

# RASSEGNA IBERISTICA

ROSSEND ARQUÉS

**DONA DEL MÓN  
(NOTES SOBRE EL MALDIT A PROPÒSIT  
DE PAU DE BELLVIURE)**

GIUSEPPE GRILLI

**VITA, AMORE, MORTE. I DOVERI OLTRE I PIACERI  
NEL TIRANT LO BLANC**

CARLOS ROMERO

**LA CATALANÍSTICA ITALIANA  
(1980-1991)**

C. Rodiek, *Sujet – Kontext – Gattung. Diewinternationale Cid-Rezeption* (F. Meregalli); J. Timonedá y J. Aragonés, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos* (J. J. Martínez); D. Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi. l'epigrafia letteraria in Pío Baroja* (S. Regazzoni); J. Guillén, *El hombre y la obra* (F. Meregalli); C. V. Aubrun, *Mémoires* (F. Meregalli); J. G. de Biedma, *Retrato del artista en 1956* (E. Pittarello); J. A. Gabriel y Galán, *Muchos años después* (P. Quel Barástegui); M. Hidalgo, *Olé* (A. Negre Cuevas).

W. Irving, *Approdo di Colombo al Nuovo Mondo*, a cura di R. Mamoli Zorzi (S. Regazzoni); A. Arias, *Los caminos de Paxil* (D. Liano); R. M. Grillo, *José Bergamín in Uruguay: Una docenza eterodossa* (S. Regazzoni); J. A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno-Illuminaciones*, edición de C. Barbáchano e *Illuminaciones*, versión y prólogo de C. Vitier, (G. Meo Zillo).

A. J. Saraiva, *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros* (M. G. Simões); P. Varela Gomes, *Coisismos* (A. J. Castanho); C. Buarque, *Estorvo* (S. Castro); C. Salaris *Marinetti editore* (S. Bagno).

M. Rodoreda, *Aloma*, trad. e nota crítica di A. M. Saludes i Amat; *La piazza del diamante*, trad. di A. M. Saludes i Amat; *Il giardino sul mare*, a cura di C. Romano (L. Frattale).

BULZONI EDITORE

## «RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, pubblicazione quadrimestrale, 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 più contributi originali.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin

*Diffusione:* Susanna Regazzoni

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.  
Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-412-8

Copyright © 1992 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma

Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di gennaio 1992

# RASSEGNA IBERISTICA

42

febbraio 1992

- Rosend Arqués, *Dona Del Món (Notes sobre el Maldit a propòsit de Pau de Bellviure)* ..... Pag. 3
- Giuseppe Grilli, *Vita, amore, morte. I doveri oltre i piaceri nel «Tirant blanc»* ..... 25
- Carlos Romero, *La catalanística italiana (1980-1991)*..... 39
- C. Rodiek, *Sujet – Kontext – Gattung. Die winternationale Cid-Rezeption* (F. Meregalli) p. 51; J. Timoneda y J. Aragonés, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos* (J. J. Martínez) p. 54; D. Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafia letteraria in Pío Baroja* (S. Regazzoni) p. 56; J. Guillén, *El hombre y la obra* (F. Meregalli) p. 57; C. V. Aubrun, *Mémoires* (F. Meregalli) p. 58; J. G. de Biedma, *Retrato del artista en 1956* (E. Pittarello) p. 60; J. A. Gabriel y Galán, *Muchos años después* (P. Quel Barástegui) p. 63; M. Hidalgo, *Olé* (A. Negre Cuevas) p. 66.
- W. Irving, *Approdo di Colombo al Nuovo Mondo*, a cura di R. Mamoli Zorzi (S. Regazzoni) p. 67; A. Arias, *Los caminos de Paxil* (D. Liano) p. 68; R. M. Grillo, *José Bergamín in Uruguay. Una docenza eterodossa* (S. Regazzoni) p. 70; J. A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno-Iluminaciones*, edición de C. Barbáchano e *Iluminaciones*, versión y prólogo de C. Vitier, (G. Meo Zillo) p. 71.
- A. J. Saraiva, *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros* (M. G. Simões) p. 76; P. Varela Gomes, *Coisismos* (A. J. Castanho) p. 78; C. Buarque, *Estorvo* (S. Castro) p. 79; C. Salaris, *Marinetti editore* (S. Bagno) p. 81.
- M. Rodoreda, *Aloma*, trad. e nota critica di A. M. Saludes i Amat; *La piazza del diamante*, trad. di A. M. Saludes i Amat; *Il giardino sul mare*, a cura di C. Romano (L. Frat-tale) p. 83.



ROSSEND ARQUÉS  
*Università di Venezia*

DONA DEL MÓN  
(NOTES SOBRE EL “MALDIT” A PROPÒSIT DE PAU DE BELLVIURE)

Sobre l'enigma de la feminitat, la cultura humana -millor dit, de l'home, del mascle- ha construït una torre de Babel per intentar defugir de nombrar la veritat, la seva pròpia veritat: la por i l'angoixa de la feminitat. En negar-se a acceptar el misteri, indecible i indefinible de les dones, hom les ha descrit, batejat i catalogat, bo i fent-ne una “realitat”<sup>1</sup> per sotmetre-les i dominar-les<sup>2</sup>. Sols caldrà recordar els noms de la Mare de Déu, de Maria Magdalena i de poques més, d'una banda, i de Lilith, les Arpies, les Sirenes, les Gorgones, Escil.la, l'Esfinx, Pandora, Proserpina, etc, de l'altra<sup>3</sup>, per adonar-nos del pes mític de la feredat i de la persistència d'aquest tipus de taxonomia maniquea<sup>4</sup>, que de fet representa un dels segments mínims, per bé que importantíssim, del dualisme dominant en la cultura greco-judeo-cristiana que hem heretat. En efecte, perquè el dualisme “dona gentil”/“dona del món” (o simplement “dona” (o “dama”)/“fembra”<sup>5</sup> es basa en el contrast més pregon en-

<sup>1</sup> Pel que fa a la construcció de la realitat mitjançant el tripijoc entre el món en què es parla i el món de què es parla vegeu A. García Calvo, *Lalia*, Madrid, Siglo XXI, 1973: 157-186 i «Archipiélago», I (1988): 15-22.

<sup>2</sup> A. García Calvo, *El amor y los dos sexos*, Lucina, Madrid, 1982.

<sup>3</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Florència, 1948, Hans Mayer, *Aussenseiter*, Suhrkamp, Frankfurt, 1975 (trad. cast. *Historia maldita de la literatura*, Taurus, Madrid 1977), Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980, Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, A. Bosch, Barcelona, 1979, etc. han recorregut les actualitzacions del mite des del segle XVIII fins als nostres dies.

<sup>4</sup> Pel que fa al maniqueisme occidental vegeu Ioan P. Couliano, *Les gnoses dualistes d'Occident*, Payot, París, 1987 i, sobretot, Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, Montaigne, París, 1960 (trad. cast. Taurus, Madrid, 1982).

<sup>5</sup> Dragonetti (*La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, 1960: 48-49) escriu: «Ce que les vrais amants redoutent le plus, c'est le *cuier legier* des femmes, car c'est bien le mot *femme* qu'ils emploient alors dans un sens péjoratif, voulant faire sentir par là qu'elles manquent à la dignité de leur titre de *dame*».

tre “cor”/“cos”<sup>6</sup> i que, en el terreny de la idea d'Amor, es manifesta també per l'antagonisme “fin'amors”/ “fals'amors”<sup>7</sup>, antagonisme que, segons la psicologia patristica, s'explicaria mitjançant la divisió interna del concepte d'*imaginatio* medieval entre una *imaginatio vera* o *rationalis* i una *imaginatio falsa* o *bestialis*<sup>8</sup>.

Segons que sembla, doncs, la mistificació de la imatge de la dona ha pres en la cultura occidental (i no tan sols occidental) dues direccions contràries (per bé que convergents, car constitueixen el producte de la mateixa projecció del desig de l'home)<sup>9</sup>: l'enaltiment (la sublimació) i la degradació, la dona redemptora (la Mare de Déu) i la dona nefasta o fatal (totes les altres dones representades per la figura de la prostituta)<sup>10</sup>. L'ambigüitat de la dona és troba ja implícita en el nom de la mare “terrenal” de totes elles, Eva, que la literatura eclesiàstica, bo i seguint les raons etimològiques i anagramàtiques (i gairebé saussurianes) de sant Isidor de Sevilla, considerava que era a l'hora *vae*, el mal, i *vita*, o bé que (segons és llegeix en l'himne *Ave Maria Stella*) *Eva* és també l'anagrama d'*Ave*<sup>11</sup>. Eva era, doncs, per tots aquests lletrats de l'església, l'origen del mal i la seva possible redempció. De fet, segons que sembla, a l'Edat mitjana només algunes sectes (càtars, etc...), convençudes que tots els assumptes terrenals eren fruit del pecat i que, per tant, calia elevar-se per damunt d'ells per atènyer la llum, tractaren les dones amb igualtat “prétendant

<sup>6</sup> Vegeu Arqués, en premsa.

<sup>7</sup> Vegeu I. Siciliano, 1934: 349 i ss. Pel que fa al lligam d'aquestes oposicions amb la tradició bíblica vegeu també Jacques Le Goff, 1985: 136 i ss. De fet, el combat contra les dones és només una part, malgrat sigui la més important, de la lluita contra els vicis. «Ogni meraviglia [davant el ferotge despreci de les dones] cessarà — escriu Novati (1978: 17) — quando si pensi che tali sentimenti non sono che la naturale, spontanea, conseguenza dell'abborrimento così fervidamente imposto per la vita mondana».

<sup>8</sup> Vegeu R. de San Victor, *Beniamin minor*, cap. XVI, *Patrologia latina*, 196.

<sup>9</sup> Chiara Frugoni, 1990: 432: «Nella letteratura religiosa maschile, soprattutto monastica, la donna è spogliata di ogni umanità o ricchezza psicologica: essa non è altro che la proiezione del desiderio (colpevole) dell'uomo».

<sup>10</sup> Vegeu Mario Marti, 1953: 6: «Così, accanto ad un tipo ideale di donna, espressione letteraria “tragica” della cristiana esultazione e della dolce trasfigurazione muliebre del nome della Vergine santa, si veniva delineando un tutt'altro tipo femminile, diciamo pure “realistico” (prescindendo naturalmente da ogni vero riferimento alla realtà) espressione letteraria “comica” della condanna del senso; ad una donna santificata e ricca di soli attributi celesti fu opposta una femmina degna d'inferno, sentina d'ogni vizio: donne-simbolo entrambe già predisposte a diventar miti poetici».

<sup>11</sup> Jacques Dalaurn a *La donna vista dai chierici* (dins Duby-Perrot, 1990: 33) recorda, ultra els dos exemples esmentats que: «In sintesi evocare Eva è anche invocare Maria e voler dire con Gerolamo (+419): «morte da Eva, vita da Maria». (...) Mentre invece, per i nostri autori, più radicali, il ponte tra Eva e Maria è momentaneamente rotto. Ad una Eva senza nome si oppone una Maria inaccessibile». Vegeu també el *Maldit ben dit* (vv. 390-467) de Cererí de Girona, dins *Narrativa*, a cura de J. Corominas, Curial, Barcelona, 1985.

vivre en leur compagnie unis par cette *caritas* qui rassemble au Paradis les êtres célestes dans la parfaite pureté, en frères et soeurs." [Duby, 1981: 119].

La imatge de la dona sublimada esdevindrà símbol carregat d'intencions metafísiques i elevades (metafora visual del *Logos*) i sarà encarnada literàriament per figures com la *donna angelicata* dels estilnovistes, Beatriu, Laura i, en part, per la *midons* de la poesia trobadorica o la *Belle Dame sans Merci*<sup>12</sup>. Ben al contrari, la "dona del món", la "dona secular", esdevindrà, com ja hem vist, en mans de la ideologia eclesiàstica, la representació del mal i l'obstacle per a la redempció humana. Ella era el *problema*, car havia estat ella la causa de l'expulsió del paradís. L'*Adversus Jovinium* de sant Jeroni representa una declaració de guerra contra la dona i contra tot tràfic carnal amb ella. Altres posicions (sant Agustí, per exemple) admetran la *còpula*, però solament dins el matrimoni, car aquest era, segons ells, l'únic mitjà de dominar la dona i, per tant, el sexe i la luxúria. Com que la dona no deixava en cap moment de ser l'esca i l'ham del pecat (millor dit la imatge bella del mateix diable)<sup>13</sup>, havia d'estar sotmesa al control de l'home i de la llei, mitjançant el casament [Duby, 1981: 29] o l'Amor<sup>14</sup>.

En resum, la sàtira contra les dones en llengües vernacles heretà [Marti, 1953: 13], juntament amb els temes i els motius de la tradició clàssica i eclesiàstica que reelaborà, una consciència estilística, lèxica i sintàctica determinada<sup>15</sup>, és a dir, uns determinats usos retòrics de tipus intermig o baix que són comuns a gairebé tots els textos de la tradició misògina i satírica, que van des dels libels misògins eclesiàstics [Pilosu, 1989; Duby, 1981; Le Goff, 1985] fins al *Corbaccio* de Boccaccio (inclosa, òbviament, la traducció catalana del segle XIV<sup>16</sup>), passant per Ovidi<sup>17</sup> i els pseudo-ovidis [Bruni, 1974], la *Reprobatio Amoris* d'Andreu el Capellà (tercera part del seu *De Amore*<sup>18</sup>), la segona part del *Roman de*

<sup>12</sup> Vegeu Renier, 1885; Siciliano, 1934: 313-341; Lewis, 1936; Nelli, 1963; Klein, 1970; Agamben, 1977, etc.

<sup>13</sup> L'*Eclesiàstic* (25:24) recorda que «De la dona prové el principi del pecat / i per culpa d'ella morim tots». Vegeu Le Goff, 1985: 138 i ss., Siciliano, 1934: 350 i ss i Mario Pilosu, 1989.

<sup>14</sup> Pel que fa a la idea d'Amor com a domini, vegeu, des del punt de vista lògic i filosòfic de la Idea, García Calvo (*El Amor...*, cit.) i, quant a l'aspecte històric, Duby (1988).

<sup>15</sup> Vegeu en aquest sentit la recerca de Tavani sobre l'organització textual i semàntica de les *cantigas d'escarnho* i de *maldezir* en oposició a les *cantigas d'amor* o *d'amigo* (G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1990).

<sup>16</sup> Vegeu F. de B. Moll, *Textos i estudis medievals*, Barcelona, 1982: 43-110. Pel que fa a la misogínia italiana, vegeu principalment Novati (1883, pp. 17, n. 2), Cian (1939), Marti (1953).

<sup>17</sup> Monteverdi, *Aneddoti per la storia della fortuna di Ovidio nel Medio Evo*, «Atti del convegno internazionale ovidiano», 2 vols., Roma, 1959; Lola Badia, 1986.

<sup>18</sup> Pel que fa a literatura misògina de l'edat mitjana llatina hem de recordar principalment els estudis i els reculls de Novati, 1883 (pp. 15-25: *Contra foeminas*), Delhay, 1951; Pascal, 1907 (pp. 147-184: *Antifeminismo medievale*) i 1909 (pp. 107-115: *Carmi contra feminas*); Wright, 1841; Raby, 1967; Lehman, 1922.

la Rose, escrit per Jean de Meung, el *Chastie-Mussart*, les cançons satíriques dels *trouvères*<sup>19</sup>, les *cantigas de maldizer*<sup>20</sup>, el *Maldit-ben dit* de Cerverí de Girona<sup>21</sup>, etc. Més o menys contemporanis dels textos que ens ocupen (final del s. XIV principi del s. XV) deurien ser tant *Les lamentacions de Matheolus* que traduí Jehan Lefèvre, les *Quinzes joies du mariage* (entorn a 1400)<sup>22</sup> i el *Libro de Buen Amor*<sup>23</sup> com el *Llibre de les dones* o el *Terç del cristià* d'Eiximenis, la traducció del *Facetus*<sup>24</sup> i *Lo somni* de Bernat Metge.

## II

La sàtira contra les dones, doncs, és un tema que travessa tots els gèneres i que tant trobem en la poesia llatina europea, en la cançó-sirventés dels trobadors, en els versos polimètrics dels *trouvères*, en els aplegats de sis síl·labes de Cerverí de Girona i en les “noves rimades” de Jaume Roig com en la prosa exquisida de Bernat Metge que adapta la del *Corbaccio* [Farinelli, 1929: 331-352],

<sup>19</sup> Pel que fa a la literatura francesa misògina, vegeu principalment Lenient (1883), Novati (1883, p. 20 nota), Pascal (1907), Wulff (1914), Siciliano (1934, pp. 351-406), Cian (1945), Jeanroy-Langfors (1965), Pensa Michelini Tocci (en la selva edició del *Chastie Mussart* (Cod. Vat. Reg. Lat. 1323), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970, pp. 35-38; existeix també una adaptació italiana del *Chastie-Mussart*, editada per Contini a la *Poesia del Duecento*, i titulada *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*), llibres en els quals es recorden els textos francesos més importants, alguns d'ells molt semblants al *Chastie-Mussart*, ens referim a: *Quinze joies du mariage*, *Evangelis des femmes* (final segle XII) de Jehan Durpain, *Blasme des femmes* (segle XIII), que fou molt popular, *Des femmes* (segle XII), *Blastange des femmes* (segle XIII), *Ly epistles des femmes* (segle XIII), *Le contenance des femmes* (segle XIII), les cançons satíriques d'alguns *trouvères* (Simon d'Authie, Richart de Fournival, Mathieu le Juif i altres textos anònims; Jeanroy-Langfors, 1965), etc. Vegeu també P. Meyer, *Le Blâme des femmes* dins *Manuscrits français de Cambridge*, “Romania”, XV (1886): 316-320.

<sup>20</sup> Per la literatura portuguesa vegeu M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal*, Lisboa, 1929 i *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, [Vigo], 1970<sup>2</sup> del mateix autor i, sobretot, Mário Martins, 1977 i 1978 i també Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, cit.

<sup>21</sup> La sàtira contra les dones en la poesia provençal és poc abundant, car cal tenir en compte el domini de l'impuls contrari cap a l'enaltiment. De tota manera Marcabrú i el mateix Cerverí se'n fa eco. Pel que fa a aquest últim vegeu Rosanna Cantavella, *Sobre el “Maldit bendit”* de Cerverí, “Llengua & Literatura”, III (1988-1989): 7-40. Vegeu també Bec, 1984; Thiolièr-Mejean, 1978; Martí, 1953; Cian, 1939: 78-93.

<sup>22</sup> «Le plus cruel, le plus implacable, le plus dangereux réquisitoire que le moyen âge ait prononcé contre les femmes» – escriu Siciliano (1934: 366).

<sup>23</sup> Pel que fa a la literatura misògina en castellà, vegeu principalment Scholberg, 1971 i Ornstein, 1941.

<sup>24</sup> Vegeu A. Morel-Fatio, *Livre de courtoisie*, «Romania», XV, 1886: 613-14, A. Mussafia i C. Levy, *Correccions au Livre de Courtoisie*, «Romania», 1887: 106-107, Farauo, *Facet, ço és Libre de Corteria*, Barcelona, 1912, Jaume Massó i Torrents, *Repertori de la literatura catalana antiga. I. La poesia*, Barcelona, 1932: 553-554, M. de Riquer, 1964, vol. II: 43-50 i Scholberg, 1971: 198-199.



per citar només alguns exemples. Però si els gèneres són diferents (poesia narrativa, cançó trobadòrica, prosa artística, tractat moral, epigrama, etc.) el tema de la maledicció de les dones comporta (com tota obra satírica o que pretengui ser l'expressió d'un sentiment de burla o de rancúnia) una opció lexic i sintàctica determinada i més o menys constant, resultat de la fusió de dues menes de llenguatge, el culte i el vulgar<sup>25</sup>. A aquest últim pertany, com veurem, la irrupció d'allò que a l'època anomenaven "etats du monde" dins el corpus de l'estil elevat i més abstracte. Tots aquests textos tenen una presència més o menys marcada de sintagmes i paraules que pertanyen a l'estil baix i que contrasten clarament amb l'estil alt típic de les formes literàries cortesanes.

Pel que fa a la poesia que ens interessa (text I), sembla força clar que el "maldit" hagi de venir d'aquell gènere trobadòric híbrid o de transició que, a partir de Köhler<sup>26</sup>, se sol anomenar "sirventès-cançó", per tal com participa d'alguna manera de les temàtiques d'ambdós gèneres, la qual cosa suposa la barreja de dos llenguatges, que tal vegada podríem classificar amb els adjectius "abstracte/concret" o "ahistòric/històric"<sup>27</sup>.

Si considerem ara els "maldits" presents en els cançoners catalans que els erudits han identificat com a pertanyents als segles XIV i XV i, per tant, més o menys contemporanis o posteriors al poeta que ens ocupa, veurem que allò que sembla que entenien per "maldit" era un tipus de cançó el tema de la qual era l'atac més o menys furibund a una dona concreta, culpable de traïció (*fals'amors*) o bé de tenir el cor massa dur (*Belle Dame sans Merci*) i el conseqüent acomiadar-se d'ella. Per això Riquer ha batejat aquesta mena de gènere "maldit-comiat" [Riquer, 1973: 735; Scholberg, 1971: 190-211]. La majoria són cançons de *coblas sin-*

<sup>25</sup> Mario Marti (1953: 12) recorda que ja Boncompagno en un mateix paràgraf de la seva *Rethorica* es refereix als dos estils diferents amb que han d'ésser tractades aquestes dues imatges de la dona: «una mulier speciosa transmitur in deam»; i suoi capelli «in aurum contortum», gli occhi «in stellas», i denti «in ebora» (...). Ma «e contrario» una donna «transmitur in templum edificatum super cloacam» o anche «in viperam, scorpionem», «in lupam».

<sup>26</sup> Vegeu E. Köhler, *Die Sirventes-Kanzone: «genre bâtard» oder legitime Gattung?*, «Mélanges Rita Lejeune», I: 159-183, el qual no admetria de cap manera el qualificatiu de «gènere híbrid». Vegeu la definició de sirventès a *Las leyes d'amors* (II, p. 181, ed. J. Anglada, París, 1919), on es llegeix: «Tractans de mal dig general / Per castiar cels que fan mal». Vegeu també M. Marti (1953: 37-38).

<sup>27</sup> Vegeu J. Storost, *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born* «Romanistische Arbeiten», Halle, 1931; M. de Riquer, *Los trovadores*, vol. I: 53-59. Tal vegada podríem establir també un paral·lelisme amb el gènere anomenat "enueg", sobretot pel que fa al estil intermig, però és evident que en el nostre cas el ritme dels impropis no va introduït per la repetició constant d'un sintagma equivalent a "m'enoja", "maledico", "maledetto", "mal aggia", "renego", "maleit sia", "foll chi", etc.; vegeu G. Lanciani, *Dagli enuegs alle parvoices*, «Cultura neolatina», XXX (1970): 2-4.

*gulars* o bé, en segon terme, de *coblas unissonans* de versos decasil·lats, agrupats, ambdós en sèries de 5 o 7 estrofes de 8 versos, encara que també hi ha altres tipus de combinacions mètriques i estròfiques (dansa, etc.). Sembla, doncs, que hi havia una tendència força clara vers l'establiment d'una forma fixa del gènere "maldit" en la poesia catalana del segle XV, dins la qual s'hi integraria perfectament (si més no des del punt de vista exterior) el poema I de Pau de Bellviure<sup>28</sup>.

Hem de dir, això no obstant, que si, en general, els textos misògins es mouen en l'eix *alt / baix* (on el primer terme representa tot allò que condueix a la sublimació dels "etats du monde" i, el segon, l'obstacle per atènyer aquesta transcendència), en la poesia cortesana (trobadors, *trouvères* i altres poetes en vulgar) hi hem d'afegir a més l'eix *dintre/fora*, car allò que és gentil i veritable pertany i es sotmet al sistema de la *fin'amors*, mentre que allò que és groller i fals pertany al no-sistema de la *fals'amors*. En l'articulació d'aquests dos paradigmes es basaran els poetes de l'època per distingir entre "dona" (o "dama") i "fembra" (o "dona del món").

<sup>28</sup> Els "maldits" de la literatura catalana són aquests: Bernat de Palol: «Cercatz d'uymaay, ia.n siatz belha y pros» (ed. Riquer, 1950: 298); Capellà de Bolquera (?), «Pert se qui femma xastia» (ed. Lola Badia, Barcelona, 1983: 133-136 i 285-290); Guillem de Masdovelles: «Ja no veyra mi-doncs que pus la blan», «Diats, mi-doncs: ¿cuidau-vos que us servescha» i «Pus m'avets ffayt a tan gran fallimen» (ed. Aramon, *Cançoners dels Masovelles*, Barcelona, 1938, nos. 90, 91 i 92); Pere de Queral: «Ses pus tardar me ve de vos partir» (ed. Riquer, 1954-1956: 157-158); Fra Basset: «Yeu vos requir, (mi)... Na Ladria malvada» i «Pus havets bondat despe-sa» (ed. Bohigas, *Lirica trobadoresca del segle XV*, Barcelona, 1988, nos. 17 i 18); Mossèn Iva-ny: «En re del món no prech joy ne deport» (ed. Bohigas, *Op. cit.*, no. 52); Ausiàs Marc: «Vos que sabeu de la tortra el costum» (ed. Bohigas, A. March, *Poesies*, vol. II, Barcelona, 1952, no. 42); Lluís de Vilarrasa: «L'enuig és meu i vostre. l dan» (ms. esp. no. 225 de la Biblioteca Nacional de París, fol 99 v); Blai Sesselles: «Per a tots temps he cremat l'inventari» (ms. esp. 225 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 115); Franci Guerau: «Un gran enuig dins mon cor sent causar» (Ed. Riquer, 1973: 742-743); Francesc Ferrer: «Lo conhort» (ed. Auferil, Francesc Ferrer, *Obra completa*, Barcelona, 1989: 217-253); Joan Berenguer de Masdovelles: «Pus en tal punt m'avets, dona, portat», «Tan me pinet, dona, que no pusch pus», «Null temps cuydi, dona trobar», «Per que. xi car, dona , ves mi teniu», «No veyrets may, d'eras anant», «Dona del mon no. m pots jens enganar», «Aquestes velles vils mardoses», «Pus no us dech res, per que.m dieu que us pach?», «Molt vos sou tart, dona, reguoneguda», «Voler m'empeny, he raho m'o consent», «Ara conech sso que no conexia», «Anuig mostrau aver que. us vulla be», «Pus dau raho a mi, de mal parlar» (ed. Aramon, *Cançoner dels Masdovells, cit.*, nos. 15, 16, 29, 30, 31, 34, 48, 87, 88, 93, 132, 133 i 134); Pere Joan de Masdovelles: «Temps es estat que manaveu pastar», «Liurada us sou a mi, no per amor» (ms. esp 225 de la Biblioteca Nacional de París, fols 134 r i 135 r); Joan Roís de Corella: «Debat ab Caldesa» (Ed. Carbonell dins J. Roís de Corella, *Obra profana*, València, 1983, pp. 55.59), i uns maldits anònims en el *Cançoner de l'Ateneu*. La major part d'aquests maldits (22) són cançons formades per un nombre no molt variat d'octaves decasil·lats (*singulars* i, en segon lloc, *unissonans*), altres són dan-ses (4) i la resta formes polimètriques (3). Vegeu Scholberg, 1971: i Riquer, 1973.

### III

La cançó de Pau de Bellviure, però, no és pas un “maldit- comiat”. Estranyament, a més, el jo líric del text I no sembla actuar d’acord amb la tradició cortesa pel que fa a la crítica a les dones, car ell no agradaix una dona concreta pel fet d’haver-lo traït o de no haver respectat el pacte de cortesia, com és habitual en la major part de poesies citades en la nota 28 o en les cobles misògines dels *trouvères*, sinó que ataca les dones en general, per acabar salvant la “seva” dona (“car say qu’ets valerosa”). (Tampoc el jo líric de l’estrofa misògina (text II) no obra gaire en consonància amb l’esperit cortès, puix que, un cop més, enlloc de queixar-se dels estralls i dels màrtirs<sup>29</sup> que provoquen l’amor i les dones, pren una posició de resignació (“si havem per dones folleiat, / no esmayar tenir tal companyia.”) poc comú en aquest context literari.) Tant l’impuls inicial com el moviment del poema I són, per tant, opostos als de la tradició culta i cortesa, car aquí l’acusat, el traïdor, és el jo líric i l’acusadora la dona estimada, per bé que, tot sigui dit, en les dues octaves últimes - i tot contradient-se (si més no aparentment) amb el contingut de les estrofes anteriors- ens mostra, amb uns arguments que no acaben d’encaixar amb els de les cobles anteriors, que la indiferència de la dama envers el poeta és la raó última del malestar d’aquest . Si normalment el jo líric de les poesies misògines, després d’haver acusat la dama de *barateria* o *tritxeria*, la defenestrava, bo i llançant-la al *món*, és a dir, fora de l’àmbit de la *fin’amors*, a la no-cultura, i a voltes aprofitava aquest fet per blasmar el llinatge femení en general, aquí el jo líric, per defensar-se de l’acusació de traïdoria (vv. 1, 42) i de comerç carnal amb “dones del món”, havent declarat el seu amor hiperbòlic per la dama (vv. 1-5), arremet contra aquestes, bo i marcant la separació clara entre la “dona del món” i la “dona gentil”<sup>30</sup>. Fixeu-vos, a més, que gairebé tota aquesta primera part del poema està construïda sobre l’oposició “u/dos” isomorfa de “dona gentil”/“dona del món”. Mentre la primera dona és unitària, leal, fidel i

<sup>29</sup> Pel que fa a la tradició i al catàleg dels màrtirs d’Amor remetem a les notes finals del text II. Cal dir, però, que aquells versos són molt pròxims rítmicament i conceptualment als d’un poema anònim francès (extrets d’un manuscrit de Berna) que cita Comparetti (p. 109):

Par femme fut Adam deceu  
et Virgile moqué en fu,  
David en fist faulx jugement  
et Salemon faulx testament;  
Ypocras en fu enerbé,  
Sanson le fort deshonoré;  
femme chevaucha Aristote,  
il n’est rien que femme n’assote.

<sup>30</sup> A les notes finals de l’edició consignem totes les fonts, ecos, llocs comuns i coincidències.

sincera, l'altra, al contrari, és doble, desleial, infidel i falsa. La "dona gentil" és només un seguit d'adjectius genèrics i de valença positiva ("gentil", "leyal", "valerosa"), o fins i tot negativa, no pas, però, des del punt de vista moral, sinó pels efectes ("tristes", "mort") que provoca en l'amant la conducta irrepreensible, casta i "desconaxent" d'una figura femina modelada sobre el paradigma de la *Belle dame sans merci*, per la qual cosa el jo líric la moteja de "cruel" i "menyspreadora".

La "dona del món", en canvi, és introduïda en el poema per un seguit de sintagmes trets de la parla popular, dels refranys i dels proverbis. L'índole obscena de les frases: ".n vol hu a caval" (v. 6), "dos pardals a l'espiga" (v.7), "dos peys caure en un ham" (v. 22) i "no.stan bé dos coltells en un foure" (v. 24) és prou clara. A aquesta "dona" (o, millor dit, "fembra"), doncs, també li escau un lèxic determinat. Els animals que aquí apareixen són genèrics i sobretot carregats d'una valença metafòrica negativa o obscena ("cabal"= acte sexual; "pardals" i "peys" = pene; rabosa = traïdoria)<sup>31</sup>. Al caràcter desleial d'aquesta representant del gènere femení van dirigits també els "simbells" i el "traïdor loure". Els representants del regne vegetal no tots tenen aquesta mateixa càrrega semàntica sexual, però no deixen de estar connotats negativament ("espiga" = vagina; "lo valent d'una figa" = cap valor; "fems" = infàmia). Dins del mateix àmbit de connotacions dels "fems" trobem també "fanch", "carn pudent" i "fel". A la mala dona s'associa també el diner i, sobretot, el de valor més baix ("poyrida malla") i "el mal temps".

Els fragments de proverbis, modismes i frases fetes, barrejats en les tres primeres estrofes amb el lèxic alt típic de la cançó trobadòrica, són prou identificables<sup>32</sup>. Classifiquem com a parèmies: "Que.n l'uyl d'altri veu la patita palla /

<sup>31</sup> I sabut és que un dels terrenys lèxics més fèrtils dels maldits és precisament el dels bestiaris, car gairebé tots partien de la divisa aristotèlica segons la qual -per dir-ho amb Boccaccio- "la femina è animale imperfetto" (argument que repeteix gairebé tota l'Edat Mitjana, Pere Torroella inclòs). En el *Corbaccio* la dona és: menys neta que el «porco», «fameliche lupe», «sì come animale a ciò inchinevole, subitamente in sí fervente ira discorono che le tigre, i leoni, i serpenti hanno più d'umanità, adirati», «indomito animale», «maggior bestia che il liofante»; en el *Chastie-Mussart*: porc, guineu, llop, gata, ericó, ós, basilisc, pantera, serp, etc. Com ens recorda, però, Zambon (*Gli animali simbolici dell' "Acerba"*, «Medioevo romanzo, I, 1974: 79) no tots els animals tenen connotacions negatives, car alguns (principalment els ocells) poden ser emblemes tant de la Dona com de la fembra" (pene). També Ausiàs Marc parla en el seu maldit de les "tortres" i Pere Torroella compara les "fembras" amb les "lobas", les "anguillas" i els "erisson[s]" (vegeu ed. Bach i Rita, Nova York, 1930: 201). Vegeu per tots ells *Li bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li reponse du bestiaire*, a cura de C. Segre, Milà-Napols, 1957).

<sup>32</sup> Pel que fa als proverbis i a la seva interpolació literaria, vegeu Bosnaham, 1964; Walther, 1963-1983; Rattunde, 1966; Combet, 1967; Freeman-Regalado, 1970. Vegeu, a més, W. Mieder, *The Essence of the Proverb*, "Proverbium" 23 (1974) i C. Buridant, *Nature et fonction des Proverbes dans les "Jeux-Partis"*, "Revue des Sciences Humaines". 41, no. 163 (1976): 377-418.

E.z en lo seu no veu la grossa biga”, i com a idiotismes, modismes i frases fetes col.loquials: “dig-vos que no liga”, “lo valent d’una figa”, “val poyrida malla”, “que.n l’uyll d’altri veu la petita palla / e.z en lo seu no veu la grossa biga”, “vull-la mal com mariner mal temps”, “dans fel per mel e carn pudent per rosa”, “dos peys caure.n un ham”, “simbells (...) ab traïdor loure”, “dos coltells en un fourre” i, sobretot, els versos finals “aycí com mants, que envege los fa moure: / no mengen l’os ne.l volen lezar roure.” No totes aquestes locucions poden ser atribuïdes a la tradició oral, car n’hi ha algunes fins i tot, com és ara “fel per mel” que provenen del Llibre (vegeu I, v. 20, nota), però el cert és que totes elles en l’àmbit del poema conformen l’estil baix que acompanya el concepte de “dona del món” i que es contraposa a l’estil elevat de la cançó trobadorica dels primers sis versos de la primera estrofa, dels tres de la tercera i de les dues últimes estrofes i de la tornada, a excepció de l’últim vers.

A diferència, a més, de la major part de poemes que hem esmentat a la nota 28, en els quals la reprobació no arribava mai a la invectiva<sup>33</sup> i on gairebé no se sentia la irrupció dels “etats du monde”, el maldit de Pau de Bellviure (si més no les tres primeres estrofes) es situa en el terreny de la sàtira veritable, a l’estil del *Corbaccio*, dels poemes misògins dels *trouvères*, del *Chastie-Musart* i dels maldits d’Ausiàs Marc i de Roís de Corella, que no és limiten a les queixes i a les apostrofacions suaus i de to abstracte, sinó que cerquen que el color dels mots i els conceptes que pretenen d’il·lustrar siguin tot u.

Els llocs comuns i les Idees amb que es construeixen els maldits i la literatura misògina en general ens demostren un cop més (fins i tot en el cas que tan sols volguem considerar-los una *boutade*, una “diversio” entre mascles) que allà ha tingut lloc un procés d’Ideació, per la qual cosa sentiments i estats més o menys indefinits i vagues que *bi ha* han estat substituïts per conceptes i definicions fixes, unívokes i universals, és a dir, per *objectes manipulables*, per *éssers*. Aquestes notes analítiques tan sols pretenen ser un pas més vers aquell camí que hauria de menar-nos a una mena d’arqueologia d’un conjunt de Realitats [Garcia Calvo, 1973 i 1988] interdependents que solem anomenar “Amor/Sexe”, “Dona/Home”, “Dona/Fembra”, “Cor/Cos”, etc.; que es situen, com deiem al començament, en els eixos culturals que hem establert a l’inici: *alt/baix* i *dintre/fora*. Un cop més, com en el cas de Pestrana [Arqués], ens trobem davant d’un altre exemple d’aquella pedagogia del comportament [Duby, 1988] que percaça l’anul.lament i la denigració del present (el gaudi, “la fembra”) en l’ara del Temps per excel·lència que és el futur (la Dona Futura, el Gaudi Futur) [García Calvo, 1973] i que comporta la substitució d’aquest present per un Temps buit (el Temps de l’Espera, de l’Esperança i de la Desesperança dels Amants) i projectat tan sols al Futur.

<sup>33</sup> Vegeu Scholberg, 1971: 193-194.

## I

- I Dompna gentil, vós m'enculpats a tort,  
 e, si.m ayt Deus, sots-ne mal informada,  
 car per Tristany no fon sa don'amada  
 mils ne tan ferm ne pus leal ne fort  
 que.n és per mi la dona qu'és leyal 5  
 cant yeu vey cert que.n vol (h)u a cabal;  
 mas quant eu vey dos pardals en l'espiga,  
 renech d'amor e dig-vos que no liga.
- II Perqué no preu lo valent d'una figa,  
 dona del món, ne val poyrida malla, 10  
 que.n l'uyll d'altri veu la petita palla  
 e.z en lo seu no veu la grossa biga;  
 ans la preu menys que fanch ne podrit fems,  
 e vull-la mal com mariner mal temps  
 e crey que <a> Déu sia causa.nujosa, 15  
 dompna vestir la pell de la rabosa.
- III No u dich per vós, car say qu'ets valerosa,  
 mas parle tant per les que fan malesa,  
 rompent l'estil de vera gentilesa,  
 dans fel per mel e carn pudent per rosa; 20  
 les quals no vull amar, ans les desam,  
 puy fan ab art dos peys caure.n un ham,  
 e simbells fan d'amor ab traydor loure:  
 e no.stan bé dos coltells en un foure.

1. ompna *K*; m'inculpats *K*. 2. ajut *L*. 4. ten *JK*; leyal *JK*. 6. heu *K*. 7. heu *K*; per-  
 dals *JK*; espigua *JK*. 8. dich *JK*; ligua *JK*. 9. figua *JK*. 10. poydrida *JK*. 11. ull *K*;  
 patita *JL*, *corregit en petita al damunt amb lletra marronosa K*. 12. bigua *JK*.  
 13. pudrit *JK*. 15. crech *JK*; esser *JK*; *admetem la correcció de Milà i Fonta-*  
*nals*. 17. valorosa *K*. 18. parla *K*. 21. las desam *K*. 22. fam *L*; am *JK*.

- IV A cruselats de dompna que no.m planya!,  
 qu'ab un esguard tot sol me pot ser metge  
 e no u vol far: com si fos un heretge  
 contra la fe, de mercé fóra.stranya.  
 Donchs per qué u fayts? Cuydats far benefici  
 en dar la mort (h)un sol vassall aflicte? 30  
 Qu'ieu <contra> vós jamay no fi delicte  
 perqué.m tingats en hoy (h)i en desfici.
- V De Dieu tot sert e de gents haurets blasme,  
 c'aysí.m fassats morir en crusel signe,  
 e.squassejant-me d'un esguart benigne, 35  
 portat m'avets al derrer punt d'espasme,  
 qui s'es mis jus l'enerbat colp profunde;  
 e si mercé ab vós breu no.m recorre,  
 murray sobtós, pus vey la mort qui.m corre;  
 mas si us volets, quiti.m farets e monde. 40

#### Tornada

- VI De vostre tort, a vós mateix'em clam:  
 dien[t]-me fals, que.n diversos lochs am,  
 aycí com mants, qu'envege los fan moure,  
 no mengen l'os ne.l volen lexar roure.

25. crusalats K. 26. queb JK; sguard L; sols J; ratllat fer L; metje L. Correcció pol per vol L; hun L; aretge KL. 29. Donque.n JK; beniffici J. 30. un JK. 31. qu'eu JK; coneix JKL, *Milà i Fontanals (1890: 459-460) substitueix aquesta paraula per "contra", esmena que recollim, car en l'estat del text original el vers no acaba d'encaixar, i si llegíssim "Qui en coneix..." tampoc.* 32. tinguats JK; e en K. 33. Deu JK; cert K. 34. façats J; ffaçats K. 34. cruel K. 35. squasseyant ratllada la y K; squasegant J; sguard L. 36. darer K. 37. proffunde J. 39. qui corre K. 41. matex JK.; 43. aysi K; qu'envege JK; more *corregit a sobre amb una* u K. 44. menjant los K; mengant J.

Ms: J fol. 116 (Biblioteca Nacional de París, sp. 225), K 146v-147r (Biblioteca de Catalunya, ms 10), L 126v-127r (Biblioteca de Catalunya, ms. 9). Baso l'edició en L, incorporant esmenes dels altres manuscrits.

Edició: Manuel Milà i Fontanals, *Poètes lyriques*, dins *Obras completas*, Ed. M. Menéndez y Pelayo, III, 1895, p. 459.

2. Vegeu "Si m'ait Diex" de Jean Bretel (mort l'any 12), ed. A. Langfors *Mélanges de poésie lyrique française*, "Romania" (1926), 52, p. 421.

3. Amb la llegenda de Tristany i Isolda s'inicia, de fet, el gran mite de l'amor-passió, que comporta necessàriament la connexió amor-mort. Tristany és el veritable paradigma de l'amant cortès. Vegeu *La légende de Tristan au Moyen Age* (Colloque de l'université de Picardie des 16 et 17 janvier 1982), Göppingen, 1982 i *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial* (coloque de l'Université de Picardie des 10-12 janvier 1986), Göppingen, 1987. I pel que fa la literatura catalana, vegeu Riquer (1964). Recordem que també Joan Rocafort (s. XV) el cita (ms. esp. 225, Biblioteca Nacional de París, fol. 135v):

Enamorat no fou més de Isolda  
aquell gentil e valerós Tristany  
que jo de vós, qui us port voler estrany

9. Vegeu l'*Spill* 2928: "menys que una figa / tot ho preà" (DCVB, V: 860).

10. El sintagma "dona del món" és força freqüent en els maldits de l'època i posteriors. El trobem també en un dels maldits ("Totes ensemps no vèlan tant com una") del ms. 7 de la Biblioteca de Catalunya (anomenat "Cançoner Vega-Aguiló", ha estat parcialment editat per Pere Bohigas, *Op. cit.*, p. 157-159):

Totes ensemps no vèlan tant com una,  
dompnes del món, si fossen mil tants més;

en un dels maldits de Guillem de Masdovelles (Cançoner de l'Ateneu, fol. 154 v: "dompna del món no.l sap ges dir millor"); en el *Debat* de Pestrana ("car no.m davets leyalment fer amar / dona del món, pus que no y he ventura"; vegeu el nostre *Apunts sobre el domini del cos i la manipulació de l'ànima* (*Sobre el "Debat de lo Cor ab lo Cors" de Pestrana*), dins les Actes del IXè. Col.loqui de Llengua i Literatura catalanes Alacant 1991, en curs de publicació); en l'octava anònima "Dona del món no.m pot gens anganar" (ms. esp. 225 de la Biblioteca Nacional de París).

*malla*, moneda infima. El sintagma significa, obviament, "ésser una cosa inútil" (DCVB, VII: 170-171).

16. *rabosa* guineu. Aquests dos versos signifiquen que és "molest que una dóna sigui (o es torni) traïdora". La comparació de la dona amb la guineu és molt freqüent en els textos misògins de l'època i anteriorment. Recordarem, per exemple, el *Li Bestiaires d'amours* (ed. Francesco Zambon, Pratiche, 1987), els *Bestiaris catalans* (ed. Saverio Panunzio, vol. I, ENC, Barcelona, 1963, p.129, i vol. II, pp. 100-102). En el poema de Gobin de Rems *On soloit ça en arrier* (v. 49-50; ed. A. Jeanroy i A. Langfors, *Chansons satiriques et bachiques du XIII siècle*, París, 1965, p. 55) es llegeix: "Feme se mout de renart: / deus cordes a en son arc." Vegeu també M. Morreale, "*Enxiemplo de la raposa e del cuervo*" o "*La zorra y la corneja*" en il "*Libro*" del Arcipreste de Hita (1437-1443), "Revista de literatura medieval", II (1990), pp. 49-83.

20. L'expressió *fel per mel* és força emprada en la poesia i en els tractats d'amor, per bé que, de fet, prové de la *Biblia* (*Proverbis*, 5:3-4): "Perquè els llavis de l'estrangera destil·len mel / i



el seu parlar és més untuós que l'oli; / però la fi n'és amarga com el donzell". La recull també Andreu el Capellà en el *De Amore*, just en el capítol dedicat a estudiar l'amor "per pecuniam acquisto", cosa que no deixa d'ésser indicativa pel que fa al context d'ús del sintagma. En el *De amore* llegim: "Non ergo te decipiat fallax cutis feminae circumspecta vel mulieris degenerantis origo, cuius priora blandimenta omni melle sunt dulciora, quia ipsius extrema plus felle vel absinthio reperiuntur amara". L'expressió apareix també en els versos 7-8 del poema "Deseixement i comiat d'amor" de Blai Sesselles (Ms. 9 de la Biblioteca de Catalunya):

que.ls uns veig huy rebre lo dolç beuratge  
y altres la fel e l'amarg letovari,

i també, per bé que una mica transformat, en el maldit "Un gran enuig dins mon cor sent causar" de Francí Guerau (Ed. Riquer, *Francí Guerau, poeta catalán del siglo XV*, dins *Mélanges de Langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París, 1973, p.742):

mirra e fel me dau per abeuratge

**22-23.** Les imatges d'aquests versos i la seva concatenació presenten un cert paral·lelisme amb Eiximenis (*Lo llibre de les dones*, ed. de Frank Naccarato, II, p. 340).

**22.** El substantiu *ham* es present també en alguns textos de la tradició misògina. Recordem, per exemple, el *Maldit* de Fra Basset ("Yeu vos requir, (mi) Na ladria malvada"; ed. Pere Bohigas, dins *Poesia trobadoresca del segle XV*, Barcelona, 1988, p. 78):

ans vos avís qu'eu vos daray un clam  
denant la cor, qui demostrarà l'am  
ab que.m havets lo cor axí ginyat,  
e vós serets punida del barat.

Dins la tradició de la poesia d'amor, cal recordar també l'ús de l'imatge de l'ham que fa el poema anònim italià anomenat *Mare amoroso* (ed. a cura d'E. Vuolo, Roma, 1962; estudiat per L. Spitzer, *A proposito del "Mare amoroso"*, dins "Romanische Literaturstudien 1936-1956", Tübingen, 1959; C. Segre, *Per un'edizione del "Mare amoroso"*, dins "Giornale Storico della letteratura italiana", CXL, 1963 i M. Allegretto, *Il "Mare amoroso": lo statuto delle "simiglianze"*, "Medioevo Romanzo" (1974), 3, pp. 389-412). El vers 22 és relativament a prop dels versos 7-8 del poema italià:

lo pesce, che, credendo prender l'esca,  
ed egli ha preso l'amo in tal maniera.

I de la literatura italiana ens venen també aquests versos de Lunardo del Guallacca (Contini, Vol. 1, p. 289):

Si come'l pescio al lasso,  
ch'è preso a falsa parte,  
son quei ch'amar s'adanno.

Imatge que reprén Boccaccio en el *Corbaccio* (ed. G. Ricci, Einaudi, Torí, 1977, p. 31) i que es present en els *Proverbia super natura feminarum* (traducció italiana del *Chastie musart*; ed. G. Contini, *Poeti del Duecento*, vol. I, p. 537):

Pensano di e note como l'omo sc[h]ernisca  
con'l so amar falsisemo, qe tost s'aprend com' esca:  
dapoi q'ele à messo,l'omo ben en la tresca,  
se pò far so talento, no li cal qi perisca.

23. *simbell* i *loure* són imatges molt freqüents en la poesia de l'època. Trobem "simbell", referit a l'engany de la dona, ja en el poema "Puys per amors fis pretz es mantengutz" (ed. Riquer, *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron a las justas de Tolosa*, "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura" (1950), XXVI, p.302):

nulh 'autr'amor no val un cech ramelh,  
car hom se pert que cesen fals simbelh.  
(...)  
si als he de ffer vostre cors yselh  
mas que vulhatz que us am e us sia belh.

i tornem a ensopegar-hi en el poema XV ("Las, a qui diré ma langor") d'Andreu Febrer:

son cors yselh  
que dret simbelh  
[e] lour.apelh  
e.z on Amors  
pren tot cor d'amar dangerós

i en el maldit de Pere de Queralt: "Sens pus tardar me ve de vós partir" (ed. Riquer, dins *Miscelânea de poesia catalana medieval*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XXVI (1954-56), 163):

No és casta  
ne.z ha valor domna que fai cimbell  
a mais d'un sols de son gai cos isnell  
ne quan sofer que null autre la tasta.

També Francesc de la Via en el poema "No fonch donat tal joy en tot lo setgle" (ed. d'Arseni Pacheco, dins Francesc de la Via, *Obres*, Barcelona, 1963, vol. II, p.121) insisteix en la mateixa imatge:

Jamés falchó no vench tan prest al loure  
... com eu quant vi son cors alt en la torra,  
e.m féu simbell.

Com recorda Riquer (Andreu Febrer, *Poesies*, ENC, Barcelona, 1951, 1) es tracta d'una imatge "manllevada de la falconeria, car el *cimbell* és una mena de parany i el *loure* (provençal i francès antic *loire*, francès modern *leurre*) és l'esquer." Recordem també que una imatge semblant és present en l'esmentat poema italià anomenat *Mare amoroso* (v. 11):

e qu' che vuol pigliar l'uccel d'inganno

Riquer (*Op. cit.*) parla de possibilitat que Pere de Queralt citi els versos de Pau de Bellviure, per tal com el primer comença amb les paraules "Bé dix vertat cell que dix...", per bè que podria provenir de la font comuna que representen els versos del poeta que anà a les llices poètiques de Tolosa citat al començament d'aquesta llarga nota.

35. *squassejant-me*, fent-me mancar (DCVB, V: 242).

40. *monde*, de "mondar": purificar, netejar les ferides (DCVB, 7: 650)

## II

Per fembre fo Salamó enganat,  
lo rey Daviu e Sampsó, exament,  
lo payr'Adam ne trencá.l manament,  
Aristotill ne fou com encantat,  
e Virgili fou pendut per la tor, 5  
e Sent Johan perdé lo cap per llor,  
e Ypocrás morí per llur barat;  
donchs, si havem per dones folleiat,  
no esmayar tenir tal companyia.

1 fembra *JN*. 2 samsso *J*; samsó *N*. 3 paradam natrencal manament *N*. 4 ancantat *JN*. 5 pengat *N*. 6 cab *N*; *després de* mori *l'escrivà repeteix un altre* mori *amb el primer pal de la lletra m ratllat N*; llur *J*. 7 avem *JNL*. 8 smayar *J*; emajar tanir *N*.

Manuscrits: J (Biblioteca Nacional de París, esp. n.225, fol. 116), L (Biblioteca de Catalunya, ms. 9, 163), N (Ateneu de Barcelona, 132).

En tots aquests manuscrits els versos que editen es troben dins el poema *Lo Conort* de Francesc Ferrer.

Edicions:

F. Torres Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los poetas catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, 1836: 236 (J)

E. de Ochoa, *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Nacional de París*, París, 1844: 369 (J)

A. Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs*, París, 1912, p. 234.

R. Aramon, *Cançoner de l'Ateneu*, inèdit (N)

J. Auferil, dins Francesc Ferrer, *Obra completa*, ENC, Barcelona, 1989:234 (JKLN).

**1-2.** Salomó més que enganyat acabà adorant els “ídols” pagans per culpa del seu amor per les dones estrangeres (Reis I, 11), “cosí che si potè inferire “Per femena danato è Salamone” (com escriu Contini, *Poeti del Duecento*, vol. I, p. 220, n. 65); Samsó que Dalila traí als Filisteus (Jutges 16: 4); David enamorat de Betsabé feu matar el seu marit Urias per aconseguir-la, a resultes de la qual cosa Déu feu morir el nen que havia nascut de la seva unió. Tots tres, apareixen amb una certa freqüència en la literatura misògina com a exemple del martiri d'amor o dels estralls que provoquen l'amor i les dones. Vegeu, per exemple, Anselm de Canterbury, *Carmen de contemptu mundi* (“Si Loth, Samsonem, si David, si Salomonem / Femina dejecti, quis modo tutus erit?”), Andreu el Capellà, *De Amore*, llibre III (*De reprobatione amori*), *Roman de Troie*: “Qui est contre Amor est sage? - Ço ne fu pas Fortin Sanson, - Li reis David, ne Salemon” (v. 18044 i ss), el *Roman de Troie en prose* que cita gairebé tots els personatges que aquí trobem esmentats (Adam, el rei David, Salomó, Samsó, Virgili...) i Peire Vidal (“Ai baro!- Co.m ten en sa preizo - Amors, que Salomp - E David atressi - Venquet e.l fort Samsó - E.ls tenc en son grilho...”). Recordem que al llibre *La mort d'Artu* (Sommer, *The vulgate version of dibe Arthurian Romans*, V, *Le livre de Lancelot du Lac*, III, Washington, 1912), Bohort fa a la reina Ginebra la llista dels herois antics que sofriren a causa de les dones, entre els quals es troben David, Salomó, Samsó, Paris, Hèctor... Vegeu també Siciliano, 1934, pp. 366-370. També caldria recordar successivament el tercer llibre de l'*Spill* i el poema *Regoneixença e moral...* de Francesc Carrós Pardo. Aquesta relació d'amadors es semblant a la que trobem en el *Tirant lo Blanc* (ed. a cura de Riquer, Barcelona, 19, pp. 552-553). El vers 2 recorda un vers dels *Facetus* català:

Tothom vos serà acusador  
e Virgili primerament,  
*Tristany e Floris exament*

**4.** Aristòtil era un altre dels màrtirs d'amor de l'antiguitat. En el famós *Lai d'Aristote* s'explica la infàmia del filòsof, el qual, després de criticar les relacions d'Alexandre Magne, deixeble seu, amb una dona, es deixà seduir per aquella. Aquesta llegenda, juntament amb la dels anteriors i les d'Hipòcrates i Virgili, fou molt extesa (vegeu Comparetti, *Op. cit.*, p.116). La cita també Jordi de Sant Jordi en els seus *Stramps* (vv. 37-38; ed. Riquer-Badia, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, 1984, pp. 174-175):

Mas suy torbats que no fonch Aristótils  
d'amor qui.m art e mos sinch senys desferma

**5.** D. Comparetti (1981, reimpressió) cita el text titulat *Les faitz merveilleux de Virgille*. Aquí en concret es refereix a la llegenda segons la qual el poeta, enamorat d'una dona, acceptà la proposta d'aquesta d'introduir-lo d'amagat a casa seva per mitjà d'una corriola de la

qual penjava un cove. La dona pèrfida, però, quan el cove arribà a mig camí, lligà la corda i deixà el poeta penjat al bell mig de la paret tot un dia. Aleshores, per venjar-se, el poeta-bruixot apagà tot el foc de Roma i feu que, qui en volgués, hagués d'anar a cercar-lo a l'entrecuix d'aquella bagassa.

6. Es refereix a *Mateu*, 14, 3 i ss: "Perquè Herodes havia agafat Joan i l'havia encadenat i ficat a la presó per causa d'Herodies, la muller de Felip, el seu germà (...) Arribat el natalici d'Herodes, la filla d'Herodies dansà enmig de tothom, i va plaire a Herodes; per això, va prometre amb jurament que li donaria allò que li demanès. Ella (...) digué: "Dóna'm, aquí en una safata, el cap de Joan Baptista". Marbode (*Patrologia llatina*, CLXXI, col. 1492) recordava que "femina sustinuit jugulo damnare Joannem" (...) "vita spoliavit Uriam et pietate David et Salomoniam fide."

*llor* "elles", italianisme (DCVB, VI: 859)

7. Les llegendes sobre les malvestats de les dones que sofrí Hipòcrates eren també força nombroses i populars, algunes d'elles, a més, són les mateixes que tenen com a protagonista Virgili, vegeu per exemple, l'aventura de la cistella a la qual ens hem referit a la nota 5 (vegeu Comparetti, *Op. cit.*, p. 111). Aquí, però, Pau de Bellviure es refereix a la llegenda segons la qual Hipòcrates es casà amb una dona que no sols fou la seva creu, sinó que el feu morir, tal i com es llegeix en la novel·la francesa del Saint Graal (vegeu Paulin París, *Les romans de la table ronde*, I, 246 s. i 267 s; Comparetti, *Op.cit.*, p. 157).

## NOTES BIOGRÁFIQUES SOBRE PAU DE BELLVIURE

Tots els intents de trobar un cavaller o un personatge de nom Pau de Bellviure han estat del tot infructuosos. L'únic personatge gairebé homònim que hem aconseguit de localitzar -gràcies a les amables indicacions de Jaume Riera- és el fill de Pere de Benviure, secretari reial al servei de Joan I de Catalunya- Aragó des de 1380 que tingué fama de prosista eficaç, esmolat i irònic i que morí l'any 1417<sup>34</sup>. Es tracta de Paülí de Benviure que es menciona tan sols en tres documents reials dels anys 1382 i 1387<sup>35</sup>, penúria de notícies que podria molt bé abonar la tesi del suïcidi per amor que testimonien diverses poesies posteriors. A part d'aquest Paülí, en la *Trella de la Taxta feta per los diputats del braç militar entre los censalistes i vassalls* corresponents a l'any 1429<sup>36</sup>, es parla d'un tal Mossèn de Bellviure, valencià, que tal vegada és el mateix que apareix en un altre document del Mestre Racional<sup>37</sup>. Per tant, les úniques dades que tenim sobre aquest poeta anomenat Pau de Bellviure (o Benviure) són les que ens han transmès els escriptors contemporanis o posteriors.

Per ordre d'aparició, el primer lloc correspondria a Pere de Queralt, en la quarta estrofa d'un poema del qual ("Sens pus tardar me ve de vós partir") Riquer [1954-56: 162-163] vol veure un eco d'un pensament d'altri i en concret del nostre Bellviure:

Bé dix vertat cell que dix: No és casta  
ne.s ha valor dompna que fay simbell  
a mays d'un sols de son gay cos usnell  
ne quan sofer que null autre la tasta.

A partir d'aquí els testimonis agafen dues direccions reals o llegendàries i tal vegada convergents: els qui l'identifiquen amb un poeta del segle XIV començament del XV i els que el recorden com a sant del martirologi d'Amor. Als primers pertany el comentari que el Marquès de Santillana li dedica en el seu *Prohemio* on el recorda al bell mig d'altres poetes catalans importants:

<sup>34</sup> Vegeu la veu "Pere de Benviure", escrita per Maria Teresa Ferrer i Mallol, de l'*Enciclopèdia Catalana*, en què se'ns diu, a més a més, que aquest tal Pere de Benviure fou baró d'Anglesola pel seu matrimoni amb Contança, filla de Berenguer d'Anglesola i que fou armat cavaller l'any 1399.

<sup>35</sup> Arxiu del Regne de València (Arxíu de la Corona d'Aragó: Reg. 1639, fol. 89v.-90v., Reg. 1751 fol. 22v-23v i Reg. 1675, fol. 66r-v).

<sup>36</sup> Arxiu del Regne València (ARV): Document no classificat, any 1429.

<sup>37</sup> ARV, Mestre Racional 8327.

“Los catalanes, valencianos e aun algunos del reyno de Aragón fueron e son grandes oficiales desta arte. Escriuieron principalmentemen nouas rimadas, que son pies e bordones largos de sylabas, e algunos consonauan e otros non. Después desto usaron el dezir en coplas de diez sylabas a la manera de los lemosis. Uvo entre ellos de señalados onbres asy en las inuenciones como en el metrificar. Guillén de Berueda, generoso e noble cauallero, e Pao de Benbibre adquirieron entre'stos grand fama. Mosén Pero March el viejo, valiente e honorable cauallero, fizo asaz gentiles cosas, e entre las otras escriuió prouerbios de gran moralidad. En estos nuestros tienpos floresció mosén Jorde de Sanct Jorde, cauallero prudente, el qual ciertamente conpuso asaz fermosas cosas, las quales el mesmo asonaua, ca fué músico excellente. Fizo, entre otras, una canción de oppositos que comiença:

Tos jorns aprench e desaprench ensems.

Fizo la *Passion de amor*, en la qual copiló muchas buenas canciones antiguas, asy destos que ya dixé, commo de otros. Mosén Febrer fizo obras nobles, e algunos afirman aya traído el Dante de la lengua florentina en catalán, no menguando puntó en el orden del metrificar e consonar. Mosén Ausias March, el qual aun biue, es gran trobador e omne de asaz eleuado spíritu”<sup>38</sup>.

Dins aquesta mateixa categoria se situarien tant l'al.lusió de Pere Torroella en la carta a don Pedro d'Urrea<sup>39</sup>, on el cita entre els doctors -tots ells poetes- que són una autoritat en el camp de l'amor: “Patrarcha, Ausias Marque, Enyego Lopes, Arnau Daniel, Johan de Mena, Otó de Grantorn e Pau de Bellviure, con todos los otros dentro de un mesmo querer, diversas, stranyas e confusas passiones sintiendo, opiniones tomando, invenciones siguiendo”, com la citació d'una seva estrofa misògina (poesia II de la nostra edició) per part de Francesc Ferrer en *Lo conort*, estrofa que acompanyen aquests versos (vv. 590-617): “Lo pus fort meten per terra”, / dix enaprés Pau de Bellviure, / “e no us meteu de lur malviure, / pus nos fan bella la cara, / e l'entich may les desempara, / ans per tostemp lo tenen dins; / e pren-los-ne com als florins / que són cuberts del pus fin or, / e són tacats dins en lo cor: / si bé.ls guardau, cascú és fals. / E són de qualitat aytals / qu.abans les ha qui les té.n vil / que qui.ls segueix lo dret stil / e.ls va bé pel voler just. / Altre cars fan qui.m par injust, / no sé negú bé.ls ho prengué: / molts mesquins qui hauran despès / tota lur vida.b gran treball, / ab bon cor, que ab res no y fall, / sperant aquell plaher, / vendrà un altre, strenger, / e serà-y mils lo primer jorn. / Perquè, se-

<sup>38</sup> Ed. Manuel Durán, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, vol. II, Clásicos Castalia, Madrid, 1980, pp. 216-218.

<sup>39</sup> Ed. Bach i Rita dins Pere Torroella, *The works of...*, N. Y., 1930, pp. 320-321.

nyors, clar vos rahon / qu.és foll publich qui d'ellas fia, / car ab lur gran barataria / han enganat molt hom valent. / A. conortar, donchs, bona gent!, / puyts tots aquests n'an pres barat!"

El camí de la llegenda martiriològica el segueixen, en canvi, Ausiàs Marc, que el cita en el conegut poema "Tal só com cell que pensa que morà" (LI, ed. Bohigas, vol. III, p. 22): "Savis són cells qui les festes no colen / d'aquell amor qui en les dones cau; / ab desleals sovent elles an Pau, / lexant aquells qui per ben amar moren. / En recort és aquell pau de Bellviure / qui per amar sa dona tornà foll"<sup>40</sup> i Bernat Hug de Rocabertí en el seu llarg poema titolat *Glòria d'Amor* (ed. Heaton, 1916, p. 86): "Tals los meus ulls guardaren ab efecte / Que discerní dins la lur gran escuadra / Alguns amants de verdadera secte, / Entre los quals volgué amor escriure / Gliffet, Nexo, Panteo e Anteo; / Galeot viu cerca Pau de Bellviure".

Amadeu Pagès (*Commentaire des poésies d'Auzias March*, 1925, p. 67), bo i comentant el poema LI de Marc, escriu que ell està d'acord amb Milà i Fontanals (*Obras completas*, III, p. 31) que Pau de Bellviure va viure en el segle XIV, bastant abans que Pere Marc. I el mateix Pagès (*Auzias March et ses prédécesseurs*, París, 1912) notava la influència dels "romans bretons" en la poesia I.

<sup>40</sup> Bohigas diu que "el present passatge d'Ausiàs March fa pensar que sobre ell s'havia format alguna llegenda".



## Bibliografia

- Agamben, G., 1977; *Stanze*, Torí.
- Arqués, R., en premsa; *Apunts sobre al domini del Cos i la manipulació de l'Anima (Sobre el "Debat de lo Cor ab lo Cors" de Pestrana)*, dins les Actes del Congrés de L'AILLC (Alacant, setembre, 1991).
- Badia, L., 1986; *Per la presència d'Ovidi a l'Edat mitjana catalana amb notes sobre les traduccions de les "Heroides" i de les "Metamorfosis" al vulgar*, dins *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, vol. I, Barcelona, 1986: 79-109.
- Bec, P., 1984; *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, París.
- Bosnaham, 1964; *Wace's Use of Proverbs*, "Speculum", 39.
- Brilli (a cura de), 1979; *La satira*, Bari.
- Bruni, F., 1974; *Dal "De vetula" al "Corbaccio"*, "Medioevo romanzo", I, pp. 161-216.
- Cian, V., 1945; *La satira*, Milà.
- Combet, L. i Gonzalo Correas (eds), 1067; *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Burdeus.
- Comparetti, D., 1967; *Virgilio nel Medio Evo*, edició a cura de Giorgio Pasquali, II vol., Florència.
- Delhayé, Ph., 1951; *Le dossier anti-matrimonial de l'Adversus Jovinianum et son influence sur quelques écrits latins du XIIIè siècle*, "Mediaeval Studies", pp. 65-86.
- Duby, G., 1981; *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre*, París.
- Duby, G. e M. Perrot, *Storia delle donne. Il medioevo*, a cura de C. Klapisch-Zuber, Bari.
- Ferrante, J.M., 1975; *Woman as Image in medieval Literature from the twelfth Century to Dante*, Nova York-Londres.
- Freeman-Regalado, 1970; *Poetic Patterns in Rutebuef*, New-Haven (Conn.)
- Frugoni, C., *L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIIè siècles*, dins *Atti del Colloquio "La femme dans les civilisations du XIe-XIIIè siècle"*, dins "Cahiers de civilisation médiévale", XX, (1977), pp. 177-188.
- Frugoni, C., 1990; *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, dins G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne*, cit.
- Hentsch, 1903; *La littérature didactique du Moyen-âge consacré aux femmes*, Halle.
- Klein, R., 1970; *La forme et l'intelligible*, París.
- Le Goff, Jacques, 1985; *L'imaginaire médiéval*, París.
- Lehmann, 1922; *Parodie im Mittelalter*, Munich.
- Lejeune, R., *La femme dans la littératures française et occitane du XIe au XIIIè siècle*, in *Atti del Colloquio "La Femme dans les civilisations du Xe-XIIIè siècles"*, in "Cahiers de Civilisation médiévale", XX, (1977), pp. 105- 130.
- Lenient, C., 1883, *La satire en France au Moyen-âge*, París.
- Lewis, C.S., 1936; *The Allegory of Love*, Oxford.
- Marti, Mario, 1953; *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa.
- Martins, Mário, 1977; *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*, Lisboa.

- Martins, Mário, 1978; *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa do Quatrocentos*, Lisboa.
- Morawski, J., 1925, *Proverbes français*, París.
- Morawsky, S., 1970; *Mimesis*, "Semiotica", II, 1.
- Nelli, R., 1963; *L'érotique des troubadours*, Tolosa.
- Novati, 1883; *Carmina medii aevi*, Firenze, pp. 15-25.
- Ornstein, 1941; *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana*, "Revista de Filología Hispánica", III
- Pascal, C., 1906; recensió de l'edició de *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, "Studia mediaevalia", II, pp. 242-248.
- Pascal, C., 1906; *Misoginia medioevale*, "Studi Medievali", II, pp. 242 i ss.
- Pascal, C., 1907; *Poesia latina medioevale. Saggi e note critiche*, Catània.
- Pascal, C., 1909; *Letteratura latina medioevale*, Catània.
- Pereira, M.(a cura de), 1981; *Né Eva né Maria. Condizione femminile e immagine della donna nel Medioevo*, Bolonia.
- Pilosu, Mario, 1989; *La donna, la lussuria e la chiesa nel Medioevo*, Prefaci de Jean-Claude Schmidt, Gènova.
- Pollmann, 1955; *Der Tractatus "De amore" des Andreas Capellanus und seine Stellung in der Geschichte der Amorphtheorie*, Friburg.
- Power, E., 1975; *Medieval Women*, Cambridge (trad. it. *Donne nel Medioevo*, Milà, 1978)
- Rattunde, 1966; *Li proverbe au Vilain: Untersuchungen zur romanische Spruchdichtung des Mittelalters*, Heidelberg.
- Renier, R., 1885; *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona.
- Riquer, Martí de, 1950; *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron a las justas de Tolosa*, "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", XXVI (1950), pp. 280-310.
- Riquer, Martí de, 1954-1956; *Miscelánea de poesía medieval catalana*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", XXVI, pp. 151-185
- Riquer, Martí de- Comas, Antoni, 1964; *Història de la literatura catalana*, vol. I, pp. 528, 614, 636-7; vol. III, pp. 11.
- Riquer, Martí de, 1973; *Francí Guerau, poeta catalán del siglo XV*, dins *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París.
- Salvador Miguel, N., 1985; *La tradición animalística en las "Caplas de las calidades de las dones"*, de Pere Torroella, "El Crotalón" 2, Madrid, pp. 215-224.
- Scholberg, K.R., 1971; *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid.
- Siciliano, I., 1936; *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-âge*,
- Thiolier-Mejean, S., 1978; *Les Poésies satyriques et morales des troubadours (XII-fin du XIII)*, París.
- Walther, H., 1963-1983; *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, II/1 (1963), II 2 (1964), II/7 (1982), II/8 (1983), Göttingen.
- Wulff, A., 1914; *Die frauenfeindlichen Dichtungen in der romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jarhunderts*, Halle.
- Zumthor, 1972; *Essai de poétique médiévale*, París.

GIUSEPPE GRILLI

*Istituto Universitario Orientale-Napoli*

VITA, AMORE, MORTE. I DOVERI OLTRE I PIACERI  
NEL *TIRANT LO BLANC*

Nel capitolo XXI del *Quijote* (1605) Sancho chiede di interrompere la regola del silenzio. Ricevuta l'autorizzazione, purché sia rapido ed essenziale («que ninguno hay gustoso si es largo»<sup>1</sup>), lo scudiero propone una radicale inversione di rotta nell'avventura. Non si tratta di continuare a sbattersi per strade e contrade, ove le imprese rimarranno condannate all'oblio, ma di aggregarsi ad una corte. Lì troverà modo il cavaliere di eccellere: otterrà dunque remunerazione e fama. Don Quijote, forse consapevole della difficoltà in cui si è cacciato nell'accedere alla richiesta di dialogo, fa buon viso. Ammette l'opportunità e promette che, appena superato il periodo di apprendistato in fama e onori che è giocoforza si svolga nell'ambito della cavalleria errante, si potrà stabilmente al servizio di un re o imperatore, onde, più agevolmente, potrà disporre di quel potere di investitura ai cui effetti Sancho non rinuncia per sé e per i suoi. Alla conclusione, che resta a carico di Don Quijote, «venir a ser rey y el hacerme conde»<sup>2</sup>, si adatta Sancho, fiducioso. A tale fiducia non è estranea la sinopsi che lo stesso Quijote gli ha recitato del come e del quanto impero egli giungerà a conquistare per diritto d'armi e d'amori. La *fabula*, che l'*bidalgo-caballero* ha esposto, attenendosi scrupolosamente alla regola da lui stesso enunciata della *brevitas*, è stata indicata da Givanel i Mas come uno schema prossimo alla trama del *Tirant lo Blanc*<sup>3</sup>. I punti di maggior somiglianza sono nel collegamento tra fatti d'armi, con cui il cavaliere conquista la fiducia e la riconoscenza del vecchio imperatore, e sue abilità amatorie, per cui l'infanta erede del trono finisce per sposarlo recando ricca dote.

<sup>1</sup> Cito dall'ed. Riquer (Barcelona 1968), p. 196.

<sup>2</sup> Ivi, p. 202.

<sup>3</sup> Joan Givanel Mas, *El Tirant lo Blanch i Don Quijote de la Mancha*, Barcelona 1921-1922 (Extret de «Quaderns d'Estudi»), pp. 35-41. Riquer, ed. cit., p. 199 riprende l'argomento, ma non ne fa menzione nel recente *Nueva Aproximación al Quijote*, Barcelona 1989.

Qualsiasi lettore del *Tirant* si avvede facilmente che l'ipotesi di un collegamento tra la trama del romanzo, soprattutto nella sua parte centrale, e il modello narrativo esposto da Don Quijote, ha un qualche fondamento. Tuttavia, e al di là di una somiglianza di superficie, si dovrà ammettere che i tratti di utile comparazione riconducono a una essenzialità di cui partecipano anche altri romanzi o libri di cavalleria. Non è dunque nelle figure del vecchio imperatore, della giovane e bella erede del trono o in quella del giovane cavaliere, ricco d'ambizione non meno che di coraggio, il segnale di una corrispondenza significativa, se non univoca. Infatti nella *fabula* cervantina, immaginata da Quijote e presa per buona da Sancho, superati certi ostacoli, di cui il maggiore sembra essere la condizione modesta, se non infima, del cavaliere pretendente, con o senza la collaborazione della *doncella* dell'infanta, con o senza il consenso dei genitori, l'eroe convola a giuste nozze ed eredita il trono. Come sappiamo, nel *Tirant* l'esito è tutt'altro. Né ci saranno nozze vere e proprie, né i giovani amanti erediteranno nulla. A godere del ricco bottino saranno altri: il regno è, nel romanzo di Martorell, per il *criat* di Tirant. Forse proprio in questa delusione annunciata possiamo rinvenire il tratto di confluenza con il modello cervantino. Obiettivo vero del lavoro del campione è di assegnare ad altri la ricompensa. Tutta l'esemplificazione cervantina aveva avuto origine da una richiesta esplicita di Sancho ed è consistita nell'appagamento di essa ad opera di una risposta di Don Quijote perfettamente in accordo con quella che è già, e si confermerà nel romanzo, una delle sue maggiori abilità: la critica letteraria. Ma ciò non modifica il fondo del tema: nel *Quijote*, così come è già accaduto nel *Tirant*, il premio è per lo scudiero, non per il protagonista che ha dato il nome all'avventura narrativa.

Il principio parodico sappiamo che costituisce l'istanza fondamentale nella costruzione cervantina, esso però non traspare con uguale evidenza nel libro di Martorell. Eppure anche a non voler assegnare al senso globale della trama il sentimento della 'sconfitta' del protagonista, così come si è accennato commentando la richiesta di Sancho, converrà esaminare più da vicino il motivo che conduce Tirant a far testamento in favore del suo «criat e nebot Hipòlit de Roca Salada». Un testamento che, oltre ai beni materiali, di cui si dà sommarissima e imprecisa indicazione, consegna all'«hereu universal» tutti i diritti dell'eroe, quelli che egli afferma: «mitjançant lo divinal adjutori jo m'he sabut guanyar, e per la majestat del senyor Emperador m'és estada feta gràcia»<sup>4</sup>. Sappiamo dall'epilogo che, morti in rapida successione Tirant, Carmesina e il vecchio

<sup>4</sup> Cito dall'ed. Riquer (Barcelona 1969), v. I, p. 54); per i successivi rinvii al romanzo, sempre da questa edizione, indicherò il volume, il capitolo e la pagina preceduti dalla sola iniziale *Tirant*.

Emperador, Hipòlit fa buon uso del testamento di Tirant cingendo l'agognata corona dopo le nozze con l'imperatrice vedova e, appena morta anche costei, fonda una nuova dinastia sposando una figlia del re d'Inghilterra.

La domanda a questo punto è: perché la realizzazione del programma (o del sogno) del protagonista ricade su un personaggio altro? La spiegazione più semplice, ma non per questo da scartare, è che l'eroe è portatore, oltre che di valori ed abilità, anche di una colpa che lo rende inservibile per il conseguimento dell'obiettivo finale. In vero Tirant nel corso del romanzo non si macchia di colpa alcuna, né emerge alcun carico che ne comprometta la dignità e l'onore. La sua origine non è mai chiarita, ma non nel senso che si metta in dubbio la nobiltà dei suoi natali, quanto in quello più circoscritto di un'attribuzione di un titolo feudale. Ciò, però, non può costituire colpa sufficiente a decretarne la rovina: se non sappiamo di più di lui, nemmeno è ammissibile che debbano ricadere sul giovane responsabilità non sue. Tirant nasce all'avventura da solo, in quella scena celebre che lo vede addormentato sul suo cavallo giungere all'eremo del *Rei-Ermità*. È a partire da quest'incontro che entra nel romanzo, già avviato e giunto al capitolo XVIII, e inizia il suo addestramento. Esso, però, a differenza di quanto non creda Don Quijote (o faccia credere a Sancho nel capitolo XXI del suo libro), non si compie mediante vagabondaggi e imprese in «desiertos y encrucijadas de caminos»<sup>5</sup>, ma mediante la lettura.

Al libro di cavalleria lo introduce l'eremita, poi gliene fa dono, e nel libro Tirant dapprima solitario, successivamente con i suoi compagni ritrovati, scopre le ragioni che lo indurranno a essere il cavaliere vittorioso delle gare matrimoniali indette dal Re inglese.

Un anno e un giorno Tirant è stato a corte, ma nulla vi ha appreso. Certo che ha ricevuto tutti gli onori e, primo tra essi, l'investitura di cavaliere dell'ordine della Giarrettiera<sup>6</sup>. Ma di quel tempo, e di ciò che lo ha riempito, sappiamo tramite il resoconto che lo stesso Tirant e il cugino Diafebus ne daranno all'Eremita al ritorno. Un'occasione questa di racconto a cui non si sottraggono né le bravure erotiche dell'eroe (o almeno le *chances* che dimostra di avere con la bella Agnès), né gli statuti della Giarrettiera, passando per le feste di palazzo e l'Entremès de la Roca. Tirant, insomma, è pasato dalla condizione di giovane da formare a quella di cavaliere perfetto senza alcuna mediazione, prova, iniziazione, se non appunto quella della lettura. Per farlo, così com'è, sono stati sufficienti il nome, l'origine e il libro dell'eremita. Cominciando da quest'ultimo è facile argomentare che si tratta di un rifacimento del *Llibre de*

<sup>5</sup> *Quijote*, I, 21 (p. 196).

<sup>6</sup> Una relazione della leggenda che spiega origine e motto dell'Ordine è inserita come episodio intercalato: *Tirant*, I, 85-97 (pp. 282-293).

*l'ordre de cavalleria* di Ramon Llull<sup>7</sup>; quanto al nome ci sono buone probabilità per metterlo in relazione con la deformazione del patronimico di un personaggio storico del XV secolo, János Húnyadi, voivoda di Ungheria<sup>8</sup>; resta da spiegare l'origine. Tirant è bretone, come vuole la grande tradizione narrativa del Medioevo, da Thomas a Malory che riscrisse in inglese tutta la storia di Artù e dei suoi quasi negli stessi anni in cui Martorell "traduceva" dall'inglese il suo romanzo biografico, o *verdadera historia* di Tirant lo Blanc. Ma a differenza dei suoi antecessori bretoni non è afflitto da nessun gravame. Anzi, se assumiamo il riferimento più cospicuo della tradizione del *roman*, quello di Chrétien, riscontriamo un'ulteriore differenziazione. La fatica, il dolore, la fama non compaiono mai<sup>9</sup>, neppure in sordina, a far da contorno o da sfondo alle imprese tirantiane, mentre costituiscono un ingrediente non eliminabile del racconto francese. Preciso nei dettagli anche minimi, l'autore del *Tirant* affonda le sue radici narrative negli avvenimenti storici, nei dati geografici, si preoccupa di dar concretezza e precisione ad elementi sussidiari della narrazione riferendo con esattezza delle lettere di battaglia o delle stoffe degli abiti preziosi, delle tecniche militari o degli ingredienti della tavola, ma ignora olímpicamente che i suoi personaggi si accampano in una società retta dal bisogno oltre che dal piacere.

Ignaro del dolore, oltrecché innocente, perché mai Tirant paga con la morte un'esistenza esemplare? Delle due una: o il mondo è profondamente ingiusto e retto dal caso, o avversa fortuna, oppure una qualche ragione per un esito nefasto deve essere ricercata nella storia del personaggio. La prima ipotesi, che è tutt'altro che peregrina e che costituisce l'ideologia di fondo del capolavoro di Corella, un autore abbondantemente plagiato da Martorell nel *Tirant* e dal quale è copiato nientemeno che il lamento funebre di Carmesina sul tumulo dell'eroe bretone<sup>10</sup>, appare comunque improbabile. Un romanzo di vaste proporzioni, con un exordio di chiara impronta lulliana e, quindi, con una im-

<sup>7</sup> Cfr. Lluís Nicolau i d'Olwer, *Sobre les fonts catalanes del Tirant lo Blanch*, «Revista de Bigliografia Catalana», 1907, poi corroborato da tutta la bibliografia successiva.

<sup>8</sup> Oltre ai fondamentali studi di Constantin Marinescu (1953-1954; 1956; 1979), si veda il contributo dell'ungherese K. Faluba, *Tirant 'el valac' o Tirant 'Joanet'?*, «Miscel·lània Sanchis Guarner», I (València 1984), pp. 107-108. Lo stato della questione in M. de Riquer, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona 1990, pp. 169 e ss.

<sup>9</sup> Per questo, cfr. Harriet Goldberg, *Clothing in 'Tirant lo Blanc': Evidence of 'Realismo vitalista' or of a new Unreality*, «Hispanic Review» 52 (1984), pp. 379-392 e Giuseppe Grilli, *'Comen los caballeros y duermen'. Consideraciones sobre mesas y camas del 'Tirant' y el 'Quijote'*, in stampa negli Atti del «I Congresso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Almagro 1991».

<sup>10</sup> Cfr. M. de Riquer, *Nuevas contribuciones a las fuentes del 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona 1949 («Conferencias desarrolladas con motivo del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes», III), pp. 18-20, argomento ripreso in *Aproximació*, cit., pp. 298-301.

plicita vocazione pedagogica (seppur rivolta in un piano parodico), con un gran dispiego di avventure e personaggi secondari, difficilmente si può costringere nelle maglie di una letteratura 'per gioco'. Un qualche senso deve pur esprimersi nella storia. Inoltre l'intreccio principale, culminando in una piccola ecatombe, individua un contenuto tragico di cui non si può prescindere. Ad esso si perviene lentamente. Trascorrono anni tra l'arrivo di Tirant a Costantinopoli, e il suo primo incontro con Carmesina, e il fatale *desenlaç* della storia. La fortuna, identificata nelle trame della Viuda Reposada prima, nel naufragio e cattività in Nord-Africa poi, non ha agito però mai isolatamente. I protagonisti del romanzo hanno prestato ad essa un supporto se non sincero, almeno ingenuamente partecipe. Carmesina e Plaerdemavida, interpretando con convinzione la farsa che la Viuda ha tramato, Tirant credendo al gioco degli specchi e scendendo in giardino per uccidere l'innocente Lauseta, non per smascherare gli attori fallaci del teatrino, si sono piegati agevolmente ai disegni del destino invidioso<sup>11</sup>.

Naturalmente c'è dell'altro che può essere imputato ai due amanti: gli amori clandestini e giunti a compimento contro le giuste leggi: almeno ciò confessa la *Princesa* sul letto di morte. Ma è ben strano che l'adulterio di Hipòlit ottenga il premio, mentre le tribolazioni prematrimoniali di Tirant e il 'matrimonio segreto' meritino invece il castigo della provvidenza. L'errore di Tirant è dunque altrove. Come intuì Avalor-Arce il suo è, tutto sommato, un fallo letterario, piuttosto che morale<sup>12</sup>. Tirant, e con lui Martorell, contamina il suo libro di giostre e cavallerie erranti con vere e proprie spedizioni. Dal momento in cui, come suggerisce di fare Sancho a Quijote, si mette al servizio di un re, trasforma la sua biografia rettilinea in una esperienza duttile, che aderisce alle circostanze e se ne giova<sup>13</sup>. Anzi, sin dal primo incontro con i nuovi scenari dell'avventura

<sup>11</sup> Ne ho trattato in Giuseppe Grilli, *Tirant lo Blanc e la teatralità*, al «Symposion Tirant lo Blanc» le cui *Actes* sono in corso di stampa.

<sup>12</sup> J. B. Avalor-Arce, *Para las fuentes del 'Tirant lo Blanc'*, in Id., *Temas hispánicos medievales*, Madrid 1974, p. 256.

<sup>13</sup> Si rammenti la motivazione con cui Tenebrós suggerisce a Felip de França di unirsi a Tirant nella spedizione di soccorso ai cavalieri templari di Rodi il cui centro gnomico è preso dal repertorio proverbiale; *Tirant*, I, 100 (p. 304):

— Los cavallers, senyor, qui aconseguir volen honor, com són jóvens e disposts per exercir armes, no deurien aturar en casa de llurs pares, e especialment los qui són de menor edat dels altres germans, e majorment que lo pare no en faça menció neguna d'ell. E si jo fos en lo punt que vós sou, ans iria peixent les herbes per los monts que sol un dia jo aturàs en aquesta cort. ¿E no sabeu vós com diu aquell refrany antic?: mudant edat muda's ventura; e poríeu-la en altre lloc millor trobar que no aci.

— il mondo aperto del mediterraneo vs il campo chiuso delle giostre e tornei  
— mette in scacco la sua identità. Da cavaliere si fa uomo di corte, provetto damerino, dotto rielaboratore di racconti tradizionali e, soprattutto, *servus fallax* di Felip de França di cui favorisce gli amori ingannando la pur arguta Ricomana. Né questa è azione isolata. Tirant torna a svolgere un ruolo celestinesco suggerendo ad Hipòlit di intrattenere l'*Emperadriu* con conversazioni temerarie. In qualche caso combina il matrimonio direttamente, come con Plaerdemavida e il senyor d'Agramunt, o ne favorisce l'esito, come con Diafebus e Estefania. In vero persino quando è lui stesso affetto da malattia d'amore riscopriamo che c'è una nota stonata, un elemento non riassorbibile nel ruolo e nella casistica codificati<sup>14</sup>. Ma su questo punto vale la pena soffermarsi.

Sono due i momenti critici nella storia amorosa di Tirant. Uno attiene alla dinamica narrativa, l'altro alla caratterizzazione della esperienza. Quanto alla prima il primo tratto che rileviamo è nella singolarità. Tirant è il solo, tra i molti *amatores* del romanzo a subire il trauma dell'innamoramento. Anche chi è travolto da una passione tanto forte da spingerlo a morire per essa, come il cavaliere di Vilesermes, o chi si slancia in una relazione di totale penetrazione amorosa, come Diafebus, riesce a sfuggire agli strali micidiali di Venere e del dio Amore. Figurarsi poi nel caso di Plaerdemavida che sposa il cugino di Tirant solo per compiacere l'eroe amatissimo o di Hipòlit che passa allegramente dalle grazie acerbe della *donzella* di Carmesina alla maturità febricitante della madre<sup>15</sup>, anziana ma non rassegnata Emperadriu. Tirant è il solo ad amare, a saperlo e a soffrirne. Tuttavia pur nella condizione specialissima in cui si trova, a cui né giovano i consigli di Diafebus né i medici dell'Emperador, Tirant è presente a se stesso. Non soltanto non rinuncia alle sue più importanti missioni militari e politiche, ma nel corso di esse modifica sostanzialmente l'oggetto d'amore nella sua condizione sociale: non più genericamente Infanta, ma Princesa, con un ruolo e un compito ben precisi da su-

<sup>14</sup> Alludo qui al motivo della *brevitas* in amore su cui do maggiori ragguagli in 'Comen los caballeros...': *I cibi nel 'Tirant lo Blanc'*, in stampa negli atti del Convegno su «I Codici del Gusto. Verona 1991».

<sup>15</sup> Il parallellismo con il 'mal d'amore' è solo apparente; se ne accorgono, forse, persino i medici che, sornioni, ricettano un sedativo per dormire, *Tirant*, II, 260 (p. 152):

Prestament vengueren los metges e tocaren-li lo pols e trobaren-lo-hi molt mogut per lo moviment que tenia, que s'esperava entrar en lliça de camp clos ab cavaller jove, e dubtava la perillosa batalla. Digueren los metges:

— Bo serà, senyora, que la majestat vostra prenga uns pocs de canyans confits ab un got de malvesia, e alleujar-vos han lo cap e faran-vos dormir.



bito nella amministrazione dell'impero<sup>16</sup>. E ciò non è isolabile dal rapporto personale, ché la Princesa rifiuta ogni rapporto di *senyoria* e solo accetta *amor*, anche in presenza d'altri<sup>17</sup>.

È dunque da ritenersi una sorta di manifestazione teatrale anche il comportamento amoroso di Tirant? Non credo. Le sue inappetENZE, seppur parzialmente vinte per rispetto sociale, sono sincere. Quando gli si chiede l'origine dei suoi mali e risponde «jo ame» si comprende che l'essenzialità della affermazione travalica la possibilità di una finzione. Il mal d'amore è autentico. C'è semmai da chiedersi in cosa consista e come Martorell reinterpreti la ricchissima tradizione. Non è certo il caso di ripercorrere qui le tappe del passaggio della "materia ovidiana" dal Medioevo al Rinascimento<sup>18</sup>. È questo un tema che gode di abbondante bibliografia ed anche il luogo che vi occupa il *Tirant* è stato studiato a più riprese con diversa sensibilità. Mi limito pertanto a ricordare solo un paio di evidenze non sempre tenute però nel debito conto. Martorell affronta il motivo erotico a partire da March. Oltre ai vincoli personali che lo legavano al grande rinnovatore della lirica del XV — March è sicuramente il più originale e compiuto nella forma, oltre che nei contenuti, tra i poeti iberici del quattrocento —, è stato sottolineato da Riquer e da McNerney come in più occasioni, non secondarie, il riferimento diretto a versi ausiasmar-

<sup>16</sup> La successione, per capitoli, è la seguente: al 118 Tirant è vittima delle frecce della deessa *Venus*, al 119 sta male, malgrado i consigli e le parole di Diafebus, non migliora, anzi confessa in pubblico con frasi in chiave la propria condizione, al 120 prorompe in una *lamentació*, al 121 promuove l'Infanta Princesa.

<sup>17</sup> *Tirant*, I, 125 (p. 397):

«E Tirant la suplicà que li donàs la mà, que la hi volia besar, e l'exelsa senyora no ho volia consentir; e Tirant la'n suplicà moltes voltes, e com véu que fer no volia, cridà a la Viuda Reposada e a Estefania, e elles per fer plaer al Capità la suplicaren molt la hi deixàs besar. E ella féu-ho en aquesta manera, no volent-ho cosentir que de part de fora la hi besàs, mas obrí la mà, e de part de dins que la hi besàs, perquè besant dins és senyal d'amor, e besant de fora és senyal de senyoria».

<sup>18</sup> Ricordo solo le pagine di Salvatore Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo* (in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli 1965) datate 1960 e destinate ad essere parte di un libro purtroppo non realizzato. Per l'ambito catalano numerosi riferimenti sono in L. Badia, *De Bernant Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona 1988. Nel *Tirant* il collegamento è voluto e si colloca in bocca a Carmesina quando si è appena verificato l'innamoramento di Tirant. Cfr. *Tirant* I, 119 (p. 383):

— Certament jo crec — dix la Infanta — que vós haveu après en l'escola d'honor, lla on se llig d'aquell famós poeta Ovidi lo qual en tots sos llibres ha parlat tostemps d'amor verdadera. E qui fa son poder d'emitar al mestre de la ciència, no fa poc. E si vós sabésseu en qual arbre se lleva amor e honor, e sabésseu la pràtica d'esta terra, ¡com seríeu home de bona ventura!

chiani connoti il testo narrativo del *Tirant*<sup>19</sup>. Il discorso erotico del romanzo, dunque, parte da una precisa e databile rilettura e reinterpretazione dell'esperienza erotica in letteratura. Altro tratto distintivo è che nel romanzo le sequenze amorose si collocano in una strategia complessiva di sviluppo dell'azione. È giusto quindi ricomporle in una sezione compatta, ma anche leggerle nella specifica dinamica in cui si collocano nel testo. In tal senso bisogna distinguere tra un discorso sull'amore, più o meno astratto, una sua applicazione a determinati personaggi, la sua manifestazione in scene esemplari, in episodi (innamoramento di Tirant, seduzione di Estefania, amori dell'Emperadriu, ecc.), l'impatto dell'esperienza erotica nei diversi personaggi (motivi del desiderio nell'Emperador o in Plaerdemavida) e discussione tra i personaggi del motivo amoroso<sup>20</sup>.

È significativo infatti dove, quando e come si ponga la questione: «quina cosa és amor?»<sup>21</sup>. Siamo ancora alla corte di Sicilia. L'Infanta Ricomana per mettere alla prova Felip invita tutti ad una cavalcata fuori palazzo subito dopo una pioggia improvvisa e violenta. Felip nel corso della passeggiata è ossessionato dal timore di infangarsi le belle vesti. Tirant lo riprende senza mezzi termini, condannando timori ed avarizia, fino ad umiliarlo: «Cansat estic de tal raó e de vostra pràctica tan deshonestà. La roba ja no es pot guastar més del que és. No tingau més pensament, que jo us daré la mia»<sup>22</sup>. Naturalmente di tutto ciò non fa trapelare nulla a Ricomana e copre i fragori della discussione con crepitanti *rialles*. L'Infanta, che sciocca non è, chiede perché mai ridano tanto i due bei francesi ed è a questo punto:

— Per ma fe, senyora — dix Tirant —, jo em só ris d'una demanda que Felip hui tot lo dia me fa, ans que partíssem de la cambra de vostra altesa e après com cavalcam, e ara a l'entrant de l'aigua: me demana quina cosa és amor e d'on proceeix. La segona cosa que m'ha dit: ¿on se pon amor? Sí Déu me dó honor, jo no sé quina cosa és amor ne d'on

<sup>19</sup> Cfr. M. de Riquer, *Aproximació*, cit., pp. 186-187 e K. McNerney, *Tirant lo Blanc revisited: a critical study*, Michigan 1983, pp. 75 e ss.

<sup>20</sup> Cito alcuni tra i contributi recenti: C. Miralles, *'Mas no les obres'. Remarques sobre la narració i la concepció de l'amor en el 'Tirant lo Blanc'*, «Miscel.lània Aramon i Serra» II (1980), pp. 395-413; C. Wittlin, *Especulacions psicoanalítiques sobre la sexualitat en el 'Tirant lo Blanc'*, «Llengua & Literatura» I (1986), pp. 31-49; Ll. Alpera, *La concepció de l'amor al 'Tirant lo Blanc'*, «Estudis de Literatura Catalana al País Valencià», Alacant 1987, pp. 25-36; C. Di Girolamo-D. Siviero, *L'amore nel Tirant lo Blanc*, «Belfagor» XLVI (1991), pp. 275-295.

<sup>21</sup> Antony van Beyesterveldt, *El amor caballeresco del Amadís y el Tirante*, «Hispanic Review» 49 (1981), pp. 407-425 ritiene «indiscutible la procedencia cancioneril (de) la pregunta» (p. 412).

<sup>22</sup> *Tirant*, I, 109 (p. 344).

proceeix, però creuria que los ulls són missatgers del cor; l'oir és causa que es concorda ab la voluntat, l'ànima té molts missatgers los quals esperança aconsola, los cinc senys corporals obeeixen al cor e fan tot ço que ell los mana, los peus e les mans són súbdits a la voluntat, la llengua, multiplicant en paraules, dóna remei en moltes coses en l'ànima e en los cos e a tot quant és, e per ço se diu aquell refrany vulgar: lla va la llengua on lo cor dol. Perquè, senyora, la vera e lleal amor que Felip vos porta no pot tembre res.

— Tornem — dix la Infanta — devers la ciutat<sup>23</sup>.

L'episodio precede di non molte pagine l'incontro tra gli occhi di Tirant e «les pomes de paradís» dell'altra Infanta, Carmesina di Costantinopoli. Nulla nel momento dell'innamoramento del cavaliere bretone lascia supporre un motivo parodico. La malattia amorosa è autentica. Tuttavia nella descrizione della fenomenologia del male si notano degli elementi di interesse, originali. Innanzi tutto, come è stato più volte notato, vi è lo spostamento dell'incontro tra gli occhi, che lo stesso Martorell ha definito poco prima «missatgers del cor», e cattura di essi da parte di un «jamés rebut past» consistente in «pomes de paradís», ma soprattutto la promessa che il laccio lanciato non sarà spezzato «fins que la mort dels dos féu separaciò»<sup>24</sup>, ove si anticipa a questo momento aurorale il tema della conclusione tragica della storia. Una tragedia del tutto immotivata, come si accennava sopra, sul piano di una simbologia della colpa e della punizione, ma non senza riferimenti sul piano della *fiction*, ché, compiuta la visione meravigliosa, «L'Emperador pres per la mà a sa filla Carmesina e tragué-la fora d'aquella cambra. E lo Capità pres del braç a l'Emperadriu e entraren en un altra cambra molt ben emparamentada e tota a l'entorn historiada de les següents amors: de Floris e de Blanxesflors, de Tisbe e de Píramus, Eneas e de Dido, de Tristany e d'Isolda, e de la reina Ginebra e de Lançalot, e de molts altres, que totes llurs amors de molt subtil e artificial pintura eren divisades»<sup>25</sup>. Proprio a questa natura *sobtil e artificial* dobbiamo il carattere di tragedia che assumeranno gli amori di Tirant e Carmesina adattandosi nella conclusione a modelli di cui si è ormai persa la motivazione strutturale, ma non il gusto e la cadenza. Il piacere del racconto è, dunque, per Martorell del tutto indipendente dall'ideologia che dovrebbe sorreggere le azioni e le motivazioni dei personaggi. Non a caso subito dopo Tirant commenta al cugino Ricard: «No creguera jamés que en aquesta terra hagués tantes coses admirables com veig». Ricard crede che egli alluda agli affreschi (e cioè alle teorie tragiche degli amori del passato iconografico e letterario), mentre Tirant

<sup>23</sup> Ivi, p. 345.

<sup>24</sup> *Tirant*, I, 118 (p. 374).

<sup>25</sup> Ibidem.

«deia-ho més per la gran bellea de la Infanta»<sup>26</sup>. È perciò questa *bellea*, ed essa sola, la causa della rovina dell'eroe.

La caratterizzazione dell'innamoramento di Tirant come cattura e caduta nei mali d'amore secondo una specifica deviazione di percorso rispetto ai modelli del *roman*, ma con un occhio fisso in essi, viene ad essere corroborata dalla esemplificazione retorica della malattia. Tirant, interrogato su di essa, afferma che «jo no tinc altre mal sinó de l'aire de la mar qui m'ha tot comprès». Come ha rilevato Riquer si tratta di un gioco di parole non originale e che ritroviamo nella tradizione trovadorica ed anche nel *Cligès*<sup>27</sup>. Meno scontato è però il ripetersi della formula con leggere variazioni nel giro di poche pagine e il suo fissarsi come uno dei luoghi di riconoscibilità del romanzo. Questo del *mal de la mar* è, insieme ad altre formule ricorrenti, di sapore paremiologico, come *del bo tria hom lo millor, donzella nua i crua*<sup>28</sup>, o altre, costituisce infatti un tratto che individua la narrazione e le conferisce uno spessore di stile. È cioè questo il luogo in cui si ribalta il comportamento aulico dei *parlaments* e delle indicazioni retoriche rielaborate quando non direttamente plagiate, dalla *valenciana prosa* di Corella. Si tratta perciò non di frammenti di discorso con scarso rilievo, ma di autentici indicatori delle intenzionalità del testo. Talvolta conviene rileggere per intero la sequenza della replica del gioco di parole dinanzi ad un pubblico più ampio, composto non più dal solo Ricard, ma da un gruppo di interlocutori-spettatori, tra cui Carmesina. La presenza dell'amata sdrammatizza la situazione di sofferenza di Tirant, che gioca nuovamente le sue battute. Il carattere di scambio dialettico è esplicitamente rivendicato dalla Principessa che esalta le sue abilità nella partita:

Dix Tirant:

— Senyor, la majestar vostra deu saber que tot lo meu mal és de mar, car los vents d'aquesta terra són més prims que los de ponent.

Respòs la Infanta ans que l'Emperador parlàs:

— Senyor, la mar no fa mal als estrangers si són aquells que ésser deuen, ans los dóna salut e llonga vida — mirant tostemps en la cara a Tirant, sotsrient-se perquè Tirant conegués que ella l'havia entès.

L'Emperador ixqué de la cambra ab lo Capità parlant, e la Infanta pres a Diafebus per la mà e detingué'l e dix-li:

— De les paraules que em digués ahir no dormí en tota la nit.

— Senyora, voleu que us diga?, nostra part n'havem haguda. Emperò molt reste aconsolat com haveu entès a Tirant.

<sup>26</sup> *Tirant I*, 118 (p. 375).

<sup>27</sup> Cfr. *Tirante el Blanco*, ed. Riquer, Madrid 1974, v. II, p. 133, nota 1.

<sup>28</sup> O la sua variante cortese «tota nua o en camisa» su cui ha richiamato l'attenzione Frank Pierce nel suo rivelatore *The role of sex in the Tirant lo Blanc*, «Estudis Romànics» X (1962), pp. 291-300 ove sottolinea la «juxtaposition of the devotional and the erotic» (p. 295) nell'atteggiamento amoroso di Tirant.

— ¿E com pensau vós — dix la Infanta — que les dones gregues sien de menys saber ni valor que les franceses? En esta terra bé sabran entendre lo vostre llatí per escur que el vullau parlar.  
 — Per ço, senyora, és major glòria per a nosaltres — dix Diafebus — practicar ab persones qui sien molt enteses.  
 — Per avant ho veureu — dix la Infanta — en lo practicar, e veureu si coixerem les vostres passades<sup>29</sup>.

A questo punto le inappetENZE<sup>30</sup>, di cui partecipa la stessa Carmesina<sup>31</sup>, gli inutili interventi dei medici<sup>32</sup>, e le buone parole di Diafebus<sup>33</sup> si iscrivono tutti come complementi di una casistica che situa il Capità e la Princesa come la coppia protagonista del libro, predisponendo gli esiti del racconto nell'appagamento del loro desiderio di congiungimento e lasciando fuori dalla portata del romanzo ogni episodio indotto che travalichi le biografie dei protagonisti. È il mal d'amore a coronare il destino e il ruolo del personaggio principale; grazie alla malattia questi può infatti superare le sue abituali *performances* di campione sportivo o di *puer senex*. La nuova avventura interiore nel conferirgli duttilità negli ideali gli garantisce anche complessità morale e psicologica, come prova ad un certo punto quando nel mettere a confronto le sue imprese cavalleresche, sempre vittoriose con la 'sconfitta' ora ad opera di una tenera fanciulla, l'unico esempio concreto che rammenta è il combattimento con il signor di Villesermes<sup>34</sup>. Questi, si ricordi, è il cavaliere invaghito della Bella Agnès che, folle di gelosia perché Tirant ha ottenuto dalla dama il dono del fermaglio e l'onore di sfilarglielo dal seno (altre *pomes* se non proprio *pometes*), quasi ammazza il nostro eroe in combattimento. E Tirant in quella occasione sfugge a sicura morte solo grazie al calore delle vesti e pellicce che la Bella Agnès sacrifica sul corpo dell'eroe svenuto. Non è difficile dunque stabilire i collegamenti d'uopo tra *cor*, *pneuma*, *mutació dels aires*, freddi improvvisi più che *gel* e questo *mal dels aires de la mar* che colpisce il personaggio e che, convertito in *mal de costat vora d'un riu*, mette fine alla storia.

Ma prima di pervenire al finale, conviene riprendere brevemente le fila del discorso delle interconnessioni tra intreccio principale, che abbiamo visto rinsaldarsi nell'eroe di cui si descrive l'elan vitale, e il gruppo nutrito di personaggi che lo incontrano con le loro storie e le loro pulsioni. Naturalmente ram-

<sup>29</sup> *Tirant I*, 119 (p. 381).

<sup>30</sup> *Tirant I*, 119 (p. 376): «Emperò Tirant menjà molt poc de vianda», «Tirant no pògué menjar» (Ibidem), ecc.

<sup>31</sup> *Tirant I*, 161 (p. 547): «Mas la Princesa menjà molt poc aquella nit». In effetti questo episodio è successivo, ma è significativa la ripetizione della formula.

<sup>32</sup> *Tirant I*, 119 (pp. 376-377).

<sup>33</sup> *Tirant I*, 121 (p. 386).

<sup>34</sup> *Tirant II*, 210 (p. 50).

menterò qui solo qualche episodio tra quelli correlati al motivo erotico e ai vari effetti che Amore determina in situazioni e rapporti.

Prima di ogni altro è lo sguardo. Come si è visto, tramite gli occhi è avvenuto l'incontro tra Tirant e Carmesina. Lo sguardo, però, nel corso dell'azione si sdoppia e si riflette: si pensi alla bellissima scena del bagno quando l'oggetto da mirare è osservato parallelamente dall'amante e dalla sua intermediaria. Il modello distorto, anche se non irriconoscibile, è quello dell'occhio che a Lesbo oscilla tra cupidigia e invidia dell'altro. Tuttavia una drammatizzazione dell'esclusivismo erotico è assente dall'orizzonte di attese dei personaggi. Ne è buon esponente il manifestarsi del desiderio nell'Emperador. Si tratta di un desiderio di amori ancillari sui quali ha facile gioco dialettico l'Emperadriu che se ne burla («Guardau que jamés morí dona ni donzella de joc d'esplanissades»)<sup>35</sup>.

Ma a sua volta il parodico si riflette sul comportamento dell'Emperadriu quando, in procinto di incontrarsi con Hipòlit, è colpita anch'essa dai mali d'amore e l'intervento dei medici risulta inappropriato e fallace<sup>36</sup>. Ma l'indizio essenziale per la ricostruzione di questo reticolato che assume per buona la cultura medica classica, ripresa secondo la vulgata medievale e rinfrescata dalle tendenze nuove e laiche, è nell'episodio della diagnosi dei mali di Estefania dopo la notte d'amore con Diafebus. Vi troviamo l'indicazione della perniciosità dell'*aire del riu*, il suo collegamento con la consumazione del rapporto sessuale completo e il riferimento alla dottrina medica per mezzo dell'*auctoritas*: il tutto condito dalla arguzia e salacia di Plaerdemavida:

— Ah, Santa Maria val! — dix Plaerdemavida — Dignes, Estefania, quin és aqueix teu comport? ¿Què és lo que et fa mal? E jo iré als metges que vinguen per dar-te salut, aquella que tu volries per a ta persona.

— No cal — dix Estefania —, que lo meu mal tost serà guarit, ca no és sinó dolor de cap: anit ab l'aire del riu m'ha fet mal.

— Guarda — dix Plaerdemavida — què dius, que gran dubte serà que no muïres. E si mors, la tua mort serà criminosa. Guarda bé que no et facen mal los talons, com jo haja oit dir als metges que a nosaltres, dones, la primera dolor nos ve en les ungles, après als peus, puja als genolls e a les cuixes, e a vegades entra en lo secret, e aquí dóna gran turment e d'aquí se'n puja al cap, torba lo cervell, e d'aquí s'engendra lo mal de caure. E aquesta malaltia no et penses que vinga sovint, segons diu lo gran filòsof Galièn, metge molt subtil, que no ve sinó una vegada en vida, e per bé que sia mal incurable, no és mortal, mas ha-hi molts remeis qui ajudar se'n vol. Aquesta mia epistola és bona e verdadera, e per ço no deus haver admiració de mi si conec les malalties, que si em mostres la llengua jo et sabré dir lo mal que tens.

<sup>35</sup> *Tirant II*, 220 (p. 71).

<sup>36</sup> *Tirant II*, 260 (p. 152); cfr. la precedente nota 15.

Estefania li tragué la llengua. Com Plaerdemavida l'hagué vista, dix-li:  
— Jo renegaria de tot quant saber mon pare me mostrà estant jo en son poder, si tu no has perduda sang aquesta nit.

Respòs prestament Estefania:

— Veritat dius, que del nas m'és eixida.

— Jo no sé si és del nas o del taló — dix Plaerdemavida —, mas sang haveu perduda, e per ço poreu ara dar fe de mi e de la mia ciència, que lo que jo diré serà veritat. E si la majestat vostra, senyora, volrà que no us recite un sommi que he fet esta nit, jo seré contenta, ab protestació que si diré alguna cosa qui agreuge l'alta vostra, que lo perdó no em sia denegat.

La Princesa havia pres molt gran plaer en lo que Plaerdemavida havia dit, e ab grans rialles li dix que digués tot lo que volgués, que ella li perdonava a pena e a culpa ab auctoritat apostòlica. E Plaerdemavida féu principi al sou sommi en estil de semblants paraules<sup>37</sup>.

Resta un interrogativo da sciogliere: in un romanzo quanto mai attento ad illuminare con precisione tempi e luoghi dell'azione i sottili passaggi che abbiamo visto tra il *remake* della tradizione che vuole incatenati amori e morti eroici e le insinuazioni sostanziali che privano di una seria ideologia di riferimento i personaggi, e che anzi li reinvestono di ruoli parodici, non hanno finora definito i correlativi che presiedono e proteggono il doppio registro. Non credo di poter sviluppare appieno qui un'argomentazione che richiederebbe maggiori attenzioni, ma si può senz'altro accennare alla condizione con cui si svolge la trama del romanzo. Se ritorniamo al momento iniziale, quando Tirant scopre Carmesina e i suoi seni adolescenti, noteremo che ciò avviene grazie ad un intervento di luce indotta. L'eroe penetra nella stanza in cui l'Infanta «estava gitada damunt aquell llit». Tende abbassate e finestre chiuse rendono cupa l'atmosfera, afoso l'ambiente e impenetrabili, anche con l'ausilio degli abiti neri, i corpi. Tirant prima con luce artificiale («una antorxa encesa»), poi facendo aprire le finestre conquista la luce e, con la luce, la visione paradisiaca. Eppure senza «les finestres tancades» Carmesina non si sarebbe mai slacciata, «mostrant en los pits» le meline destinate alla cattura dello sguardo amoroso<sup>38</sup>. L'opposizio-

<sup>37</sup> *Tirant I*, 162 (pp. 560-561).

<sup>38</sup> *Tirant I*, 118: è la scena più volte citata nel corso dell'innamoramento che, forse, conviene qui rileggere per intero:

Dient l'Emperador tals o semblants paraules les orelles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemps

ne luce/ombra e quella correlativa chiuso/aperto hanno un'evoluzione significativa e plurisemica. Ad esempio sono punizione per Tirant e suo 'raffreddamento' ad opera di Plaerdemavida quando questi si è reso colpevole di indecisione<sup>39</sup>. Ma l'ombra, l'ombra che discende dai *tarongers* del palazzo imperiale, ha il ruolo benefico di coprire i baci che Tirant e Carmesina si danno sotto il naso dell'Emperador a suggello della loro promessa di matrimonio segreto<sup>40</sup>.

Nel testamento dettato prima di morire Carmesina ordina che le sue spoglie mortali siano sepolte con quelle di Tirant e lascia erede universale la madre. Per quanto attiene all'eredità sarà presto detto l'uso che l'Emperador ne farà a favore di Hipòlit, complice lo stesso testamento di Tirant che, a sua volta, ha però ordinato di essere sepolto in Bretagna. Si conferma così il doppio registro: da una parte il motivo tristaniano degli amanti ricongiunti nel sepolcro, dall'altro l'istanza parodica assicurata dalla fortuna del *famulus*. Una fortuna di cui il *Tirant* no recita, *ans ho remet a les històries qui foren fetes d'ell*<sup>41</sup>.

Il premio per il dovere compiuto, nell'investire un successore o nel promettere una continuazione, è perciò forse proprio nella affermata, ma non praticata, possibilità della *Segunda Parte*. Non è infatti scontato che il romanzo o la vita debbano sempre avere una ineluttabile continuazione.

foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació. Mas sé-us bé dir, certament, que los ulls de Tirant no havien jamés rebut semblant past, per moltes honors e consolacions que s'hagués vistes, com fon sol aquest de veure la Infanta. L'Emperador pres per la mà a sa filla Carmesina e tragué-la fora d'aquella cambra.

<sup>39</sup> *Tirant II*, 233 (p. 102):

Com Tirant se véu que Plaerdemavida l'havia deixat, e no sabia on era perquè llum en tota la cambra no havia, e així lo féu estar per espai de mija hora en camisa e descalç; e tan baix com podia la cridava, e ella lo sentia molt bé e respondre no li volia. Com Plaerdemavida véu que prou l'havia fet refredar, pres-li'n gran pietat...

<sup>40</sup> *Tirant II*, 276 (p. 187): «E besaren-se moltes voltes, que per negú no foren vists, car los tarongers estaven entre l'Emperador i ells, qui els empedien la vista, e a tots los altres». *L'hortus deliciarum*, oggettivato nel paradiso dei pomi di Carmesina, ha qui ritrovato il suo *locus amoenus* nel giardino degli aranci complici e guardiani dell'amore. Si veda in proposito D'Arco S. Avalle, *Ai luogbi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977, pp. 107-112.

<sup>41</sup> *Tirant II*, 487 (p. 587). Il libro promesso riguarda, in vero, il figlio omonimo dell'Hipòlit *criat*.



CARLOS ROMERO MUÑOZ

*Università di Venezia*

## LA CATALANÍSTICA ITALIANA

(1980-1991)

El lector podrà trobar una suficient il·lustració del desenvolupament de la matèria en el volum *Il contributo italiano agli studi catalani. 1945-1979*<sup>1</sup>, integrable amb els treballs de Giuseppe Tavani «Ricerche di Letteratura Catalana in Italia»<sup>2</sup> i «Literatura Catalana»<sup>3</sup>, sens oblidar les dades recullides en l'*Annuario degli Iberisti Italiani*<sup>4</sup>, en els dos *Bollettini* de l'*Associazione Italiana degli Ispanisti* (=AISPI)<sup>5</sup> i en la *Bibliografia catalana. Libri 1978-1988. Indici e copertine*<sup>6</sup>. Tot i conservant, per l'objectiva força de les circumstàncies, les característiques d'una activitat sovint «esporàdica», a la que s'han dedicat i es dediquen (ara, per sort, no *tan sols*) filòlegs romànics, hispanistes o lusitanistes sensibles a aquesta important branca de l'iberisme<sup>7</sup>, la catalanística italiana confirma aquí el seu tradicional bon nivell científic i, a més a més, sembla decidida a obrir-se a l'exploració d'àmbits fins a fa poc descurats. A fi de posar de relleu aquest fet (la veritable «novetat», potser, de l'última dècada), he adoptat la periodització que proposa Franco Meregalli en la recent *Storia della Civiltà Letteraria Spagnola*<sup>8</sup> (on, com es podrà veure, hi ha capítols, tot ells escrits per especialistes italians, en què s'estudien les vicissituds de la literatura catalana).

<sup>1</sup> *Atti del Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, Cosenza, Lerici, 1981, 117 pp., amb visions de conjunt signades per Jordi Carbonell, Maria Grossmann, Giuseppe Grilli, Francesco Cesare Casula i Miquel Batllori.

<sup>2</sup> *Convegno «Letterature Straniere e Neolatine e Ricerca Scientifica» (18-20 Maggio 1978, Accademia della Crusca, Firenze)*. Roma, Bulzoni, 1980, pp. 383-395.

<sup>3</sup> «Literatura Catalana»: *Arbor*, núms. 488-489 (1986), dedicats a l'hispanisme italià (organització de Franco Meregalli i Manuel Sito Alba), pp. 147-156.

<sup>4</sup> Promogut per Franco Meregalli i Giuseppe Bellini. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1980, 103 pp.

<sup>5</sup> *Bollettino Informativo e Bibliografico*, Pisa, C. Cursi, 1984, 110 pp., i Napoli, Ed. Intercontinentalia, 1990, 87 pp.

<sup>6</sup> Organitzada per G. Grilli. Napoli, Litografia Libero Nicola, 1988, 202 pp.

<sup>7</sup> G. Tavani, «Literatura Catalana», p. 147.

<sup>8</sup> Torino, UTET, 1990.

Les seccions dedicades a cada època presenten, en primer lloc, els textos d'abast general (història de la literatura, monografies); a continuació ordeno alfabèticament els autors (o les obres anònimes) objectes d'estudi. En aquests apartats apareixen en primer lloc les edicions en català, seguides de les traduccions en italià. Venen després els llibres o els articles que els hi dediquen els estudiosos italians (o no italians, per naixement o per nacionalitat, que, però, pel fet de treballar establement a Itàlia, a tots els efectes funcionen com si ho fossin), cronològicament ordenats. Darrera el cognom (o cognoms), escric l'inicial del nom de fonts, que resulta complet tan solament a l'índex onomàstic. (Registro també els textos – no gaire nombrosos – que, apareguts abans de 1980, han estat reeditats posteriorment).

## NOTA BENE

Hi ha pocs treballs tan frustrants – per qui els fa – com la preparació d'una bibliografia. Ja ho sabia, és clar, però ara he tingut l'avintenesa d'adonar-me'n de manera potser "definitiva". Tot i limitant l'abast de *La catalanística italiana (1980-1991)* al vessant *purament* literari (allò que, de bell antuvi, explica – si més no des del meu punt de vista – l'absència de valuosos llibres i articles dedicats a la llengua, a la història, a la medicina, a la cosmètica, etc.), procedir a enriquir la meva bibliografia amb les abundants dades que, fa poc, em van comunicar els amics S. Asperti, J. Carbonell i G. Tavani fóra, *aquí i a hores d'ara*, tècnicament impossible. No trigarà gaire, però, la publicació d'una separata, on trobarà el lloc que li pertoca tot allò que, per nombroses causes, jo ignorava i que, almenys en alguns casos, resulta ser notable i, àdhuc, fonamental. No cal dir que, en l'esmentada separata, resultarà més fidelment "situat" un parell de títols ara registrats en períodes precedents als que els correspon.

Venècia, 14 d'Abril de 1992

## SIGLES

### Revistes

- AION, SR* = *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Serie Romanza*  
*AVer* = *Annuari Verdaguer*

<i>CRev</i>	= <i>Catalan Review</i>
<i>ELLC</i>	= <i>Estudis de Llengua i Literatura Catalanes</i>
<i>EUC</i>	= <i>Estudis Universitaris Catalans</i>
<i>QLLI</i>	= <i>Quaderni di Lingue e Letterature Iberiche</i>
<i>Riber</i>	= <i>Rassegna Iberistica</i>
<i>RomJab</i>	= <i>Romanistisches Jahrbuch</i>
<i>RomVulg</i>	= <i>Romanica Vulgaria</i>
<i>RomZL</i>	= <i>Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte</i>

### **Actes de Congressos, Festschriften, volums collectius**

<i>CAILLC</i>	= <i>Congrés de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes</i> , Montserrat.
<i>CITC</i>	= <i>Congrés Internacional de Teatre a Catalunya</i> , Barcelona, 1986.
<i>CIVS</i>	= <i>Cronache iberiche di viaggio e di scoperta, tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali</i> , Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1987.
<i>CNIS</i>	= <i>Congreso Nacional de los Italianistas Españoles</i> .
<i>CSCA</i>	= <i>Congreso di Storia della Corona d'Aragona</i> .
<i>Dialogo</i>	= <i>Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini</i> . A cura di Inoria Pepe. Roma, Bulzoni, 1990.
<i>DMA</i>	= <i>Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani</i> . Palermo, 18-20 maggio 1990. A cura di Carlo Prestigiacomo e M. Caterina Ruta. Palermo, Flaccovio ed., 1990.
<i>Lett. Compar</i>	= <i>Letterature Comparete</i> . Studi in onore di Ettore Paratore. Bologna, Pàtron, 1981.
<i>SCLS</i>	= <i>Storia della Civiltà Letteraria Spagnola</i> , diretta da Franco Meregalli. Torino, UTET, 1990.
<i>SIMGCR</i>	= <i>Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi</i> , Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1986.

### **I. Història Literària**

1. Romero Muñoz, C., «Breve historia de las historias de la literatura catalana»: *Riber*, 17 (1983), pp. 3-34.

### **II. Començaments de la literatura catalana**

2. Tavani, G., «Inizi della letteratura catalana»: *SCLS*, pp. 123-126.

Desclot, Bernat

3. Muntaner, Raimondo/D'Esclot, Bernardo, *Cronache catalane del secolo XIII e XIV*. Traduzione di F. Moisè. Introduzione di L. Sciascia. Palermo, Sellerio, 1984, pp. 399-625.

«Fronchino e Brisona»

4. *Fronchino e Brisona*. A cura di A. Annichiarico. Bari, Adriatica, 1990, 137 pp.

Jaume I

5. Asperti, S., «Indagini sul *Libre dels Feyts* de Jaume I: dall'originale all'archetipo»: *Romfab*, 52 (1982), pp. 269-285.
6. Asperti, S., «Il re e la storia»: *RomZL*, 53 (1983), pp. 275-297.
7. Asperti, S., «La tradizione manoscritta del *Libre dels Feyts*»: *RomVulg*, Quaderni, 7 (1983), pp. 107-167.

Llull, Ramon

8. *Il libro dell'ordine della cavalleria*. Ed. italiana, annotata, con testo catalano a fronte, a cura di G. Allegra. Carmagnola, Arktos, 1983.
9. *Il libro del gentile e dei tre savi*. A cura di M. Candellero, Torino, Gribaudi, 1986.
10. *Il libro delle bestie*. A cura di L. Frattale. Palermo, Novecento, 1987.
11. Arqués, R., «Ramon Llull, mirall orsià i noucentista. Mecanisme de recepció i identificació en l'obra d'Eugeni d'Ors»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 413-432.
12. Bertran i Casanovas, R., «Llull ed il Mediterraneo. Appunti per l'analisi di un mito letterario»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 445-448.
13. Candellero, M., «Un importante documento biografico lulliano: la *Vita coetanea*»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 15-33.
14. Cirillo, T., «Ramon Llull, *duca e maestro* nel poema di Bartolomeo Gentile Fallamonica»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 339-364.
15. Compagna Perrone Capano, A. M., «Sulla diffusione del *Libre de meravelles* in Italia: il ms. di Venezia»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 69-103.
16. Gavagnin, G., «Per una lettura del *Blanquerna*»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 209-222.
- 16 bis. Minervini, V., «Appunti sui *Començaments de medicina* lulliani»: *AION, SR*, pp. 151-165.
17. Pastine, D., «Llull e il pensiero della Controriforma»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 387-397.
18. Pereira, M., «Alchimia lulliana: aspetti e problemi del *corpus* di opere alchemiche attribuite a Raimondo Lullo (XIV-XVII sec.)»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992). 117-130.

19. Poli, D., «Sul sistema della comunicazione in Lullo»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 261-275.
20. Roca Mussons, M.A., «La finestra di Natana»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 241-260.
21. Saludes, A.M., «Suggerzioni lulliane in Mercè Rodoreda: 'Aloma' in *Aloma*»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 433-443.
22. Spampinato Beretta, M., «Lullo in Sicilia»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 145-162.
23. Scarsella, A., «Funzioni dell'immaginario medioevale nel *Phantasticus*»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 163-169.
24. Tangheroni, M., «Llull, Pisa e il progetto di crociata»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 35-36.
25. Vårvaro, A., «Note sul Ramon Llull narratore»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 199-207.
26. Vázquez Janeiro, I., «*Gracián*, un Fèlix castigliano del secolo XV. Una ricerca sull'innominato autore»: *AION, SR, XXXIV, 1* (1992), pp. 285-337.

*Muntaner, Ramon*

- (3.) Muntaner, Raimondo/D'Esclot, Bernardo, *Cronache catalane del secolo XIII e XIV*, pp. 5-397.

**III. Fins a 1412**

27. Tavani, G., «La letteratura catalana fino al 1412»: *SCLS*, pp. 162-176.
28. Tavani, G., «Literatura i societat a Barcelona entre la fi del sigle XIV i el començament del XV»: *V CAILLC*, pp. 7-40.
29. Cornagliotti, A., «Sobre un fragment teatral de l'Edat Mitjana»: *ELLC, I* (1980), pp. 163-174.

*Basset, Joan*

30. Grilli, G., «La poesia com a recer. Formalisme i ambigüitat en l'obra de Joan Basset»: *V CAILLC*, pp. 71-80.

*Eiximenis, Francesc*

31. *Estetica medievale. Dell'Eros, della Mensa e della Città*. A cura di R. Assunto, Milano, Jaca-Book, 1985.
32. Annichiarico, A., «Sulla tradizione manoscritta del *Segon llibre del cristià* di Francesc Eiximenis»: *AION, SR, XXIV, 1* (1992), pp. 467-477.

*March, Pere*

33. Morabito, M. T., «Les estructures estròfiques, mètriques i rítmiques de les cobles de Pere March»: *ELLC, IV* (1982), pp. 97-103.

*Matge, Bernat*

34. *Lo sommi*, pròleg de G. Tavani, B., Edicions 62 - La Caixa, 1980.

35. Tavani, G., «La Griseldis del Petrarca e la Griselda de Bernat Matge»: *Lett. Compar.*, vol. III, pp. 1273-1281.

*Pere III*

36. Roca Mussons, M. A., «Parallelismo, sovrapposizione, identificazione: considerazioni sul processo strutturale implicito nella proposizione di Pietro III contro Mariano IV d'Arborea», en *XIV CSCA*, vol. IV, pp. 292-314 (preprints dels *Acti*, Carlo Delfino ed., Sassari, 1990).

*Pròixita, Gilibert de*

37. Tavani, G., «Sobre la versificació de Gilibert de Pròixita. 1. Les estructures estròfiques i mètriques»: *ELLC*, II (1981), pp. 125-144.

38. Tavani, G., «Sobre la versificació de Gilibert de Pròixita. 2. Les estructures rítmiques»: *ELLC*, IV (1982), pp. 105-122.

**IV. De 1412 a 1474**

39. Tavani, G., «La literatura catalana. 1412-1474». *SCLS*, pp. 232-244.

*«Càrcel de amor» catalana*

40. San Pedro, Diego de, «*Càrcer d'amor - Carcer d'amore*. Due traduzioni della *novela* di D. de S. P. A cura di V. Minervini e M. L. Indini. Fasano, Bari, Schena, 1985.

*«Curial e Guelfa»*

41. C - y G -. Introd. de G. E. Sansone, Madrid, Alfaguara, 1982, pp. XVIII-LXIII.

*«Fiammetta catalana»*

42. Annicchiarico, A., *La «Fiammetta» catalana*. Ed. crítica, con introd., note e glossario. Vols. I-II, L'Aquila, Japadre, 1983-1987.

*March, Ausias*

43. Arqués, R., «Glosses a la malenconia en Ausias March»: *Riber*, 17 (1983), pp. 35-49.

44. Panunzio, S., «Realisme i didactisme en les comparacions d'Ausias March pròpies del Bestiari»: *IV CILLC*, pp. 397-409.

45. Spaggiari, B., «Una lirica di Ausias March»: *Medioevo e Rinascimento*, I (1987), pp. 131-136.

46. Grilli, G., «Dell'eredità ausias-marchiana»: *AION, SR*, XXX (1988), pp. 249-258.

47. Sansone, G. E., «Ausias March da Romaní all'Anonimo»: *Dialogo*, pp. 619-645.

48. Sansone, G. E., «Ausias / Ausiàs e la metrica»: *AION*, SR, XXXIV, 1 (1992) pp. 451-466.

*«Sidrach» català*

49. *Il libro di Sidrach. Versione catalana*. A cura di V. Minervini. Cosenza, Lericci, 1982.

**V. De 1474 a 1516**

50. Tavani, G., «La letteratura catalana. 1474-1516»: *SCLS*, pp. 304-306.

*Martorell, Joanot*

51. *Tirante il Bianco*. A cura di A. M. Annichiarico, M. L. Indini, M. Majorano, V. Minervini, S. Panunzio, C. Zilli. Introd. di G. E. Sansone. Roma, Ed. La Tipografica, 1984, 1023 pp.

52. Sansone, G. E., «El *Tirante* de Lello Manfredi»: *ELLC*, IV (1983), pp. 291-307.

53. Sansone, G. E., «*Tirant* al bivio»: *SIMGCR*.

*Roig, Jaume*

54. Escala, M., «L'univers satíric de Jaume Roig», en *QLII*, II (1984).

**VI. De 1516 a 1833**

55. Grilli, G., «Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana»: *AION*, SR, XXVIII (1985), pp. 293-355.

56. Grilli, G., «Excés d'oralitat a la cultura urbana entre Manierisme i Barroc»: *ELLC*, VI (1983), pp. 309-357.

*Fontanella, Francesc*

57. Grilli, G., «Materiali per la descrizione di un'educazione sentimentale: Francesc Fontanella, 1639-1643»: *EUC*, 4 (1984), pp. 82-92.

**VII. De 1833 a 1898**

58. Grilli, G., «La letteratura catalana. 1833-1989»: *SCLS*, pp. 840-854.

59. Arqués, R., «La 'morta-viva': gènesi, tradició i funció d'una al·legoria de la renaixença de la llengua catalana a Catalunya»: *AVer*, 3 (1989), pp. 31-76.

*Balaguer, Víctor*

60. Cinti, B., «Victor Balaguer e Italia»: *Miscel·lània Aramon i Serra*, B., 1980, vol. II, pp. 135-147 (reproduit a *Da Castillejo a Hernández*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 247-271).

*Bartrina, Joaquim Maria*

61. Arqués, R., «El leopardisme de J. M. Bartrina. ¿Mite o realitat?»: *Riber*, 25 (1986), pp. 19-30.

*Cortada, Joan*

62. Arqués, R., «Joan Cortada, traductor de *La Fuggitiva* de Tommaso Grassi»: *Universitas Tarraconensis* (1988-89), pp. 31-73.

*Oller, Narcís*

63. Oller, N., *Isabel de Galceran i altres narracions*. Estudi introductor de G. Grilli. B., Edicions 62, 1990, 152 pp.

*Verdaguer, Jacint*

64. Arqués, R., «*La Gerusalemme liberata* de Tasso en la gènesi de *L'Atlàntida* de Verdaguer»: *AVer*, 1 (1986), pp. 183-199.

65. Grilli, G., «Rotte atlantiche in poesia»: *CIVS*, pp. 29-39.

**VIII. De 1898 a 1936**

66. Allegra, G., «La letteratura catalana. 1898-1936»: *SCLS*, pp. 946-962.

67. Grilli, G., *Indagacions sobre la modernitat de la cultura catalana*, B., Edicions 62, 1983.

68. Grilli, G., «Letteratura catalana e movimenti d'avanguardia»: *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*. A cura di Gabriele Morelli. Milano, Jaca Book, 1988, pp. 121-143.

*Alomar, Gabriel*

69. *Il futurismo*. A cura di M.C. Ruta. Introd. di G. Grilli. Trad. di A. Frias. Palermo, Novecento, 1990, pp. 80.

*Alcover, Joan*

70. Arqués, R., «El leopardisme de Joan Alcover»: *III CNIS* (Salamanca, 1986).

71. Arqués, R., - Julià, M. L., «Cartes de Joaquim Ruyra a Joan Alcover»: *Randa*, 25 (1989), pp. 169-181.

*Carner, Josep*

72. Busquets, L., *La poesia d'exili de Josep Carner*, B., Ed. Barcino, 1980.

73. *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*. Vol. II. Prosa. Transcripció i estudi de L. Busquets, B., Ed. Barcino, 1984.

74. Busquets, L., «Josep Carner, traductor»: Aa.Vv., *Josep Carner en els seus millors escrits*, B., Els dies i els homes, 1984, pp. 167-177.



*Català, Víctor*

75. Gavagnin, G., *Lettura di «Solitud»*, Napoli, 1987.

*Costa i Llobera, Miquel*

76. Arqués, R., «La recepció neoclàssica de Leopardi: Miquel Costa i Llobera»: *Reduccions*, 36 (1987), pp. 71-78.

77. Arqués, R., «La iconografia de l'accídia en el pensament d'Eugeni d'Ors»: *Riber*, 34 (1989), pp. 3-16.

*Junoy, Josep Maria*

78. Frattale, L., «Esotismo antiromantico e *japonisme* post-simbolista negli haiku di J. M. Junoy»: *AION, SR*, XXXIV, 1 (1992), pp. 515-528.

*Maragall, Joan*

79. Grilli, G., *Il mito laico di Joan Maragall: «El comte Arnau» nella cultura urbana del primo Novecento*, Napoli, Ed. Sapere, 1984. (trad. catalana, B., La Magrana, 1987).

*Oliver, Miquel dels Sants*

80. Arqués, R., «Una lectura idealista de Leopardi: Miquel dels Sants Oliver»: *Reduccions*, 36 (1987), pp. 79-93.

*Ors, Eugeni d'*

81. *Oceanografia del tedio*. Versione e saggio critico di O. Macrí. Venezia, Arsenale Editore, 1984, pp. 94.

(11.) Arqués, R., «Ramon Llull, mirall orsià i noucentista...».

*Sagarra, Josep Maria de*

82. Escala, M., «La strategia ironica di J. M. de Sagarra in *Vida privada*»: *AION, SR*, XXXIV, i (1992), pp. 529-536.

*Salvat Papasseit, Joan*

83. Salvat Papasseit, J., *Poesie futuriste*. A cura di A. M. Saludes, Livorno, Belforte, 1990, pp. III.

84. Saludes, A.M., «La lettera futurista di Joan Salvat Papasseit». *DMA*, pp. 145-151.

*Trabal, Francesc*

85. Pinell, J., *Francesc Trabal i les seves novel·les*, Roma, Università «La Sapienza», Dipartimento di Studi Romanzi, 1983.

### **IX. De 1936 a 1991**

86. Grilli, G., «La letteratura catalana. Dal 1936 ai nostri giorni»: *SCLS*, pp. 1030-1040.

*Benet i Jornet, Josep M.*

87. Cattaneo, M., «Scrivere l'avventura. A proposito di *El manuscrit d'Alí Bei*, di Josep M. Benet i Jornet»: *Dialogo*, pp. 129-139.

*Calders, Pere*

88. *Contes*. Introd. e trad. di G. Tavani. L'Aquila - Roma, Japadre, 1989.

*Capmany, Maria Aurèlia*

89. *Quim / Quima*. Trad. e nota di B. Vignola. Torino, La Rosa, 1981.

*Espriu, Salvador*

90. *Antigone*. Present. di F. Giunta. Trad. di O. Musso. Palermo, Assemblea Regionale Siciliana, 1988.

91. *Cristallo di parole*. Introd. e trad. di G. Lanciani. L'Aquila - Roma, Japadre, 1989, pp. 110.

92. Paba, A., «Per una definizione della 'parola' nell'opera poetica di Salvador Espriu»: *Riber*, 34 (1989), pp. 17-28.

*Ferrater, Gabriel*

93. Grilli, G., «Gabriel Ferrater lettore di Carles Riba»: *AION, SR*, XXVII (1985), pp. 117-129.

94. Grilli, G., «Ferrateriana», *VII CAILLC*, pp. 35-51.

95. Grilli, G., *Ferrateriana (i altres assaigs sobre Gabriel Ferrater)*, B., Edicions 62, 1987.

*Foix, J.V.*

96. Gavagnin, G., «La prosa poetica di J.V. Foix, tra *Gertrudis* e *KRTU*»: *DMA*, pp. 153-162.

*Moix, Terenci*

97. Grilli, G., «Retorn a *La Torre dels set vicis capitals*»: *ELLC*, XVI (1988), pp. 181-198.

*Rodoreda, Mercè*

98. *Aloma*. Trad. e nota critica a cura di A. M. Saludes. Firenze, Astrea-Giunti, 1987.

99. *La piazza del Diamante*. Nuova trad. di A. M. Saludes i Amat., Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 185.

100. Roca Mussons, M. A., «Costruzioni simboliche nel romanzo di M. Rodoreda *La Plaça del Diamant*», Sassari, Università, 1985, pp. 59.
101. Grilli, G., «A partir d'*Aloma*»: *CRev*, II (1987), pp. 143-158.
102. Roca Mussons, M. A., «Aspectes del sistema simbòlic a *La Plaça del Diamant*»: *CRev*, II (1987) pp. 247-261.
- (21.) Saludes, A.M., «Suggerzioni lulliane in Mercè Rodoreda: *Aloma* in *Aloma*».

*Villalonga, Llorenç*

103. *Marcel Proust cerca di vendere una Dion-Bouton*. Racconti. Roma, Theoria, 1987.

## ÍNDIX D'AUTORS

- ALLEGRA, Giovanni, 8, 66.  
ANNICCHIARICO, Annamaria, 4, 32, 42, 51.  
ARQUÉS, Rossend, 11, 43, 59, 61, 62, 64, 70, 71, 76, 77, 80.  
ASPERTI, Stefano, 5, 6, 7.  
ASSUNTO, Rosario, 31.  
  
BERTRAN I CASANOVAS, Rosa, 12.  
BUSQUETS, Loreto, 72, 73, 74.  
  
CANDELLERO, Massimo, 9, 13.  
CATTANEO, Mariateresa, 87.  
CINTI, Bruna, 60.  
CIRILLO, Teresa, 14.  
COMPAGNA PERRONE CAPANO, Anna Maria, 15.  
CORNAGLIOTTI, Anna, 29.  
  
ESCALA, Maria, 54, 82.  
  
FRATTALE, Loretta, 10, 78.  
FRIAS, Alfonso, 69.  
  
GAVAGNIN, Gabriella, 16, 75, 96.  
GIUNTA, Francesco, 90.  
GRILLI, Giuseppe, 30, 46, 55, 56, 57, 58, 63, 65, 67, 68, 69, 79, 86, 93, 94, 95, 97, 101.  
  
INDINI, Maria Luisa, 40, 51.  
  
LANCIANI, Giulia, 91.  
  
MACRÍ, Oreste, 81.  
MAJORANO, Matteo, 51.  
  
MINERVINI, Vincenzo, 16 bis, 40, 49, 51.  
MOISE', Filippo, 3.  
MORABITO, Maria Teresa, 33.  
MUSSO, Olimpo, 90.  
  
PABA, Antonina, 92.  
PANUNZIO, Saverio, 44, 51.  
PASTINE, Dino, 17.  
PEREIRA, Michela, 18.  
PINELL, Jordi, 85.  
POLI, Diego, 19.  
  
ROCA MUSSONS, Maria Assumpta, 20, 36, 100, 102.  
ROMERO MUÑOZ, Carlos, 1.  
RUTA, Maria Caterina, 69.  
  
SALUDES I AMAT, Anna Maria, 21, 83, 84, 98, 99.  
SANSONE, Giuseppe Edoardo, 41, 47, 48, 51, 52, 53.  
SCARSELLA, Alessandro, 23.  
SCIASCIA, Leonardo, 3.  
SPAGGIARI, Barbara, 45.  
SPAMPINATO BERETTA, Margherita, 22.  
  
TANGHERONI, Marco, 24.  
TAVANI, Giuseppe, 2, 27, 28, 34, 35, 37, 38, 39, 50, 88.  
  
VÀRVARO, Alberto, 25.  
VÁZQUEZ JANEIRO, Isaías, 26.  
VIGNOLA, Beniamino, 89.  
  
ZILLI Carmelo, 51.

## RECENSIONI

Christoph Rodiek, *Sujet - Kontext - Gattung. Die internationale Cid-Rezeption*, Berlin, de Gruyter, 1990, pp. 364.

Al acabar la lectura de este libro me he preguntado qué reacciones, intelectuales y emotivas, he tenido durante la semana que le he dedicado: una pregunta que ya implica una suposición de complejidad y hasta de contradicción. A veces me he divertido y a veces me he aburrido; a veces he descubierto y a veces no. La impresión de conjunto es de perplejidad. Al fin he concluido que una, en apariencia mínima, diferencia en el título hubiera cambiado mi "horizonte de espera", como ahora se dice, y con él mi aceptación del libro, en un sentido claramente más positivo. Era suficiente que en el título apareciese, en vez del artículo "Die", la preposición articulada "Zur".

Lo que pasa es que se promete, en el título, algo inmenso. Las formas de recepción de un personaje histórico famoso son innumerables. Tengo a la vista el *Panorama crítico sobre el Poema del Cid* de Francisco López Estrada (Madrid, Castalia, 1982), que Rodiek desconoce. Ya el título promete mucho, pero es concebible que el libro mantenga la promesa, sobre todo pensando que el autor es una persona experimentada y documentada. Se trata de hacer la historia crítica de un único libro: sólo la historia crítica, no de la "recepción" en general. La ampliación del interés a la recepción general es oportuna, estimulante, necesaria; en tal ampliación reconozco un rasgo esencial de aquella "literatura comparada" (resignémonos a llamarla así) de que de alguna manera me ocupo hace medio siglo. Pero enfrentarse con ella es echarse a la mar, mejor dicho al océano. Acaso un poco tarde, se ha dado cuenta de lo utópico de su propósito el mismo Rodiek. Por ejemplo, ha descubierto que, según el "libretto" de la obra de Massenet sobre el Cid, existen al menos 26 óperas (una de ellas es de Händel) sobre el Cid; pero por supuesto no se enfrenta con el tema, lo cual no significa que no valdría la pena.

En estas circunstancias, es inevitable que el libro tenga el aspecto de un archipiélago de contribuciones, a veces relacionadas más estrechamente una con otra, a veces relacionadas tan sólo porque se refieren de alguna manera al Cid. Existe una organización general del libro: un capítulo sobre la historiografía del personaje histórico: un capítulo sobre los estudios teóricos, de temología (donde se habla, entre otras cosas, de los escritos de Trousson, altamente apreciables, pero que se ocupan más bien de temas o personajes mitológicos, como es natural en el autor del gran libro sobre Prome-

teo), de estudios comparatísticos anteriores sobre el Cid; y luego los capítulos que constituyen el cuerpo del libro, sobre la recepción del tema Cid en la distintas épocas.

Pero concretamente la obra, mientras incluye la recepción española aunque no haya tenido consecuencias “internacionales”, no se ocupa más que de la recepción francesa y de la alemana.

Aceptemos el hecho de que se trata de un archipiélago. No cabe duda de que los inconvenientes aparecen a veces desconcertantes: por ejemplo, no emerge, sino que se queda bajo el agua, un hecho tan importante como la publicación, de parte de Tomás Antonio Sánchez, en 1779, de un manuscrito de 1304: nada menos que el *Poema del Cid*. Potencialmente, tal publicación cambió la recepción del personaje, antes conocido sólo por las crónicas, los romances y el teatro que deriva de ambos. Pero dejemos lo que no hay, y hablemos de lo que hay.

El estímulo a la investigación viene a Rodiek de su formación de comparatista, de su atención específica por formas de recepción poco corrientes, y hasta sorprendentes. Encuentra un *auto sacramental* que trata del Cid: una relación sin duda curiosa; una obra que no ha tenido, que se sepa, consecuencias, ni en España ni fuera de ella; que no me parece un texto de gran valor. Sin embargo Rodiek le dedica cinco páginas (115-120). Más todavía (120-127) se ocupa de una *mojiganga* de 360 versos, que parece posterior a 1645; pero en este caso nos acercamos a un fenómeno bastante más general. El tema cidiario en la segunda mitad del siglo XVII (con anticipaciones) se trata a menudo de una manera burlesca. El hecho tiene, creo, una relación con el sentido de decadencia que tienen los españoles de la época. Llegamos al caso de *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer, una comedia burlesca “que se representó a sus Magestades, Martes de Carnestolendas”, en un año no mencionado, pero que parece ser el de 1639 (Cf. N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, p. 292, n. I: obra que Rodiek no utiliza). Según nuestro investigador es “sin pruebas” (127) que García Lorenzo mantiene que se trata de una parodia de Guillén de Castro. Rodiek lo excluye, y aquí no nos ocupamos de la cosa. Ahora que nace en nosotros espontánea la pregunta: ya el título de la obra de Cáncer, idéntico al de la obra de Castro, ¿no es una alusión? El público podía recordar que existía otra obra titulada *Las mocedades del Cid*. Incluso es posible que se supiese que la obra de Castro había sido elaborada en Francia, y que la elaboración había suscitado polémicas en París. (García Lorenzo, se sabe, es un especialista de Guillén de Castro: su libro *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, parece ignorado por Rodiek). Creo que hay que volver sobre este tema: veo citadas también una comedia de Moreto, *Las travesuras del Cid*, calificada de “comedia burlesca”; y obras de Fernando de Zárate y de Matos Frago, cuyo carácter desconozco. Comprensiblemente Rodiek no se ocupa de ellas, porque es de suponer que no tuvieron resonancia internacional.

Hace una comparación detenida entre la obra de Castro y la de Corneille. En general, podemos decir que tiene un específico interés en el examen directo y comparado de los textos, sobre todo si entre uno y otro hay una relación que se puede llamar de traducción, aunque a menudo es más bien de adaptación. Es natural que, como comparatista, considere su tarea específica el estudio de dicha relación. Nada hay que más justificadamente pueda llamarse “comparatista” que el examen de dos textos estrechamente relacionados y escritos en dos lenguas diferentes. Y el acentuado interés por el texto concreto es un definitivo punto de fuerza del hábito investigativo de Rodiek.

Es fácil imaginar que sobre las relaciones entre Castro y Corneille hay una copiosa literatura crítica. El último antecedente es *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, de Alexandre Cioranescu, Genève, Droz, 1983, que sólo gracias a Rodiek conozco. Rouen era una ciudad que tenía relaciones comerciales importantes con España. No es de extrañar que, además de la lana de los merinos, llegasen a Rouen libros españoles: que llegase de otro puerto, que tenía una relación específica con el Cid, Valencia, la *Primera parte* de Guillén de Castro, impresa en 1618. No cabe duda de que *Le Cid* tiene una relación directa con *Las Mocedades del Cid*. De todas formas, como Cioranescu había afirmado que “Corneille est plus baroque que Guillén de Castro” (p. 365), Rodiek nota que la centralidad del conflicto amor-honor en Corneille hace más barroca la expresión de Corneille que la de Castro (152). Parece evidente que Rodiek continúa la línea de Cioranescu; sin embargo le da una caracterización mucho más concreta, lo mismo por lo que se refiere al estilo que por lo que se refiere al personaje del rey, tratado con más respeto en Corneille que en Castro. Lo que pasa es que para Castro Fernando no era “el rey”, sino aquel rey, que había vivido en el siglo XI (Fernando I murió en 1065). Además, Corneille pensaba en Richelieu y por lo tanto en Luis XIII; Castro, en Valencia, pensaba menos en Felipe III, notoriamente poco interesado en el teatro.

Muy interesante contribución es la que Rodiek da a propósito de *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante I (1658). Resulta claro que, contrariamente a lo que pensaba Emilio Cotarelo, casi el único que se había ocupado en serio de este autor tardío, la obra de Diamante es un *cheval de retour*: viene de Corneille; sólo que en Diamante se nota un proceso de desretorización, aunque, según parece a Rodiek, Diamante no pensaba en la obra de Castro. Los resultados (175-180) son incluso divertidos: pensemos en los tópicos de la retórica y la exageración como rasgos característicos de los españoles, tópicos de procedencia clásica francesa (e italiana, hay que añadir, por amor de la justicia). Ir a los textos, como es costumbre de Rodiek, es sin duda la manera mejor para desinflar los *clichés*.

Naturalmente se pregunta uno si el *cheval de retour* de Diamante es un caso aislado, trátase o no del Cid. Cioranescu se ocupa del problema *Héraclius - En esta vida todo es verdad y todo mentira*, un problema de que ya se ha ocupado Voltaire (que conocía también la relación Corneille-Diamante). Que Calderón haya imitado a Corneille le parece “étrange”, pero no “impossible” (p. 376): cita el caso de Diamante; pero no hay que olvidar que Diamante tenía unos veinticinco años menos que Calderón.

Otro punto esencial de las investigaciones de Rodiek se refiere, naturalmente, a Herder. Ya al final de su vida, Herder quiere darnos la historia del Cid “nach spanischen Romanzen”; en realidad, utiliza una *Histoire du Cid* en prosa por cuatro quintos de su obra, que resulta por lo tanto una adaptación de segunda mano. Lo demás viene de los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Historia de España* del Lorenzo de Sepúlveda, 1551. El título afirma claramente que no se trata de una colección de textos que pueda representar la que Herder consideraba “la más antigua, la más original y la más popular de todas las formas poéticas españolas” (214).

Herder, más “Nachdichter” que “Übersetzer” de los romances, es estudiado con la acostumbrada atención y penetración por Rodiek. Pero la recepción de las ideas de Herder, y específicamente de su *Cid*, en el romanticismo europeo poco parece intere-

sarle. Sintomáticamente, no tiene ocasión de citar a los Schlegel, ni a uno de ellos. Ya el archipiélago se reduce a islas e islitas, a veces muy alejadas una de otra, lo mismo cronológicamente que por lo que se refiere a la forma de expresión. Se estudian algunos textos narrativos, con el acostumbrado contacto directo; pero a veces tiene una impresión de que lo que Rodiek busca ahora es la diversidad de los elementos de comunicación y expresión. Estudia detenidamente la película de 1961 *El Cid*; algún texto de literatura por la infancia; algún medio de comunicación de masa, como lo "comics", en que "el sujeto alcanza un alto grado de trivialización" (327).

Franco Merigalli

Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, edic. crítica de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 407.

"Il qual (cortegiano) voglio che nelle lettere sia più che mediocrementemente erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità... ché, oltre al contento che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne, le quali per ordinario amano tali cose". Con estas palabras el conde Baltasar de Castiglione fijaba definitivamente en la mentalidad del hombre renacentista la necesidad de disponer de una amplia cultura, especialmente clásica, pero no sólo, como medio más eficaz para demostrar una cortesanía y unos conocimientos que le permitiesen desarrollar una vida social.

Esta necesidad, conocida y compartida por el humanismo español, cuajó en una literatura de masas que ponía a disposición del hombre renacentista toda una serie de máximas, ejemplos, dichos e historias que garantizaban su condición de *vir doctus et facetus*. Ello explica el éxito editorial de misceláneas, diálogos y colecciones de refranes o cuentos que recorren todo el siglo XVI.

Precisamente uno de los autores que más contribuyó a este afán democratizador de la cultura fue Joan Timoneda. Editor y narrador, cuya obra se incluye dentro de esta tendencia de la cultura renacentista de propagación de saberes y anécdotas, Timoneda publicó a lo largo de su vida diversas colecciones de cuentos que gozaron de varia fama en su siglo: *Buen aviso y portacuentos* (1564), *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) y *El Pantrañuelo* (1567). Es de las dos primeras de las que nos ocuparemos en esta reseña con motivo de la reciente edición crítica que acaba de aparecer, que viene a llenar una laguna que existía en los estudios dedicados a este autor ya que, por lo general, éstos se han venido centrando en la última.

No podemos buscar en las colecciones de Timoneda originalidad artística ya que ni era esa su intención ni la época lo permitía. Es por eso por lo que todos los cuentos de sus colecciones tienen una fuente más o menos clara tal y como los editores del texto se han encargado de poner de manifiesto con un minucioso y erudito trabajo. En efecto, una de las labores en las que P. Cuartero y M. Chevalier han puesto más interés ha sido en el rastreo de las fuentes. De esta manera han podido colegir el origen inmedia-



to de cada uno de los cuentos. En primer lugar en orden de importancia hay que citar los *Apotegmas* de Erasmo, especialmente a partir de la traducción del bachiller Tamará, de 1549. A veces la influencia erasmiana se encuentra filtrada por la pluma de otros autores como Pero Mexía, fray Antonio de Guevara o el propio Castiglione. También recurre Timoneda a las colecciones de facecias de autores italianos como las de Poggio Bracciolini o Ludovico Domenichi entre otros. Por último los editores señalan un grupo de cuentos cuyo origen es folclórico y que le pudieron llegar a Timoneda por vía oral, como él mismo reconoce en la epístola al lector que introduce el *Sobremesa y alivio de caminantes*: “lo que yo he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes”.

Por lo que se refiere al texto, los editores han realizado un concienzudo cotejo de las diversas ediciones conocidas de las obras, allí donde ha sido posible, lo que les ha permitido la reproducción de los textos más amplios y más fieles a los diversos originales superando los problemas que plantean las diversas ediciones aumentadas o mutiladas que recorrieron los siglos XVI y XVII. Así, la presente edición reproduce la de Valencia de 1569, por ser la última edición aumentada por el mismo Timoneda, para el *Sobremesa y Alivio de caminantes*, mientras que reproduce el único ejemplar existente del *Buen aviso y portacuentos*, conservado en la Hispanic Society of America.

Para que esta labor crítica no chocase con la finalidad divulgativa que tiene la colección en la que se incluye la obra, las variantes se han reunido en apéndice al final del volumen, dejando para las notas al pie del texto el estudio minucioso de fuentes y aclaraciones de todo tipo necesarias para el buen entendimiento de las obras.

Además, P. Cuartero y M. Chevalier han considerado necesaria la reproducción, junto a los textos de Timoneda, de una pequeña colección de cuentos de Joan Aragónés que corrió unida al *Sobremesa y Alivio de caminantes* a partir de la edición de Medina del Campo de 1563. Según estos estudiosos, la función de dicho añadido no fue otra que la de ocultar el acto de piratería editorial que supuso dicha edición. Es, sin duda, una decisión no necesaria pero que nos sirve para tener una idea más clara de cómo fue conocida esta obra en su tiempo, dada la importancia que tuvo esa edición en el devenir de la obra ya que fue la más difundida y la que sirvió de base a la mayor parte de las sucesivas ediciones.

Se trata, en definitiva, de un interesante y correctísimo trabajo que cumple con todos los requisitos de seriedad y claridad que son necesarios para un estudio de este tipo. Además, la edición mantiene todas las características que la hacen adecuada también para un tipo de lector no especializado ya que dispone de un breve pero esclarecedor prólogo en el que se estudian la figura del autor y las características principales de su obra, especialmente referidas a los textos que componen la edición.

Jaime J. Martínez

Donatella Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafe letteraria in Pío Baroja*, Milano, Marcos y Marcos, 1990, pp. 224.

L'interessante analisi di Donatella Montalto Cessi, docente presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano, verte sull'epigrafe, intesa come uno degli svariati elementi che accompagnano, rinforzano, illuminano il testo. La studiosa, attenta conoscitrice della generazione del '98, sia dal punto di vista ideologico che letterario, è motivata nella ricerca dal significato e dall'uso innovativo delle epigrafi nell'opera di Pío Baroja.

Il libro, diviso idealmente in due settori, illustra, nella prima parte, di carattere storico-teorico, il significato e l'origine di questa componente letteraria, segnalandola quale uno dei tramite primari tra autore e lettore, ossia "l'elemento paratestuale che completa, interpreta, influisce, illumina il testo stesso" (p. 11). L'esame diacronico delle citazioni liminari indica una possibile origine nella lettera che appare negli scudi degli eserciti greci, che distingue diverse città e popoli. In seguito imprese, divise e letteratura emblematica in genere, segnano lo sviluppo di questa componente paratestuale, che secondo l'epoca assume sfumature diverse; se l'emblema rappresenta il programma e l'impegno di vita e di comportamento di chi lo porta, la citazione liminare nel Settecento e nel Romanticismo costituisce un'ulteriore componente nella relazione comunicativa autore-lettore, per acquisire, con gli scrittori della generazione del '98, altre sfumature.

Nella seconda parte viene evidenziata l'eredità ricevuta da Pío Baroja e il modo in cui il romanziere basco ha rielaborato l'epigrafe, "facendole raggiungere alti vertici semantici, funzionali e strutturali, per poi consegnarla rinnovata alle successive generazioni di scrittori" (p. 225).

Ricca di significati, l'epigrafe offre vastissime opportunità alle relazioni che intercorrono tra lo scrittore e il lettore, fornendo sin dall'inizio un'ulteriore chiave di lettura. A volte si tratta di un sottile gioco ironico, polemico, ambiguo, in altre invece, essa accresce l'emozione, il contenuto lirico.

Donatella Montalto Cessi sottolinea, inoltre, la diversa importanza assegnata all'epigrafe dallo scrittore e dal lettore. Se il primo la considera come elemento fondamentale per la comprensione del testo, il secondo spesso la legge come elemento accessorio, senza un reale significato. Di conseguenza il mancato riconoscimento delle intrinseche possibilità e varietà di tale componente testuale, incide e depaupera il valore dell'intera opera.

Interessante è verificare come la Spagna sia tra i primi paesi che usano l'epigrafe nel significato moderno. Donatella Montalto Cessi, infatti, ne studia l'evolversi in area iberica fin dal sec. XVI, analizzandone l'intero percorso evolutivo: dall'enorme successo durante il Romanticismo, che porta ad una sorta di saturazione e di conseguente rigetto nel realismo, periodo durante il quale, in tutta Europa, si riduce notevolmente l'uso delle iscrizioni introduttive. Anche in Spagna, salvo poche eccezioni (cfr. Fernán Caballero), le epigrafi sembrano quasi scomparire quale reazione all'eccessivo uso fatto in epoca romantica.

Con la generazione del '98 si osserva la rinascita e una nuova fortuna di tale espediente letterario. Tra gli scrittori di questa generazione Pío Baroja rappresenta un caso esemplare per l'uso variato e interessante delle citazioni liminari. Queste, sempre esatte, accompagnate dall'indicazione del titolo del testo da cui sono tratte e dall'autore, invita-

no a una considerazione anche nella loro valenza intertestuale. Le epigrafi prodotte da Pío Baroja, infatti, oltre a fornire informazioni sull'intreccio, sui personaggi, a commentare la storia, offrono utili indicazioni di lettura, costruendo un rapporto autore-fruitor che esula dalla diretta scrittura del testo, fornendo al lettore un'ulteriore chiave interpretativa. A questo proposito Donatella Montalto Cessi si sofferma con attenzione sulle epigrafi di *El Mayorazgo de Labraz*, uno dei primi romanzi di Baroja. La studiosa analizza le importanti connessioni che contribuiscono alla costruzione di una soprastoria tra le citazioni tratte dai testi di Shakespeare e l'intreccio del romanzo. L'uso delle citazioni in Pío Baroja, inoltre, come si evidenzia in questo studio, si evolve con la sua maturazione e assume (p.e., nella trilogia di *Agonías de nuestro tiempo*) una nuova dimensione, poiché lo scrittore non sente più l'esigenza di mettere i suoi libri sotto l'influenza di illustri autori, ma inventa lui stesso le citazioni, celandosi dietro la maschera dell'eteronimo.

Il rinato interesse per le epigrafi presso gli scrittori della generazione del '98, viene inteso dalla studiosa come atto di ribellione contro la letteratura ufficiale, interpretazione, mi pare, perfettamente inserita nello spirito del gruppo.

*Uno specchio per i testi* è da considerarsi un importante strumento per la lettura dell'opera di Pío Baroja, che, esaminata sotto una nuova prospettiva, indubbiamente, ne arricchisce le possibilità di interpretazione. Il libro, infine, ben fornito di una specifica rete di rimandi, colma un vuoto sull'argomento negli studi ispanici, muovendosi su un vasto *corpus* bibliografico.

Susanna Regazzoni

Jorge Guillén, *El hombre y la obra*, ed., prólogo y notas de K.M. Sibbald, Valladolid, Centro Jorge Guillén, 1990, pp. 131.

K.M. Sibbald raccolse nel 1980 (Barcellona, Ariel), in un ampio volume intitolato *Hacia Cántico*, scritti degli anni venti pubblicati da Jorge Guillén in giornali e riviste. Ora presenta una "especie de tesina" dello stesso, terminata a Valladolid nel marzo 1913 e rintracciata presso la Sorbona, che Guillén non menzionò, e tanto meno pubblicò. Si tratta dunque di uno scritto che è "di" Guillén in modo ben diverso; di qualcosa comunque che a noi può servire per ricostruire un momento della sua storia intellettuale, e che più in generale è un documento della crisi del pensiero critico in quegli anni. L'operazione di Sibbald finisce coll'essere analoga alla pubblicazione di documenti biografici, qualcosa contro cui il giovane Guillén si scaglia in modi compattamente sprezzanti appunto nel suo scritto: con "ingenuidad juvenil", nota Sibbald. Forse appunto per questo Guillén non volle pubblicare la tesina, come non pubblicò altri scritti giovanili. Egli fece bene a dimenticarsi di essa; ma facciamo bene anche noi, riesumandola. In realtà, ha ragione chi si occupa dell'autore come chi si occupa del testo; ha torto chi, occupandosi dell'autore, dimentica il testo; e viceversa.

Guillén comincia riconoscendo la "solidaridad en que todo vive" (p. 31), cosa che si cominciò a riconoscere, afferma, solo nel sec. XVIII. "La antigua crítica consideraba aislada la obra" (p. 33). Poi venne la critica francese, da Dubos in poi. (In realtà venne non solo la francese; ma solo di questa il giovane Guillén si occupa.) Si passano in rapida rassegna le posizioni di Staël, di Villemain, di Nosard, di Vinet; si studia più im-

pegnatamente la pratica "psicologica" di Sainte-Beuve, che dimostra "curiosidad infinita por conocer las almas", ma anche "escasez de ideas generales" (p. 53); si rileva che Taine riconosce in teoria, come Sainte-Beuve, "el valor de la individualidad", ma poi fa prevalere l'ambiente. Di lì viene il culto per la "nimia investigación biográfica" (p. 63), che finisce col dominare. Ma per il giovane Guillén "ningún dato biográfico ha ayudado nunca a la mejor comprensión de la obra" (p. 77). Cita ripetutamente Renan per respingere compattamente "esa pasión monstruosa del erudito" (p. 80), che non giunge all'arte, che è "incapaz de interrogar" il testo (p. 86). "La obra puede reflejar aspectos de la vida de su autor o no reflejarlos" (p. 88). "La literatura no es toda ella la expresión de la sociedad" (p. 91). "El genio del arte se posee por don gracioso y sin razón alguna" (p. 97). "Ni el estudio del ambiente, ni el del hombre pueden añadir nada a su comprensión" (p. 97). "Puede perfectamente ignorarse el autor" (p. 107).

Tale contrapposizione schematica e violenta dimostra una "ingenuidad juvenil", anche se non è solo dei giovani. Concretamente, in Guillén c'è una ribellione emotiva ai Rodríguez Marín, ma anche una maniera di pensare semplicisticamente alternativa: se non è bianco, è nero.

Finiamo con lo scoprire che, in questa contrapposizione, il punto di riferimento essenziale, dopo tanto parlare di francesi, è un italiano: Benedetto Croce: il suo distinzionismo più crudo (Forse Sibbold, ben documentato per quanto riguarda i francesi, non se ne è del tutto reso conto.) In Croce Guillén trovava risposte affermate in modo sistematico. Per Guillén, Villemain ha un metodo "indeciso, flotante, inseguro" (p. 40); Sainte-Beuve ha poche idee generali. Invece il giovane vuole risposte precise, idee generali ben definite. Ma era proprio da deplorare l'indecisione, l'insicurezza, la povertà di "idee generali"? La perplessità non era un modo di apertura? E' da deplorare il pensiero "debole", o non proprio il pensiero "forte" (nel quale è da includere lo scetticismo dogmatico)?

Franco Meregalli

Charles Vincent Aubrun, *Mémoires*, herausgegeben von Sebastian Neumeister Marburg, Hitzeroth, 1991, pp. 124.

Anche recentemente ho avuto contatti con Aubrun; ma l'incontro che mi permise di coglierne la singolare personalità fu in occasione d'un colloquio sul teatro spagnolo del Seicento organizzato a Roma, dall'Istituto spagnolo di cultura, nel novembre 1978. Leggendo questi *Mémoires* ho conversato con quel preciso personaggio, amante del paradosso e professante scetticismo, amore e professione che ora come allora mi sembrano talora alibi di convinzioni ben radicate, senza perplessità o respiscenze.

Una delle convinzioni più radicate - non sorprenderà - è che la Francia è la Francia. Queste memorie sono brevi, ma sono adornate (o appesantite, secondo i gusti) da una settantina di citazioni, spesso non corte, di autori francesi. Un paio di volte soltanto affiorano alla memoria di Aubrun citazioni di autori spagnoli. Eppure egli dedicò gran parte della sua vita a studiare testi spagnoli, acquistandosi grandissime benemerenze.

Il suo primo contatto con la Spagna fu costituito da un lungo giro in bicicletta, nel 1927 (aveva 21 anni). Giunse fino a Murcia. "On était venu pour se fondre dans la so-

ciété espagnole, et sottement l'on eût aimé la refondre "pour son bien" (p. 37): "quelle impertinence!"

Dopo la bicicletata, Aubrun insegnò tre anni in Marocco; poi fu alla Casa Velázquez di Madrid per tre anni, e attraversò la frontiera ispano-francese giusto in tempo: ai primi di luglio 1936. Durante la guerra insegnò spagnolo all'università di Poitiers; alla fine passò a Bordeaux, dove rinasceva il *Bulletin hispanique* (a cui contribuì intensamente, con Bataillon, Pottier ed altri). Basta sfogliare il *Bulletin* di quel decennio dopo la guerra per accorgersi quanto esso abbia contribuito allo sviluppo degli studi ispanistici nel mondo, dopo la dispersione bellica.

Nel 1949 ebbe il dottorato, naturalmente a Parigi; e alla Sorbonne divenne nell'ottobre 1951 "Maître de conférences". Essendo morto il suo innominato "patron" dopo un anno, divenne direttore dell'Institut Hispanique della Sorbona. Riassume il metodo che promuoveva: "ouvrir le texte, rien que le texte": "hors de ce qui suit, hors de la vie privée de l'auteur" (p. 80).

Per molti anni fu il "patron". Poi venne il Sessantotto. "Soudain, en mai, c'est le fracas" (p. 84). Deve vedersela non tanto cogli studenti ("ils sont mille au bas mot, qui se déclarent hispanisants") quanto coi sessanta assistenti. Viene inviato alla nuova università di Nizza nel 1972; ma alcuni lo considerano "parachuté" da Parigi. Sicché a Nizza resta poco.

Aubrun tace quasi sempre i nomi, anche di coloro con cui ha avuto ottimi rapporti. Non si capisce bene perché; ma le memorie, si sa, sono delle scritture particolarmente sofisticate. Non è possibile leggerle "hors de la vie privée de l'auteur". *Memorias y olvidos* intitolò le sue Francisco Ayala (ne parlai in questa stessa *R. I.*, 15, dic. 1982, 54-56); le dimenticanze possono essere naturali o possono essere, piuttosto, reticenze. Ed è inevitabile; è indispensabile talora la "dissimulazione onesta"; altrimenti si suscitano o si risuscitano dei vespai. Leggendo le memorie di Aubrun mi viene spontaneo (come venne a Sebastian Neumeister, *Herausgeber* di esse) pensare al recente libro di Antonio Niño sull'ispanismo francese dal 1875 al 1931 (da me recensito in questa *R. I.*, 35, sett. 1989, 49-51), che di vespai ne rievoca non pochi. Aubrun, che non fa lo storico, ma racconta e commenta i suoi ricordi, dà l'impressione che egli li sottaccia, ma che ci siano stati anche ai suoi tempi. Ciò che lo interessa di più, oltre a citare i francesi (specialmente Montaigne, senza dubbio buon consigliere), è manifestare i suoi punti di vista, conditi di affermazioni paradossali. Per esempio: tutti gli animali hanno un'anima; "mais seul l'homme, l'âne et le chat ont une "soul", parce qu'ils sont les seuls à jouir du libre arbitre et qu'ils décident librement d'obéir ou désobéir" (p. 60).

A un determinato momento fa un rapido giro sull'Europa; così finalmente ci dice qualcosa su ciò che pensa della Spagna, nel suo insieme: "La Résistance" est impensable en Espagne: il n'y a que résistants. Point de superstitions qu'elle ne réinvente et ne renouvelle, point de fanatisme qui n'engendre un féroce antifanatisme" (p. 114). Si riconosceranno gli spagnoli d'oggi in questo ritratto?

Franco Meregalli

Jaime Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 209.

Vivere per raccontarsi ha una tradizione illustre in occidente. Anzi, a ben guardare, è la sostanza stessa della sua letteratura. Non esiste infatti scrittore che rinunci a parlare in qualche modo di sé. Chi lo fa in modo obliquo e chi lo fa in modo palese. Chi sa inventare e chi crede di dire tutta la verità. I risultati non sono che *figure*, finzioni e confessioni che nascono dalle strategie espressive dell'arbitrarietà, dagli organizzati rituali della scrittura che per rivelare non può fare a meno di contraffare, eludere, mentire. Di questa paradossale forma di conoscenza è partecipe, naturalmente, anche l'opera di Jaime Gil de Biedma, che si preoccupò fin da giovane di distribuire le immagini pubbliche del proprio io fra i versi della sua poesia e le pagine del suo diario.

Giò nel 1959 l'autore affermava che "un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor" (in *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix-Barral, 1988, p. 18), riconfermando come la lirica tornasse a essere il naturale luogo espressivo del soggetto, dopo una lunga e prestigiosa stagione 'disumanizzata'. Negli anni fervidi in cui le questioni estetiche non potevano ignorare le implicazioni etiche, Gil de Biedma non riesce però a coniugare organicamente il pubblico e il privato, a mettere d'accordo la tentazione nichilista con l'impegno progressista. Schierarsi contro la dittatura di Franco non basta a cancellare le tracce di una imbarazzante identità borghese. Anzi, salda in una ambigua nebulosa emotiva il distacco dalla famiglia e la rivolta contro il regime, la crescita individuale e la maturazione politica. L'ideologia preme sulla psicologia con innesti mal riusciti, con cicatrici fra il vissuto dell'infanzia e il vissuto della giovinezza che accelerano nel soggetto una forzata predisposizione alla memoria. Urge sistemare il passato perché possa cominciare il futuro, ma Gil de Biedma si ritrova in un mondo che vuole perdere solo con la volontà e che con il sentimento vuole invece salvare. Il suo esordio poetico si ripiega così, fin da principio, in una precoce autocommemorazione intossicata da sensi di colpa che producono più parole che fatti, più letteratura che vita. Una continua riflessione su un tempo perduto e mai ritrovato che si snoda fra i labirinti di una inguaribile accidia, quasi una infermità morale mai accettata né superata. Nella poesia di Gil de Biedma non vi è evoluzione, ma variazione, ripresa, compendio. Non a caso la raccolta "Moralidades" (México 1966) si apre con un testo che reintroduce nei suoi versi i titoli delle raccolte precedenti - "Según sentencia del tiempo" (Barcelona 1953) e "Compañeros de viaje" (Barcelona 1959) -, con cui l'autore annulla la diacronia del già detto, prima di emettere per sé e per i suoi celebri e amatissimi amici l'accusa di essere, sempre e comunque, dei "señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social" ("En el nombre de hoy", p. 78).

Incrinata nei fondamenti e nelle finalità, la scrittura diventa per l'autore espressione di un esistenzialismo autodistruttivo che mette in scena frivolezza e nostalgia, sfregio e compassione, biasimo e lutto. Una pubblica svendita delle proprie risorse che affina nel tempo le forme della dissipazione, le fantasie della rovina, le prefigurazioni della morte. Gil de Biedma non ha nemmeno quarant'anni quando pubblica la nuova raccolta "Poemas póstumos" (Madrid 1968), sotto il cui titolo ogni parola autobiografica dovrà intendersi, da allora in poi, come epitaffio. Si moltiplicano infatti le immagini falsamente definitive dell'autore, i suoi maliziosi calchi funerari, come per esempio nelle

poesie "Contra Jaime Gil de Biedma" o "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", che ostentano anche grammaticalmente la scissione fantasmatica necessaria all'autore per discorrere intorno a se stesso. L'"io", raffigurato già nei titoli come una terza persona, nei testi si sdoppia in un "tu" che spartisce con l'altro pochi pregi e molti difetti, realizzando sulla pagina l'immaginaria complementarietà di ruoli che non può funzionare nella vita. Dalla prospettiva del morto che pietrifica la misura umana del tempo, colui che non può pensarsi e narrarsi come soggetto in divenire, accumula ipotesi di identità che sembrano emergere solo dal passato.

In questa archeologia dell'anima che rinuncia per sgomento all'integrità del suo reperto, ecco apparire più tardi il *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona 1974), in cui Gil de Biedma racconta l'esperienza di una malattia, avvenuta diciotto anni prima. Non si tratta di una malattia qualsiasi, ma di tubercolosi, realtà e metafora di tanta nobile letteratura introspettiva, che il titolo autoironico dell'opera qui evoca e insieme smitizza. Una lucida attività della mente compensa la forzata immobilità del corpo. Improvvisamente ricco di tempo, Gil de Biedma legge, conversa e scrive: lettere agli amici, critica letteraria, poesie, e, come una sorta di scrittura di secondo grado, la cronistoria delle sue giornate. Si tratta infatti di un diario che racconta soprattutto la genesi, lo scambio, l'effetto delle proprie e delle altrui parole, a garanzia dell'esistenza stessa del mondo. Da una prospettiva vitale rovesciata, afferma infatti l'autore che "llevar un diario es una manera de provocar los acontecimientos" (p. 119). Il 1956 è per lui un anno "simbólico y decisivo" (p. 120) non per quello che gli è capitato di vivere, ma per quello che ha deciso di scrivere. Non dunque la qualità degli eventi rende indispensabile la scrittura, ma - al contrario - la qualità della scrittura rende strumentali gli eventi. Il discorso della memoria di Gil de Biedma, che non registra né salva, si pone allora come una forma vuota che determina a piacere i propri contenuti, li cerca, li manipola, forse li inventa, benché fra stesura e pubblicazione vi sia uno stacco temporale che li rende in apparenza necessari. "Lo más bonito del pasado es el orden y lo bien que se reparten los papeles" (p. 83): con questo trucco Gil de Biedma opera le sue artificiosé trasfigurazioni, complici anche le numerose foto d'epoca con cui a distanza di anni egli fa *vedere* una incontrovertibile alterità. Meglio delle opere, lo dimostrano i volti. Da quel diario del 1956, pubblicato nel 1974, risulta che l'artista e i suoi amici (Carlos Barral, Jaime Salinas, Gabriel Ferrater, Aleixandre...) decisamente *non sono più gli stessi*.

Fra il soggetto presente e il soggetto passato manca infatti quella relazione di continuità che porta alla costruzione dell'identità, qui imbastita con immagini frammentarie che a volte prendono a prestito anche i tratti di altri poeti. L'autore non può parlare di sé che per interposta persona. I Gil de Biedma moltiplicati dalle sue stesse poesie, riunite tutte sotto il titolo significativo di *Las personas del verbo* (Barcelona 1975), e i Gil de Biedma ricavati dalle poesie dei suoi autori preferiti: "A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba haciendo yo" ("Nota preliminar" a *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona 1980, p. 12).

Il discorso autobiografico del poeta è disseminato in tutte le sue parole, ma anche in tutti i suoi silenzi. Più passano gli anni e più l'autore si nega alla scrittura che si trasforma in memoria, che racconta la sua storia, che ordisce la sua vita. Se il discorso

determina l'evento, non dire è come rendersi ignoto il vissuto, disconoscere il proprio destino, fingere di poter non essere stato. Forse è anche questo il senso della discrezione con cui Gil de Biedma ha protetto (almeno per il momento) la propria morte. Il suo recente e ora davvero postumo *Retrato del artista en 1956* è infatti un testamento non del tutto nuovo, e tanto meno attuale. Cambiato nel nome e nella struttura, ritroviamo nella versione completa il diario che in parte già conoscevamo. Le omissioni erano però molto importanti, dato che riguardano la prima metà dell'anno che Gil de Biedma aveva trascorso nelle Filippine, dove si era recato per motivi professionali. In qualità di esperto di legge, egli scrive infatti un preciso "Informe sobre la administración general de Filipinas", che qui è riportato come seconda parte del libro, quasi a formare una sorta di spartiacque pubblico fra due realtà private. Del viaggio di lavoro, che era stato fin da principio anche un viaggio di piacere nel più letterale dei sensi, oltre a quella relazione resta un memoriale intimo che costituisce la prima parte del libro, non a caso intitolata "Las islas de Circe". È questo il luogo che fa subito esclamare all'autore: "Era por fin, mi patria, mi nativo país soñado" (p. 39), da intendersi tuttavia circoscritto al campo di una intensa promiscuità omosessuale, sempre in bilico tra il compiacimento e il disinganno, il dominio e l'acquiescenza. Non sembra perciò utopica e frettolosa integrazione quella che è in realtà una più acuta forma del suo straniamento, che adesso non richiede quelle "artes cosméticas" (p. 54) con cui di solito concilia l'io intimo e l'io sociale. Questo soggetto che trova a volte insopportabili gli amici (lo specchio in cui stabilmente si riconosce) e sempre attraenti gli sconosciuti (lo specchio in cui di nuovo si reinventa), nel territorio esotico delle Filippine si scopre "un ser genérico, un blanco" (p. 11), dalla biografia potenzialmente vuota cui gli stranieri sembrano offrire insperate occasioni di comportamenti trasgressivi. Ma non è che un nuovo gioco di finzioni, una dinamica più esasperata della destrutturazione con cui Gil de Biedma è abituato a fare i conti: "El problema en mí se agrava porque soy todo menos espontáneo: existe una hiato intelectual que percibo demasiado bien entre el que me siento siendo y el que me siento ser y comportarse. Este es un simulacro tan calculado y deliberado del otro, una imitación falsa de tanta falsedad que el original acaba por resultarme también sospechoso" (p. 55). Con questo difficile apprendistato, torna dunque a Barcellona l'uomo pragmatico che cura gli affari di famiglia, l'uomo sentimentale che divide con gli amici la passione per la cultura, l'uomo spregiudicato che fa del corpo un campo di battaglie perdute, e anche l'uomo di lettere che non sembra più intenzionato a tenere un diario. Sopraggiunge però, in agosto, la malattia inattesa che lo porterà a scrivere il già noto *Diario de un artista seriamente enfermo*. Cadute le poche censure di carattere erotico o politico, esso forma ora la terza e ultima parte dell'opera, dal nuovo titolo simbolico "De regreso en Itaca". Con questa peregrinazione tutta domestica e interiore, si chiude così il *Retrato del artista en 1956*, reso dagli anni più esemplare che aneddotico, a conferma che sotto ogni cielo e in qualunque condizione, la scrittura è sempre una mitologia dell'esperienza.

Elide Pittarello



José Antonio Gabriel y Galán, *Muchos años después*, Madrid, Alfaguara, 1991, pp. 494.

En diversas ocasiones, José Antonio Gabriel y Galán (Plasencia 1940) ha afirmado que cuando escribe acostumbra a tirarse al vacío, como el trapecista que hace sus piruetas sin red, arriesgando el todo por el todo, huyendo de esquemas convencionales y preconcebidos, garantía de éxito. Ello lo ha demostrado ya en sus precedentes novelas, experimentando, a un tiempo, diversas vías narrativas. Cada uno de sus libros ha supuesto un punto y aparte con respecto al anterior. Recuérdese, en cuanto a la narrativa se refiere, la prosa dura de *Punto de referencia* (finalista del “Premio Biblioteca Breve de novela” en 1970 y publicado en 1972) con respecto a la intimista de *La memoria cautiva* (1981). Y la diversidad, a su vez, entre *A salto de mata* (1981), testimonio crudo del submundo de la delincuencia juvenil, y el acertado cuadro de costumbres, compuesto con no menos habilidad, que hallamos en *El bobo ilustrado* (aparecido en 1986 y finalista del “Premio Nacional de novela” en 1988). La actividad literaria de Gabriel y Galán se extiende además a la poesía (*Poesía 1970-1985*, que reúne su obra lírica, fue finalista del “Premio Nacional de poesía” en 1989), al teatro (*La velada en Benicarló*), a la crítica literaria (colabora en diversos periódicos y revistas, es actualmente director de *El Urogallo* y precedentemente ha dirigido o codirigido revistas como *La actualidad Española* y *El Europeo*, siendo también traductor (*Anábasis* de Saint-John Perse) y guionista de cine y televisión.

*Muchos años después*, quinta novela del autor, está repleta de citas, referencias y homenajes: “Muchos años después, frente al cuerpo sin vida de Odile, había de evocar aquella tarde remota en que su madre le llevó por primera vez a casa de los Zúñiga”. De esta manera, recordando el ritmo cadencioso de la apertura de *Cien años de soledad*, da inicio la obra ganadora de la primera edición del Premio Eduardo Carranza de literatura, celebrado en Colombia. El jurado, que galardonó por unanimidad la obra, estaba compuesto por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri y Gonzalo Torrente Ballester. La novela, tras la consecución del premio, apareció simultáneamente en España y en todos los países americanos de habla castellana.

Con *Muchos años después* José Antonio Gabriel y Galán nos presenta de lleno su mundo narrativo, abordando ampliamente las constantes que en sus anteriores novelas habían sido sugeridas o tratadas aisladamente. La obra que nos ocupa contiene, en quinientas intensas páginas (502, para ser exactos, en la edición colombiana publicada por la Editorial Norma, y 494 en la de Alfaguara, revisada por el autor y recortada en algunos puntos por motivos de extensión), lo autobiográfico, lo sentimental, lo político, lo histórico..., hasta el punto que, a discrección del lector, queda hacer una u otra cala de la novela. Por otra parte, a pesar de su densidad, la lectura resulta fácil y presurosa no sólo por lo atractivo de su prosa, sino también por lo cercano al lector español de los sucesos que se narran, y además por el tratamiento cómico, unas veces, sarcástico, otras, irónico las más, que se da a lo narrado. Es, a modo de informe, una crónica de las vicisitudes de la generación que ha vivido el franquismo y sus inmediatas secuelas, y con ello el exilio, la clandestinidad, los mítines y manifestaciones que acababan en detenciones: la militancia, en suma, en la izquierda. Y tal escenario se halla poblado de personajes conocidos que aparecen con nombres y apellidos reales o con referencias claras, y por tanto fácil-

mente reconocibles tras pocas líneas de lectura. No obstante, cabe preguntarse si supondrá precisamente esta inmediatez de lo narrado el límite de la novela: dentro de algunas décadas, por ejemplo, ¿seguirá recordando el lector, con la simple referencia de “la matanza de Atocha”, lo que sucedió en aquella circunstancia? o ¿será necesario, como sugiere Ricardo Senabre (*ABC* 1 de junio de 1991), aclarar en nota los hechos?

La novela está dividida en tres partes, compuestas a su vez por 13, 9 y 12 capítulos respectivamente. El narrador echa la vista atrás, pasando revista a la vida de dos personajes, Silverio y Julián, a partir de la muerte de Odile, compañera de éste último.

El primer capítulo, que podría formar por sí mismo una narración independiente, puesto que cronológicamente antecede sobremedida a todo lo narrado después, crea, además, una serie de precedentes importantes para la economía de la novela. En él, se nos presenta a un niño pobre, Silverio, al que da de comer, sentándolo a la propia mesa, la familia rica de Julián, coetáneo de Silverio. Entre los dos niños, a pesar de la diferencia de clases, nacerá una profunda amistad. Ya en este primer capítulo, el autor derrocha imaginación y buen hacer creando episodios rebosantes de interés como el del manicomio (págs. 22-23) o el de la niña muerta en territorio de los maquis (pág. 35). Digna de mención es también la invención de lo que los dos chavales llaman “palabros”, términos sin sentido, inventados por ellos, mediante los cuales los dos se entienden.

El segundo capítulo nos presenta al trío de vuelta a España tras el exilio francés. En este viaje, el narrador recupera, desde la perspectiva de Silverio (que está recordando) su permanencia en Francia como exiliado. Y la primera parte de la novela está constituida por el período del exilio. Los dos amigos, después de muchos años, se vuelven a encontrar en París. Ambos, como antaño, siguen siendo pobre el uno y bien acomodado el otro. Silverio sobrevive trabajando en lo que va saliendo; pertenece a una célula comunista española en París y escribe un ensayo político sobre el comunismo. Julián, por su parte, es autor de una novela de significativo nombre (*L'exile intérieur*, cuyo éxito le permite vivir desahogadamente; tiene ya una posición burguesa; vive con Odile quien le ha dado una hija y tiene el vicio del juego. El primer capítulo concluye dramáticamente con el accidente de coche en el que muere la niña de Julián y Odile, en el mentado viaje de vuelta a España.

La segunda y tercera partes transcurren en el Madrid del último franquismo y de la transición. Tras el exilio parisino, nuestros protagonistas hallarán en su patria frustración y desencanto. El proceso de decadencia y degradación a la que los personajes llegan paulatinamente, a partir del momento en el que muere la niña de Julián y Odile, va en aumento según avanza la narración. Odile, que había abandonado ya una prometedora carrera de bailarina, cae en una crisis profunda, que la llevará al consumo desenfrenado de alcohol y drogas, y a la muerte. Silverio, cuya actividad política tiene más de cómico que de clandestino, significativamente redactará un interminable ensayo político al que cambia diversas veces de nombre según van evolucionando los tiempos (empieza llamándose *Reflexiones sobre el izquierdismo y el reformismo*, después será *Reflexiones sobre la Revolución y el Pragmatismo*, luego *Revolución y Pragmatismo* y, al final, *Ruptura y Reforma*). El ensayo acabará en cenizas lanzadas al mar al mismo tiempo que las de los restos mortales de Odile. Julián, por fin, no será capaz de escribir nunca la segunda novela que dice tener entre manos y se da al juego desenfrenado acabando por arruinarse.

Independientemente de las aproximaciones inmediatas que el lector atraído por lo anecdótico pueda hacer al texto, éste se encuentra diseminado de episodios válidos más por su calidad literaria que por los datos históricos que se aportan. Por otra parte, y esto prodría considerarse otro aliciente de la novela, los múltiples tonos narrativos que hallamos a lo largo de ella hacen que la lectura sea ágil y entretenida. Veamos algunos ejemplos.

En la segunda parte, en el capítulo titulado “Los sótanos, se aúna lo lírico, lo anecdótico y lo testimonial. En él, se nos cuenta la detención de Silverio en la Dirección General de Seguridad, tras su participación en una manifestación. La descripción del lugar es tan minuciosa que roza lo cinematográfico; la imagen detallada al máximo que da de sus interrogadores es fotográfica; nos transmite la sensación de dolor y agobio, gracias a una narración delirante, obsesiva y alucinada.

El tono cambia radicalmente en “Volver a empezar”, último capítulo de la segunda parte. La ternura y la compasión inundan lo narrado. Sabemos, en éste capítulo, que Julián vuelve de Estados Unidos, tras su permanencia como profesor en la Universidad de Los Angeles. Silverio, que había ocupado el lugar del amigo en su casa y en el corazón de Odile, habrá de dejar el sitio de nuevo a Julián. El Silverio quijotesco del capítulo anterior (“El encartelado”) se convierte aquí en bufón que, sin embargo, suscita sentimientos de conmiseración, por la manera intimista y delicada con la que se nos presenta.

Y por fin, también en la **tercera** parte, el talante de la novela cambia diversas veces de forma rotunda. Está **dedicada** casi exclusivamente al juego y a Julián, y, en ella, acción y personajes ~~llevarán a la decadencia absoluta~~. Ello es subrayado por el hecho de que Julián se une a unos ~~condes~~ que conoce en el casino (“Julián y Georgine”), se instala en su mansión **mientras** gana al juego y es abandonado por ellos cuando pierde (“En descenso”). Los tonos todavía brillantes que hallamos en los dos primeros capítulos que tratan el *flirt* de Julián y Georgine y la relación de él con los condes (se trata de los cinco capítulos centrales de la tercera parte), nada tienen que ver con las partes referentes a Odile que, consumida por las drogas, es ya el despojo de sí misma. En “La casa de la Palma”, casi al final de la obra, es descrita de forma desgarradora una crisis de abstinencia de la mujer en la que, tras forcejear con Julián, le arranca un trozo de oreja de un bocado (pág. 431). En el mismo capítulo, en una delirante conversación entre los dos protagonistas, Silverio, enloquecido, hace saber a su amigo que prepara un atentado contra el ideólogo del Partido Comunista Simón Sánchez Montero, al que siempre había admirado (pág. 428).

Y sin embargo, a pesar de este cuadro conclusivo desolador, la obra resulta entretenida y hasta divertida. Gabriel y Galán se cuele enmascarado unas veces en Silverio (que representaría el Gabriel y Galán izquierdista y luchador, cuyos ideales se irán marchitando) y otras en Julián (que sería el Gabriel y Galán jugador, y el juego como visión de la vida). Y junto con el autor desfilan toda una serie de personajes reales: los comisarios Conesa y Yagüe, Sartre, Encarna Sánchez, Arrabal, Simón Sánchez Montero, Federico Sánchez y un largo etcétera, que sirven de armazón para crear una historia de ficción en la que poco importan los acontecimientos históricos. Silverio, Julián y Odile, personajes de ficción, han sido colocados en un marco histórico real en el que viven una existencia universal.

En diversas ocasiones, Gabriel y Galán ha afirmado tener complejo de eterno finalista; recuérdese, como antes se decía, que más de una vez había estado a punto de ganar un premio literario. Sin duda, con *Muchos años después*, habrá de perder este complejo puesto que ha pasado, por la puerta grande, a ampliar la nómina de los escritores posfranquistas cuya obra se recuerde.

Pilar Quel Barástegui

Manuel Hidalgo, *Olé*, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 189.

La fecunda producción de los jóvenes narradores españoles, recibida con cada vez mayor entusiasmo por la crítica, podría confundir al lector en el discernimiento de lo cualitativo. A autores ya consagrados, si bien jóvenes, como Millás, Puértolas, Molina, Grandes, Marías, Mendoza y otros, se añaden nuevas revelaciones excelentemente presentadas por autores de renombre. Tal es el caso de Manuel Hidalgo, cuya novela *Olé* ha sido reseñada con gran favor por Alfonso Sastre. (*Diario 16*, 9 de junio de 1991).

La novela, en su brevedad, presenta ambiciones técnicas y de contenido. Hay tres voces narrativas que dan cuerpo a, por lo menos, tres puntos de vista. La primera voz es la de un narrador tradicional que relata el fatigoso viaje en tren a Alicante, durante una noche de verano, del escritor Raúl Sastre. La segunda es la del propio escritor, quien rememora su noviazgo y el infeliz matrimonio que le ha tocado soportar. La tercera es una voz poética, que en breves prosas, también poéticas, describe una corrida. El triple desdoblamiento autorial se funde en una sola historia. Al final, el lector sabrá que Sastre ha matado a su mujer de una estocada en la nuca, por lo que se comprende la funcionalidad de las otras voces narrativas. La descripción poetizada de la corrida no es otra cosa que la descripción del asesinato; las remembranzas del amor fracasado, la explicación de ese acto; el viaje hacia Alicante, la consecuente fuga.

La única parte que tiene un tono dramático es la de la corrida. Las otras dos asumen una tonalidad grotesca, en algunos casos, y cómica en otras. La tendencia hacia el feísmo es notable. Por ejemplo, la enumeración con que se describen las afueras de Madrid:

Cubos de plástico, latas de cerveza, cartones podridos, periódicos amarillentos, tambores de detergente, jeringuillas, muñecos rotos, trapos con agujeros, botellas de vino barato, condones aplastados, gatos muertos (p. 25).

Su mujer:

Ella era el gran insecto, la espeluznante mosca negra que había entrado por mi ventana en una tórrida tarde de verano, una superlativa cucaracha que había trepado por las paredes del patio interior, cebada en secreto con basura por un diabólico portero, seguidor de Satanás (p. 63).

Tal voluntaria desfiguración de la realidad persigue un objetivo realista, subrayado por la excelente mimesis del lenguaje popular, que no ahorra escatologías ni siquiera en la voz narrativa. Hay moralismo en esa visión de una realidad degradada. La visión del cuerpo social pareciera, por las constantes alusiones a desarreglos estomacales, la visión de un inmenso organismo en putrefacción.

La novela pertenece a una antigua tradición de la literatura española e hispanoamericana: la de la sátira a través de logrados cuadros de costumbres en los que personajes fuertemente tipificados representan a diversos estratos sociales. El "tipo" literario es severamente controlado por el autor y su conducta es llevada al extremo, en un intento deliberado de crear situaciones grotescas, más que cómicas. Quizá por esto, la psicología del protagonista, sobre todo cuando éste se transforma en voz narrativa, resiente de un desenfado y una ironía que no corresponden ni a su edad ni a su situación de fugitivo.

En todo caso nos encontramos delante de un importante narrador que enriquece el panorama literario español, tachonado de escritores que han pasado de ser más que meras promesas.

Angeles Negre Cuevas

\* \* \*

Washington Irving, *Approdo di Colombo al Nuovo Mondo*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi, traduzione di Leonardo Buonomo, Venezia, Marsilio Ed., 1991, pp. 228.

In epoca di polemiche celebrazioni colombiane la proposta di un libro quale *Approdo di Colombo al Nuovo Mondo*, da parte di Alide Cagidemetro, direttrice della collana «Frecce» della Biblioteca Universale Marsilio, appare un'operazione coraggiosa. Nella presentazione della collana Gagiodemetro motiva la propria scelta, affermando: ««Frecce» accoglie i classici angloamericani, ma anche le voci di scrittori di etnie diverse, tutti a pari titolo esemplari testimoni della parabola del moderno tra ostinata «ricerca della felicità» e inquietante contemplazione di ambigui destini» (seconda di copertina). Ed è questo l'orientamento seguito da Rosella Mamoli Zorzi, nella brillante presentazione del libro.

L'opera qui recensita, tradotta da Leonardo Buonomo, giovane americanista, che offre una raffinata ed attenta versione italiana del testo con l'originale a fronte, presenta il quarto libro di *La vita e i viaggi di Cristoforo Colombo* (1826), la biografia più diffusa e paradigmatica dell'Ottocento.

L'opera di Irving viene confrontata con un romanzo del XX secolo, altrettanto famoso, *L'arpa e l'ombra* (1979), del cubano Alejo Carpentier. Considerate le debite differenze, Mamoli Zorzi riesce a cogliere la singolarità di entrambi i libri e il valore rappresentativo delle epoche in cui essi sono stati pubblicati.

Grazie all'iniziale progetto relativo alle traduzioni di documenti riguardanti Colombo, di Martín Fernández de Navarrete, Irving entra in contatto con una documentazione fino allora inaccessibile, che gli suggerisce l'idea di scrivere una biografia, o meglio un'opera celebrativa, secondo l'impostazione storica dell'epoca, che considera la storia attraverso le grandi figure che la fanno. Colombo, infatti, costituisce per Irving – come sottolinea Mamoli Zorzi –: «la figura mitica che l'America, non quella dei Caraibi, ma degli Stati Uniti, va cercando. Figura necessaria ad una giovane nazione che è alla ricerca di un'identità culturale» (p. 10). Lo scopritore è visto come una figura che travali-

ca i confini del reale, posto al di sopra degli altri componenti della spedizione, considerati tutti, invece, portatori di distruzione. Non vi sono dubbi sulla gravità dello sterminio perpetrato dai conquistatori e Irving ne denuncia fino in fondo i delitti nei confronti di una civiltà diversa, senza sorvolare, ma puntando il dito accusatore sulla colpa, ereditata dagli Stati Uniti: quella della schiavitù.

Merito della curatrice è di aver affrontato lo spinoso problema della leggenda nera evitando polemiche inutili e individuando in Irving la coscienza moderna della violenza colonizzatrice.

Susanna Regazzoni

Arturo Arias, *Los caminos de Paxil*, Guatemala, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 136.

Arturo Arias es, entre los narradores jóvenes guatemaltecos, sin duda el más conocido y prolífico: nacido en 1951, es autor de las novelas *Después de las bombas*, *Itzam-ná*, *Jaguar en llamas*, así como del libro de cuentos *En la ciudad y en las montañas* y de varios ensayos que dan fe de su oficio como profesor de literatura en la Universidad de San Francisco. Ha ganado dos veces el Premio «Casa de las Américas» y ha participado activamente en la historia política reciente del país.

Su última novela, *Los caminos de Paxil*, continúa una línea de tendencia inaugurada en *Itzam-ná*. En ésta, un grupito de jóvenes burgueses guatemaltecos siguen la utopía hippie por los caminos reales del país y por los menos consistentes de la mariguana y el lsd. Desde el título, está ya la preocupación por el pasado maya, sólo que la recuperación de éste por los protagonistas acaece a través de una operación mistificatoria que pasa por las corrientes metafísicas del movimiento juvenil norteamericano. En *Jaguar en llamas*, Arias regresa sobre el asunto, pero esta vez con una novela ambiciosa, extensa, documentada, que recrea el pasado histórico guatemalteco a través de la visión de un grupo fantástico de funámbolos que terminan por involucrarse en la misma historia. Parodia y desmesura se alían para lograr un gran retrato de la nación. En la novela que aquí se reseña, de nuevo el tema indígena contemporáneo se mezcla a la tradición precolombina para configurar una fábula alegórica de la situación actual.

Sus fuentes, son las mismas que las de la mayor parte de narradores contemporáneos de Centro América. Muchos personajes y situaciones provienen del *Popol Vuh*, el libro sagrado de los quichés, o del *Rabinal Achí*, la única obra teatral que nos queda de la época precolombina. También, en la operación de convertir en maravilloso el mundo indígena, se encuentra la inevitable sombra de Miguel Angel Asturias. En una audaz operación intertextual, Arias retoma algunos personajes de sus novelas anteriores, en particular al *Halach Uinic Emerson*, proveniente de *Itzam-ná*. También se nota su profundo conocimiento del mundo indígena guatemalteco, ya demostrado en ensayos académicos sobre el asunto.

En donde Arias demuestra sus dotes de consumado narrador es en el uso de las técnicas de la novela. Ésta se abre con la voz de patrocino Saki C'oxol, un ser maravilloso cuya única función es la de narrar la historia. Poseedor de artes mágicas, Patro-

cinio estará presente en todos los hechos importantes de la novela, con lo que opera una doble operación técnica, en apariencia imposible y antitética: ser narrador en primera persona y, al mismo tiempo, omnisciente.

Coherente con la tónica que lo ha caracterizado en sus anteriores obras, Arias se basa, sobre todo, en la parodia y en la caricatura. Personajes de la historia contemporánea aparecen «cubiertos» por nombres cómicos y sus actuaciones tienen la simplicidad típica de los malvados en los cuentos folklóricos. Humorístico es el nombre del invasor extranjero, nombre que es fruto de la unión de un importante cargo maya: *Halach Uinic* (jefe) y el apellido norteamericano: *Emerson*. El militar que se pone a su servicio tiene un apellido también paródico: Lobos y Moras, que parece ya el título de algún cuento burlesco. Con su apodo característico, en cambio, aparece un terrateniente, *el Tigre de Ixcán*, pero aquí la parodia está en sus esfuerzos por adecuarse al apodo. En general, las actuaciones de los personajes parodiados están sujetas a la feroz ley de la caricatura. Una resonancia paródica de los discursos que hacen los terratenientes en las novelas de Flavio Herrera la hay en este discurso del Tigre de Ixcán:

Los que han tenido la gloria de crear una finca, de fundar una plantación, son los únicos que saben de este gozo inefable que es un privilegio de dioses y de reyes. Crear, fundar, sembrar, erigir. (p. 81).

Los personajes «positivos», en cambio, reciben un tratamiento complementario. Más los otros son parodiados y degradados en lo grotesco, más los protagonistas indígenas son elevados, a través de la magia y lo maravilloso, a categorías superiores. Es con la magia y con la maravilla que los indios lograrán vencer al usurpador extranjero que pretende expropiar sus tierras.

Lo mágico, lo maravilloso y lo fantástico se encuentran expresados a través de las transformaciones. Los personajes tienen la capacidad de transformarse en animales, y de esa manera logran desplazarse por aire y tierra sin mayores plantas, saben los secretos del bosque, algunos pueden predecir el futuro y, sin embargo, son víctimas de sus pasiones. Son éstas las que los hacen cometer errores que van a favor de su enemigo. Los celos, los enamoramientos furtivos, los odios, conducen a la desunión, y ésta pone en peligro a los indios delante de la determinación del invasor norteamericano. La novela toda está sumergida en esta aura de fantasía incontenible, casi a nivel primigenio. Hay una fuerza primordial que anima a todo el relato. Aunada a la capacidad mágica está la sabiduría indígena, que se expresa, sobre todo, a través de Ixchel, sin duda el personaje positivo más trabajado por el autor. Un momento central del libro es el del diálogo entre el usurpador norteamericano y la princesa Ixchell. Ella le explica que los indios piden perdón a la tierra antes de trabajarla, pues «en el universo todo está unido, todo es parte de todo. El universo está perfectamente equilibrado. Por eso, destruir hasta la cosa más pequeña significa transformar el mundo.» (p. 65) Es un diálogo entre sordos. El gringo le responde: «Hablas en parábolas. Te regalaré una biblia». (p. 66). También el mundo indígena representa la poesía, encarnada sobre todo por la coprotagonista Ik'Chawa:

Es de noche. El cielo está lleno de estrellas. Pero mis ojos están clavados en la orilla del río que desaparece en la niebla. El tiempo y el espacio son para mí medidas de la misma eternidad, [...] (p. 110)

*Los caminos de Paxil* conferma las virtudes que Arias había demostrado en su narrativa anterior: dominio del género, gusto por la parodia y lo grotesco, tendencia a relatar la historia contemporánea en clave fantástica, una especial atención al español guatemalteco y sobre todo, una inagotable capacidad de fabulación, que lo hacen un auténtico creador, dada la evidente madurez alcanzada en este último libro.

Dante Liano

Rosa Maria Grillo, *José Bergamín in Uruguay: Una docenza eterodossa*, Salerno, Edisud, 1990, pp. 115.

Rosa Maria Grillo, studiosa di letteratura spagnola e ispano-americana, lavora presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Salerno, interprete qualificata della cultura del periodo repubblicano e di quello relativo alla guerra civile spagnola, ricostruisce nel libro qui recensito gli anni della permanenza di José Bergamín in Uruguay (1947-54).

Attraverso un'intensa attività di docente universitario, lo scrittore, cattolico e repubblicano, vicino alla generazione del '27, costituisce un referente intellettuale rilevante per intere generazioni di giovani ispano-americani che hanno partecipato attivamente a tutte quelle iniziative culturali - tra cui la creazione di varie riviste -, sorte dalla sua disponibilità e competenza.

Accanto alle linee direttrici del pensiero dell'intellettuale, balza nitida la complessa fisionomia dell'uomo, prosatore brillante e neo-barocco, difensore dell'«analfabetismo» contro ogni forma di arido intellettualismo.

E' importante sottolineare come la studiosa evidenzi sia la componente spagnola sia quella americana, nutrendo quel ricco filone che segna la storica interrelazione culturale di queste due società: da una parte la traiettoria intellettuale dell'uomo arricchitosi e affascinato dall'ambiente che lo accoglie nell'esilio, dall'altra l'influenza da lui esercitata nel ruolo di instancabile organizzatore culturale. In Messico, per esempio, fonda la rivista «España Peregrina», il cui titolo diventerà simbolo della nostalgia degli esiliati.

Cosciente della difficile identità dell'esiliato, del pericolo di isolamento con la realtà nuova e di alienazione con quella lontana, Bergamín ricercherà incessantemente un legame tutt'altro che banale con il paese ospitante. Gli anni trascorsi a Montevideo segnano, in tal senso, un momento esemplare del suo peregrinare compendiato, in modo significativo, nella sua produzione. Sono gli anni dorati della città, in cui l'ambiente intellettuale è vivace e il clima sociale gode di una pace inaspettata. Lo scrittore spagnolo, perfettamente integrato nel tessuto sociale, assume il ruolo di maestro carismatico che offre, in maniera affascinante, una visione rivoluzionaria ed eterodossa della letteratura spagnola, quella propria della generazione del '27.

Particolare attenzione, infine, è rivolta al rapporto tra Bergamín e i settimanali politico-culturali importanti dell'epoca quali, «Alfar», «Asir», «Entregas de la Licorne», tanto per citare i nomi più rappresentativi.

Mi preme, inoltre, rilevare come in epoca di difficili celebrazioni colombiane, di sterili polemiche, di vane prese di posizione, la ricerca offerta da Rosa Maria Grillo, la



cui ricca documentazione, in parte ancora inedita, è importante per conoscere lo scrittore Bergamín, contribuisca, intelligentemente, alla storia peculiare delle relazioni letterarie tra le due diverse realtà geografiche, sottolineando non solo il tradizionale apporto della cultura europea, ma soprattutto il vivificante contributo della realtà americana.

Susanna Regazzoni

Jean-Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno-Iluminaciones*. Edición de Carlos Barbáchano (Edición bilingüe), Barcelona, Montesinos, 1990, pp. 304.

Si tratta di una edizione bilingue delle due opere in prosa di Rimbaud, *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*, con un saggio introduttivo e note; ma, in questa sede, mi limiterò a prendere in esame solo la seconda (che d'altronde è l'opera principale) in quanto nella sua traduzione Barbáchano mi offre lo spunto di una comparazione contrastiva con quella di un altro famoso critico cubano e importante poeta, Cintio Vitier, che l'ha preceduta (Jean Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*. Versión y prólogo de Cintio Vitier, Madrid, Visor, 1980); il che ci consentirà una valutazione più completa e più documentata.

Vediamo innanzitutto, dai rispettivi studi introduttivi, qual'è, sostanzialmente, l'approccio dei due critici al poeta.

Vitier, in un saggio di una trentina di pagine, realizza un'ampia rivisitazione lirica, da poeta a poeta, dell'itinerario iconico di Rimbaud, alla ricerca di un qualche filo conduttore in quella sconcertante frammentarietà, incongruenza, irrazionalità (o, se vogliamo, arazionalità) e comunque irrealizzabilità mentale delle immagini, per cui anche il discorso del critico-poeta tende a farsi criptico, frammentato, mentalmente inafferrabile anch'esso secondo i canoni del cosiddetto pensiero-pensante: una sequela di immagini, squarci, illuminazioni poetiche che, più che camminare in serie con il testo, per commentarlo, camminano in parallelo, quasi per conto proprio, avvicinandosi, incorporandosi, scorporandosi e allontanandosi da quello, come sconvolte da raptus onirico. Per finire con una commovente «ricerca» da poeta a poeta.

Barbáchano, a sua volta, in un saggio di estensione all'incirca equivalente a quello di Vitier, ci presenta Rimbaud mediante una disamina meno poetica e più critica (più tecnica), partendo dalla constatazione obiettiva della povertà della critica rimboniana nel dominio ispanico: «Non esiste, d'altra parte, che io sappia, nemmeno uno studio monografico di media estensione su Rimbaud pubblicato da uno scrittore di lingua ispanica» (p. 7) (al riguardo egli rinvia al suo *Rimbaud en España* pubblicato in «Cuadernos del Norte», e al suo *dossier* di titoli spagnoli preparato per la rivista «Quimera»). La spiegazione, ma solo parziale, che egli dà di questo semidesertico panorama della critica ispanica nella fattispecie è «l'evidente difficoltà che comporta l'impresa di tradurre questo poeta» (ib.). Per il resto aggiunge (un po' troppo pessimisticamente) che «nel mondo letterario nazionale, anzi in quello di lingua spagnola, al di là delle nostre frontiere, non si creano opere ma si mira al prestigio; non si lavora con rigore ma con

fretta, non ci si preoccupa del vuoto culturale ma di una specie di terrorismo della cultura dettato da una moda capricciosa, ruffiana e caduca» (ibid.).

Diversamente dall'approccio di Vitier, che accompagna Rimbaud, come si è detto testè, da poeta a poeta, fulminando il lettore con lampi di intuizione e sprazzi di luce improvvisi e immediati, Barbáchano dichiara che è necessario svelare i significati, pur senza forzarli, rendendoli così *collettivi e sociali* [il corsivo è mio] (p. 8): cioè, mi pare che intenda dire, *comunicabili e partecipabili*. La sua è, pertanto, una posizione più *stilistica* (nel senso tecnico). Egli comunque, partendo dalla interpretazione dei significati profondi della poesia di Rimbaud, ci traccia un itinerario della poetica e della spiritualità dell'autore mettendo in luce certi aspetti libertari e sconvolgenti, anche psicologici e biografici, che le caratterizzano e facendo propria l'affermazione di Roland Barthes che «Rimbaud, e non Baudelaire, è il primo poeta moderno» (p. 18). Si potrebbe aggiungere che si tratta di aspetti, atteggiamenti spirituali e peculiarità stilistiche che in gran parte ritroveremo nelle avanguardie del dominio ispanico e, con una impressionante somiglianza, soprattutto in quel suo grande erede peruviano, César Vallejo (1892-1939) a cui io stesso ho avuto occasione di dedicare un volume nel 1960 e che meriterebbe di essere analizzato comparativamente (magari in tesi di laurea interdisciplinari) col suo non meno grande precursore francese. Il caso di Vallejo, fra l'altro, può smentire la dichiarazione di Barbáchano che «giammai poeta alcuno in così breve periodo di tempo (dal 1870 al 1874) ha creato, con tale forza e vigore, una simile opera letteraria» (p. 16). Infatti, anche sotto questo profilo, può funzionare l'analogia fra i due poeti in quanto lo stesso peruviano, in un periodo equivalente, (1918-1922) ha creato, sulla scia di Rimbaud, fatta propria dalle successive avanguardie, proprio una simile e dirimente opera letteraria.

Quanto a «svelare i significati» dell'oscuro testo rimbodiano, ambedue i traduttori tentano di farlo implicitamente nell'atto stesso della traduzione là dove al testo ermetico non corrisponde nello spagnolo l'immediato equivalente lessicale e/o stilistico, per cui risulta impossibile mantenere lo stesso materiale verbale e comunque la stessa immagine che il poeta ha voluto appunto ermetica o ambigua. In questi casi infatti non rimane altro che tentare una qualche esegesi semantica che consenta di cercarne un possibile equivalente spagnolo (ma data l'ardua ermeticità e/o ambiguità del testo rimbodiano, tutto ciò costituisce una impresa «difficilissima», come ammette Barbáchano (p. 7), se non disperata, come a me pare, o addirittura impossibile come «assicura categoricamente Hugo Friedrich in *Estructura de la lírica moderna* cit. dallo stesso Barbáchano, (ibid.). In questo consiste appunto il maggior limite obbiettivo di ogni tentativo di traduzione di tal tipo di poesia, sia essa di Rimbaud, di Vallejo o di chicchessia. Al riguardo, mentre Vitier interpreta tout-court il testo rimbodiano nella stessa operazione del tradurre ma senza nessuna nota di commento, Barbáchano accompagna qua e là la sua versione con note esplicative rivolte a motivare determinate scelte semantiche o a tentare (spesso arbitrariamente) di *interpretare* il testo. Ma mi pare un corredo di note che, lungi dall'essere sistematico e omogeneo, risulta irregolare e frammentario, senza che ne emerga chiaro un criterio ispiratore unitario. Si può aggiungere che esse, se a volte sono propriamente interpretative e penetranti, altre volte sono di commento marginale, generico o di non immediata pertinenza o anche meramente impressionista o di riferimento secco ad altri passi dell'opera o altri testi

dell'autore senza che se ne chiariscano i collegamenti. A volte vi appaiono anche, con o senza commenti, affermazioni di altri critici (Bernard, Adam, Delahaye, ecc.) mentre altre volte si tratta di semplici parafrasi del testo (pure esse, ogni tanto, arbitrarie) che tentano di *interpretarlo* a ogni costo. Ma sappiamo che tutto ciò non è una novità nei commenti delle edizioni bilingui. D'altra parte si tratta di un metodo abbastanza generalizzato non soltanto nella critica tradizionale ispanica ma spesso anche in quella nostrana (quanto alla critica francese le va dato atto di un maggiore sforzo, nell'insieme, di rigore, e di funzionalità).

Se ora passiamo a confrontare le due traduzioni, possiamo rilevare innanzitutto che quella di Barbáchano, non fosse altro che per il fatto di essere apparsa dieci anni dopo quella di Vitier, ne è risultata semanticamente avvantaggiata. Non c'è dubbio comunque che quello l'abbia conosciuta, anzi utilizzata a piene mani data la presenza di ampi passi tradotti in modo identico, parola per parola, o magari con qualche variante irrilevante come, per esempio, la mera inversione sintattica di uno stesso materiale verbale e iconico o la sostituzione di qualche parola con un suo sinonimo all'interno di un identico contesto. Ma prescindendo da questo *vizio* di fondo, che riguarda eventualmente più l'etica che la critica, e per il quale si può anche dire che chi è senza peccato lanci la prima pietra, la versione di Barbáchano, nelle parti in cui si allontana da quella di Vitier, rappresenta per lo più un apprezzabile passo avanti rispetto a quest'ultima in quanto riesce a conciliare, nell'insieme, quel tanto di fedeltà testuale che l'oscurità dell'originale rende semanticamente possibile, con la proprietà linguistica e l'eleganza stilistica e fonostilistica salvaguardando i singoli livelli elocutivi e allontanandosi dal testo quel minimo necessario per mantenere uno spagnolo fluente e reale (soprattutto con reale equivalenza dei modi di dire dove più spesso suole «cascar l'asino») spingendosi a volte addirittura a *migliorare* il testo stesso (ma, a questo punto, può scattare la riserva di chi come me ha delle perplessità sulla legittimità del cosiddetto *miglioramento* del testo letterario da parte del traduttore).

A sua volta Vitier è fedele in un senso più ristretto, traducendo a volte parola per parola con slittamenti semantici qua e là e frequenti calchi dei quali pure si può dire che chi è senza peccato lanci la prima pietra.

Vediamo ora qualche esempio di identità, totale o parziale, fra le due traduzioni qui prese in esame.

### *Identità totale*

«Qu'on me loue enfin ce tombeau, blancs à la chaux avec les lignes du ciment - très loin sous terre. Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt. A une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin! [...] Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte?» (pp. 144-146)

Ambedue i traduttori traducono in modo identico come segue:

«Que me alquilen por fin esa tumba, blanqueada por la cal, con las líneas de cemento en relieve, - muy lejos bajo la tierra. Me acodo en la mesa, la lámpara ilumina muy vivamente esos periódicos que idiotamente releo, esos libros sin interés. A una distancia enorme, por encima de mi salón subterráneo, las casas se establecen, las brumas se reúnen. El barro es rojo o negro. ¡Ciudad monstruosa, noche sin fin! [...] En las horas de amargura imagino esferas de zafiro, de metal. Soy dueño del silencio. ¿Por qué una apariencia de tragaluz palidecería en el rincón de la bóveda?» (pp. 145-147).

In casi di questo genere si può parlare addirittura di vero e proprio plagio da parte del secondo traduttore.

#### *Identità parziale con lievi varianti isosemantiche.*

«Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues. Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même! (p. 150).

*Traduzione di Vittier.* «Puede uno extasiarse en la destrucción, rejuvenecer por la crueldad! El pueblo no murmuraba. Nadie ofreció el concurso de sus opiniones. Una tarde galopaba fieramente. Un Genio apareció, de una belleza inefable, incluso inconfesable» (p.44).

*Traduzione di Barbáchano.* «Puede uno extasiarse en la destrucción, rejuvenecerse por medio de la crueldad! El pueblo no murmuró. Nadie ofreció el concurso de sus opiniones. Una tarde galopaba con altivez. Un Genio apareció de una belleza inefable, inconfesable incluso» (p. 151).

Anche qui si tratta di una sostanziale trascrizione accompagnata da uno scorporato tentativo di attenuarla, come si può vedere dalle varianti che ho sottolineato e che differenziano solo sinonimicamente i due testi.

#### *Identità parziale accompagnata da correzioni semantiche.*

«O les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple! Qu'a-t-on fait du brahamane qui m'expliqua les Proverbes? D'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles! Je me souviens des heures d'argent e de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrée» (p. 162).

*Traduzione di Vittier.* «Oh, las enormes avenidas del país santo, las terrazas del templo! ¿Qué han hecho del Brahamán que me explicó los Pro-

verbios? Veo todavía incluso a las viejas de entonces, de allá! Recuerdo las horas de plata y de sol hacia los ríos, la mano de la compañera en mi hombro, y nuestras caricias de pie en las llanuras de pimienta» (p. 45).

*Traduzione di Barbáchano:* ¡Oh las enormes avenidas del país santo, las terrazas del templo! ¿Qué *se ha* hecho del brahamán que me explicó los Proverbios? *Incluso veo todavía* las viejas de entonces, de allá! Recuerdo las horas de plata y de sol *en direccion* a los ríos, la mano de la *campiña* en mi hombro, y nuestras caricias de pie en las llanuras *salpicadas* de pimienta» (p. 163).

A parte l'inversione sintattica per cui il «Veo todavía incluso» di Vitier diventa in Barbáchano «Incluso veo todavía» (e che rientra nella categoria precedente), questi corregge giustamente il «compañera» di quello (ital. 'compagna'; ma il testo fr. è «campagne») in «campiña» (ital. 'campagna'); ma ne ripete pedissequamente l'abbaglio semantico in quanto il testo fr. «D'alors, de là-bas, je vois encore même les vieilles» (ital. 'Da allora, da laggiù vedo ancora perfino le vecchie'), che in Vitier diventa impropriamente «[...] veo todavía las viejas de entonces, de allá» (corrispondente all'ital. 'vedo ancora le vecchie di allora, di laggiù' viene tradotto pari pari da Barbáchano. Il che può dare la misura di quanto egli si sia lasciato prendere la mano da quello.

#### *Identità parziale accompagnata da «miglioramenti» semantici.*

Ferme restando le mie perplessità metodologiche al riguardo, cit. più sopra, soffermiamoci su un solo esempio di ciò che possiamo chiamare *miglioramento intensivo*. Si tratta di «Damas qui *tournoient* sur les terrasses voisines de la mer» (p. 138), che Vitier traduce «Damas que *giran* [ital. 'girano'] en las terrazas vecinas del mar», diventa molto meglio in Barbáchano «Damas que *se arremolinan* [ital. 'che girano a mulinello'] en las terrazas vecinas del mar». Infatti il fr. *tournoyer* è intensivo e frequentativo rispetto al semplice *turner*, per cui possiamo dire che fr. *tournoyer*: *turner* = sp. *gírar*: *arremolínarse*.

#### *Deviazioni o slittamenti semantici.*

In questa sede non c'è spazio per esaminare sistematicamente le deviazioni o gli slittamenti semantici di Vitier i quali, a loro volta, sono stati solo parzialmente corretti da Barbáchano. Mi soffermerò pertanto, tentando di classificarli metodologicamente, solo su alcuni esempi tratti da quest'ultimo, appunto perché, essendo egli il più recente dei traduttori, da lui dovrà partire ogni altro che voglia tentare l'impresa, il quale potrà essere messo, per così dire, sull'avviso anche da queste mie rapide osservazioni.

#### *Deviazioni semantiche nella sfera della contiguità (slittamenti).*

«O les calvaires et les moulins du désert, les îles et les *meules*» (p. 1) ¡Oh los calvarios y los molinos del desierto, las islas y las *ruedas* [ital. 'ruote'] del molino» (p. 143),

invece di '[...] le *mole*, o le *macine*, del mulino' (lo stesso Vitier traduce correttamente «las muelas»).

*Deviazioni semantiche per discrasia con il contesto.*

E' il caso, p.e., di «la *mousse vert-de-gris*» (p. 138) tradotto «la *espuma verdegrís*» (p. 139) (ital. 'spuma') invece di «el *musgo vedergris*' (ital. 'muschio') come suggerisce il contesto («bosquet», «jardinets»...) e come ben traduce Vitier.

*Deviazioni semantiche da veri e propri qui pro quo.*

Si tratta di casi che talvolta possono essere spiegabili a livello psicolinguistico ma altre volte risultano incomprensibili allo stesso specialista. Così, per esempio «le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel» tradotto «el pajecillo que sigue la alameda y cuya frente toca el cielo», invece di «el pajecillo que sigue la alameda *cuya* frente toca el cielo» (anche in questo caso Vitier traduce correttamente). E' come se in ital. dicessimo «il valletto che percorre il viale e la cui fronte (quella del valletto) tocca il cielo», invece di «il valletto che percorre il viale *la cui* fronte [quella degli alberi del viale; cioè la chioma degli alberi] tocca il cielo».

Ma la nostra critica non sarebbe equa se non dessimo a Cesare quel che è di Cesare e non riconoscessimo, accanto alle ombre e alle penombre di questo immane sforzo di Barbáchano, le numerose luci che lo caratterizzano, non solo a livello di uno spagnolo fluente ed elegante, all'interno di quella sostanziale fedeltà a cui ho accennato più sopra, ma anche a livello di singole scelte stilistiche esemplari.

Giovanni Meo Zilio

\*\*\*

Antonio José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 233.

Já autor de importantes estudos sobre as principais figuras da «geração de 70», designadamente o volume *As ideias de Eça de Queiroz* (1945), três ensaios sobre Oliveira Martins (*Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I, 1961) e uma análise de conjunto ainda a propósito do historiador e romancista (*Perspectiva da Literatura Portuguesa do Séc. XIX*, vol. I, 1947) A. J. Saraiva apresenta agora o produto de uma releitura da obra dos grandes animadores da vida cultural portuguesa nos três últimos decénios do século XIX, sem transcurar uma atenção pertinente às relações que intercorreram entre os componentes do grupo que designa como «tertúlia ocidental», título que

justifica «porque o seu encontro se dá na linha 'onde a terra acaba e o mar começa', no ocidente da Península, ora em Coimbra, ora em Lisboa, ora no Porto, cidades onde se reuniu o grupo que ficou sendo conhecido por 'o Cenáculo' e que assumiu várias metamorfoses, a última das quais foi a dos 'Vencidos da Vida'» (p. 14). Os primeiros capítulos, de facto, estão marcados pela segunda perspectiva. O autor pode, de passagem, exprimir um parecer, deixar uma opinião, mas o que parece mais interessar A. J. Saraiva é mostrar o processo dialógico que condiciona a génese e evolução das obras dos diversos autores. Basta ver, por exemplo, o caso de *Portugal e o Socialismo*, de Oliveira Martins, e o que tal obra ficou a dever à relação epistolar com Alexandre Herculano e com Antero de Quental. À medida que o estudo avança, porém, o discurso torna-se mais denso e é evidente a tentativa de aprofundar a análise das obras, sobretudo de Antero e de Oliveira Martins.

Com efeito, dos dezasseis capítulos que compõem o volume, seis referem-se exclusivamente a Antero, três são totalmente dedicados a Oliveira Martins, quatro dizem respeito ao grupo, voltando a incluir as duas figuras de maior vulto, um (VI – «O rompimento») é dedicado à questão das relações tempestuosas entre Antero e Teófilo Braga, outro (XV – «O herói e a ocasião») põe em relevo aspectos contrastantes entre Antero e Oliveira Martins, e apenas o capítulo XIV («O manto da fantasia») é consagrado a Eça de Queirós, tentando estabelecer os traços distintivos da estética queirosiana e observar o pensamento do autor de *Os Maias* no âmbito da geração a que pertenceu. A este respeito, e como vem sendo hábito, A. J. Saraiva faz uma revisão do que em 1945 publicou no estudo *As Ideias de Eça de Queiroz*, «em que se partia do princípio de que Eça de Queiroz era um escritor de ideias, mas só de certas ideias. De facto, o lento desenvolvimento da mentalidade portuguesa tornava ainda actual em 1945 a caricatura que Eça fez da nossa sociedade em *As Farpas*, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, obras que continuavam vivas graças à extraordinária arte do escritor» (p. 157). O estudioso tem toda a razão quando afirma que a perspectiva de então era a de consolidar o mito revolucionário e progressista dos homens da «geração de 70» e que, deste modo, seguiu a opinião generalizada. Todavia, parece-me demasiado radical, esquemática e certamente limitativa a sua visão hodierna, ao liquidar, creio que apressadamente, a obra queirosiana deste modo: «Hoje as ideias de Eça de Queiroz [...] aparecem-nos principalmente como temas de arte, tal como na *Correspondência de Fradique Mendes* são pretextos para cartas» (p. 157). A revisão sumária comenta-se por si própria e faz parte de um grupo de observações polémicas, por vezes contraditórias, mas sempre surpreendentes. Logo no «Intróito», apresentando, em grandes linhas, uma síntese do que tratará o volume, A. J. Saraiva avança a opinião, relativamente ao grupo, de que «a república foi o fruto que eles não desejaram, mas que a eles se deve, como se lhes deve também o sistema corporativo e socializante intentado pelo «Estado Novo» (p. 14). A última parte deste fragmento é desenvolvida nos capítulos sobre Oliveira Martins e deve entender-se como mais uma «provocação» a juntar às recentes posições do conhecido estudioso sobre matéria que envolve a filosofia do poder instituído pelo chamado «Estado Novo»; quanto à primeira, que merecia maior desenvolvimento, tendo em conta a evolução do grupo, é porém imediatamente desmentida no cap. I com a observação peremptória: «Eram todos republicanos» (p. 17). A mesma indecisão se pode notar nos capítulos XI («Os sonetos de Antero») e XII («Evolução do pensamento de

Antero»), onde o Autor apresenta a síntese de uma releitura dos sonetos anteriores, pondo em evidência a função primordial das emoções contra o afluir das ideias. Os sonetos são motivados, segundo A. J. Saraiva, «não por ideias, mas por emoções» (p. 127), isto é, por «emoções, mas não pensamentos» (p. 128), leitura que me parece mais aguda e de muito maior densidade crítica quando resume, no final do cap. XII, esta parte do *corpus* poético de Antero: «Os sonetos documentam o percurso em busca do sentido perdido da vida» (p. 135). E ainda sobre a poesia anterior, deve referir-se a nova interpretação do famoso soneto «Mors-Amor», ao qual é dedicado o capítulo X (pp. 115-120). A atenção conferida à correspondência entre os vários membros do grupo conduz o estudioso para um inesperado biografismo, “interpretando” a composição a partir de aspectos acidentais, contingentes e biográficos, quando se dispõe da expressão admirável do próprio Antero, que define a sua perspectiva em termos de «autobiografia de um pensamento».

Não obstante estas observações, *A Tertúlia Ocidental* é um livro deveras estimulante, não só pela notável cópia de notícias recolhida a partir da correspondência entre os vários membros de uma geração (de 1870 aos «Vencidos da Vida»), como por algumas sínteses de segura agudeza, especialmente as que dizem respeito a Oliveira Martins (cap. VIII, «Liberdade e democracia segundo Oliveira Martins» e cap. IX, «Oliveira Martins e a História»). A este propósito é justo salientar o relevo concedido pelo estudioso a obras como a *História de Portugal*, que considera um dos três grandes livros sobre Portugal, a par de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e de *Mensagem*, de Fernando Pessoa; a *História da República Romana* («uma das mais notáveis histórias romanas que se produziram na Europa», p. 97); a *História da Civilização Ibérica*, constituída por «ensaios de 'filosofia social' sobre as origens, formação e instituições da 'Espanha'» (p. 104), intercalados por biografias — recordem-se as de Colombo, Carlos V, Ignacio de Loyola e Camões — «em que o retrato psicológico dos heróis considerados tem o lugar principal (pp. 104-105); e o *Portugal Contemporâneo*, onde se faz a história do liberalismo português. Se não existissem outras razões de mérito, e há-as com efeito, bastaria o citato cap. IX como agitador da consciência do leitor português, chamando a atenção para as obras fundamentais de um autor hoje quase esquecido e do qual talvez não se tenha feito ainda a exegese crítica que certamente merece.

Manuel G. Simões

Paulo Varela Gomes, *Coisismos*, Porto, Unicepe, 1990, pp.143

São talvez as *Mythologies* de Roland Barthes que inauguram o ensaísmo de leitura semiológica do quotidiano. A «humildade»/banalidade dos assuntos abordados (moda, publicidade, hábitos, objectos-fetiche), bem como o tipo de análise, simultaneamente atenta e «ociosa», dão ao género uma muito enganadora capa de facilidade aparente. Este novíssimo campo de pesquisa, dotado de um caleidoscópico «omnivorismo» temático, parece suscitar de per si, como mais adequada postura interventiva, a neobarroca exaltação do «pensamento nómada» e do «discurso livre sobre as coisas» (Paulo Pereira, *O paradigma do barroco*, «Expresso-Revista» de 5 de Novembro de 1988, p. 49). E é quase sempre nos jornais que se manifestam em primeiro lugar tais «discursos livres»,



verdadeiros «exercícios de leitura» do real que simultaneamente divulgam e aprofundam essa recente e já mais do que necessária «ciência plural», dando em seguida origem a recolhas como *Coisismos* – que integra textos publicados em «Blitz», «Jornal de Letras», «O Diário» e «Diário de Lisboa», entre 1984 e 1989.

Sendo o autor um reputado historiador da Arte e crítico de Arquitectura, não admira que alguns dos mais brilhantes ensaios contidos neste volume versem sobre tais matérias específicas. Mas também não é de estranhar, pelo que atrás ficou dito, que Paulo Varela Gomes enverede, em muitos dos textos contemplados nesta recolha, pela análise atenta de uma espécie de microdinâmica psicossociológica: a cartola mágica da tecnologia moderna secunda e fomenta mutações dos gostos, detectáveis até nos mais corriqueiros consumos, que não sabemos até que ponto sejam efémeras. Tudo é importante, todos os comportamentos são significativos, e qualquer coisa, fundamental ou mesquinha, atraente ou antipática que nos seja, serve igualmente de detonador ao aparelho mental de desconstrução mítica, à «máquina hermenêutica» do descritador.

Há um novo sincretismo em movimento — e um artigo como «Troncoscopia» (pp. 129-132) ganha foros de sua lição prática, pois que as reflexões nele veiculadas a propósito do tronco e do torso (que não são a mesma coisa, como Paulo Varela Gomes explica) interessam e implicam directamente a arquitectura, a pintura, a fotografia, o cinema, evidenciando ainda como incontornável «pano de fundo» a psicologia do inconsciente (não só na sua vertente «básica», jungiana, mas também na que deriva de estudos como *O Anti-Édipo* de Deleuze - Guattari).

*Coisismos* denota um decidido «parti-pris» pelos novos objectos e pelos novos modos – de estar, de escolher, de ver. As coisas impõem-se à consciência, invadem-na, estimulam-na. O que não invalida que o autor alimente, perante elas, uma (não beligerante, antes meramente defensiva) «atitude guerreira»: há que estar-lhes atento, «dar-lhes luta».

E, já agora, é preciso continuar a «dar luta» aos editores que, como no caso vertente, continuam a ignorar a absoluta imprescindibilidade de um comezinho índice geral dos artigos compilados.

Arlindo José Castanho

Chico Buarque. *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 141.

Autor de uma novela, *Fazenda modelo*, de 1974, bem como de obras para o teatro: *Roda viva* (1968), *Calabar* (1974), *Gota d'água* (1975) e *Opera do malandro* (1979), Francisco Buarque de Hollanda — mundialmente conhecido pelas suas composições musicais como Chico Buarque de Hollanda, neste romance reduz seu nome a Chico Buarque na definitiva tomada de posição como autor de obras de narração. Em verdade, pode-se considerar o presente texto como o verdadeiro início de sua operação narrativa, já que a precedente novela não atingia as dimensões literárias que este *Estorvo* revela: uma narração — mais próxima da natureza predominantemente linear da novela do que da complexidade estrutural do romance — densamente moderna como concepção e linguagem, ao mesmo tempo que ancorada àquilo que desde já chamamos tradição da modernidade literária brasileira.

Os conhecedores do texto das canções musicais de Chico Buarque já estavam acostumados àquela característica que faz dele um dos inovadores da música popular do Brasil: desde composições como «Valsinha», «Fado tropical» e dezenas de outras, ele soube revelar qualidades literárias que, sendo testemunhos de uma personalidade artística imbuída de forte adesão aos cânones da modernidade literária brasileira, sabia preservar como elemento de enriquecimento expressivo algumas das mais válidas tópicos da tradição cultural do Brasil. Por essa associação de modernidade e tradição as suas canções ocupam, em geral, um espaço de ampla representatividade na melhor cultura brasileira contemporânea.

Ao lado da condição literária, ele tem trazido igualmente testemunhos de positiva participação à realidade sócio-política do Brasil, conseguindo, entretanto, não confundir o elemento político dessa participação com a natureza estética dos produtos que veiculam a sua identificação com o grupo nacional. As peças de teatro, especialmente *Roda viva*, traduzem essa sua consciência criadora.

*Estorvo* mostra um novo e surpreendente Chico Buarque. Trata-se de uma obra narrativa que permite ao possível fruidor a participação com um texto criativo, servido de um sistema expressivo amplo e pessoal, ligado, ao mesmo tempo, à já grande tradição modernista brasileira que parte do Oswald de Andrade de *Memórias sentimentais de João Miramar*, se sedimenta com a arte de Mário de Andrade e que atinge a melhor prosa-de-ficção brasileira atual.

O romance-novela de Chico Buarque traz consigo o desenho de um corte vertical da realidade contemporânea, brasileira predominantemente, ou a de um brasileiro, na qual a forte externalização das coisas e dos sentimentos conduz à realidade desses mesmos sentimentos e coisas. Não sendo uma confissão e nem ainda uma auto-análise, sabe revelar a dimensão do real que se confunde com a abstração sem decair da participação com o real.

Este resultado inovador para o romance brasileiro se faz positivo principalmente pelo sistema de linguagem do autor. Nele, as conquistas da língua literária brasileira derivada da lição dos modernistas sabem apresentar-se com formas geralmente expressivas. A linguagem escrita de Chico Buarque é, então, um produto artístico em que escritura e oralidade atingem bom equilíbrio. A oralidade se mostra desde o uso simplesmente lexical — com o qual os vocábulos do falar brasileiro atual e tradicional encontram amplo espaço — até determinado uso de tópicos do linguajar nacional que conduz esta eficiência lexical próxima a verdadeiras novidades semânticas. Ao lado dessa oralidade, que naturalmente quase nunca é uma transcrição naturalista dos tópicos, mas em geral a oralidade através da natureza mesma de escritura, observa-se o uso constante e criativo da tradição linguística. Então arcaísmos, vocábulos quase caídos em desuso mas preservados pela grande memória linguística, frases feitas, adágios, etc, tomam o plano principal da escritura, confundindo-se com a modernidade de um léxico da atualidade transcrito com imediata expressividade. Tudo isto endereçado à formação de uma língua que, sendo nova, preserva as ressonâncias de uma fala sempre conhecida.

Trata-se de um processo linguístico quase sempre bem sucedido, no qual nos confrontamos com o uso de novos vocábulos estrangeiros transcritos sem modificações — walkman, underberg, trailer, etc. — ao lado de formas linguísticas típicas da mais pro-

funda natureza psicológica do linguajar brasileiro, como por exemplo a presença acentuada do diminutivo — «dorme ouvindo o walkman e cantando baixinho, na língua do seu sonho.» p. 75 — ou, ainda, a manifestação viva da força da gíria ou até mesmo da linguagem chula — «Mais um telefonema, e o ruivo vai passar a palavra a um dos gêmeos, que irá direto ao ponto; dirá que se não pintar a grana, o irmão da dondoca leva chumbo no meio dos cornos.» p. 83.

Com estes e mais outros instrumentos Chico Buarque sabe criar um texto de bom valor literário e artístico.

Porém, neste processo expressivo inovador não tudo é positivo. Negativos, todavia, são alguns momentos contraditórios em relação aos citados processos de criatividade, quando o autor não sabe controlar expressões ambíguas de evidente malgosto, como neste período: «A única luz da casa vem da despensa. Ali passando, vejo o velho e a menina da cabeleira sentados frente a frente, ela no tamborete e ele num monte de estopas. O velho está com o pau duro na mão. A neta sorri para o pau duro na mão do avô. É um pau íntegro, rosado, luzidio, que me parece incompatível com aquela mão toda venosa. Não parece o pau do velho, é mais o pau do blusão de náilon cheio de logotipos que o velho veste.» (pp. 81-82).

Silvio Castro

Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 383.

Dado o interesse para as literaturas portuguesa e brasileira de tudo que se refira à história do Futurismo italiano, e ainda que o complexo emaranhamento de eventos, personagens e obras do movimento já tenha sido catalogado e estudado, a riqueza do material que dele herdamos serve seja para novas análises, assim como para elaborações de ordem superior, isto é, aquelas que permitem, com um uso coerente das primeiras, traçar um quadro historiográfico mais completo e exaustivo.

Claudia Salaris, nota estudiosa do Futurismo, recentemente confrontou-se com um tema de grande interesse — a atividade editorial de F. T. Marinetti — delineando a partir de pesquisas desenvolvidas metodicamente, um segmento significativo na composição da história da vanguarda marinettiana. Este, de fato, é um dos argumentos principais para a compreensão do Futurismo, porque o projeto editorial realizado pelo seu fundador apresenta uma série de caracteres que justificam o porte inovador do movimento.

Ainda que reconhecendo em Marinetti, engenhoso inventor de poéticas, o papel de fundador de uma das mais significativas vanguardas históricas, em geral a crítica injustamente deixou na sombra certas fases da atividade assim como muitas obras do autor, em parte condicionadas, como é sabido, por pouca serenidade sobretudo no estudo da relação que Marinetti teve com o regime fascista.

Consciente destes e de outros limites que uma tal operação historiográfica produziu, Claudia Salaris escolheu de recomençar pela pré-história do Futurismo. Retomando o caminho marinettiano a partir das experiências redacionais juvenis e da aprendizagem literária nos ambientes culturais franceses, somos guiados até as míticas redações

da revista *Poesia* — na qual existem testemunhos referentes às culturas de língua portuguesa — e das suas edições futuristas. Servindo-se de poucos e válidos colaboradores e cuidando pessoalmente, como numa oficina de artesões, de cada mínimo detalhe tipográfico, o poeta produz, segundo uma fórmula inédita no comércio livreiro, uma significativa quantidade de valiosos exemplares — porém destinados igualmente ao grande público — das suas obras experimentais e da revolução «parolibera». Reexaminando os artigos, as cartas circulares, e propaganda em forma de «soffietti», a correspondência, e todos os testemunhos que possam iluminar o projeto originariamente concebido por Marinetti, a autora focaliza as modalidades com que ele parte para o seu programa de revolução cultural; e invidua as mudanças, na crise da década de 20 e no período romano até 1943 de suas estratégias para cumpri-lo, no susseguir-se dos dramáticos eventos históricos do quadro cultural internacional.

Além da presença de muitos e célebres nomes da cultura italiana e internacional na trama das relações criadas pela natureza ativista de Marinetti — que a autora reconstrui com sabedoria fornecendo uma preciosa bibliografia —, grande ênfase é dada a alguns traços de sua personalidade.

Entre estes merece ser citado, por exemplo, o mecenatismo marinettiano que da fortuna herdada do pai «non si sentí mai il proprietario in senso individualistico, ma al contrario la considerò come un bene da impiegare in ambiziosi progetti di rinnovamento culturale e morale», fazendo dela assim «il principale sostegno dell'attività editoriale di *Poesia* e più tardi del futurismo.» (p. 34). A esta predisposição se junta a generosa sensibilidade com que ele. «“impresario di poesia”... didatta di giovani ed elaboratore di teorie e invenzioni poetiche conseguenti» (p. 17), soube descobrir, apoiar até mesmo materialmente, incitar na via da experimentação alguns talentos especiais, aos quais as editoras geralmente se fechavam. Entre outros foram beneficiados artistas como Lucini, Govoni, Palazzeschi, Boccioni, Carrà, Russolo etc.

Porém, o Futurismo se propõe ao inteiro planeta. Portanto, depois de ter várias vezes dado ressaltos à dimensão internacional do movimento, Claudia Salaris, no capítulo intitulado «L'influenza della rivoluzione parolibera», analisa rapidamente os países em que a atividade editorial denuncia clara influência da experimentação futurista. Sobre tudo a União Soviética, da qual afirma: «... al di là delle differenze, resta assodato che il futurismo italiano non solo creò le condizioni di quel rinnovamento globale che coinvolse l'editoria d'avanguardia russa, ma ebbe molto maggiore influenza in Russia di quanto si pensi abitualmente, e più di quanto i futuristi di questo paese vollero ammettere, come ben riconosceva lo stesso Markov» (p. 241). Analogamente são depois anotadas numerosas considerações — todavia em forma não orgânica, tal de necessitar de uma reorganização geral — sobre o peso do Futurismo nas manifestações de vanguarda de outros países, entre os quais aqueles de língua portuguesa. Lastimamos dever constatar como mais uma vez resulte aproximativa e limitada a informação sobre a sua difusão em ambientes culturais que, desde os primeiros tempos do Futurismo, aderiram em parte, como já está demonstrado por vários estudos, ao seu projeto de renovação com uma atividade continuamente mais intensa e rica de importantes obras de arte.

Em particular, por exemplo, não é correto atribuir, conforme afirma a autora, a Sérgio Buarque de Hollanda e Menotti del Picchia, a direção entre 1921 e 1922, de um grupo futurista de São Paulo. Além disso, pelas suas determinantes importâncias deveriam ser ci-

tados mais do que Brasil Gerson, personagem de peso relativo na literatura brasileira, outros artistas, protagonistas da Semana de Arte Moderna e do Movimento Modernista.

Sandra Bagno

\*\*\*

Mercè Rodoreda, *Aloma*, trad. it. e nota critica di A. M. Saludes i Amat, Firenze, Giunti, 1987, pp. XI-152; *La piazza del Diamante*, trad. it. di A. M. Saludes i Amat, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 185; *Il giardino sul mare*, a cura di Clara Romanò, Milano, La Tartaruga edizioni, 1990, pp. 216.

Nella nota introduttiva all'edizione italiana di *Aloma* (Giunti, Firenze 1987), Anna Maria Saludes i Amat — che ha curato anche la traduzione — mette a fuoco una sorta di «continuità vitale» tra le «tranches de vie raccontate dalla scrittrice» (p. IX) e la sua «realtà biologica», come se scrittura e vita — in Mercè Rodoreda — scorressero in parallelo, offrendosi la prima come rispecchiamento quasi simultaneo dell'altra e partecipando entrambe ad un medesimo processo di maturazione. Lungo tale binario *Aloma* viene collocato in apertura come voce d'addio all'infanzia; *La Plaça del Diamant* al centro, ossia agli anni della maturità. *Jardí vora el mar*, aggiungiamo noi, occupa l'ultimo tratto, il più fluido, quello di una senilità ben accolta e saggiamente vissuta come arte della distanza e cura del giardino «interiore», esemplata dalla condotta del vecchio giardiniere che dà voce al narrato.

Tutti e tre i romanzi fin qui citati, così indicativi circa l'evoluzione creativa di M. R. e gli scarti interiori che la presuppongono, sono stati immessi — in momenti diversi — nel nostro circuito editoriale. Il primo ad essere pubblicato è stato, nel 1970, *La Piazza del Diamante* (versione di G. Cintoli, Mondadori, Milano 1970). Era accompagnato da una nota critica dello stesso Cintoli che dava qualche indicazione orientativa circa la strategia compositiva perseguita dalla scrittrice in questo come in altri testi. Per molto tempo, poi, non ci si è più occupati della R.

Nel 1987 vi ritorna Anna Maria Saludes, cui si deve in massima parte — crediamo di poterlo affermare — l'attuale fortuna editoriale della scrittrice catalana in Italia, con la bella versione di *Aloma* prima menzionata. La traduzione è realizzata dall'edizione del 1969 (Barcellona, Edicions 62), che — come è noto — riproduce non l'originale del '36, ma una successiva revisione. M. R. ripudiò ad un certo punto della sua vita le opere giovanili salvando, tra quelle pubblicate prima della guerra civile, *Aloma* — «amb moltíssimes correccions» precisa nell'intervista rilasciata a Baltasar Porcel nel '66 — e una mezza dozzina di racconti (su ciò v. G. Grilli, *Homage to Mercè Rodoreda* in «Catalan Review», II, [2], Dicembre 1987, pp. 145-146).

Qualche anno dopo, sempre la Saludes propone un'altra gradevolissima edizione de *La Piazza del Diamante* (Torino Bollati Boringhieri, 1990) e quasi contemporaneamente La Tartaruga esce con *Il giardino sul mare* (Milano 1990) curato da Clara Romanò. Cosicché M. R. è oggi uno dei pochi nomi della narrativa catalana contempora-

nea a godere di una certa notorietà presso il pubblico italiano. La qual cosa sorprende, ma solo in parte. Quella di M. R. è infatti una scrittura che avvince: rapida nel tratto definitivo, ma nello stesso tempo duttile e sottilmente connotativa; sobria, essenziale nell'espressione eppure gravida di *pathos* sotterraneo, di vissuta interiorità. I suoi personaggi appartengono ad una umanità sofferente ma viva, purificata dal dolore, mai vinta. Si tratta, in definitiva, di un prodotto letterario non di vasto consumo, ma di ampio consenso; e ciò ha sicuramente contribuito a vincere le note resistenze dell'universo editoriale ad accogliere voci provenienti da culture periferiche.

Da *Aloma a Jardí vora al mar* una complessa parabola esistenziale, si traduce, dunque, in narrazioni parallele nella quale si decantano pensieri, gesti, atti verbali e immaginativi prodottisi nel corso della sua evoluzione. Non solo si potrebbe addurre un'infinità di riscontri tra le vite raccontate e la vicenda personale della scrittrice, ma più in generale è la tonalità stessa del narrare, tutta «interiore» e fortemente soggettiva anche in testi eterodiegetici come *Aloma*, ad autorizzare la sovrapposizione.

La scrittura stessa di questi romanzi sembra rispecchiare quella «realità biologica» di cui parla la Saludes, maturando con essa.

Così, se in *Aloma* l'espressione è scarna e immediata, attingendo forza e ricchezza d'articolazione da un già abile intreccio di legami interfrasali, ne *La Plaça* si è impresiosita prestandosi ad un movimentato gioco metaforico e parafrastico che si rivela strumento particolarmente efficace di «definizione» del reale. Ecco qualche perla (che riportiamo nella versione italiana offerta dalle edizioni di cui ci stiamo occupando): «...Pere era rimasto lì come un cerino quando, dopo averlo acceso, ci soffiavo sopra» (*La Piazza...* p. 14). Oppure: «Monsignor Joan... si sporse in avanti con gli occhi annebbiati, perché si vede che gli anni gli si erano appiccicati tutti agli occhi» (*ibid.*, p. 31). E più avanti: «... la colombaia era il cuore da cui viene fuori il sangue, che fa il giro del corpo e ritorna al cuore e che i colombi uscivano dalla colombaia che era il cuore, facevano il giro dell'appartamento che era il corpo e tornavano alla colombaia che era il cuore» (*ibid.*, p. 87).

La protagonista stessa è oggetto di metafora. Natàlia, «vestita di bianco dalla testa ai piedi: vestito e sottana inamidata, scarpe bianche come il latte, orecchini di pasta bianca...» (*ibid.*, p. 11) quale appare nella prima pagina del libro verrà infatti soprannominata *Colometa*, e identificata con un'immagine, quella della colomba, che è al centro dello sviluppo tematico del romanzo.

In *Jardí...* è in corso un processo di purificazione dello strumento espressivo. La parola ha acquistato, passando attraverso il filtro degli anni e dell'esercizio letterario, un'apprezzabile lievità. Il narratore, un giardiniere vecchio e saggio racconta in prima persona la scena della vita. Parla con distacco ma non senza stupore. M. R. vive nei suoi ricordi e racconta attraverso i suoi occhi, attivando in questo romanzo, un vivace e delicatissimo gioco di prospettiva. Il mondo non è più l'orizzonte oscuro e minaccioso che incombeva allo sguardo impaurito di Aloma, né la tragica realtà violentemente rivelatasi a Natàlia. È una gradazione di azzurri, di parole e di volti che scorre dinanzi all'occhio vigile e disinteressato di un vecchio giardiniere che ha nel cuore il suo magico giardino e voglia di raccontare. A parlare non è solo il suo «io» — o quello della sua creatrice — bensì un concerto di voci, ognuna delle quali ha qui occasione e modo di farsi ascoltare.

Loretta Frattale

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Annali*, Sezione Romanza, Istituto Universitario di Napoli, XXXIII, n. 1, 1991.  
*Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 120, 121, 122, 123, 1991.  
*Contemporâneos*, Jerez de la Frontera, n. 9, 1991.  
*Dispositio*, University of Michigan, nn. 36, 37, 38, 1989.  
*Espacios*, Universidad de Buenos Aires, nn. 8-9, 1990-1991.  
*Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, n. 25, 1991.  
*Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. XV, n. 2, 1989.  
*Investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, n. 4, 1991.  
*Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. XIII, n. I, 1990.  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 83, 84, 1991.  
*L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 134, 1991.  
*Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, vol. 5, 6, n. 2, 1990.  
*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, nn. 36, 37, 1990.  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, nn. 155, 156, 1991.  
*Strumenti Critici*, Bologna, n. 2, 1991.

### b) Libri

- AA.VV., *L'altro cielo. Racconti fantastici argentini*. A cura di Lucio D'Arcangelo, Roma, Lucarini, 1989, pp. X-194.  
AA.VV., *Poesie mediterranéenne d'expression française 1945-1991*. A cura di G. Dotoli, Fasano, Schena Ed., 1991, pp. 456.  
AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola. Dizionario. Cronologia*, Torino, UTET, 1991, pp. 457.  
Batalha Graciete Nogueira, «*Bom Dia, S'tora!*». *Diário duma professora em Macau*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, pp. 425.  
Carlota Caufeld, *Oscurità divina*. Trad. di Juana Rosa Pita y Carlos Vitale, Pisa, Giardini, 1990, pp. 66.

- Adele Galeota Cajati, *Continuità e metamorfosi intertestuali*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 205.
- José dos Santos Ferreira, *Docis Papiaçã di Macau*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990, pp. 205.
- Alfonso García-Ramos, *Guad*, Islas Canarias, 1989, pp. 191.
- Juan Larrea, *Versión celeste*, ed. de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 353.
- Fernando Lázaro Carreter, *Stile barocco e personalit  creatrice*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 241.
- Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*. A cura di Maria Grazia Profeti, traduzione di Paola Ambrosi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 233.
- Leopoldo Lugones, *Le forze strane*. A cura di Lucio D'Arcangelo, Roma, Lucarini, 1989, pp. 104.
- Miguel Nieto Nu o, *Diario del Conde de Potting (1664-1674)*, Tomo I, Madrid, Escuela Diplom tica, 1990, pp. LXII-425.
- Alberto Estima de Oliveira, *O Rosto*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990, pp. 105.
- Manuel Peyrou, *Il colpo delle rose*. A cura di Giuliano Soria, Roma, Lucarini, 1990, pp. 160.
- Antero de Quental, *Sonetti*. Int., trad. e note di Brunello De Cusatis, Palermo, Novecento, 1991, pp. 237.
- Silvio Rebello, *Poesias*, Lisboa, 1991, pp. 156.
- Cipriano de Rivas Cherif, *Como hacer teatro*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1991, pp. 377.
- Cristoph Strosetzki, *Geschichte der Spanischen Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 404.
- Iris M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dial gico*, Barcelona, Anthropos, pp. 207.



## PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* ..... L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) .. L. 6.000
3. Alvar García da Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) ..... L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) .... L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) ..... L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* ..... esaurito

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: Giuseppe Bellini

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>
Vol. II(1969)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. III(1971)	L. 10.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VI(1975)	L. 10.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol.VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XX(1988)	L. 30.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXI(1990)	L. 20.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 13.000

PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"

diretto da *Giuseppe Bellini*

*Edizioni facsimilari:*

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich.

*Atti:*

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricó; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE  
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

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

Volumi pubblicati: *I Serie*: 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 Pero Vaz de Caminha*; 9. - P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. - G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; 11. - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13 - L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; 15. - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

*Nuova Serie*. Diretta da Giuseppe Bellini  
"Saggi e ricerche":

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle «Cartas» de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*.

"Memorie Viaggi e scoperte":

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Studio introduttivo e ed. facsimile di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; 3 - G. Caraci, *Problemi vespuciani*; 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

---

*Collana diretta da Giuseppe Bellini*

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*

21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio*.
22. Fiallega, C.: «*Pedro Páramo*»: *un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*.
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata*.
- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*.
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier*.
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica*.
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*.
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo»*.
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges*.

---

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inedito de magia y «gran espectáculo»

---

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París*. Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente*. Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra*. Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancanelo el Herrero*. Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde*. Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

# **PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE**

## **QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE**

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino  
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane  
della Facoltà di Lettere della

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

## **RASSEGNA IBERISTICA**

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

## **STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA**

diretti da Giuseppe Bellini

a cura della Cattedra di Lingua e Letteratura ispano-americana

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

Sotto gli auspici del Consiglio Nazionale delle Ricerche

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

.....

## **CENTROAMERICANA**

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

*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 \$ 50.00 l'uno più 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.

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

CANADIAN  
JOURNAL  
*of Italian  
Studies*

**dispositio**

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109





---

Finito di stampare nel mese  
di giugno 1992  
dalla tipografia «la casa della stampa»  
Via Empolitana, 120/C  
00019 Tivoli tel. 0774/25766

## CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

«Letterature e Culture dell' America Latina»

*Collana fondata da Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo*

*diretta da Giuseppe Bellini*

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

*«Saggi e Ricerche»*

*Volumi publicati:*

STUDI DI IBERISTICA  
IN MEMORIA DI ALBERTO BOSCOLO

*a cura di*

GIUSEPPE BELLINI



CULTURA HISPÁNICA Y  
REVOLUCIÓN FRANCESA

*edición al cuidado de*

LORETO BUSQUETS



MARCO CIPOLLONI

IL SOVRANO E LA CORTE NELLE  
“CARTAS” DELLA CONQUISTA



DANTE LIANO

LITERATURA Y FUNCIONALIDAD  
CULTURAL EN FRAY DIEGO DE LANDA



AMOS SAGALA

HISTOIRE DE LA LITTERATURE  
NAHUATL



LEOPOLDO ZEA

DISCORSO SULL'EMARGINAZIONE  
E SULLA BARBARIE



PIERLUIGI CROVETTO

I SEGNI DEL DIAVOLO E  
I SEGNI DI DIO