 1864, começa a revisão e melhoramento do texto, trabalho que completa sucessivamente em relação a todas aquelas publicadas ainda em vida do autor. Esta participação direta de Camilo Castelo Branco com o texto de *Amor de Perdição* culmina com a 5a. edição, de 1879, para a qual

escreve um prefácio de particular significado.

A caracterização de edição diversa e autônoma para aquela que aqui vem chamada 6a, a de 1887, tem sido sistematicamente negada pelos diversos editores do texto camiliano. É o que ainda acontece com a mais recente, a de Maria Isabel Rocha, *Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1983, onde está à página 73: “Nesta edição de *Amor de Perdição* publicamos o texto integral da 5a. edição (de 1879), última revista por Camilo”. Em verdade, a quase completa cegueira já atormentava o romancista em 1887, tormento que o levará ao suicídio em Ceide ao 1º de junho de 1890; porém, as diversas formas, corretas e incorretas, presentes na edição de 1887 em relação à anterior, cabalmente comprovadas por Maximiano de Carvalho e Silva na sua edição, demonstram claramente que esta não é igual à 5a., de 1879, devendo por isso mesmo ser considerada como a 6a. do famoso texto camiliano.

Assim, a história textual de *Amor de Perdição* muito sofreu — nesses 123 anos de presença editorial — com a incapacidade de certos editores portugueses e brasileiros, e por isso mesmo sempre reclamou por uma edição crítico-textual conveniente e correspondente à sua dimensão artístico-cultural. A presente edição de Maximiano de Carvalho e Silva aparece para responder a este reclamo.

A presente edição crítica está elaborada segundo os mais modernos métodos da crítica textual. Apresenta a particularidade de estabelecer o texto crítico em confronto com a edição fac-similada do manuscrito de Camilo, conservado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Desta maneira, além da edição crítica do romance, a presente edição se demonstra de grande significado para os interesses da paleografia, cotejada com a neografia, possivelmente interessada à expressão de Camilo Castelo Branco.

Para a elaboração de seu trabalho, o professor brasileiro da Universidade Federal Fluminense se serve a) do manuscrito autógrafo, produzido na Cadeia da Relação da cidade do Porto, e datado, na carta-dedicatória, de 24 de setembro de 1861; b) da edição príncipe, de 1862, impressa na tipografia de Sebastião José Pereira, no Porto, para o editor francês Nicolau Moré, com filial na mesma cidade; c) da segunda edição “melhorada e revista pelo autor”, de 1864, impressa na mesma tipografia para a editora Viúva Moré; d) da terceira edição, de 1869, impressa na Tipografia Lusitana para a editora Viúva Moré; e) da quarta edição, de 1876, impressa na Tipografia Central para o editor Francisco da Silva Mengo, proprietário da Livraria Moré; f) da quinta edição, “Prefaciada e revista pelo autor”, de 1879, impressa na tipografia de Manuel José Pereira para o editor Francisco da Silva Mengo; g) da sexta edição, de 1887, impressa nas oficinas da Empresa Literária e Tipográfica Editora, do Porto.

O texto básico é o da 5a. edição, de 1879, justamente à qual Camilo pôde dedicar sua mais suficiente atenção. Este texto vem identificado detidamente pelo editor, com todas as derivações culturais obrigatórias, em modo particular no referente aos fatos linguísticos. Talvez veríamos com mais satisfação uma tal identificação se essa apresentasse uma leitura estético-literária da mesma complexidade da leitura linguística.

O texto crítico é estabelecido, então, através de sábias normas gerais; da adaptação da grafia (naturalmente adotando o editor brasileiro as convenções ortográ-

ficas do acordo de 1945, aquele vigente em Portugal, demonstração da sua ampla visão quanto ao impasse ainda existente entre o Brasil e Portugal quanto às normas ortográficas para as duas expressões nacionais, máxime quando nos aproximamos de uma nova tentativa de acordo entre os dois maiores países de expressão portuguesa); da conservação de formas lexicais, de construções sintáticas e da pontuação do texto de base; da correção de falhas e erros. O trabalho normativo é completado por um registro filológico de grande erudição. Este tom de alta categoria científica, generalizado na presente edição, talvez pudesse ganhar em intensidade expressiva se determinadas notas em pé de página na introdução, carregadas de forte intimismo, principalmente as de agradecimento por colaborações, encontrassem acolhida na Nota Final.

Um estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro, da Universidade de Coimbra, profundo conhecedor e especialista da obra camiliana, completa a edição. Notamos, porém, que este acurado estudo histórico-crítico vive muito "a se", quando mais conveniente seria que se integrasse mais profundamente com as normas que permitiram esta importante e já indispensável edição crítica de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco.

Sílvio Castro

Eduardo Prado Coelho, *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, pp. 305.

Il ritorno di un'immagine e la sua ossessione. Sapendo, peraltro, che anche l'ossessione può essere (avere) un'immagine, può sedimentarsi in figure, e che tenta, per esse, di significare, di comunicare, ambigualmente, la sua natura e le sue ragioni.

Quando poi l'immagine e la sua ossessione si addensano nei luoghi testuali in cui massima dovrebbe essere la volontà di dire, più profondo e pregnante il contenuto di informazione, ecco che restiamo come sorpresi dalla loro forza, intrigati dal loro mistero, e ci scopriamo ad indagare il senso che in esse è racchiuso. È il caso dei titoli "scelti" da Prado Coelho per alcune sue raccolte di saggi: *O reino flutuante* (1972), *A letra litoral* (1978), ed ora questa *Mecânica dos fluidos*.

"Scelta" o, piuttosto, figura che si impone, oltre e/o al di sotto della volontà dell'autore? Entrambe le cose, forse, "uma espécie de luz que se derrama sobre o livro que a ela se entrega" (p. 12); una sorta di deriva alla quale consapevolmente ci si abbandona e a cui l'opera si consegna. Fluttuazione, corrente, appunto, stato fluido e "litorale" nel quale si resta presi ma al quale si sceglie, altresì, di affidare una precisa valenza ermeneutica, tentando di discernere ed enunciare la "verità teorica" in esso implicito.

Ed è allora che, nella latenza dell'immagine, si precisa la cogenza del programma: da un lato, la mimesi, "o reino, a letra, a mecânica (a palavra sobre)": dall'al-

tro, l'incompletezza, "a natureza *flutuante, litoral, fluida* da palavra *sob(re)*" (p. 17). Mimesi di cosa? Del linguaggio-oggetto, evidentemente, della parola poetica in relazione alla quale il metalinguaggio dell'analisi si dispone come duplicato, copia: costruzione parallela e (spesso) competitiva che tende, feticisticamente, alla creazione di "simulacri di appropriabilità", a risolversi, cioè, in "esvaziados e cansativos exercícios sofisticos" (*ibid.*).

Rispetto a questo polo critico (certo non eludibile), l'altro, quello dell'incompletezza, risulta tuttavia sicuramente vincente nell'opera critica di Prado Coelho. E i suoi libri tendono, di fatto, ad offrirsi quali agglomerati, apparentemente casuali, di interventi su testi, autori, forme d'arte in larga misura eterogenei.

Logica del frammentario, dunque, sia nel senso della parzialità del punto di vista che della singolarità dell'"evento" considerato. Addossate l'una all'altra, troviamo così riflessioni su un romanzo di Teodolinda Gersão, su di un film di Manoel de Oliveira, una raccolta di saggi di Eduardo Lourenço. Oggetti spesso enucleati dal loro contesto, non ristretti, cioè, nella prospettiva (con)sequenziale delle produzioni dei vari autori, bensì immessi in serie metastoriche, in circuiti figurali facenti capo alle difficoltà memoriali e/o immaginali del critico: così che il *Livro do desassossego* può evocare un testo certamente non "contiguo" come la lispectoriana *Paixão segundo G.H.*, ricevendone tuttavia (e restituendo, peraltro) un senso e uno spessore metaforico insospettati (cf. pp. 21-31).

Ma c'è di più: c'è la diffrazione dell'*attraverso*, un montaggio di punti di vista su oggetti ancora eterogenei, un trascorrere per immagini proprie e altrui che frantuma ancor più l'evento analizzato. E allora si potrà scrivere di Óscar Lopes che scrive di Eugénio de Andrade, di Todorov che scrive di Bachtin, di Fassbinder che traspone cinematograficamente un romanzo di Genet: pur sempre una fluttuazione regolata, un riconciliare, nella frammentazione, posizioni teoriche ed artistiche diverse.

Una "critica debole", dunque, ovvero la "debolezza" come emblema di una ricerca (e/o di un viaggio) attraverso residui culturali e ideologici prodotti da un sapere che si interroga e ci interroga, senza idee guida, senza linee di "forza" (se non quella "que faz residir nos restos *uma suspeita do essencial*" [p. 12]), ma con un orizzonte: quello entro il quale l'immagine si trasforma e chiarisce, associandosi con altre immagini. In un regime di ibridismo per il quale lo smarrirsi entro la "selva delle somiglianze" significa anche ritrovare un senso, farlo come qualcosa di semplicemente complesso, di perennemente diverso (*fluidido*) e, insieme, di costantemente significante all'interno di un corpo di leggi (di una *meccanica*) che circoscrive l'universo di immagini senza mai costituirsi in limite.

Questa capacità di costellare sistemi e modalità segniche differenti per entro un universo critico in perenne evoluzione (cui sottostà) il riferimento alla tesi di dottorato di Prado Coelho dal titolo *Os universos da crítica. Paradigmas nos estudos literários* [Lisboa, Edições 70, 1982], questa sorta di "patchwork di un solo colore" — secondo la bella immagine proposta in quarta di copertina — non serve, ovviamente, a coprire/scoprire la verità dei testi d'arte o di cultura, bensì solo a ribadire "o carácter enigmático da obra de arte", obbligandoci ad accedere ad essa "apenas enquanto enigma" (p. 16).

Estetica dell'interrogazione, insomma, senza risposte decisive o globali da op-

porre, ma con il fascino delle suggestioni e delle associazioni, dell'andirivieni problematico tra il testuale e il metatestuale, tra il presente dell'analisi e il passato memoriale del critico-lettore-spettatore, anch'egli come perso nel labirinto delle immagini sospese nella ambiguità delle due dimensioni (letteraria e metaletteraria), affascinato dallo sguardo "inspiegabile" della Sfinge.

Un libro prezioso, in ultima analisi, non per chi desideri ricevere passivamente una impossibile "essenza" dei testi, quanto per coloro che vogliono percepire nelle immagini e nel loro movimento/metamorfosi il senso della trasformazione e della crisi che travaglia la nostra cultura e si riflette, inevitabilmente, negli *objets d'art* e nel modo di leggerli e di intenderli.

Quella crisi e quella trasformazione attraversano il libro di Prado Coelho e il libro le attraversa: in una mutua *inventio* che definisce il luogo provvisorio del nostro essere e del nostro sentire.

Ettore Finazzi Agrò

Lola Badia, "Siats de natura d'anguila en quant farets": la literatura segons Bernat Metge, in "El Crotálon. Anuario de filología española", 1, Madrid, 1984, pp. 25-65.

Lola Badia afferra saldamente per la coda la scivolosa anguilla-Metge, e ne osserva meticolosamente la lucida e cangiante pelle: le pinze di cui si serve sembrano fragili ma si rivelano tenaci, e le offre lo stesso Metge nel suo *Sermó*, parodia del sermone di tipo scolastico, che consiste nel capovolgimento teorico dei valori estetici del cristianesimo: in questo "mondo al rovescio" Metge introduce, sibillinamente, la negazione diretta della trascendenza, insinuando l'idea che l'unico bene possibile è quello terreno. Non so se L.B. prenda troppo sul serio il testo, pur retoricamente ambiguo, di Metge (e daltronde, assicura L.B., non esiste altro esempio, nella parodia medievale di testi sacri, che giunga alla negazione della trascendenza). Metge giocava con il fuoco: lo stesso atteggiamento, sia pure più criptico, si ritroverà in *Lo Somni*; prima di analizzare l'opera maggiore di Metge, L.B. si sofferma sui testi minori, la "*Medecina*", la più ludica e intrascendente delle sue opere, altro testo parodico che prevede — come il *Sermó* — dei materiali previ da manipolare, pretesto per esprimere opinioni più o meno eterodosse, il cui destinatario dovette essere il pubblico di amici di Metge. Così l'"*Ovidi*", versione parodica del *De Vetula*, che ancora una volta rivela il gusto polemico di consigliare o parlare di comportamenti proibiti; nel *Libre de Fortuna e Prudència* e nel *Valter e Griselda* è evidente una maggior ambizione artistica, ed entrambi rispondono al proposito di convincere dell'integrale innocenza e buonafede dell'autore, attraverso discorsi letterari che pretendono di riflettersi nei modelli più prestigiosi del tempo: le due opere furono infatti redatte in momenti difficili della carriera politica di Metge, quando il suo prestigio personale era in ribasso, e assumono la funzione

di presentarlo come “el just injustament perseguit”. Questo è l’“uso” che Metge fa della letteratura come auto giustificazione, e *Lo Somni* ne è un’ulteriore elaborazione.

Qui Metge lavora a partire da Boezio: la figura del prigioniero innocente associa così la figura di Boezio all’immagine pubblica, dotata di quella stessa dignità, che Metge voleva fornire di se stesso.

Le altre fonti sono di Alain de Lille, Petrarca e Boccaccio, e il risultato è un ibrido di traduzione e creazione “autobiografica”, veicolata dalla presenza di un io letterario, che ci dà la chiave della particolare concezione di Metge della letteratura come arte di maneggiare con la massima efficacia stilistica un insieme di testi prestigiosi, che possono venir utilizzati per consolidare o rivendicare l’alto ruolo sociale dello scrittore: un uso personale, individuale e pratico della letteratura, un uso immorale, se è necessario. *Lo Somni* è impostato come “la palinòdia d’un subjecte moral que ha adoptat unes actituds de comportament heterodoxes” (ossia quelle espresse nel *Sermó*): e quando, nei punti dibattuti, deve sottostare all’obbligo irrevocabile di piegarsi all’ortodossia cristiana, lo fa con una strizzatina d’occhio al suo pubblico che è la smentita delle convinzioni che proclama, sfuggendo come un’anguilla tra le verità ostentate. Nel *Somni* Metge mostra duttilità di pensiero e di uso del linguaggio e la capacità di maneggiare le fonti con una familiarità che gli permette un dialogo aperto con i testi manipolati e il loro uso ludico, inventando una versione personale della letteratura che dà luogo a giochi concettuali pericolosi e divertenti e propone la “filosofia vitale” di un intellettuale critico, dotto, brillante.

Non possiamo riassumere tutta la lucida argomentazione di L.B. — e le prove della “natura d’anguilla” di Metge — che, se all’inizio ci era sembrata inficiata da un pregiudizio (le convinzioni sacrileghe che si rivelano nel *Sermó*), via via che il discorso di L.B. — che tiene ben ferma l’anguilla e può facilmente scuoiarla della sua pelle d’ambiguità — procede, diviene sempre più convincente: dirò di più, proprio alla luce della lettura del *Somni* si comprova l’esattezza del presupposto.

In conclusione: la parodia del *Sermó* si insinua sottilmente nel *Somni*, facendolo divenire la negazione di quello che sembra essere; giocano con Metge la noia di mille anni di coerenza dottrinale e il divertimento di un uomo colto, raffinato, malizioso che ha tanta fede nella parola da osare adoperarla per giocare impunemente con il sacro senza bruciarsi le dita, perché la letteratura, secondo Metge, è proprio l’arte di essere “de natura d’anguilla”.

Marcella Ciceri

Jaume Riera i Sans, *Sobre la difusió hispànica de la 'Consolació' de Boeci*, in "El Cróton. Anuario de Filología española", 1, Madrid, 1984, pp. 287-327.

Preciso e puntuale esame della complessa tradizione catalana e spagnola di Boezio: attorno al 1360 la prima versione catalana di fra Pere Saplana (perduta, ma descritta da P. Pasqual); di questa, una "refosa anónima", dell'ultimo terzo del XIV secolo, mutila, è conservata nell'archivio della corona d'Aragona, di cui ci è pervenuta la traduzione castigliana integra. Le differenze tra questa versione e la prima non mi sembrano sufficienti per definirla un rifacimento: omissione della rubrica iniziale e della dedica all'infante Jaume de Mallorca, tavola iniziale dei capitoli, ristrutturazione arbitraria in cinque capitoli che non rispettano la suddivisione originale in metri e prose; determinante sarebbe il confronto con i frammenti trascritti da Pasqual.

La seconda versione catalana, di fra Pere Borró (1360-1370), perduta, è descritta nell'inventario dei libri di Alfonso il Magnanimo: interessante notare come la traduzione conservasse l'alternanza di versi e prosa e come i "metri" fossero tradotti "en lenga limosina", lingua delegata all'espressione poetica.

Una terza revisione della traduzione di Saplana fu redatta attorno al 1390 da fra Antoni Ginebreda: di questa si conservano soltanto quattro edizioni della traduzione in spagnolo, anzi, secondo R. i S., si tratterebbe di due traduzioni diverse condotte su due differenti esemplari catalani (ma la mancanza di prove concrete ci induce ad obiettare che potrebbe trattarsi di una tipica tradizione a due rami, che dipenderebbe da una stessa traduzione spagnola). Da questa stessa versione di Ginebreda dipenderebbero quattro "varianti": nella prima ricompare la dedica a Jaume de Mallorca; la seconda, un incunabolo (1489), mancante del primo foglio, non conteneva comunque la dedica né il riassunto iniziale; la terza, contenuta in due mss., "idèntics a la primera variant", tranne che per la mancanza della dedica, della V prosa e per alcune trasposizioni; nell'ultima variante, manca la rubrica iniziale e alcuni fogli: non mi è chiara la ragione per cui questi testimoni vengano considerati "varianti", d'altra parte l'esame soltanto superficiale non può permettere di costituire uno stemma; di altri tre mss. catalani mutili si ha notizia, frammenti che una collazione poteva collocare in seno alla tradizione. La conclusione è che la tradizione ispanica di Boezio, più che di vere e proprie traduzioni, si deve intendere costituita di "autèntics comentaris o glosses ... que vehiculen elements absolutament aliens a Boeci" (è il caso di Ginebreda che per integrare la versione di Saplana ricorre, piuttosto che al testo originale, al commento latino di Nicola Trivet), cosa abbastanza "normale" nei rifacimenti medievali.

Marcella Ciceri

Alfonsina Janes i Nadal, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, pròleg de Manuel Valls, pòrtic de Jaume Sobrequés i Callico, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1983, pp. 406.

Il culto di Wagner si inserisce nel quadro di quel vasto movimento spiritualista che sconvolse il sistema di valori, morali, estetici e letterari, operante fino agli anni Ottanta dello scorso secolo e che si esprime principalmente come controcanone idealistico e "mitico" al tono dominante nella cultura di segno positivista. In esso convergono molti aspetti del retroterra culturale *fin de siècle* (misticismo, nordicismo, primitivismo) i cui significati spirituali si inscrivono nell'opera del Tedesco come in una composita monade in cui interagiscono diverse forze.

Cirici Pellicier giunse ad identificare lo sviluppo del wagnerismo in Catalogna con "la curiosa síntesi coneguda amb el nom de modernisme" riconoscendogli, peraltro, di aver reso "representable, sensible, allò que [...] no hauria estat més que un ideal abstracte" (cit. a p. 11). Quanto, del resto, abbia inciso quel verbo nella riformulazione dei contenuti poetici e nelle scelte estetiche catalane del tempo, lo dimostra un semplice sguardo al volto architettonico che Barcellona tuttora mostra e i cui tratti più caratterizzanti risalgono all'epoca delle magiche creazioni gaudiniane. Molti vi hanno ravvisato una fondamentale consonanza con le dilatate forme musicali wagneriane nel comune richiamo a quella sorta di animismo vegetale che, secondo Lily Litvak, "corresponds to Wagner's ambition to express the voice of nature and the glorification of the instincts".

Tra i tanti motivi che spiegano il fervore con cui si accolse qui più che altrove tale parabola culturale ve n'è uno intrinseco alla realtà storica catalana del movimento: l'identificazione dei caratteri ancestrali ed etnici suggestivamente echeggiati nei drammi wagneriani con i motivi ispiratori del catalanismo neoromantico. L'universalità di quei caratteri, la loro radicalità, giunsero direttamente al cuore di quanti avevano vissuto la rinascita catalana non come banale rivendicazione politica ma come autentica fede restauratrice di una dignità culturale mortificata nel corso degli ultimi due secoli. Nello stesso tempo spinsero ad una lettura più approfondita della lezione wagneriana da cui emersero contenuti letterari e concettuali che ne estesero la portata oltre i limiti di un interesse puramente musicale. Di ciò troviamo conferma vagliando la ricca documentazione sulla fortuna dell'opera del Tedesco in Catalogna, raccolta e ordinata da Alfonsina Janes. Lavoro estremamente utile se si considera che vi si trova tutto quanto sia in qualche modo riconducibile al composito universo wagneriano, nel periodo compreso tra il 1862 (anno di presentazione a Barcellona del primo frammento musicale del compositore tedesco) e il 1955, in cui si allestiscono complete rappresentazioni presso i Festival del Gran Teatre del Liceu.

Pur non manifestando l'autrice particolari mire speculative e anzi privilegiando l'impegno storiografico su quello propriamente esegetico, il quadro che offre è tale da consentire alcune conclusioni circa il clima culturale che rese possibile, in quest'area di primo piano dell'Ispanità, una immediata ed entusiastica diffusione dei postulati teorico-musicali wagneriani.

Molto si dovette all'intervento di alcune personalità come Pujol, Marsillach,

Letamendi, che oltre a divulgare con competenza e sensibilità musicale i fondamenti della riforma wagneriana, ne evidenziarono la complessità di sollecitazioni estetiche nonché la volontà rigeneratrice. Ma è soprattutto all'Associació Wagneriana, costituitasi in pieno auge modernista (1901), che spetta il merito di avere raccolto le istanze di chi aveva intuito la portata "salvifica" di tale credo estetico, "único total programa de educació artística individual y social" (J. de Letamendi, cit. a p. 62) e di averle quindi tradotte in un progetto di attività finalizzate a "reivindicar l'art wagnerià de las profanacions de que ha sigut objecte y pera ferne un medi de civilisació y de cultura" (J. Pena, cit. a p. 82). In queste, come in altre testimonianze letterarie raccolte dalla studiosa, si conferma la speciale e simultanea devozione del gruppo barcellonese al duplice magistero musicale e teorico esaminato, la cui armoniosa e illuminante complessità continuava tuttavia a sfuggire a larghi strati di pubblico. Per varie ragioni, dunque, l'Associació, a partire dal 1905, finalizzò il suo operato quasi esclusivamente alla pubblicazione delle opere teoriche del Maestro e delle partiture catalane dei drammi lirici, sollecitandone contemporaneamente la traduzione.

La Janés documenta e analizza il *corpus* delle versioni catalane, alcune delle quali offerte da letterati come Maragall o Zanné; in complesso, tuttavia, pare che la resa catalana non abbia corrisposto al livello degli originali. In particolare Maragall fa rilevare quanto sia arduo ogni vero tentativo di approssimazione allo "spirito delle lettere" wagneriane. La stessa devozione con cui i traduttori della Fondazione si accinsero a interpretare l'essenza poetica racchiusa nella sintesi dell'opera d'arte totale — osserva giustamente la studiosa — costituì un limite non meno invalicabile delle più prevedibili difficoltà tecniche; in nome di una fedeltà assoluta all'estetica wagneriana si volle infatti trasmettere al lettore non solo il significato testuale dell'opera ma anche il ritmo e la peculiare veste esteriore, inventando un lessico arbitrario che echeggiava foneticamente i suoni delle parole tedesche nel tentativo di rispettarne l'allitterazione.

Ciò spiega le non poche riserve espresse da un osservatore tutt'altro che inesperto di cose germaniche, come Maragall, sia verso l'"árida y trabajosa" lettura del *Götterdämmerung* proposta da Zanné, sia verso le reali possibilità di adattamento dei testi wagneriani ad altri codici linguistici, di cui aveva lui stesso offerto un esempio con la sua traduzione del *Tristan und Isolde* (1896).

Se in prospettiva può apparire approssimativo il valore letterario di tali versioni, risulta d'altro canto innegabile il loro contributo al formarsi di quella "consciència wagneriana barcelonina", cui si riferisce M. Valls, che è uno degli aspetti di un'ampia "mentalità" d'altronde diffusa in tutta la cultura europea, come la ricca messe di studi di questi ultimi anni ha egregiamente mostrato. Il perdurare di tale *consciència*, anche in momenti non sospetti di entusiasmi epocali, come documenta questa storia del wagnerismo a Barcellona, conferma la vitalità e l'universalità dell'apporto, nonché la sua penetrazione in terra catalana.

Loretta Frattale

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>	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)	L. 6.000
3. Alvar García da Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro)	L. 5.000
4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare)	L. 3.200
5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (bibliografía, aparato y notas)	L. 6.000
6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i>	L. 5.000

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. 15 (dicembre 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
<i>Rassegna Iberistica</i> , n. 18 (dicembre 1983)	L. 8.000
<i>Rassegna Iberistica</i> , n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000
<i>Rassegna Iberistica</i> , n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000
<i>Rassegna Iberistica</i> , n. 21 (dicembre 1984)	L. 10.000
<i>Rassegna Iberistica</i> , n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

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

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. I (1967)</i>	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. II (1969)</i>	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. III (1971)</i>	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV (1973)</i>	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. V (1974)</i>	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI (1975)</i>	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII (1976)</i>	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII (1978)</i>	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IX (1979)</i>	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. X (1980)</i>	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XI (1981)</i>	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XII (1982)</i>	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XIII-XIV (1983)</i>	L. 20.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XV-XVI (1983)</i>	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

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

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale
Individui: US\$20.00
Istituzioni: US\$30.00
Numeri arretrati: US\$8.00,
includere le spese postali;
Volumi arretrati rilegati: US\$50.00 l'uno
più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFIIS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini.

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini e Mariateresa Cattaneo

N. 1

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

N. 2

Sommario: 1. — A. D'Agostino, *Nel testo del "Libro de los doze sabios"*; 2. — M. Cattaneo, *Una nota per Estrella. (In margine a "La vida es sueño")*; 3. — T. Barrera, *Adolfo Bioy Casares: "El héroe de las mujeres" y el cuestionamiento de la realidad*; 4. — M. Simões, *A construção da sátira na "Peregrinação": o "outro" como máscara de Fernão Mendes Pinto*; 5. — M. Escala, *L'univers satiric de Jaume Roig*; 6. — L. Busquets, *Vers una lectura psicoanalítica de "La plaça del diamant"*; — *Note*; — *Schede*.

N. 3

Sommario: 1. — G. Bellini, *Los turcos en las crónicas españolas de viajes de los siglos XV y XVI*; 2. — A. D'Agostino, *Un peccato di fantasia: Lettura del "Castigo sin venganza" di Lope de Vega*; 3. — L. Zea, 1984: *¿La imposible tolerancia? La tolerancia como capacidad de acoger la presencia y la cultura del otro sin indiferencia*; 4. — G. Francini, *Bifurcación de la mirada en "El Señor Presidente" de M. A. Asturias: II. La invención de lo grotesco: lo original del exorcismo y su intertextualidad*; 5. — F. Costa Andrade, *Uma leitura sobre "Uma Abelha na chuva" de Carlos de Oliveira*; — *Note*; — *Schede*.

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.r.l., 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 Avalle-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. Albònico, *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)*; 8. — A. Unali, *La “Carta do achamento” di Pedro Vaz de Caminha*; 9. — P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. 10. — G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di G. Afonso*. 11. — A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*. 12. — G. Bellini, *Spagna - Ispanoamerica. Storia di una civiltà*.

EDICIONES
Iberoamericanas
LIBROS EN CASTELLANO



Estudios de literatura española y francesa: siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader. Editado por Frauke Gewecke. 1984. aprox. 280 p., aprox. US\$ 18,-

Ensayos de Edmond Cros, Stephen Gilman, Maurice Molho, J. V. Ricapito, Francisco Rico, Gonzalo Sobejano y otros.

Víctor Farías, **Los manuscritos de Melquiades.** «Cien años de soledad», burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación. 1981. 404 págs. (Editionen der Iberoamericana III, 5). US\$ 25,-.

«Una de las interpretaciones más sugestivas de **Cien años de soledad**. Su esfuerzo es realmente loable por el análisis meticuloso que produce uno de los estudios más serios sobre esta materia». Jesús Díaz Caballero, en:

Hispanérica, No. 36, 1983.

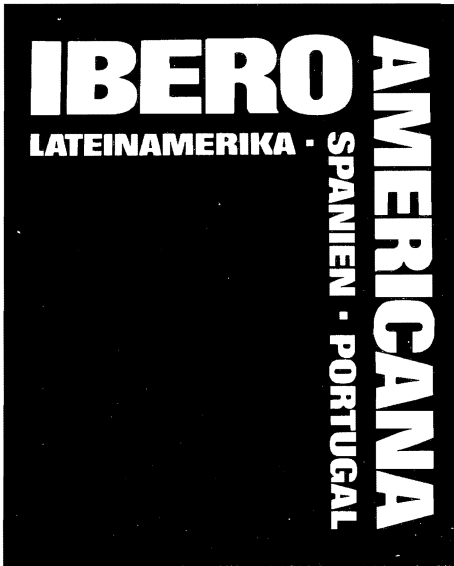
Alejandro Losada, **La literatura en la sociedad de América Latina.** Perú y el Río de la Plata 1837-1880. 1983. 243 págs. (Editionen der Iberoamericana III, 9). US\$ 10,-.

Este libro es el punto de partida de un amplio proyecto de una historia social de la literatura latinoamericana.

Karl Kohut (Ed.), **Escribir en París.** Entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaide Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez-Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy y Jorge Semprún.

Edición e introducción por Karl Kohut. 1983. 286 págs. (Editionen der Iberoamericana I, Texte 3). US\$ 10,-.

«Se trata de una rigurosa investigación y una pieza periodística magistral». Francisco Prieto, en: **Proceso** (México), 28. 5. 1984.



IBEROAMERICANA, No. 21, 112 p., US\$ 6,00.

IBEROAMERICANA es nuestra revista dedicada a la cultura, la literatura y la lengua de España, Portugal y América Latina. Se publica tres veces al año, y la dirigen los profesores Martin Franzbach, Karsten Garscha, Jürgen M. Meisel, Klaus Meyer-Minnemann y Dieter Reichhardt. La suscripción anual cuesta US\$ 15,- más gastos de envío.

IBEROAMERICANA, No. 21 es un número temático sobre **Adquisición de lenguaje**. Se publican en portugués y en castellano estudios de Claudia de Lemos, M. C. Perroni, E. A. da Motta Maia, Teresa Jakobsen y Conxita Lleó.

En números anteriores se han publicado en castellano ensayos de Noé Jitrik, David Viñas, Fernando del Toro, Mabel Moraña, y otros.

Verlag Klaus Dieter Vervuert
Wielandstrasse 40, D-6000 Frankfurt, R.F.A.

