

RASSEGNA IBERISTICA

66

Giugno 1999

Giuseppe Grilli, *Il cant X d'Ausias March. Influenza italiana o italianismo?* p. 3

Maria Escala, *Ironia i Sátira a «Vida Privada» i «Memories» de Josep M. De Sagarra* p. 19

NOTE: F. López Estrada, *El renovado María Moliner, Diccionario de uso del Español* p. 43; S. Franceschi, *Leopardi in Spagnolo* p. 47; D. Montalto Cessi, *Intorno a Ganivet e al '98* p. 51; F. Meregalli, *Ricupero platense* p. 57.

RECENSIONI: L. de León, *I nomi di Cristo* (F. Gambin) p. 61; D. Fasoli-D. Rossi, *Le estasi laiche di Teresa d'Avila* (A. Brandalise-E. Macola) p. 64; F. Delicado, *Ritratto della Lozana Andalusa* (D. Ferro) p. 66; G. Torrente Ballester, *Los años indecisos* (F. Meregalli) p. 68.

S. Neumeister, *Europa in Amerika. Annäherungen und Perspektiven* (F. Meregalli) p. 71; K. Kohut-J. Morales Soravia-S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación* (G. Bellini) p. 73; R. Guntzmann, *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)* (G. Bellini) p. 75; S. Poletti, *Gente con me* (P. Spinato) p. 76; L. Otero, *Assalto all'Utopia* (G. Bellini) p. 78; P. A. Mendoza-C. A. Montaner-A. Vargas Llosa, *Manual del perfecto idiota latinoamericano* (S. Serafin) p. 79; C. Correas Zapata, *Isabel Allende. Vida y espíritus* (S. Serafin) p. 81.

F. Cardim, *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (M. G. Simões) p. 83; A. Faria, *La passione* (M. G. Simões) p. 85.

T. Martínez Romero, *Un clàsic entre clàssics. Sobre traducciones i recepcions de Sèneca a l'època medieval* (A. Zinato) p. 86; J. Solervicens, *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí* (A. Annicchiarico) p. 91; E. Prat de la Riba, *Obra completa* (P. Rigobon) p. 97; E. Sturm-Trigonakis, *Barcelona. La novel·la urbana* (P. Rigobon) p. 98; *Raó i follia – Ész és mámor, poetes catalans del segle XX. Századi katalán költők* (P. Rigobon-L. Contadini-A. Jenei) p. 100; J. Subirana, *Per a què serveix un escriptor?* (M. Lluch i Arenas) p. 103.

Bibliografia di Franco Meregalli (secondo aggiornamento) p. 105

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 109

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, 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 *Ricerche e Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

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

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

Diffusione: Susanna Regazzoni

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americaniani e ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-393-8

Copyright © 1999 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Novembre

GIUSEPPE GRILLI

IL CANT X D'AUSIAS MARCH: INFLUENZA ITALIANA O ITALIANISMO?

I. Di recente, anche in relazione alla realizzazione, da tempo annunciata, di una nuova edizione critica delle sue poesie (Archer 1997), si è riaccesa la questione del senso e del valore da attribuire alla tradizione testuale con cui l'opera di Ausias March è giunta sino a noi. Giova ricordare qui, in fase introduttiva, che Archer, con la sua antologia (*Cinquanta-vuit poemes*, 1993), aveva riacceso la polemica sulla congruenza della disposizione del poemario ausiasmarchiano in una dislocazione per cicli poetici. Tale sequenzialità, affermata definitivamente da Riquer (1964), e poi accolta da Molas (1978), entra in rotta di collisione con l'ordine divenuto canonico con le edizioni di Pagès, Bohigas e Ferraté, cioè con le edizioni del novecento, di ordinamento presumibilmente cronologico dei testi. Come è arcinoto queste assegnano al numero I («Així com cell que en lo somni es delita») il ruolo di esordio o incipit¹.

Va detto che il caso di March è singolare. La sua opera poetica infatti ha riscosso un successo immediato, non spentosi con il trascorrere del tempo. Benché March non abbia goduto dell'affluenza critica, e dell'influenza letteraria, esercitata da altri grandi poeti europei, da Petrarca a Garcilaso, passando per Tasso e Ronsard, è innegabile che il suo successo sia stato senza eguali almeno nell'ambito dell'area linguistica di appartenenza. Nessun poeta e, tranne Llull, nessun altro scrittore catalano, ha come lui ottenuto un'eco così ampio sia tra gli autori contemporanei, sia successivamente nel corso dei secoli. Lo

¹ Cfr. al riguardo la *mise au point* di Lluís Cabré e Jaume Turró, «Perché algun ordine gli babbia ad esser necessario». *La poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista*, «Cultura neolatina», 55 (1995), pp. 117-36. Si veda però anche Xavier Dilla, *Temporalitat i formes cançoneresques en la poesia d'Ausiàs Marc*, «Afers», 26 (monogràfic Ausiàs Marc, 1997), pp. 47-67. Su questi aspetti intervergo nel contributo al volume di scritti in omaggio di Isaías Lerner in stampa presso Castalia.

stesso può dirsi del rispecchiamento che la sua opera ha esercitato presso altre tradizioni poetiche e letterarie (Grilli 1988)².

La singolarità di March è però altrove rispetto persino a questa sua solitaria condizione di poeta culmine di una letteratura. Essa consiste infatti proprio nel modo con cui la sua opera è stata tradita in una sorta di doppia serie. Se da una parte infatti le poesie di Ausias March ci sono pervenute disseminate in numerosi canzonieri miscellanei, sin dalla trasmissione manoscritta emerge la tendenza a costruire un canzoniere d'autore.

Troviamo in realtà l'opera poetica di Ausias March al centro della grande trasformazione della tradizione poetica di matrice provenzale che, in Catalogna, progressivamente abbandona la struttura di fondamentale supporto della cultura cortese e giullaresca, legata ad esecuzioni orali e musicali, a favore di crestomazie destinate alla lettura, personale o collettiva. Si tratta di un passaggio di fondamentale interesse, che è stato collegato alla trasformazione della tradizione linguistica, affermandosi nella progressiva catalanizzazione del linguaggio poetico. Questo percorso è ben illustrato dal più rappresentativo dei Canzonieri miscellanei redatti in area catalana nel XV secolo, il cosiddetto *Vega-Aguiló*, conservato oggi presso la Biblioteca dell'Institut d'Estudis Catalans, che è anche un bell'esempio di conservazione e di manutenzione del repertorio poetico tradizionale con importanti novità e rappresentanza di voci singolari e nuove (Grilli 1979, Bohigas 1984).

Tuttavia esso è da collegare anche ad un altro fenomeno, quello della costituzione di uno spazio letterario in cui la poesia, compresa quella della tradizione lirica medievale, diventa una delle opzioni generiche della letteratura. È un percorso assai ben illustrato dalla narrativa in prosa, dal *Tirant lo Blanch* e, in modo più ingenuo e scoperto, ma perciò più direttamente rivelatore, dal *Curial e Güelfa* (Sansone 1994). Proprio in quest'ultimo romanzo, databile intorno alla metà del XV secolo, troviamo una conferma, ed una trasposizione narrativa, di quel processo di selezione e di rinnovamento della tradizione provenzale, a cui si accennava, nell'episodio in cui Curial si riappropria di un testo canonico della cultura trovadoresca, la canzone di Rigaut de Berbezill *Autressí com l'orifany*, facendone uno strumento non secondario dell'evolversi della complessa trama sentimentale che lo lega a Guelfa (Saludes 1998).

Ma, come dicevo, ciò non esclude, anzi esalta la formazione, parallela a questa, di una tendenza tesa ad individuare, nel corpus delle poesie di March, un canzoniere d'autore, ordinato secondo una logica evolutiva e disposto se-

² Una conferma è nell'ed. a cura di Bienvenido Morros: Garcilaso, *Obra completa*, Crítica, Barcellona, 1997, in cui i riferimenti a March sono inseriti in un contesto di circolazione cinquecentesca delle sue immagini poetiche.

condo un modulo di rispecchiamento autobiografico di un'esperienza morale e psicologica personale, assunta, d'accordo ovviamente con la formalizzazione ormai classica, nelle vesti della vicenda erotica che coinvolge il soggetto lirico, l'io poetico, in rapporto con l'oggetto, cioè la donna amata (Romero 1979, Dil-la 1994).

Questa caratteristica che manifesta l'affermazione di March poeta come effetto della ricerca operata, proprio dalla trasmissione testuale, di stabilire un equivalente, in area occitanico-provenzale, di Petrarca e del suo canzoniere, viene esaltata dalla tradizione a stampa che, a partire da un certo momento, asurge a veicolo privilegiato di riproposta del testo marchiano come quello di un modello classico, o per meglio dire neo-classico, da assumere come interno alla cultura propria. Questa identità o ricerca di identità, è poi stata interpretata per un verso, da posizioni più coinvolte dagli ideologismi nazionalistici catalani, come tradizione locale (Badia 1993), mentre partendo da premesse castigliane, o genericamente ispaniche, la si è intesa come approssimazione verso uno spazio nazionale³.

Naturalmente la linearità di questa costruzione si è scontrata sin dall'inizio con diverse difficoltà interne di cui almeno una è resistente ad ogni cura. Si tratta della compresenza nel testo ausiasmarchiano non soltanto di più *senyals*, che rinviano a soggetti o oggetti lirici nettamente differenziati, tra cui vanno innanzitutto ricordati i due maggiori *Plena de seny* e *Llir entre cards*. Essi, come ben mise in luce Martí de Riquer, mai per altro apertamente contraddetto, seppur con reticenze emergenti qua e là nella critica posteriore, identificano due distinti cicli poetici con una propria organizzazione interna di tutta evidenza.

E tuttavia va ricordata la presenza nel corpus ausiasmarchiano anche di *senyals* minori in cui la radicalità e la originalità dell'erotica marchiana non soltanto non scemano, ma tendono a caratterizzarsi ulteriormente. Insomma è impossibile ridurre il discorso poetico di March in un modello binario in cui ad una dama identificata o identificabile in positivo, o anche solo como simbolo poetico, corrisponde un unico soggetto dell'espressione amorosa, identificato con la personalità del poeta innamorato, o addirittura afflitto da malattia d'amore, come vuole una tendenza critica riduzionista a mio parere un po' meschina⁴.

³ Come è noto le posizioni del cardinale Margarit sono servite a Robert B. Tate per una rilettura in chiave "goticista", mentre Francisco Rico partendo da Nebríja ha inteso costruire una sintesi più ancorata alla natura filologica delle posizioni dell'umanesimo iberico. Un riassunto delle posizioni e indicazioni bibliografiche si trovano nei volumi della *Historia y crítica de la literatura española* a cura di Alan Deyermond [v. I e I,1 (*Primer suplemento*)].

⁴ Considero importante il contributo di Lola Badia 1997 sulla *ciència natural*, ma esagerati altri, tra cui Cantavella e Grifoll sull'*amor hereos*.

D'altronde il profilo biografico del poeta non consente possibili identificazioni univoche: sia che si pensi ad amori extraconiugali, sia che l'identificazione venga tentata con le mogli legittime di Ausias, per le quali ogni indizio e documento ci attestano che il poeta nutrì sentimenti sinceri ed appassionati, è da escludere che il corpus poetico, fosse anche un canzoniere, possa alludere ad un rapporto unilaterale, per quanto esso sia depurato e reso astratto nella trasfigurazione poetica.

Non tocco qui il tema, ritenuto scabroso (ma di questi pudori è zeppa la letteratura catalana, e ancor più lo sono la critica e la storiografia letterarie) della possibile presenza di una sezione, presente nel senyal *Folla amor*, di attrazioni omosessuali, o addirittura “filo-elleniche”, per qualche giovinetto sottratto alla famiglia per inserirlo nella piccola corte che circondava il poeta, attrazioni per altro attestate documentalmente (Riquer 1964). Mi limito a rilevare che se per March l'erotica è esperienza totalizzante, lo specchio proiettivo di ogni sguardo sul reale empirico (e di lì il senso specifico dei tanto ammirati *sí mils* che egli concepisce come vere e proprie finestre sulla molteplicità del reale), è più che plausibile che il poeta canti modi e caratteri che abbracciano ogni proiezione del *jo* verso l'altro. Un *jo* dunque che si moltiplica e si differenzia anche più dei *senyals* consegnati nel testo⁵.

D'altronde la stessa complessità del rapporto amoroso, con le note partizioni sensoriali (*ànima, raó, enteniment, appetit, memòria, delit, fastig*, ecc.) non può ovviamente essere ridotta alla sola fase di emissione soggettiva, ma implica il pluralismo dell'oggetto, colto nella complessità delle sue reazioni tanto materiali quanto psichiche e sensoriali.

Va detto inoltre che il successo editoriale dell'opera poetica ausiasmarchiana si verifica in contrasto con la aperta crisi di identità linguistica delle letteratura in catalano che a metà del XVI secolo è ormai irreversibile. D'altronde, e non a caso, la fortuna editoriale di March è legata a edizioni bilingui catalano/castigliano. Ma ciò che è da considerare è il succedersi e reiterarsi di edizioni in un momento in cui la diffusione e trasmissione del testo poetico è prevalentemente manoscritta in ambito castigliano. March assurge, nella tipografia ispanica del XVI secolo, all'empireo dei valori poetici ed occupa un luogo equiparabile a quello di Boscà e Garcilaso, fissandosi proprio in ambito editoriale quella linea sequenziale e interpretativa che avrebbe trovato una formulazione divenuta ben presto canonica nel classico studio di Rafael Lapesa sulla *trayectoria poética* di Garcilaso. Chiunque abbia avuto dimestichezza con quel libro, e nessun lettore di poesia spagnola non può non aver compiuto una lettura

⁵ In questa linea di ricerca i maggiori contributi si devono a Marie-Claire Zimmermann; cfr. Id., *Ausiàs March o l'emergència del jo*, PAM, Barcelona, 1998.

meditata di quel saggio, sa che il pendolo del titolo, tra affermazione progettuale e localizzazione d'autore, cade appunto sulla progettualità. Insomma possiamo senz'altro affermare che il significato profondo del libro di Lapesa è nel segnalare, e quindi nel tracciare, una traiettoria concepita come percorso evolutivo generale della poesia spagnola moderna, quindi non limitato ai rapporti di March e Boscà con Garcilaso.

In questa traiettoria, destinata a creare un modello generale di affermazione di classicità per la poesia ispanica, March assolve un ruolo preciso di precursore e di ispiratore, di espressione esemplare di una sezione specifica, importantissima nella definizione della sintesi garciliiana. Perché se per Lapesa possiamo riassumere in tre grandi sezioni le parti che Garcilaso unifica e comprende in unità, di esse Boscà rappresenta quella più ideologica e programmatica, la più legata alla ricezione del modello italiano e petrarchista, cioè la parte più estrinseca in quanto enucleazione di una lezione di poetica e di retorica.

Se poi quella sezione che viene dalla tradizione del *Cancionero* è la più vicina alla continuità castigliana, capace quindi di istituire quella verticalità della tradizione formale che a partire da Garcilaso non sarebbe stata più spezzata fino alla generazione del '27, è certamente la parte che da March deriva quella in cui la soggettività lirica, la originalità, la selezione dei materiali tematici e la loro riappropriazione e risistemizzazione in un discorso radicalmente innovativo e separato dalla semplice riformulazione di un canone, si affermano con cifra personale e fondazionale.

Successivamente, e quando l'eredità poetica ausiasmarchiana penetra più a fondo nel *siglo de oro* spagnolo, assistiamo ad un capovolgimento. March, tradotto, adattato e rivissuto da Montemayor, Gutierre de Cetina, Salazar, Lope, Quevedo etc. torna nei canzonieri miscellanei non più come espressione della continuità trovadoresca e provenzaleggiante, ma come attestazione del radicamento e della longevità della tradizione poetica ispanica.

Tuttavia il ruolo di March, assegnato a March, è estremamente ambiguo. Il suo esempio viene addotto infatti per modelli poetici diversi e, talvolta, antitetici. Così accanto ad una interpretazione petrarchista o di anticipatore del petrarchismo, interpretazione che percorre tutto il XVI secolo e che viene raccolta da Lapesa, Antonio Prieto ha potuto invece affermare che la ossessione marchiana di un Cetina risponde alla sua totale refrattarietà rispetto al modello di Petrarca, quando scrive: «se hace necesario precisar que Ausias March es, referido desde antiguo, el poeta de mayor imitación de Cetina. Bien trasladando ideas del poeta valenciano, como sus tres clases de amor (carnal, natural y espiritual), bien ampliando el tema del cansancio sin esperanza, bien recogiendo expresiones y bien identificándose con particularidades como que el sufrimiento no tiene su causa en la amada». Ciò quando aveva appena affermato a

proposito di Tansillo che «su lírica es todo lo contrario del *Canzoniere de Petrarca*, y es por esta lírica por la que Cetina se sentía a gusto»⁶.

II. Nell'ordinamento canonico del Canzoniere di Ausias March il canto X asurge a non trascurabile passaggio. In tal senso una rilettura del canto, attenta a cogliere le implicazioni dirette e le possibili trasformazioni di senso nel corso della deriva interpretativa, può essere un supporto strumentale interessante per verificare la distanza, ma anche la contiguità, tra testo di March e definizione di esso all'interno di una data tradizione critica. Il fatto poi che anche di recente la composizione convenzionalmente individuata come decima sia stata collegata specialmente alla tradizione italiana nella sua versione stilnovistica e poststilnovistica (Di Girolamo 1998, Pujol 1997) è un ulteriore stimolo a verificarne la contestualizzazione⁷.

E in effetti la tradizione critica non ha eluso il canto, come pur accade per altre composizioni marchiane di notevolissimo interesse, anzi esso è venuto assumendo un ruolo anche di snodo nel dibattito critico ed esegetico. A tale effetto concorrono o hanno concorso circostanze diverse.

Innanzi tutto va ricordato che il canto X appartiene al cosiddetto ciclo di *Plena de seny*, che, con quello in un certo senso opposto e parallelo di *Llir entre cards*, costituisce, come già si diceva, l'asse portante del discorso lirico ausiasmarchiano. Inoltre il poema assume una misura della canzone che non sorpassa, come pure sovente occorre in March, i limiti di una contenuta e ragionevole articolazione in un paio di movimenti concettuali. Insomma non è nella linea del poemetto, misura tanto amata da March e a lui così congeniale da indurre qualche editore ad alterare senza ritegno, e talvolta senza grazia, qualche componimento per amplificarne la tessitura e assimilarlo, forse però non senza giustificazioni che oggi ci appaiono inaccettabili, ad altri testi con cui esso stabilisce un dialogo. È, per non restare nel vago, il caso del poema-canzone dedicato all'avarizia e alla golosità dell'avaro (*Aquell ateny tot quan atenyer vol*) trasformato poi da Juan de Resa in un vero e proprio poemetto (Grilli, 1999).

Finalmente non possiamo trascurare un elemento, questo non formale, ma di contenuto, che consiste nel fatto che il canto X tocca un tema destinato ad avere ampie ripercussioni nella lirica moderna, per interderci nella lirica post-garcilasiana: il tema della memoria. Naturalmente si tratta di un motivo di chiara filiazione petrarchesca, e petrarchista, ma ad esso March conferisce un trattamento personale e originale che lo rende specialmente suggestivo.

⁶ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XV*, Cátedra, Madrid, 1984, v. I, p. 115.

⁷ Per M. de Riquer 1964, p. 320, è accertata la frequentazione e l'influenza tecnica della poesia italiana in Corella, e solo quella tematica in March.

È tuttavia innegabile che dinanzi a questo aspetto, o virtualità, della composizione ci si possa atteggiare criticamente in modi diversi, come è per altro accaduto. Si va da una visione che esalta la idiosincrasia del testo e dell'autore in confronto dinamico con le linee di maggior innovazione, a quella di una lettura che pone March, anche in questo caso, nella posizione del mediatore tra la tradizione trovadorica, tradizionale e in un certo senso laica e libertina, e quella della cultura clericale e moralizzante del tre-quattrocento, passando naturalmente per la interpretazione cosiddetta italianeggiante che vede in March un adattatore, precedente di Boscà e Garcilaso, di un discorso lirico tutto teso verso la formalizzazione e quindi, in un certo senso, volto a tessere una sorta di esercizio retorico, di alto profilo, ma sostanzialmente de-ideologicizzato, appagantesi nell'edonismo linguistico, superficialmente ammantato di orpelli pseudo-filosofici. Un March, quindi, più dantesco che petrarchesco, se si accetta una lettura retoricistica del Dante lirico, rispetto a Petrarca. Una lettura che, in ambito ispanico, è ancora ampiamente diffusa per diretta influenza di Francisco Rico.

III.

Arrivati a questo punto è senz'altro il caso di leggere il testo⁸, separando le strofe:

I

Sí com un rei, senyor de tres ciutats,
qui tot son temps l'ha plagut guerrejar
ab l'enemic, qui d'ell no es pot vantar
mai lo vencés menys d'esser-ne sobrats,
ans, si al matí l'enemic lo vencia,
ans del sol post pel rei era vençut,
fins que en les hosts contra el rei fon vengut
un soldader qui lo rei desconfia;

5

II

lladoncs lo rei perdé la senyoria
de les ciutats, sens ulla posseir,
mas l'enemic dues li'n volc jaquir
dant fe lo rei que bon compte en retria
com a vassall, la renda despenent
a voluntat del desposseïdor;
de l'altra vol que no en sia senyor
ne sia vist que li vinga en esment:

10

15

⁸ Seguo l'ed. Archer 1997, ma ho presente anche l'ed. Pagès. In ogni caso modernizzo l'ortografia oltre il criterio di Archer eliminando il *punt volat* e modifico la punteggiatura in qualche passo.

III

llong temps a amor per enemic lo sent,
mas jamés fon que em donàs un mal jorn
que en poc instant no li fes pendre torn
foragitant son aspre pensament;
tot⁹ m'ha vençut, ab sol esforç d'un cos,
ne l'ha calgut mostrar sa potent força;
los tres poders, que en l'arma són, me força,
dos me'n jaqueix, de l'altre usar no gos.

20

IV

E no cuideu que em sia plasent mos
aquest vedat, ans n'endure de grat:
si bé no puc remembrar lo passat,
molt és plasent la càrrega a mon dors.
Jamés vençó fon plaer del vençut
sino de mi, que em plau que amor me vença
e em tinga pres ab sa invisible llença,
mas paren bé sos colps en mon escut.

25

30

V

De fet que fui a sa mercé vengut,
l'enteniment per son conseller pres
e mon voler per alguazir lo mes,
dant fe cascú que mai serà rebut,
en sa mercé, lo companyó membrar,
servint cascú llealment son ofici,
sí que algú d'ells no serà tan nici
que en res contrast que sia de amar.

35

40

VI

Plena de seny, vullau-vos acordar
com per amor vénen grans sentiments
e per amor pot ser hom innocents
e mostre-ho jo, qui n'he perdut parlar.

La poesia, come accade quasi sempre in March, è ordinata tematicamente in segmenti diversi. Il motivo proemiale è costituito dall'evento narrativo che espone e sviluppa l'attacco forte, a sua volta organizzato in due sezioni (*Sí com un rei / senyor de tres ciutats*).

La duplicazione dell'esordio ha indotto editori e commentatori a diversificarsi in due parti: interpretare questa prima parte del canto come un'allegoria (Bohigas, Archer) o come una similitudine (Ferraté e implicitamente Di Gi-

⁹ Di Girolamo, di contro, preferisce la lezione *er*.

rolamo). Anzi non pochi strali critici sono stati diretti a screditare l'ipotesi contraria. Forse la riluttanza a vedere bipartito l'esordio deriva dalla soluzione adottata dal primo grande interprete di March, Jorge de Montemayor, che unificò senza mezzi termini i due protagonisti logici del primo verso (*Un rey que tres ciudadaes posseía*) d'accordo con la scelta di eliminare la suddivisione del verso in due emistichi. In realtà possiamo sospettare che le soluzioni di Montemayor hanno avuto incidenza anche in scelte di qualche editore moderno.¹⁰

A me pare evidente invece che il filo della narrazione iniziale debba dividerci per due: da una parte c'è la vicenda del re, che è sicuramente una similitudine della condizione dell'amante, in lotta continua con il suo nemico, dall'altra quella del signore che governa tre diverse città, che è allegoria delle tre funzioni dell'io.¹¹ Questa interpretazione può peraltro desumersi già dal succinto resoconto di Pagès premesso alla sua ricostruzione del testo:

Amor, que ha triunfat de les tres potencies de la seva ànima, ha pres per conceller son Enteniment, per algozil la Voluntat, y li proibeix adhuc el record de la seva Memòria que li ha llevat: – d'aquí vèl seu estat de torpidesa.

Le tre città del poeta sono *Enteniment, Voluntat e Memòria*. Su questi tre luoghi (in tal senso va intesa la città, anche se qui essa si configura in maniera diversa dal *lugar* bucolico caro a Garcilaso, in quanto luogo sovraccarico ancora di complessità storiche non ancora depurate e unificate in metafora poetica) su cui si sviluppa il secondo corpo del *cant* (strofe tre, quattro e cinque).

Se torniamo ora al motivo iniziale della disposizione delle poesie in un ordine non casuale, ma di canzoniere (ordinamento da intendere come si è già argomentato prima come *post quem*, cioè come lettura e ricezione, non come disposizione compositiva), dovremo rilevare che il cant X si immette nel tessuto poematico del corpus poetico ausiasmarchiano, con il suo senyal *Plena de seny*, in una posizione anomala, collocandosi nel canzoniere, cioè nella disposizione divenuta canonica, nel bel mezzo di due composizioni del ciclo *Llir entre cards* che sono da segnalare tra quelle di maggior impatto emotivo.

Queste infatti fanno ruotare il loro movimento espositivo-narrativo attorno al tema della morte. Là IX annuncia il tema sin dal primo verso «Amor se dol com breument jo no muir», mentre l'XI (la celeberrima «Quins tan segurs con-

¹⁰ Cfr. Jorge de Montemayor, *Poesías*, ed. de Martín de Riquer, Clásicos Planeta, Barcelona, 1990.

¹¹ Cfr. su questo punto Archer 1985.

sells vas encercant¹²» lo glossa in una tornada dall'eccezionale ritmo melodico, caratterizzato da parole rima di forte musicalità italieneggiante:

Llir entre cards, l'hora sent acostada
que civilment és ma vida finida:
puis que del tot ma esperança és fugida,
ma arma roman en aquest món damnada.

A ciò possiamo aggiungere che il cant IX contiene, e si caratterizza, per riferimenti esterni, “letterari”, con citazioni o paragoni riguardanti Salomone e il mito di Piramo e Tisbe. Rammento che Salomone occupa con la sua presenza esorbitante gran parte del *Spill* di Roig, mentre l'ovidiana favola di Piramo e Tisbe è tema prediletto dal giovane Corella, entrambi elementi che attestano una circolazione e una storicità laica della cultura di March, come giustamente afferma Di Girolamo, anche in contesti che appaiano esposti sul piano della dottrina morale e della cultura filosofico-clericale.

Viceversa l'XI crea una simbologia ex novo, moderna, di grande forza plastica. Si tratta di una rappresentazione, in un segmento teatrale (potremmo parlare di teatro sintetico con una metafora modernista)¹³ del classico ciclo della morte, caro alla cultura tardomedievale, personalizzato dalla presenza di un personaggio che si aggiunge come terzo polo nel dialogo tra l'io poetico, identificato con l'amante disperato, e la dama. Questi si esprime non direttamente, ma con la figura del *truà* mascherato che chiama a raccolta i condannati. La rappresentazione ha le caratteristiche del rovesciamento carnevalesco, sicché gli attributi del terrore sono capovolti in promesse di gioia. Ciò che nel *cant*, sulla base di questo ribaltamento di valori, dovrebbe sorprendere e sconvolgere le aspettative del lettore-ricettore non può perciò che iscriversi in una sequenza logica ed evolutiva. È allora naturale che gli *ulls plorant* e la *cara de terror* promettano doni, invece che disgrazie, nel mentre l'annunciazione della morte è compiuta dal solito *truà* che espone l'enunciato, e allo stesso tempo lo drammatizza, *braços uberts e plorant sos ulls*. Tuttavia – e il contrasto rafforza la maschera teatrale – il piano dell'enunciazione risponde a un'istanza piacevole piuttosto che dolorosa: *sobres de gran goig*. Naturalmente il capovolgimento ubbidisce al fatto che l'innamoramento ha trasformato tutto il mondo, compreso il suo universo sensoriale e l'orizzonte d'attese del soggetto, portandolo ad intendere ogni segmento del reale *al revés*, proprio come accade nelle raffigurazioni del *mon reversé*.

¹² Come ha segnalato Lapesa (p. 57) March è stato poi ripreso da Garcilaso nel soneto VI.

¹³ La poesia si collega dunque alla serie teatrale di March, con interessanti coincidenze con i canti XIII, XLVI, ecc.

In questo contesto, così denso sia sul piano concettuale che su quello figurale, non può sorprendere che il luogo che il *cant* X assolve nella tradizione teatrale ausiasmarchiana sia divenuto motivo di indagine e di interpretazione, talvolta controversa.

Da una parte troviamo la difesa ad oltranza della correlazione tra lotte d'amore e spirto guerriero (motivo destinato a grandi sviluppi con la poesia rinascimentale ispanica di matrice italiana). A questa tendenza è probabilmente da collegare il maggior conflitto ecdotico che il canto presenta. Lo troviamo localizzato al verso 31 della penultima strofa, Bohigas ha corretto *llença* come *llança*, lasciandosi sedurre da una metafora da collegare, sicuramente in modo abusivo, con *l'escut* del verso seguente. Era questa d'altronde la linea interpretativa seguita da Jorge de Montemayor nella sua traduzione, secondo la quale i versi 30 e 31 sono strettamente collegati in un'unica concrezione concettuale:

su lança hinque en mi el amor crudo
pues dan lustre sus golpes en mi escudo.

Di Girolamo, difendendo la lettura conservativa, ha collegato il termine con un ricorso, che non può essere innocente (e non è in lui innocente) a un sonetto di Chiaro Davanzati in cui «.... amore / ch'apprende i suoi con l'amorosa lenza». La spiegazione che ne segue vede l'amante trattenuto in prigione da una corda. Essa è sottile, ma poderosa, nella fonte italiana, mentre passa ad essere invisibile, anche se risulta altrettanto potente, nell'esito catalano.

Dall'altra parte c'è stata, in un interprete e lettore assiduo di March, come Joan Ferraté, la volontà di correlare la lezione al canto precedente, versi 7-8, il IX già ricordato, ove «l'amor ho té per seu forçadament». La scelta ecdotica, anch'essa a favore del mantenimento della lezione *llença*, è adottata in un senso analogico, intendendo la parola come il laccio che lega e rende prigioniero l'amante, che resta così legato.

Altri interpreti, come Josep Pujol in un saggio recente, pur mantendo la scelta conservativa, preferiscono seguire l'interpretazione già avanzata da Joan Coromines in sede di repertorio lessicografico che vede nel termine ausiasmarchiano una reminiscenza del vocabolo impiegato nella pesca, l'amo a cui metaforicamente l'amante è rimasto agganciato.

Una soluzione intelligente e suggestiva, nella sua ambiguità, è stata offerta da Pere Gimferrer che è un interprete da tener sempre in considerazione¹⁴.

¹⁴ Cfr. Marie-Claire Zimmermann, *Pere Gimferrer, traducteur d'Ausiàs March*, in *La traduction*, Caen, 1990, pp. 59-84.

Egli ha reso il verso con *preso me tiene con su invisible red*. Di fatto *red* può servire tanto ad indicare uno strumento di cattura, collegabile quindi al lessico della pesca, quanto il cordone che imprigiona e tiene *atado* l'amante (si pensi alla sua parodizzazione nella *Celestina*). C'è da immaginare una tale ambiguità come presente già nel testo di March?

Ad ogni modo la scelta ecdotica si lega sempre a tutta l'ipotesi interpretativa del *cant*. Anche Pujol adduce, come Di Girolamo, un antecedente italiano, ma di altro segno e con altri fini. Si tratta della canzone numero 23 del canzoniere del Petrarca in cui gli interessa la situazione del soccorso prestato da «una possente donna» ad Amore per vincere e soggiogare l'amante. Posizione che egli reputa analoga a quella espressa dalla correlazione presente in March tra il soldato mercenario, ausiliario dell'*enemic*, e *l'esforç d'un cos* (cioè la persona) che soggioga l'amante.

In questa lettura Pujol ha voluto intravedere, in filigrana al motivo delle tre città come raffigurazione di *Enteniment*, *Voluntat* e *Memòria*, un testo di San Vicent Ferrer (con a sua volta alle spalle Eiximenis) in cui il predicatore utilizza metaforicamente il *regiment* della cosa pubblica come metafora del *regiment* delle facoltà umane. Di lì egli passa ad argomentare la verosimiglianza di una interpretazione della perdita della terza città, la città della memoria, come perdita della memoria del bene. Un po' nella linea della dimenticanza del *buen amor* ruiziano per l'effetto deleterio e oppiaceo del amore umano. Per questa via gli è facile concludere a favore di una interpretazione della caduta della memoria come perdita di essa, cioè del maggior attributo della virtù di prudenza. E che tale perdita sia un effetto diretto, e inevitabile, del peccato di lussuria.

Lola Badia aveva già difeso una interpretazione, ora ripresa da Pujol, del senso finale del *cant* come indicatore della inaccessibilità della memoria come funzione per l'amante sottomesso ad amore. Egli a nulla ha diritto o può ricordare, affinché nulla possa distoglierlo dal dominio totalizzante della passione amorosa. La terza città gli è perciò preclusa per effetto della affezione (è implicito che sia perniciosa) che lo domina¹⁵.

La adduzione da parte di Lola Badia e poi di Josep Pujol della filiazione agostiniana della tripartizione (*Enteniment*, *Voluntat* e *Memòria*) è innegabile. Tuttavia a mio avviso ammetterla non esclude la distanza che intercorre tra la realizzazione ausiasmarchiana e lo schema addotto. Il testo è piuttosto esplicito al riguardo¹⁶. Mentre la vicenda delle prime due strofe si conclude con una

¹⁵ Cfr. Badia 1993, p. 170. Dal nostro punto di vista è interessante notare che il riferimento al cant X è nel contesto di una illustrazione del cant I in cui la studiosa ribadisce nelle conclusioni (pp. 178-80) la sua ripulsa di una lettura in chiave autobiografica e di “canzoniere” dell'opera di March.

¹⁶ All'uopo può servire il rinvio all'utilizzazione della traccia agostiniana operata da Boscán nel

sconfitta cui segue una concessione di vassallaggio e una proibizione senza palliatiivi («ne sia vist que li vinga a esment»), nelle successive la tensione narrativa si risolve in trama psicologica, trasformando l'imperativo in intreiezione («de l'altra usar no gos»), laddove *l'altra* è appunto la terza città, il luogo della memoria, in cui il poeta non osa sospingersi.

Il senso finale del rapporto che March stabilisce infatti con i due termini dell'esordio (il re e il signore che all'inizio ho volutamente mantenere distinti nelle loro funzioni) si risolve in unità grazie al paradosso di una sconfitta che per l'amante (meravigliosa e singolare eccezione o deviazione della storia) è ben accetta. Ciò perché sarebbe assurdo e pazzesco frapporre resistenza alcuna a ciò che «sia de amar», espressione che ancora una volta Gimferrer ha colto magistralmente in «negocios de amor»¹⁷.

Amore e guerra, che in principio sono stati accomunanti, differiscono dunque radicalmente, anche quando regole e comportamenti dell'una sembrano sovrapporsi e assimilarsi a quelli dell'altro¹⁸.

Non molto diversamente argomentò Martorell nel suo *Tirant lo Blanch* che in tanti passi evoca il testo di Ausias March offredone una lettura in chiave sovente leggermente ironica e tutt'altro che ingessata nel rigido scolasticismo e moralismo delle terapeutiche dell'amore o peggio nelle condanne moralistiche della lussuria peccaminosa.

Siamo all'epilogo. E l'epilogo è in March quasi sempre nella tornata. Anche in questo caso lo è. Benché si sia pensato di espungerla dal corpo della composizione, condivido il parere di chi, come Pujol ad esempio, afferma la congruenza del finale con l'argomentazione che lo precede. E ritengo perciò che il finale sia il suggello della vicenda che March ha introdotto con la guerra a lungo guerreggiata, ma risolta cavallerescamente solo grazie all'intervento di un campione solitario. Una vicenda che egli tratta con serietà, ma anche con levità.

Se questa ipotesi ha senso, risulta giustificato l'ordine affermatosi con il canone ausiasmarchiano con l'incunarsi per mezzo del canto X del *senyal Plena de seny* tra due poesie dedicate a *Llir entre cards* centrate peraltro sul tema della vita e della morte in rapporto con l'esperienza amorosa. La dama pru-

suo celebre *Capítulo*, rinvio che mi è sollecitato da Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 179-180: «Si con mi voluntad havert'amado, /con mi entender haverte yo entendido, / con mi memoria haverte en mí pintado.».

¹⁷ Proprio questo passaggio è stato ripreso da Garcilaso nella Canción IV, che, come hanno indicato Lapesa (*Garcilaso. Estudios completos*, Istmo, Madrid, 1985, pp. 58-59) ed altri, è costruita come un puzzle di brani ausiasmarchiani di diversa e disparata provenienza.

¹⁸ La deriva *aurea* del binomio è stata rassegnata da Pilar Manero nel suo Repertorio di *Imágenes petraquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990, p. 99, a partire da questa formalizzazione originaria di March.

dente, disposta in quello strategico luogo, ricorda che alla situazione del poeta *mut* della tornata del cant IX, o annichilito dell'XI (ultimo verso), si perviene quando «per amor pot ser hom ignocents». Una condizione «senza memoria», cioè senza storia, senza *parlar*, ma non per questo senza valore.

Vuole forse March insinuare che l'esperienza del piacere e del dolore è anteriore a quella della verbalizzazione (per non parlare di quella della moralizzazione)? Non lo escluderei. Ad ogni modo la possibilità stessa di ricondurre all'erotica la capacità di conoscere e capire la molteplicità del reale (compreso il passaggio capitale tra vita e morte, includendovi ovviamente anche il senso di vita e morte spirituali) infatti è strettamente legata alla qualità maggiore che essa esprime. Si tratta di quella *voluptas*, elemento attivo e produttivo del rapporto tra l'io e l'altro, che ne fa strumento privilegiato e totalizzante. Forse per questo la città della memoria non può essere affidata in vassallaggio all'uomo empirico, il *rei* sconfitto, ma resta sottomessa al governo diretto del dio d'amore.

BIBLIOGRAFIA CITATA:

Archer 1997:

Robert ARCHER, edició de Ausiàs Mach, *Poesies*, Barcanova, Barcelona.

– 1985:

Robert ARCHER, *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, John Benjamins, Amsterdam.

– 1993:

Ausiàs MARCH, *Cinquanta-vuit poemes*, edició i estudi de R.A., Edicions 62, Barcelona.

Badia 1993:

Lola BADIA, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV*, PAM, Barcelona.

– 1997:

Lola BADIA, *Ausiàs March i l'enciclopèdia natural. Dades científiques per a un discurs moral*, in Rafael ALEMANY (ed.:), *Ausiàs March. Textos i contextos*, PAM, Barcelona.

Bohigas 1952-1959:

Pere BOHIGAS (ed.), *Poesies d'Ausiàs March*, Barcino, Barcelona.

– 1988:

Pere BOHIGAS (ed.), *Lírica trobadoresca del segle XV*, PAM, Barcelona.

Di Girolamo 1998:

Costanzo DI GIROLAMO, *Ausiàs March. Pagine del Canzoniere*, Luni, Milano.

Dilla 1994:

F. Xavier DILLA, *El manuscrit E d'Ausiàs March: ordre alfàbetic o reimaginació*, in Rossend Arquès e Carlos Romero (eds.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, Programma, Padova.

Ferraté 1992:

Joan FERRATÉ, *Llegir Ausias March*, Quaderns Crema, Barcelona.

Grilli 1980:

Giuseppe GRILLI, *La poesia com a recer: formalisme i ambigüitat en l'obra de Joan Basset*, in *Actes del Vè Col.loqui de Llengua i Literatura Catalanes. Andorra 1979*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia, 1980, pp. 71-84.

– 1988:

Giuseppe GRILLI, *Dell'eredità poetica ausiasmarchiana*, in «Aion-sr» XXX (1988), pp. 249-58.

– 1999:

Giuseppe GRILLI, *Comentari al Poema CIII: Aquell ateny tot quant atenyer vol*: De la recepció a la interpretació, «Canelobre» 39/40, pp. 105-114.

Molas 1978:

Joaquim MOLAS, *Ausias March. Obra poètica*, selección y traducción de Pere GIMFER-RER, Introducción de J.M., Alfaguara, Madrid.

Pagès 1991:

Amadeu PAGÉS, *Les obres d'Auzias March*, 1912-14, reprint, Generalitat Valenciana, València.

Pujol 1997:

Josep PUJOL, *Amor i desmemòria. Notes per a la interpretació del poema X d'Ausiàs March*, in Rafael Alemany, *Textos i contextos*, cit. pp. 297-320.

Riquer 1964:

Martí de RIQUER, *Història de la literatura catalana*, Ariel, Barcelona, 1964.

Romero 1979:

Carlos ROMERO, *Re-imaginaciones d'Ausias March*, «Rassegna Iberistica» 4 (1979), pp. 3-60.

Sansone 1994:

Giuseppe E. SANSONE, *Scritti catalani di filologia e letteratura*, Adriatica, Bari.

Saludes 1998:

Anna Maria SALUDES, *Ricerca paradigmatica o trionfo della letterarietà nelle strategie narrative del "Curial e Guelfa"*, in *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Alinea editrice, Firenze, pp. 197-211.

MARIA ESCALA

IRONIA I SÀTIRA A «VIDA PRIVADA» I «MEMORIES» DE JOSEP M. DE SAGARRA

De Josep Maria de Sagarra s'en coneix el seu aspecte popular i aclaparador d'èxits teatrals durant més de mig segle (entre 1917 i 1961 va estrenar més de cincuenta peçes). Aristòcrat d'estirp i per ideologia, va saber o volgut comunicar amb el més ampli ventall de public. Les seves obres teatrals tan numerosas tan radicades en un teatre de tons costumbristes, la seva producció poc coneguda i fore dels canons de l'estetica noucentista catalana han creat potser un prejudici o millor un desinterés al moment actual per jutjar el Sagarra novel-lista.

Un desinterés probablement radicat en l'anacronisme de construcció ide problematica del seu teatre, amb uns valors ètics tradicionals més enfocats de cara al passat que al moment en que va ser escrit.

Maurici Serrahima crític i benvolgut amic de Sagarra ens diu que els seus melodramas i comedies van omplir un espai buit en el moment teatral de la seva epoca¹. També resalt aquest anacronisme Jordi Carbonell²: “La seva vasta cultura i sobretot el coneixement ampli del teatre anglès elisabetià contribuir a donar dignitat estética a la literatura dramática sagarriana dins de uns esquemes arcaics, al marge de les conquestes del teatre contemporani. P. Josep Pla³ referint-se igualment el mateix anacronisme comenta “Sagarra ha escrit el que algú – algún no se qui – hauria hagut de escriure en el sigele XVI i Verdaguer”.

Pel que fa la seva poesia, Joaquim Molas⁴ i Josep Maria Castellet consideren que Sagarra no ha portat cap innovació a l'obra del noucentisme. Car la seva producció literaria omple més de mig segle durant el qual monopolitza

¹ M. Serrahima, *Dotze mestres*, Barcelona, Ediciones Destino, 1972, pp. 342-344.

² J. Carbonell, *L'obra dramática de J. M. de Sagarra a Teatre complet*, Barcelona, Selecta 1981, p. 1262.

³ J. Pla, *Homenots*, O.C.XXIX, Barcelona, Destino, 1975, p. 610.

⁴ J. M. Castellet-J. Molas, *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, ED. 62, p. 39.

l'escena es considera un escriptor fora de les corrents literaries de la seva generació. Com puntualitza Antoni Comas⁵, Sagarra dona la impressió de ser un valor per classificar: “tiene una cierta inestabilidad en la historia seguramente porque no hemos sabido dar con un juicio definitivo”.

Efectivament, la seva narrativa es potser el millor fruit literari però molt més reduït. La seva formació intelectual i estètica era molt vasta i tota la seva erudició confluix en una riquesa desbordant en el llenguatge que crea un estil que es producte d'una síntesi entre la llengua popular i la llengua culta. Tota la críti-ca esmentada concorda en que la millor virtud de Sagarra és la frescor i espon-taneitat de la seva narrativa. Les seves col-laboracions periodístiques que co-mençan l'any 1922 demostraran la riquesa espectacular d'una llengua flexible, elab-orada per conferir a la comunicació escrita la naturalitat de la llengua parlada.

Hem dit abans síntesi entre llengua culta i popular perque el seu concepte de la llengua, car carregada de naturalitat expressiva, respectava tota l'orde-nació de la llengua propugnada per Pompeu Fabra, però al mateix temps tren-cava la sobrietat acadèmica de la llengua dels noucentistes. Aquesta síntesi am-bivalent era deguda a una seva convicció intima de com s'havia d'aproximar l'escriptor al public de lectors.

Per ell, la literatura havia de reflexar aquests dos vessants: l'àmbit de la cul-tura i l'àmbit de l'esperiència quotidiana. Literatura i vida foses tal com l'autor, amb la seva naturalitat, proclama en el pròleg de *Memòries*⁶:

“Arribem a un punt en que tenim ganes de seure, de no trencarnos el cap inventant mentides literàries de cridar la gent que passa i dir-los: Ve-niu i escolteu. No us explicaré res extraordinari; no us presentaré una comèdia amb un argument recargolat, que tingui els seus moments al-gids i el seu desenllaç satisfactori; no us duré a paisatges magnífics ni a escenaris voluptuosos; però, a canvi de la modestia de les meves inten-cions, us explixaré la veritat; us contaré la meva aventura; consignaré el vi de les meves tavernes i el so de la cometa del meu regiment; miraré de definir-vos una mica la pell i l'anima de les personnes de carn i ossos que m'he topat pel camí: us explicaré, per dir-ho en poquesparaules, la història de la meva vida”.

S'ha d'admetre que aquesta síntesi entre culte i popular o més apropiada-ment en aquest cas entre cultura i espontaneitat expressiva, és una qualitat gai-rebé indispensable per l'escriptor que vulgui cultivar la novel·la⁷. Es per tant

⁵ A. Comas, *Ensayos sobre literatura catalana*, Barcelona, Taber, 1968, p. 249.

⁶ J. M de Sagarra, *Memòries*, Barcelona, Edicions, 62, 1963, p. 11.

⁷ J. Molas, *Algunes característiques de la novel·la catalana moderna*, “Serra d'Or”, 1966, pp. 55-57.

un concepte que a hores d'ara, considerant la millor tradició narrativa universal, s'ens presenta gairebé com un tòpic o més aviat com una qualitat obvia i implicita i no tant com una qualitat específica d'originalitat. Amb tot, el topic es torna qualitat si tenim en compte l'entorn literari del seu temps. A Catalunya l'esperit elitari del Xenius i els noucentistes cultivaven un llenguatge sobri que preferia una retòrica acadèmica i un estil depurat, el qual, si per una banda va ser un bon vehicle per una excel·lent producció poètica, per l'altra va ser un obstacle al moment de promoure un gèner literari com la novel·la⁸.

Quan Sagarra publica la seva primera novel·la, Paulina Buxareu (1919) fora de la corrent noucentista, no hi ha garebé novel·la en català⁹. Un gran debat cultural durant anquests primers anys s'obre per aclarir o denunciar la mancança d'aquest gèner. El motiu citat abans, el del academisme noucentista, és tan sols una de les explicacions. Nogensmenys el debat inclou els mateixos exponents de la generació noucentista, els quals desitjaven o auguraven un tipus de novel·la conforme els seus cànon.

Efectivament, en aquella època, es produceix una bona prosa però no el gèner específic de la novel·la, és a dir, una prosa sense aquella pluridiscorsivitat, aquella polifonia de veus que és l'essència expressiva del gèner novel·ístic. Aquella multiplicitat de llengües, maneres de parlar que reflecteixen un món concret un home social més arrelat, molt més tangible del món evocat per la poesia¹⁰.

En realitat son molts els aspectes que podrien justificar la mancança o escausetat de la novel·la des d'un punt de vista històric, econòmic o estètic. Y no es tracta aquí d'aclarir la complicada polèmica sino assenyalar el fet que Sagarra¹⁰ tal com el noucentista Carles Riba¹¹, va observar i declarar públicament aquest buit literari. Perquè és precisament aquesta contemporaneitat amb el seu temps, pel que fa la seva obra narrativa, en la que el seu esperit observador i la seva habilitat en la construcció lingüística que en fan un excellent narrador com en *Vida privada* (1932) i *Memòries* (1954).

Vida privada és especialment la més provocadora. Es pot incloure dins la sàtira. El seu referent extraliterari és la burgesia dels anys 1920-1930 (la classe que es va enriquir amb la Primera Guerra, vista en les seves tres èpocas: d'èxit, decadència i canvi; des de la dictadura de Primo de Rivera a la Segona República. Son tres fases vistes mitjançan el filtre de la ironia que satiritza els vicis de l'època barrejant la brutesa de la decadència i un cert sentimentalisme. És a dir

⁸ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 136-145.

⁹ A. Yates, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62, pp. 147-200.

¹⁰ J. M. de Sagarra, *La por a la novel·la*, "La Publicitat", 1925.

¹¹ C. Riba, *Una generació sense novel·la*, *Els Marges 1920-1936*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1927, p. 211.

els sentiments i la humanitat dels personatges quedan allunyats amb la distància que pertany a l'elaboració irònica arribant a vegades a sortir de la ironia i entrar en el camp del sarcasme. La història de la família Lloberola i el seu entorn podria sintetitzar-se en un melodrama (pel que fa el *plot*) si no tingüés aquest distanciament de la ironia que va modelant la sàtira, des d'una crítica implacable a una enunciació mesurada. Naturalment, és sempre la sàtira de l'aristòcrat contra la burgesia amb tons que recorden el naturalisme galduxià¹².

La primera afirmació l'assenyalem perquè és prou coneguda la ideologia de l'autor car s'ha de reconeixer que la sàtira inclou també l'aristocràcia. No hi ha cap orientació política en aquest sentit. La segona afirmació sobre el naturalisme és tan sols per indicar que no hi ha cap innovació estructural sinó més aviat expressiva, com la manipulació del llenguatge irònic per matisar en la sàtira el patetisme, el despreci i la burla.

De vegades el tuf prové de les ànimes mortes de les senyores del principal, que son completament mortes, i fan aquesta sentida d'ànima morta amb la qual ni els corbs hi volen saber res¹³.

Vida privada, descobrint el fons obscur dels vicis de la burgesia barcelonina va suscitar, quan va ser publicada, una mena d'escandol (algunes versions durant els anys de la dictadura franquista no van ser mai integrals. L'obra xocava amb la imatge mitica de la Barcelona culta i industrial, rica il·luminada i progressista. En els anys de la dictadura franquista es va retallar probablement per algunes expressions del llenguatge però sobretot, per la aura crítica a la dictadura de Primo de Rivera.

Actualment la novel·la captiva no tant pel to provocatiu de denuncia sinó perquè l'elaboració irònica dels judicis que vol trasmetre, pel fil de l'ambigüïtat, amb el qual estableix un diàleg actiu entre el lector i el text. El joc irònic potencia el procés de recepció del text.

La ironia per Sagarra com per qualsevol altre ironista és el mitjà més efectiu per comunicar al lector de manera punyent les pròpies idees, la pròpia manera de pensar fent que el lector s'identifiqui amb la veu del narrador ironista. La lectura irònica és més activa i quan hom l'interpreta es sent expectador privilegiat de les intencions de l'autor.

Des del punt de vista de la retòrica¹⁴ és facil de definir: es una antifrasí, és a dir, el fet de dir el contrari d'allò que tenim intenció de dir, car tot i així en

¹² M. Vázquez Montalbán, “*Vida Privada*” o la victòria pòstuma d'un aristòcrat desmenjat, “El Pont”, 54, 1972, p. 14.

¹³ M. de Sagarra, *Vida Privada. O. C. Prosa*, Barcelona, Editorial Selecta, 1986, p. 197.

¹⁴ J. M. Marchese-J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica i terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 360-362.

aquest nivell més sencill s'ha de suposar que el destinatari de la ironia coneix prou bé el context per poder entendre-la.

El mateix títol *Vida privada*, és una senyal explícita doncs el mot de “privada” evoca intimitat, discreció, mentre la novel·la de Sagarra és el descobriment de la mancança de discreció, fins i tot la mancança d'escrupols en els seus protagonistas. “La raillerie ironique – diu Linda Hutcheon – se présente généralement sous forme d'expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négative¹⁵.

Però no es tracta aquí d'establir quantes formulacions antifràsticas s'hi troben. Més aviat definir la contradicció dels enunciats mitjançan altres index irònics. Per exemple, en el tros citat abans “De vegades el tuf prové de les ànimes de les senyores del principal”, la paraula “anima” es poc adient amb la paraula “tuff”. La primera evoca quelcom espiritual i la segona ens porta a una materialitat desagradable i és un altre tipus de index explícit de la presència d'una elaboració irònica.

Nogensmenys la ironia, quan parlem de selectivitat i sintonia entre el text i el lector, surt dels límits de l'anàlisis retòric per passar al context més ampli de l'estrategia comunicativa. Una manera de comunicar les opinions que apliquem normalment en la nostra vida quotidiana per seleccionar els nostres interlocutors i que en l'àmbit literàrii és emprada en la sàtira i la parodia.

Com estrategia comunicativa, oral o escrita, és una manera de comunicar que en podriem dir obliqua. Es sense dubte una comunicació indirecta¹⁶ però no tan sols una inversió del significat literal donat. La comunicació, i per això és tan doble la interpretació en que la víctima ignora el veritable significat; el cas igual però amb un tercer que coneix les premisses; 4) casos en que la víctima s'identifica amb l'ironista sense coneixer el segon significat de l'enunciat; 5) coincidència entre ironista i víctima, o sigui, l'autoironia) il·lustran ampliament la subjectivitat de la emissió i recepció del missatge irònic¹⁷.

Wayne C. Booth¹⁸ identifica el passos d'interpretació en aquesta lectura més activa del text irònic: 1) el lector deu rebutjar el significat literal després d'haver advertit una incongruència; 2) totes les explicacions lògiques resultaran incongruents pel que fa l'afirmació literal; 3) el lector deu intentar coneixer el context cultural de l'autor; 4) finalment, el lector deu triar una sèrie de significats reals possibles.

¹⁵ L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, “Poétique”, 46, 1981, p. 142.

¹⁶ M. Mizzau, *L'ironia*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 9-16.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ W.C. Booth, *Retòrica de la ironia*, Madrid, Taurus, 1986, p. 36.

El camp interpretatiu és ampli degut a aquests aspectes subjectius de la comunicació perquè l'al-lusió irònica posa en marxa un procés de memòria i imaginació. Per Beda Allemann¹⁹ la ironia diu sempre quelcom més del que enuncia i desenvolupa una capacitat reflexiva i dialèctica. Paradoxalment el text elaborat irònicament és més irònic quan més sap renunciar a les senyals evidents (per exemple els punts suspensius o les exclamacions). Amb tot ha de deixar un marge en la seva ambigüitat perquè pugui ser entès.

Si la ironia per Josep Ferrater Mora²⁰ és “una necessitat de la raó”, la possibilitat de mantenir-se separat, de deformar en una certa mesura, també té la funció de delimitar, seleccionar i alleugerir una deformació satírica.

Si com afirmen els teòrics de la recepció l'obra literària té sentit només en el moment en que és llegida, tal com especifica Wolfgang Iser²¹, quan hi ha interacció entre l'estructura de l'obra i el seu receptor. Si en l'obra literària hi ha un eix artístic i un eix constituit pel text creat per l'autor i un format per l'acte concret de la lectura (el moment en que el rector reb el sentit del text i fent-ho el constitueix) en el cas de la ironia no tan sols podem parlar de construcció sinó tambe de reconstrucció.

Potser mai com en la lectura irònica és certa l'affirmació que l'estructura dels textos de ficció mostren un doble aspecte; el text és al mateix temps estructura de llenguatge i estructura afectiva: “El aspecto verbal guía la reacción e impide su inconcreción; el aspecto afectivo es el cumplimiento de lo que estaba preestructurado en el lenguaje del texto”²². El concepte de que la lectura en general es un acte de reelaboració es troba amb més evidència quan ens enfrontem amb el procés de la lectura d'un text irònic.

En un'altra direcció, la lectura del text poètic és igualment selectiva com la lectura irònica quan es parla de questa convergència d'eixos. De tots els tipus de lector assenyalats en la fenomenologia de la recepció literària²³ (el lector ideal, el lector de l'època, el lector informat) el lector informat és el requerit en el cas del text irònic perquè és el que té competència pel que fa la llengua del text, coneix el camp semàntic i té competència literària. Es el lector actiu que abans esmentavem i que efectua la decodificació de les intencions de l'autor ironista.

En el cas de *Vida privada*, la ironia es una formula que l'autor utilitza per modelar la sàtira, fer-la més punyent o només al-lusiva. La sàtira és intencionalment moralitzadora. Tanmateix ho podríem dir en algunes ocasions de la ironia

¹⁹ B. Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, “Poétique”, 36, 1978, p. 288.

²⁰ J. Ferrater Mora, *Les formes de la vida catalana*, Barcelona, Selecta, 1955, p. 105.

²¹ W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 44.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibi*, p. 45.

perquè provocant aquesta lectura activa és un bon mitjà de la lliçó moral. D'acord amb Vladimir Jankélevitch²⁴ si la ironia equival a al-lusió, a discurs que s'ha d'acabar de construir és un vehicle que porta a un coneixement i com deiem abans, a una convergència d'opinions.

Es difícil descriure segons una tipologia fixa a l'obra satírica del nostre segle, contrariament com s'ha pogut fer amb la sàtira medieval. Northon Frye²⁵ divideix les obres literàries segons la progressiva degradació de l'heroi veient en el protagonista en la narrativa actual una intrínseca condició degradada. Sense arribar a una generalització d'aquest tipus, podem afirmar que l'heroi de la sàtira d'avui és un heroi degradat, rebaixat i inveit de forma diferent de la sàtira classica o medieval²⁶, però sempre inferior a les expectatives del lector.

En la història de la sàtira, des dels temps clàssics fins els nostres dies podem trobar-hi la invectiva o el sarcasme enfocats vers una comicitat que ataca l'heroi ridiculitzant-lo per crear una comicitat instrumental. “Un’operazione decostruttiva”²⁷ – segons Brilli – una contradicció provocada en la norma cultural, una paradoxa que desenvolupa la seva agressivitat amb un ridícol que té una comicitat més instrumental que alliberadora²⁸.

La comicitat carnevalesca ho és²⁹ perquè és més immediata. En canvi, el cinisme de la sàtira és més construit, té una hostilitat contra l'heroi que no tan sols el fa tornar ridícol sino que l'envileix per tal de conseguir l'ensenyament moral que la sàtira persegueix.

Precisament perquè la sàtira porta a un coneixement no sempre té una comicitat en el sentit estricto i ho podríem explicar fent referència al pensament freudià³⁰ sobre els mecanismes del riure, quan diu que on hi ha reflexió abstracta queda poc espai per la comicitat.

En el cas de *Vida privada*, en la sàtira que Sagarra fa de la burgesia no hi ha comicitat, encara que es poden trobar en alguns aspectes de ridiculització més ingenu i per tant menys reflexiva. Al contrari, el cinisme realistic amb que descriu la degradació de l'heroi i del seu món és de caire amarg.

L'obra es desenvolupa amb dos eixos. Per una part un aspecte concret, la història de la família Lloberola, per un altre es troba un escenari amb la vida

²⁴ W. Jankélevitch, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1987, p.77.

²⁵ N. A. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 46-47.

²⁶ En la sàtira medieval es poden trobar estructures retòriques fixes que son gairebé formularis rituals.

²⁷ A. Brilli, *Dal la satira alla caricatura*, Bari, Dedalo, 1985, p 9.

²⁸ G. Hight, *The anatomy of satire*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, pp. 24-62.

²⁹ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 69-157.

³⁰ S. Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 203-241.

quotidiana de la ciutat, recrea ambients solicitant un reconeixement i una memòria, tipics de la novel·la realista i estranys a la sàtira.

Vegem la degradació de l'heroi amb totes les modalitats.

Frederic és un home amb poca substància al cap. Des de la primera plana veiem el món entre les ombres del seu despertar insípid:

a les escorrialles d'un somni absurd i descolorit, d'aquests que es tenen quan a la vida no passa res³¹.

L'expressió no passa res és paradoxal amb la tumultuosa vida de Frederic Lloberola, hereu de la família opulenta en decadència, sense saber que és el treball, amb males relacions amb els pares vells, enemistat amb el germà i amb comportament de cinisme amb els amics i coneguts fins a la il·legalitat, capaç de mantenir amb les dones efímeres relacions comercials:

res que donés una punta de lirisme a la més elemental fisiologia³².

Fins i tot quan s'enamora de la seva muller, és descrit amb similar passivitat:

s'acostumá al seu amor, amb aquelles estones de rapte tendre i lacrimogen que són propies dels egoïstes més vulgars³³.

La seva amant, Rosa Trènor, també queda circumscrita en el mateix bioligisme:

Quan arribava l'hora de barrejar les cartes (...) s'abocava a la feina de provar sort, d'aquella manera fofa i voràc emprada per les sanguinoses quan es tracta de xuclar sang d'una pell estomacada. Rosa presentava en aquelles ocasions una quantitat discreta de moneda i l'arriscava en les postures, fent aquella ganyota groguenca pròpia de les persones que pateixen de fetge³⁴.

Tenim, per tant, una disminució de la humanitat fins a la pura fisiologia reduint-los a masques amb moviments exagerats:

aleshores, Rosa va fer una rialla d'aquelles estripades i ofensives; Frederic es va beure la rialla per força, fent una ganyota³⁵.

³¹ J. M. de Sagarra, *Vida privada*, cit., p. 153.

³² *Ibi*, p. 154.

³³ *Ibi*, p. 155.

³⁴ *Ibi*, p. 159.

³⁵ *Ibi*, p. 160.

Quan passem de la sàtira d'un individuo a la sàtira d'una col·lectivitat la modalitat canvia. Els Lloberola son exemple de la petita aristocràcia rural que no va saber entrar en la riquesa ciutadana industrial, aquella gent que els Lloberola havien despreciat els darrers anys i que en el temps de la novel·la s'han invertit els rols. Aquesta decadència la trobem satiritzada al revés de la dels personatges. Aquí els objectes de l'època més gloriosa tenen vida com les persones:

Leocàdia, que era el nom familiar de la senyora Lloberola, “no tolerava que a cap d'aquests mobles hi arrivessin les mans mercenaries i cada matí, en tornar de missa, es dedicava a treure'ls la pols i a amoixar-los d'una manera tendra, com si es tractés d'amoixar les galtes d'una àvia paralítica que en un temps llunyà havia fet tronar i ploure”³⁶.

Fins aquí, les elaboracions comparatives i metafòriques, ascendents i descendents, com podem trobar en la literatura satírica per excel·lència: els homes monigot i les coses persones malaltes. Nogensmenys hi ha alguna cosa més. Encara que el personatges es mouen còmicament com titelles (el personatges secundaris, el pare de Frederic, per exemple) també pensan, recordan i al fer-ho la prosa s'alleugereix, torna a donar humanitat al personatge; Potser una humanitat patètica però que trenca la rialla satírica i segueix el fil de la ironia. Veiem un exemple, la descripció del sopar del vell matrimoni Lloberola:

Quan s'ensopegaven tots dos sols a taula i don Tomàs, perquè havia trobat masse sabent l'oli de la col-i-flor o perquè l'escanyussà un grumoll començava a dir paraules de fel contra el seu noi gran o contra la seva filla, Leocàdia contemplava l'explosió volcànica de la dentadura del seu marit amb aquella mena de fumera artificial que li feien els pèls del bigoti, escadussers, despentinats i bruts de semola³⁷.

Es un exemple de ridícula agressivitat colèrica atribuïda en la sàtira als personatges, però en l'obra de Sagarra, contrariament a la norma satírica que nega activitat superiors al seu biologisme, el personatges quan es placa la ira, rememoran. I heu aquí el quadre de costums de caire realista que abans anunciacavem:

A don Tomàs de Lloberola, en aquells moments de visió desertica que seguia l'oli bastardejat o el grumoll de semola, mig aclucant l'ull, li agradaava descobrir en les fracassades pretensions del seu paisatge íntim, la Leocàdia amb el vestit de color rosa (...) seguint instintivament el ritme d'un rigodon (...) aquella musiqueta sense esperit ni passió, alimentada pel més incolor esborrajament mecànic, li duia al cor la tremoladissa de les seves hores d'adolescent, amb els carlins a la muntanya³⁸.

³⁶ *Ibi*, p. 168.

³⁷ *Ibi*, p. 172.

³⁸ *Ibidem*.

Es aquí on l'exageració que pot portar comicitat, per molt instrumental que sigui, s'aflebeig i la imatge cinica exterior del vell que s'escanya perquè no li agrada el menjar s'esvaeix en la imatge interior dels seus pensaments i la ira es fon inesperadament amb la nostalgia. Aquest encreuament brusc d'un nivell més baix i un nivell més alt creen en la lectura una paradoxal, una contradicció que forma part de la construcció irònica, perquè la ironia, com a comunicació, es un discurs fet de manera que el seu valor s'arrela en la transició³⁹ i només es pot realitzar en una situació d'entremig. Es un espai d'ambigüïtat que fuig de l'exageració de la sàtira.

Tant la sàtira com la ironia tenen un *ethos*⁴⁰, burlesc però la sàtira el té més negatiu pel seu menyspreu. La sàtira és més evident (és un gènere ben definit), té senyals més ben marcades mentre la ironia (és un mitjà de comunicació) evoca una multiplicitat d'imatges interpretatives i de sensacions menys delimitades, deliberadament ambigües. Entre les dos hi ha la diferència que hi passa entre ser un fenomen extratextual com por ser l'escriptura satírica i un fenomen intratextual com es la escriptura irònica.

Ara, a propòsit de l'afirmació sobre l'afebliment de la comicitat satírica mitjançan la ironia s'ha de fer referència al fet que la ironia, en tant que comunicació indirecte i car es troba generalment vinculada al humorisme, no és necessàriament móbil del riure. Ens torna útil la divisió de Norman Knox entre ironia còmica, tràgica, satírica; nihilista i paradoxal, comentada per Muecke, i analitzar-la segons el grau de conflicte, el camp d'observació, els rols i l'aspecte filosòfic-emocional⁴¹.

Segons sigui la distància o la identificació del lector amb el conflicte i la víctima i segons les virtuts que reflecteixen les situacions i els personatges, la ironia, dins un món en armonia amb els valors humans, pot ser: a) còmica, en la que la víctima simpàtica al lector, aparentment condemnada, triunfa; b) satírica, on el món sanciona la víctima. Dins d'un món pensat com a hostil als valors umans hi ha altres possibilitats: a) ironia tràgica en que la víctima simpàtica es condemna; b) ironia nihilista que neutralitza la simpatia encara que sempre queda un cert grau d'identificació del públic amb la situació de la víctima; c) paradoxal, en la que tot es relatiu, on la norma satírica varia constantment⁴².

Amb la dificultat que suposa enganxar una etiqueta a un text irònic i per tant intrínsecament difícil de classificar, pel que fa el troç últim citat de l'obra

³⁹ B. Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, cit. p. 391.

⁴⁰ D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1980, pp. 40-63.

⁴¹ N. Knox, *Philip P. Wiener Dictionai re de l'histoire des idées*, II, New York, Scribners, 1873, pp. 626-634.

⁴² D. C. Muecke, *The compass of irony*, cit., p. 489.

de Sagarra, es pot dir que es tracta d'ironia nihilista on la repulsiva imatge primera es dilueix en el sentimentalisme del record. Amb una expressió menys concreta en podríem dir patetisme.

Nogensmenys cal puntualitzar que no és ben bé el mateix perquè en el patetisme hi pot haver dos o més imatges contrastants però igualment pietoses. Aquí, en canvi, es tracta d'un quadre repellent (l'atac furiós i ridícul que treu qualitat humana al personatge i per això crea distància) i l'acte de recordar on el lector s'hi pot identificar com activitat més noble.

Aquesta oscil·lació entre antipatia i simpatia en l'*ethos* que es despren la ironia nihilista és molt clara en una ulterior descripció de Frederic Lloberola, quan es tanca dins la vella propietat rural dela família empaïtat pels deutes de la seva vida d'oci ciutadà:

Irritava la suficiència del seu analfabetisme, capaç de descobrir-ho tot, de ficar-se en tot, no sabia mai callar a temps, allargava les discussions, recargolava les coses més absurdes, no per ganas d'ofendre sinó perquè es creia posseït d'una mena de buf diví con si fos una pitonissa (...) aquesta mena d'homes fan una cosa peculiar (...) fins i tot sembla que roben l'aire d'una cambra⁴³.

Però després de connotarlo negativament afeigeix més endavant:

Si Frederic hagués estat un home vulgar normal, tan trist, tant insignificant com se vulgui, potser també se l'auria pogut tolerar. Frederic, dintre de la seva manera d'esser, era un original, un home d'excepció; una excepcional llauna, vil i cavalleresc, innocent i mal pensat, generós i ple de misèries, irresponsable, lleuger, baladrer, fals i covard, amb les il·lusions més quixotesques i més sublims, desarmat per la vida com ningú, fracassat, ple d'orgull⁴⁴.

Aquest caracter d'originalitat donat a la personalitat de Frederic en la segona citació té un contrast amb la primera i reforça el tò irònic elaborant l'última part de la descripció mitjançan l'antitesi, com per exemple, "vulgar" però "excepcional" o "fals i covard" però amb "il·lusions sublims".

Es, una síntesi feta des de dos camps d'observació diferents: el primer és exterior (Frederic en relació amb els altres) i el segon es interior (el personatge i les seves contradiccions)⁴⁵. En el primer punt d'observació hi ha

⁴³ J. M. de Sagarra, *Vida privada*, cit., p. 289.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Dorrit Cohn diu que l'efecte irònic es crea en la novel·la quan la perspectiva del narrador és dominant respecte a la del personatge. D. Cohn, *La transparence interieur*, Paris, Seuil, pp. 140-150.

l'agressivitat del sarcasme mentre enn el segon l'elaboració irònica treu el tó de indignació o simplement de crític. Perquè fer ironia és crear un equilibri en suspensió⁴⁶, per sobre del sarcasme, del patetisme i de la invectiva.

Estem; doncs molt lluny de la simple estructura antifrástica però evidentment estem davant d'un text amb configuració irònica perquè la ironia participa en les estratègies d'un discurs crític i polèmic i és una agressivitat que atenua la censura de la sàtira. D'accord amb Jankélévitch, "L'ironia, per il fatto che demolisce senza ricostruire, ci riporta sempre più in là: riconduce lo spirito verso un'interiorità più esigente e più essenziale"⁴⁷. Segons aquest crític, la ironia és una de les facetes del sentiment pudic: "una buona coscienza ludica, non una buona coscienza semplice e diretta, ma una buona coscienza ritorta e mediata che impone a se stessa l'andata e ritorno all'antitesi e oltre"⁴⁸.

La estructura de *Vida privada* es la del contrapunt: tantes vides paral·leles s'encreuen i s'allunyen simultàneament i l'autor vol que quedin ben definides. La galeria de personatges és amplia i car que la novel·la està dividida només en dues parts sense enumeració de capitols, té unes separacions amb asteriscs cada vegada que el contrapunt canvia. Pel que fa l'espai de la sàtira, tenim com a contrapunt de la figura de Frederic i el seu món, la figura femenina d'Hortensia, també ella una dona feble, les quals festes son ocasions per un nou marc de crítica social, que era per dir-ho amb les paraules del mateix Sagarrà "entre la vulgaritat de l'etiqueta i la provocació hi havia exemplars dmirables"⁴⁹.

En l'època de la dictadura de Primo de Rivera, els fills de les famílies rancies rurals que van quedar al marge del procés industrial son ara – ens diu el narrador omniscient – "en els llocs de la burocràcia parassitaria estatal"⁵⁰. Així en les converses mondanies als salons d'Hortensia s'hi creuen converses agres sobre aquest canvi, sobre qui s'ha enriquit més, qui va més darrera del dictador, qui parla de catalanisme però va a les mateixes reunions on el dictador de tant en tant hi arriba: "Primo estava cansat de tot el dia. Duia a les galtes el maquillatge natural del vi" i on es repetia "– Ay, Miguel has estado saladísimo, saladísimo, saladísimo"⁵¹. El canvi de llengua en aquest diàleg reflecteix una veritat en el sentit que a Primo de Rivera se li parlava en castellà, però també té una duplicitat irònica evident.

⁴⁶ M. Mizzau, *L'ironia*, cit., pp. 25-26.

⁴⁷ V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1987, p. 55.

⁴⁸ *Ibi*, p. 52.

⁴⁹ M. de Sagarrà, *Vida privada*, cit., p. 235.

⁵⁰ *Ibi*, p. 236.

⁵¹ *Ibi* p. 241.

La sàtira, pel que fa el temps de la dictadura, canvia de to i de modalitats. En primer lloc desapareix la ironia nihilista i qualsevol sensació de simpatia i menys de comicitat. El sarcasme s'accentua. Aquí ja no es tracta de la crítica de un microcosmos familiar, car representatiu d'una classe, sinó de la sàtira de tota una classe dirigent inspirada per un govern dictatorial vista des dels miralls d'uns salons burgesos i espiada en les seves incursions nocturnes als barris baixos de la ciutat.

Dos móns i dos ciutats, l'alta i la baixa, es fonen de nit con si les festes d'Hortensia acabessin en un malson. El sarcasme dels diàlegs s'exacerba en les descripcions truculentes d'aquest món preferit pel dictador i el seus amics:

Tiraren avall i es trobaren en aquell troç de carrer del Cid, arranjat amb força solta pel Patronat de Turisme i Atracció de Forasters. Aleshores, aquells barris es preparaven per a l'exposició i els explotadors anaven a la caça de xinesos, de negres, d'invertits truculents i de dones extretes de la sala de dissecació de l'Hospital, que a mig esquarterar els posaven unes faldilles verdes i un xal de gitana i amb una mica de bacallà amb remull els repenjaven dues coses que volien ésser dos pits; un cop guarnides així les clavaven amb un clau de ferrat cavalls a les portes de les cases més estratègiques⁵².

Algú potser podria trobar-hi en la truculència un cert humor negre. Potser en un altre context però en aquest cas, aquestes descripcions s'alternen amb altres que sugereixen reflexió, inclús referint-se a espectacles més lleugers:

L'espectacle comportava cert silenci (...) i els ulls s'embruten d'un líquid gris que és la febre, la tristesa o la vergonya⁵³.

Pel que fa l'esperit amb que es va escriure la novel·la no sembla que Sagarra canvi de tò sense saber-ho. No podia ser d'altra manera narrant uns fets com l'ambient de Miguel Primo de Rivera, viscuts per l'autor durant la seva joventut, massa dràstics per poder-hi sobreposar el delicat joc de la ironia que imposa una distància punyent i amagada.

L'atac contra la dictadura és frontal. Només quan descriu la seva fi torna el joc de la ironia i la desenvolupa mitjançan els indexs explícits con son la repetició, l'antitesi i les onomatopeies:

Però la felicitat no durà gaire temps; començaren a trontollar els valors; començà a trontollar la moneda; el Dictador estava cansat y tothom esta-

⁵² *Ibi*, p. 242.

⁵³ *Ibi*, p. 247.

va cansat del Dictador. El rei li clavà una guitza al ventre amb aquella fredor o aquella cruetat geològica que gasten els reis. El Dictador va tenir la sort de morir a París d'una manera grisa i decent; així ningú va demanar el seu cap⁵⁴.

Quan era al poder el general, el narrador l'anomenava Primo però quan es a l'exili l'anomena Dictador i reforça l'ironia amb la repetició de aquesta paraula. Igualment passa amb la repetició de l'adjectiu i el participi "cansat". L'onomatopeia es podria veure en el verb "trontollar" que reforça fonicament la idea de ser a punt de caure. Tanmateix es pot dir de la contradicció de les paraules "sort" i "mort".

Fins ara de la sàtira i un dels seus mitjans, la ironia en deiem representació deformada del real però és més propiament una transformació del codi de coneixement de la realitat.

En l'espai irònic, enfatitzant el procés habitual entre text i acte de llegir hi ha una intersecció més complicada⁵⁵ entre la identitat del codi primari del text i la variabilitat del codi secundari del lector, la qual, provoca, com s'apuntava al principi d'aquest estudi, el grau d'ambiguitat i la mena de lectura atenta i exclusiva.

El tipus d'ironia emprat per Sagarra en aquesta obra és el tipus definit per Wayne G. Booth com "ironia estable"⁵⁶, es a dir, aquella on una vegada s'ha reconstruit el seu significat no sugereix que hi hagin altres variables.

Tornant a la forma d'elaboració irònica en la novel·la i tornant al exemple sobre Primo de Rivera, notem que la citació feta compren una sèrie d'evaluacions positives i negatives mitjançan les antítesis. Nogensmenys, puig això sigui index d'ironia, des del punt de vista semàntic, a la ironia se li adiu un contingut només positiu que amaga un contingut latent negatiu⁵⁷. Efectivament, després d'acusarlo de corrupció de l'ambient polític que va provocar pobresa, li atribueix una mort decent, alabant aparentment una sencillesa vital:

En definitiva, era una biologia franca, primaria i gens pervers⁵⁸.

casi una mena d'absolució que conté el significat negatiu latent que abans esmentaven, doncs repercuten en el lector fent-li reproduir la imatge d'una títlla sense secrets.

⁵⁴ *Ibi*, p. 258.

⁵⁵ W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 92-94.

⁵⁶ W.C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 29-60.

⁵⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'ironie comme trope*, "Poétique", 41, 1980, p. 121.

⁵⁸ J. M. de Sagarra, *Vida privada*, cit., p. 258.

El recurs satíric emprat per l'epoca de la Republica es modifica: del biologisme passa al món cultural pel que fa els demés personatges. S'afegeix la citació literaria. D'aquesta manera la descripció de la personalitat i de l'ambient és més breu al fer referència a les obres que llegeixen i com si aquestes obres els qualifiquessin directament.

La tia Paulina era blanca i trista; llegia *Les Martyrs* de Chateaubriant i una novel·leta francesa molt romàntica que es deia *Le Siège de la Rochelle*⁵⁹.

També refereix el que escriuen, com quan parla el narrador dels molts fills naturals del seu marit: “Un que va sortir més eixeridet que els altres, anà a un seminari i amb el temps va escriure un *Mes de Maria* i morí com un santet”⁶⁰.

El mateix sistema per descobrir l'esnobisme ignorant de les reunions republicanes on – explica el narrador – eren els mateixos seguidors de Primo convertits a la Republica:

Amelia Nebot dreta i Cascante assegut davant del Steinway interpretaren *Berceuse juive* de Darius Milhaud; *Villancico del corazón asesinado por las penillas del alma*, de l'andalús Cuérnigas; *Egloga piscatoria*, de Respighi; *Rondeau*, de Machault, i una mena, de blues per a saxofon. (...) El que va agradar més de tot va ésser el *Villancico*⁶¹.

Igualment segueix el fil de la decadència dels Lloberola, quan es descriu una nova amant de Frederic, la qual “de criatura i fins de gran s'havia nodrit amb la literatura de Folch i Torres”⁶².

Les descripcions són més curtes perquè tenent un referent literari, que en la seva amplitud, només mencionant-lo, ja qualifica sense utilitzar, l'adjectiu i és el mitjà més actiu en la duplicitat del discurs⁶³.

Igualment és descrita la filla de Frederic:

Maria Lluïsa havia complert vint anys i la seva vida sentimental ja començava a presentar-se en estat de descomposició: ‘Qui n'a pas l'esprit de son âge – De son âge a tout la malheur, diu en uns versos famosos Voltaire⁶⁴.

⁵⁹ *Ibi*, p. 259.

⁶⁰ *Ibi*, p. 260.

⁶¹ *Ibi*, p. 274.

⁶² *Ibi*, p. 287.

⁶³ G. Almansa, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 31.

⁶⁴ J. M. de Sagarra, *Vida privada*, cit., p. 293.

En la ironia citacional es tracta de copsar les paraules d'un altre món representat per representar el món de la novel·la en qüestió.

Paral·lel al discurs irònic, però amb més prevalença que en la resta de la novel·la, s'accentua la veu d'un narrador vers l'última part, que forma un quadre de costums; el xoc de dos generacions amb els fills de Frederic Lloberola i el seu entorn, l'evolució de la dona burgesa envers la societal i el treball, el canvi de costums i les idees sobre la sexualitat. La veu del narrador domina el discurs parlant de l'adolescència, dels joves i s'acosta més als personatges a partir del seu món interior:

Pat no sabia que la característica essencial d'una persona no es troba mai en la seva posició dintre la vida ni en el concepte que les altres persones puguin tenir d'ella, sinó que la característica essencial està en el fons secret de la persona, independent del temps i de l'espai, de la moral i dels prejudicis⁶⁵.

Es un canvi en la modalitat narrativa. Es sempre una crítica però fora dels cànons satírics i del discurs irònic. La veu narradora parla dels sentiments, de la moral, de l'educació. En aquesta actitud introspectiva la crítica de la veu narradora es torna autocrítica quan els personatges parlen, com per exemple, el temptatiu d'Hortensia per escriure les seves memòries:

M'adono que la meva societat i la meva classe és la que té menys imaginació i més malícia de totes⁶⁶.

L'obra es tanca sense ironia, amb un personatge anònim amb sentit colletiu com si ell fos tota la ciutat. L'home desconegut que camina pels carrers:

A la Rambla s'hi sentia un olor barrejada de noctàmbuls, d'excursionisme i de democràcia (...). Entre roses vermelles, caminava una mica insegur, un home gris, de galtes indefinides, d'edat indefinida, amb l'estómac ple de whisky i amb el cor ple de roses vermelles⁶⁷.

La ciutat posada de dalt a baix en la sàtira s'humanitza i torna al seu lloc en el caminant anònim; torna a la seva topografia com si així es recompongués.

Aquests tres canvis en la modulació de la veu narrativa equivalen a tres perspectives: l'exterior, la interior i la col·lectiva.

⁶⁵ *Ibi*, p. 304.

⁶⁶ *Ibi*, p. 321.

⁶⁷ *Ibi*, p. 348.

Si apliquem la fenomenologia de Iser sobre el procès de la lectura, les diverges perspectives del text forman allò que el teòric anomena repertoris⁶⁸ del text de manera que la realitat representada ja no és un simple reflexe d'una realitat sino una realitat representada de manera selectiva, estrategicament connectada amb els sistemes de sentit de cada època; un fet comunicatiu que transmet al lector un codi amb una sèrie determinada de possibilitats i combinacions per tal de ser ben interpretada durant la lectura. L'estrategia de combinació d'aquest repertori conforma els esquemes en el text i fan que el món, en el seu sentit, sigui representable. La interpretació en la lectura d'aquests esquemes depen de la competència del lector doncs ells tenen com a punt de referència ara els sistemes de sentit de l'època ara la tradició literària.

Tres fases cronològiques divideixen les *Memòries* (1954): la crònica de la seva família des del segle XVII; la seva història personal des de la infantesa filtrada a través de la ironia i l'autoironia; representació del seu món cultural on hi predomina el retrat i la caricatura.

En l'obra no hi ha cap detall sobre la intimitat personal ni de l'autor ni dels personatges. La crònica i les citacions literàries constitueixen “una confidència amable”⁶⁹ una sensible lleugeresa que deixa poc espai a la comicitat produïda per l'agressivitat o altres tendències hostils⁷⁰ deixant més camí a la ironia i l'humorisme. Si Sagarra no ens donés dates i noms concretes sobre ell mateix l'obra podria ser una agradable crònica de la realitat del seu temps. Les paraules de Vicente Aleixandre corroboran aquesta afirmació: “La cortesanía de Sagarra era juicio y absolución y su casi impalpable corrección irónica queda a su vez heredada por el más cordial de los sentimientos”⁷¹.

La comicitat més ingenua és la que es despren d'un acte d'exageració en els moviments⁷² com quan diu que “Josepet bufava estentòriament com l'hipòpotam africà quan treu el morro de l'aigua i costava molt de fer-li dir tres o quatre frases seguides o lligades: es comprometia poquissim i usava molts di-minutius: no deixa mai una collita sinó una colliteta; les avellanes per a ell, eren les avellanetes, i tot anava així”⁷³. La exageració recorda l'espectacle tan antic de la pantomima. Freud creu que la comicitat neix de l'atenció entre representacions contrastants⁷⁴: “Il comico nasce anzitutto come una trovata improvvisa

⁶⁸ W. Iser, *El acto de leer*, cit., pp. 91-115.

⁶⁹ “Entengui bé el lector detot aquest temps que aquéli li presento-queha estat el meu temps i que ja no tornarà mai mes- no en faig una satira ni una elegia: en faig només una confidència amable” J. M. de Sagarra, *Pròleg a Memòries*, I, Barcelona, Edicions 62, p. 15.

⁷⁰ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit, p. 210.

⁷¹ V. Aleixandre, *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958, p. 132.

⁷² S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 212.

⁷³ J. M. de Sagarra, *Memòries*, cit., p. 182.

⁷⁴ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., pp. 213-217.

sorta dalle relazioni sociali tra gli uomini. Lo si trova nelle persone: più precisamente nei loro movimenti, forme, azioni e particolarità di carattere, in origine probabilmente solo nelle proprietà del corpo e poi anche quelle dell'anima, ossia nelle manifestazioni di quelle proprietà⁷⁵. En canvi, per Bergson el riure es produeix quan una cosa mecànica s'aplica a una cosa vivent, “Noi ridiamo tutte le volte che una persona ci da l'impressione di una cosa”⁷⁶.

Hi ha un efecte còmic quan veiem en la persona un dispendi superflú dels moviments, o sigui, es riu a través d'un procés d'analogia, de comparació entre els moviments exagerats dels altres i els que nosaltres haurièm fet normalment⁷⁷. En les qualitats intelectuals i psicològiques passe el mateix però el tipus de comparació és al revés, quan veiem que l'altre estàvia el dispendi indispensable⁷⁸ en un comportament normal.

Les comparacions amb animals no són com eren en la sàtira, on l'animalesa treu qualitat humana.

En aquest cas formen caricatures. Ja en *All i salobre* fa una caricatura, fa seguir l'expressió tipus “aquesta santa dona” o aquest sant baró”.

Les seves caricatures són benèvolas: “bufava com un hipopòtam”⁷⁹ o “la tia Carmeta em feia por, com una noctiluca vista amb l'augment del microscopi”⁸⁰. Altres vegades no hi falta el sarcasme:

Quím Borralleres, que era metge (...) que al vespre començava a tastar la beguda i que pasada mitjanit, potser en portava un excés (...) vivia com un mussol en un piset del carrer del Bisbe⁸¹.

L'obra està dividida en cinc parts: I, “Cendra d'animes”; II “La matinada”; III “Entre Ariel i Caliban”; IV “Les petites aventures”; V “Dos anys a Madrid”. A aquestes parts hi correspon respectivament la crònica de la família Sagarra des del segle XVII, la seva infància i adolescència, la seva formació universitària i la seva vocació literària, els seus primers viatges a París i a Itàlia i finalment, la seva estada a Madrid.

Car “Cendra d'animes” és una crònica familiar íntima i domèstica reportan comptes, alguns documents, cartes, sempre hi predomina l'exposició d'uns fets llunyants que provocan un lector que només observa. Amb tot, l'autor intenta suscitar l'interés escribint en segona persona al dirigir-se a un personatge

⁷⁵ *Ibi*, p. 211.

⁷⁶ H. Bergson *Il riso*, Bari, Laterza, 1991, p. 38.

⁷⁷ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 215.

⁷⁸ *Ibi*, pp. 217-218.

⁷⁹ J. M. de Sagarra, *Memòries*, I, cit., p. 173.

⁸⁰ *Ibi*, p. 182.

⁸¹ *Ibi*, p. 257.

i també directament al lector, per tal de justificar algunes anècdotes, aclarant el fet que són totalment sense malícia⁸².

La justificació sembla adequada a l'autor perquè a partir del final d'aquesta primera part, ja comença l'elaboració irònica benevolment irònica. Es en la segona part on comença l'autoironia i llavors el seu rector es participant.

Fins ara hem fet referència a un tipus de comicitat ingenua per tal d'expressar l'humorisme benévol que hi ha en el text, en la estrategia dels repertoris del text. Aquí l'autoironia permet una intense identificació amb l'ironista doncs l'autor descriu la seva infantesa i adolescència no com quelcom excepcional sinó com ho podria haver fet qualsevol rector perquè trencà freqüentment en la narració autobiogràfica la típica tensió entre present i passat.

L'autor-narrador es situa en el passat, disminuint la distància històrica fins a descriure el seu naixement com si d'aquells moments hagués sigut expectador càandid però conscient del que passava. A través dels seus ulls, falsament càndids o al menys amb al ficció d'una coidadesa, ens descobreix els primers impactes amb el món, amb les sorpreses, pors i passions de l'infant i de l'adolescent.

Entrem així en l'espai que s'acosta a la ironia situacional⁸³ on hi trobem un ironista que en alguns moments fa intencionalment ironia i per l'altra banda una situació que pot ser irònica i ho pot semblar però no té la deguda intencionalitat indispensable. La ironia situacional és la que de forma més genèrica en diem "ironia de la vida". En aquest cas, es tracta de la seva transposició literària on l'ironista fingeix a través de l'observació càndida que no hi ha cap intenció irònica en el que diu.

Tal és l'artifici pel qual ens mostra el patiment quan descobreix gent més rica fora de l'interior de la casa, gent més ostentosa amb les diferències quea sis anys s'estableixen a l'escola i que marcan un status:

vaig descobrir que (...) eren amos d'uns edificis fabulosos que en deien fàbriques i que d'allí sortian quantitats incommesurables de peces de roba, d'ampolles de vidree o cavalls de cartró. Vaig descobrir-ne d'altres familiaritzats per la feine de llu pares, en coses monstruoses i horripilants, com una sala d'operacions, on es podia obrir el ventre o tallar una cama o un braç, i encara guanyar-hi diners damunt o en una paraula, m'adonava que la Pepeta no m'ho havia explicat tot i que el món era molt més complicat del que em pensava⁸⁴.

La visió contrasta amb la que l'inculcan per tal de consolarlo "candidament":

⁸² *Ibi*, p. 83.

⁸³ D. C. Muecke, *Analyses de l'ironie*, "Poétique", 36, 1978, pp. 478-493.

⁸⁴ J. M. de Sagarra, *Memòries*, I, cit, p. 197.

La pobre done intentà esbandirne les rates pinyades que m'inquietaven la consciència i com el doctor Pangloss al tendre Candide m'asegurà que la meva casa era la millor del mon, que el meu berenar era el més nutritiu, el més car i el més distingit i que el meu devantalet era exactament igual que el que duia el Príncep d'Asturias⁸⁵.

Nogensmenys, la intencionalitat irònica es fa patent en les citacions literàries passant a la distància crítica de l'esfera de l'adult. Igualment es planteja el problema quan descobreix la pobresa:

Homer, quan parla dels pobres, diu: els" venerables pobres (...) imaginava que ésser pobre era com una virtud o una gràcia i veure un captaire era com veure el protagonista d'un misteri religiós⁸⁶.

La mateixa focalització quan afirma que "El dinar dels pobres" no és una obra literària sinó una festa a casa seva:

es tractava d'una festa que en deiem 'El Dinar dels Pobres' i no tenia res que veure amb una obra literària sinó que era un dinar autèntic⁸⁷.

Entre l'enunciat de la visió càndida de "m'adonava que la Pepeta no m'ho havia explixat tot i l'enunciat que porta la citació de *Candide* i Homer hi corre la mateixa diferència que existí entre ús i menció o transparencia i opacitat⁸⁸. Son dos estratificacions dels nivells del discurs: el primer designa el que per si mateix indica; el segon és la repetició de la paraula d'un altre amb finalitats diferents: presuposa una interdiscorsivitat com és el cas de l'elaboració irònica.

En el text comentat la intencionalitat de la citació xoca amb l'enunciació literal més transparent i reforçada per l'autocitació del "El dinar dels Pobres" crea una de les tantes síntesis de lectura que pot tenir l'autoironia.

En la III part "Entre Ariel i Caliban", com el mateix títol sugereix en la seva referència a l'esperit angèlic i l'esperit malèfic de "La Tempesta" de Shakespeare (autor que Sagarra conexia molt bé com demostren les seves traduccions), representa la unió entre experiència personal i experiència literària.

Un aprenentatge de la fruició artística, que sera Ariel i les enveges entre els intelectuals que podria ser Caliban, tal com el títol sugereix.

Més ben dit una unió entre vivència i experiència cultural i artística. De les colles de joves amics univesitaris i bohemis a les tertulias literàries de l'Ateneu,

⁸⁵ *Ibi*, p. 209.

⁸⁶ *Ibi*, p. 210.

⁸⁷ *Ibi*, p. 215.

⁸⁸ M. Mizzau, *L'ironia*, cit., pp.50-52.

amb les seves relacions amb Josep Carner, Eugeni D'Ors, Carles Riba i tants altres. Però més queunió entre vida i literatura o vida i art hi ha una sobreposició com si fossin per Sagarra dues instàncies inseparables, com si la literatura tingues la mateixa naturalitat de la vida quotidiana.

La seva vida en aquesta III part és un aprenentatge de la fruïció artística, descrita amb la mateixa sencillesa de quan es parla d'un acte quotidià més natural.

Del meu saltar del color blau al color verd i del color de rosa al color de gos com fuig, anava pescant tot el que la mala llengua va confegint quan es tracta de rebentar els qui no són de la mateixa botiga i quan, encara que sigui de la mateixa botiga, n'hi ha uns que surten a prendre la fresca i aleshores els de l'interior engegen la maquineta de trinxar. Vull dir que la primera cosa que vaig aprendre dels homes de lletres foren els penjaments que el uns es deien dels altres⁸⁹.

Però el to de les *Memòries* està per sobre de les polèmiques literàries o polítiques. Si hi ha retrat caricaturesc el segueix una manifestació d'admiració i respecte ben explícita, la qual en aquest cas no funciona com a index irònic.

Utilitzem el tema de retrat caricaturesc per tal de disminuir allò que de burlesc té la caricatura⁹⁰. En els retrats d'aquesta part hi trobem les característiques de la retratística seria que intenta mostrar la imatge pública de l'home i algunes característiques de la caricatura; com per exemple la capacitat de sintetitzar les faccions o gestos d'un personatge mitjançan un procés de condensació⁹¹. Es per tant, un altre matíç figuratiu si tenim en compte l'esageració caricaturesca de la II part.

De les *Memòries* es desprend la gran capacitat de l'autor d'establir relacions amb mons que per altres haurien sigut incompatibles:

en els meus divuit anys no puc menys s'admirar-me de la meva capacitat de divagació, de tastar tot el tastable i de barrejar les més diverges psicologies i el barrets més contradictoris⁹².

Tot aquest aprenentatge deriva de la gran curiositat que li feia viure amb sabor la vida i li fei fruir l'objecte artístic amb la passió del primer esguard, es a dir, amb absència d'esnobisme i prejudici. Per exemple, quan fa referència al "cercle íntim" es refereix al cercle de l'Ateneu, a les conferències a les seves

⁸⁹ J. M. de Sagarra, *Memòries*, I, cit., p. 126.

⁹⁰ A. Brilli, *Dalla satira alla caricatura*, cit, p. 193.

⁹¹ *Ibi*, p. 196.

⁹² J. M. de Sagarra, *Memòries*, II, cit., p. 126.

lectures; a les *Memòries* no hi ha cap referència a la seva vida íntima⁹³. Qualifica d'íntim l'ambient de l'Ateneu sense tenir res a veure amb la seva vida privada. Hi participa sense lligams de dependència: per exemple Sagarra veia com una mena de “chauvinisme” el desdeny per les lletres castellanes:

Ja podia venir Josep Carner a estirarme les orelles i demostrar-me que Valle-Inclán era un producte impur (...) ja em podien dir el que vulgues-sin, que jo m'empassava les *Sonatas*, *La Flor de Santidad*, *La Guerra Carlista* o les *Comedias Bárbaras*, tot ho trobava de primera⁹⁴.

Ara bé, hem de considerar que la percepció de la realitat i la recepció de la seva representació (concretament la literatura) son dos accésos diferents pel coneixement del mon. Nogensmenys aquest dos processos s'ens transmeten en aquesta obra com si fossin un únic procés perquè en aquest sentit estan organitzades les perspectives del text. Aquests dos dinamismes distints, el vital i l'artístic semblen revelar-se en l'obra, en l'estructura de la seva activitat representadora, que és la que revela les intencions de l'autor, com si la segona hi predominés. No és tant una descripció captivant o un quadre realístic de l'ambient cultural sino més aviat sembla que existeixi una voluntad de revelar el dinamisme en que el autor es va sumergir en la literatura, fer recordar la vitalitat de l'obra⁹⁵ literaria quan en l'acte de la lectura l'estructura del text es torna correlat de la consciència. Amb altres paraules, el lector de la III part, al constituir aquest correlat viu la mateixa dinamicitat que Sagarra, com a lector, tenia davant de les obres. Així la III part seria la lectura de tantes altres lectures viscudes.

Un dels principals eixos que defineixen aquesta situació de fusió entre aquests dos camps de coneixement és la inalterabilitat del llenguatge al narrar fets vitals i fets culturals, sense restar res a la seva essència constitutiva.

Pot ser un bon exemple aquest paràgraf:

i després de definir l'emoció de la meva coneixença amb Ruben i l'emoció que sentia en veure aquell que considerava el meu poeta, sense més contemplacions vaig començar a recitar: “Ha vingut un hom intensament pàlid/ que la dolça lira puntejaa per joc;/ a terra hivernenca porta un alè càlid,/ porta un alè jove del pais del foc ...” I així vaig anar seguint fins al final; Tota la concurrencia va fer un ovació estrepitosa, a mi, a don Joan i a l'espectre de Rubén Dario, que em a semblar que s'em feia

⁹³ U. Permanyer, *Sagarra, vist pels seus íntims*, Barcelona, Edhsa, 1982 (en aquesta biografia una de les veus narradoras es la de la seva vídua).

⁹⁴ J. M. de Sagarra, *Memòries*, II, cit. p. 123.

⁹⁵ W. Iser, *El acto de leer*, cit., p. 175.

present, amb la crema de les lioneses als llavis, amb aquells ulls de toro ferit i amb aquella boca de peix i de divinitat exòtica⁹⁶.

Tenim aquí doncs la producció poètica de *L'hoste* de Joan Alcover dedicada a Rubén, la lectura de Sagarra i la representació del record de la figura de Rubén amb la condensació pròpia del retrat caricaturesc. Seguint l'ordre assenyalat és una literatura viscuda en el moment de la creació, de la lectura i de l'evocació. L'elaboració de la narració no exclou un aspecte de la caricatura ni aïlla la representació prosaica del poeta menjant, però tampoc disminueix l'emoció de la lectura poètica. La voluntat de l'autor era probablement comunicar amb sencillesa a un major auditori el seu vitalisme en la fruició estètica.

La IV i la V part són la crònica dels seus viatges. Es el temps de la primera guerra. El seu viatge comença alegrement dient que “per anar pel mon és preferible un monjo benedicti que el volum de Baedecker”⁹⁷.

A Italia arriba a humannitzar els espais atribuint als llocs passions humanes:

el dels Strozzi són palaus que semblen persones implacables. Demostren tan el poder com la desconfiança i fins una mena de desdeny per la cosa popular⁹⁸.

Vol transmetre la incapacitat de poder-les entendre sense el seu entorn original:

El Tizià es pot compendre a Paris, a Madrid o a Viena; en canvi, per a agafar el Tintoretto amb tot el gruix de vi calent, de llampecs ataronjats i auctoracions lluminoses, s'ha d'anar a Venecia⁹⁹.

Les *Memòries* es clouen sense ironia amb l'observació de l'art com si fos al mateix temps un objectiu i un mitjà de comunicació, com si fossin tants miralls que reciprocament es modifiquen segons qui els mira i es aquí on ens torna util el concepte de Hans Georg Gadamer¹⁰⁰ sobre l'art com espai lúdic en el que fruidor i interpret es modifiquen reciprocament fent de manera que la interpretació de l'obra d'art sigui al mateix temps un acte de comprensió de no-saltres mateixos. Aquest es el joc que el lector de Sagarra realitza percibint molt d'aprop la seva grandesa.

⁹⁶ J. M. de Sagarra, *Memòries*, II, cit., p. 143.

⁹⁷ *Ibi*, p. 185.

⁹⁸ *Ibi*, p. 193.

⁹⁹ *Ibi*, p.192.

¹⁰⁰ H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 358 i ss.

NOTE

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

EL RENOVADO MARÍA MOLINER, DICCCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL

El Diccionario de María Moliner Ruiz (1900-1981) se publicó en 1967 con la intención de servir para el *uso* de la lengua española, término que se proclamaba en el mismo título de la obra. Y las varias ediciones que obtuvo afirmaron que fue obra que logró el propósito que pretendía. Y el acierto de María Moliner se ha testimoniado también en que otros diccionarios de parecidas intenciones al suyo han ido incorporando la palabra *uso* en sus títulos. Y en el mismo Diccionario se define el indicativo “Diccionario de uso” como ‘Aquel en que, además del significado de las palabras, se hacen indicaciones acerca de su uso correcto’. La intención de limitar algo tan indefinido y cambiante como es el *uso* en relación con la *norma* es una aventura que ha de emprender el que quiera realizar un diccionario que sea conveniente y eficaz para los que buscan una información que sea guiadora pero no autoritaria, suficiente, sin ser abrumadora.

El material reunido en el primer “María Moliner” sirvió como ayuda a los que pretendían acertar en la información y selección léxica y en las cuestiones lingüísticas que se implican en ella. El libro valió para los españoles y para los que no lo eran y querían abandonar el diccionario bilingüe y valerse de uno de la lengua española de una manera orgánica y organizada. Frente a la acumulación de datos que reúne el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, afortunadamente siempre en proceso de revisión, en el que se conservan definiciones seculares junto con otras recientes, el filtro de María Moliner quiso dejar lo que pudiera convenir con el uso de la lengua según el criterio de cada uno, de orden personal. El Diccionario de la Academia es obra de un gran número de redactores durante años, y las Comisiones actuales se esfuerzan por mejorar las definiciones de una manera objetiva contando con el proceso de elaboración propia de la tradición de la Casa. El de María Moliner es obra de la incontenible vocación de su autora y del trabajo de los que la han ayudado, y se vale, si conviene, de frases conversacionales que incluyen la palabra definida; en 1972 la propia autora dijo que también buscaba las palabras para ampliar su edición “en los periódicos y en las novelas” (pág. XIII del prólogo de la nueva edición). El Diccionario que se propuso María Moliner fue obra casi personal, elaborado por ella misma, palabra tras palabra, que llevó a cabo en conjunción con su labor como funcionaria del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios. Ningún diccionario puede ser perfecto y siempre representa un acercamiento al propósito final de su cometido.

Con María Moliner actuaron entonces otros colaboradores de los que me consta su buen entender en estas cuestiones de la lengua. Menciono de entre ellos a Agustín del Campo, María Josefa Canellada, Amelia Sarriá y Segundo Alvarez, que leyeron la obra en el curso de la impresión. El mismo propósito ha guiado la nueva aparición de la edición

de 1998. En 1981 murió María Moliner; ella había seguido preparando la que sería una nueva edición. La Editorial Gredos cuidó de que esta labor se prosiguiere y realizase en las mejores condiciones; la confió esta vez a otro grupo de colaboradores que han revisado, si era necesario, y crecido el léxico y todo cuanto quería la autora que constase en el Diccionario. De esta manera se han crecido los objetivos de la primera edición con el fin de que la obra fuese mejor ayuda para el lector consultante.

Y la ocasión ha sido favorable pues en estos tiempos recientes han abundado los estudios lexicográficos. Y uno de ellos es este que se llama "el nuevo Moliner", aparecido en 1998 con el mismo título de *Diccionario de uso del español* en la misma Editorial Gredos. Y, entre otros propósitos inmediatos, la actividad de la Real Academia anuncia la aparición de un Diccionario ortográfico que ha de recoger los acuerdos del Congreso de Zacatecas, en donde las Academias hispanoamericanas y la española trataron de esta cuestión, fundamental para la unidad de la lengua en la modalidad gráfica, factor fundamental y tan relacionado con el aspecto de las palabras que se recogen y ordenan en los diccionarios.

La imposible perfección del Diccionario procede de que el material léxico es algo creciente y decreciente como fuente de estabilidad en la lengua. Unas palabras se incorporan a su caudal y otras dejan de usarse por motivos muy diversos en espacios temporales imprevisibles. De ahí que entre 1967 y 1998 la obra primera de María Moliner haya requerido un ajuste para su segunda edición. Hay más de un diez por ciento de palabras con nuevas acepciones. Ha crecido el número de los americanismos registrados, de los que la Real Academia Española está preparando un Diccionario del que se ocupa Humberto López Morales. En esta nueva edición del "María Moliner" se registran palabras que entran por la prensa, la radio y la televisión, junto a las literarias y científicas que son propias en la lengua común. También se indica el género gramatical de las palabras, dato de interés para el extranjero por su función en el enlace oracional. Asimismo se han modificado algunos aspectos de la disposición de la primera edición para que el acercamiento al uso de la lengua fuese más patente y se pudiesen utilizar mejor los datos reunidos en cada caso.

He aquí algunas características que de manera resumida indico para describir el contenido y disposición de la obra:

- a) Se sigue usando el criterio de considerar los signos iniciales *ch*- y *ll* como simples, según ocurre en los diccionarios de otras lenguas, tal como había establecido con acierto María Moliner en la primera edición.
- b) En la edición renovada se ha preferido un orden alfabético radical de las palabras, en vez del anterior sistema por familias etimológicas, si bien se consignan también los prefijos creadores de palabras.
- c) Los nombres científicos (en latín con su traducción) forman un apéndice al final del diccionario, además de hallarse en su forma española en el léxico.
- d) Los modos de decir que sobrepasan la sola palabra están organizados de modo coherente en la organización expositiva del término que mejor los representa.
- e) Los homónimos van ordenados con números sucesivos. La sinonimia no se acepta en principio, y cada palabra se define en sí misma y se reúnen con ella las más cercanas, mono- o pluriverbales. Cuando hay muchas palabras relacionables por algún aspecto de la significación, se forma con ellas un catálogo al final de la definida, que sirve como la parte analógica de otros diccionarios.
- f) En el cuerpo de cada unidad léxica se reúnen los datos que cada palabra requiere. En líneas generales figuran: la etimología y la pronunciación, si esto conviene, la definición propiamente dicha, indicación de si es arcaísmo o palabra poco común, anotaciones gramaticales, registro del ámbito de la palabra, catálogo de las palabras

cercanas en el significado, expresiones pluriverbales de la misma, formas de expresión, irregularidades verbales, si las hay.

Esta suma de datos de los que he indicado los más importantes y que aparecen según la condición de las palabras definidas, se entrelaza por medio de una serie de signos simbólicos que orientan al lector tanto para conocer la significación, como para situar la misma en el contexto sintáctico que le conviene. Como se declara en el prólogo, la entidad del Diccionario consiste en “ir no sólo de la palabra a la idea (vertiente descodificadora), sino también de la idea a la palabra (vertiente codificadora)” (pág. XIV). Con esto se señala el aprovechamiento que se puede hacer de la obra con el propósito de establecer el uso léxico del español en los dos sentidos, en el receptor y en el creador.

María Moliner había tenido muy en cuenta que las palabras se reúnen en contextos sintácticos formando un desarrollo gramatical que asegura las condiciones de su uso. Y esta edición ha establecido un amplio apéndice filológico que sirve como apoyo al Diccionario (págs. 1486-1594) y que en la edición primera estaba en el cuerpo del léxico, y en esta otra se ha acomodado a este fin, reduciéndose en algunos casos. Este apéndice complementario reúne las partes de fonética, morfología gramatical y sintaxis tradicionales en lo que conviene para el uso del léxico. Algunas de estas cuestiones tocan aspectos puramente formales de la escritura y pronunciación, útiles para el que duda – y hay tantos motivos para ello – en el uso correcto o aconsejado de la lengua. Así ocurre con la acentuación y la aplicación de la tilde ortográfica, la puntuación (aspecto muy pormenorizado), la pronunciación (apoyada en Tomás Navarro). Los usos gramaticales más problemáticos se tratan con extensión (como el del *se*, siempre difícil para un extranjero, y otros muchos). Hay, pues, una noticia suficiente de la dimensión gramatical, propia del uso de las partes de la oración que acompañan el contorno léxico. Este apéndice de los desarrollos gramaticales está ordenado alfabéticamente por los términos claves, y acaso hubiese convenido destacar más los títulos de cada parte en la tipografía y establecer un índice para la pronta localización de los datos buscados. En ciertos casos se manifiesta disconformidad con algún criterio académico de orden normativo, como en el de los grupos iniciales (*pn*- y *ps*-), anfibologías permitidas y otras cuestiones que puedan inquietar al usuario. Con un fin destinado a estos casos, Manuel Seco, prologuista de la edición del renovado María Moliner, publicó el útil *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998), que ha alcanzada su décima edición, indicio de que es obra solicitada.

El renovado “María Moliner” es un buen instrumento para el usuario de la lengua en su doble intención. Una es la de servir como diccionario que establece el significado de las palabras y de las asociaciones que con ellas se pueden establecer (y en este aspecto es de notar y alabar la claridad y sencillez de las definiciones). Y la otra es el propósito de valer como “diccionario ideológico” para la busca del término más conveniente para el matiz que se intenta expresar. Si bien carece de la autoridad del académico, su repetida consulta en la primera edición le ha dado crédito lingüístico para su aplicación en el logro de un grado medio de corrección en el uso conversacional y escrito de la lengua, y en la identificación de sus términos. Más allá de los diccionarios escolares, el “María Moliner” cubre el espacio que llega hasta los diccionarios específicos de un dominio determinado, cada vez más necesarios por la complejidad de los conocimientos actuales. Y esto es propio de los científicos de todas clases. Así ocurre (por citar un ejemplo) con la sociología, ciencia tan cultivada y propia de este siglo; después de la aparición de varios diccionarios, traducidos sobre todo, de esta materia, se acaba de publicar un *Diccionario de Sociología* (Madrid, Alianza, 1998), obra de un gran número de redactores españoles. Y esto acontece no sólo en los contenidos de alta cultura, sino

en los contrarios, como es el léxico marginal, y este es el caso del libro de Julia Sanmartín Sáez, *Diccionario de argot* (Madrid, Espasa Calpe, 1998), dominio en el que la invención lingüística tiene extensos límites, propio de grupos reducidos y del que sólo algunos términos entran en la lengua general. El Diccionario que comentó está en un término medio de utilidad entre las obras elementales y las especializadas en un área determinada, con la ventaja que también ofrece datos para la consideración del ámbito lingüístico. Resulta propio tanto para los que hablan el español como lengua básica, como para los que han aprendido la lengua y quieren valerse de ella y entenderla y usarla en un grado de corrección suficiente. Vale para descifrar un texto y para situar convenientemente una palabra o expresión primaria en un contexto sintáctico. Alguien que tanto sabe de estas cuestiones, el mencionado académico Manuel Seco, escribe en el prólogo de esta obra que María Moliner (y sus colaboradores en esta edición renovada) “se impuso el trabajo de revisar las definiciones heredadas, una por una, en todas las unidades léxicas, con la mira puesta en la claridad del lenguaje expositivo, en la precisión de los matices y en la evitación de los habituales círculos viciosos” (pág. XII).

Y destaco, para terminar, la buena realización editorial con la que la Editorial Gedos ha elaborado un libro que exigía, por la peculiar condición de su contenido, cuidado y limpieza en la impresión.

SERENA FRANCESCHI

LEOPARDI IN SPAGNOLO

Gli spagnoli o latinoamericani amanti di poesia saluteranno con gioia questa nuova traduzione dei *Canti* di Leopardi, con testo a fronte¹, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz. L'edizione, per il suo pregio, ha vinto il premio Monselice per la migliore traduzione dall'italiano allo spagnolo, ed è stata presentata in Italia dall'Istituto Cervantes di Roma in occasione del bicentenario della nascita del poeta.

Il tempo di riflessione, decantazione e successiva elaborazione (dodici anni), evidenziano la lunga consuetudine dell'autrice con il Leopardi². La sintonia emotiva e simpatia intellettuale, infatti, ci sembrano condizione previa essenziale per trasferire l'emozione poetica a un'altra lingua e trasmetterla al lettore straniero.

Il testo poetico è preceduto da un'introduzione ricca di citazioni tratte anche dalle riflessioni di poetica contenute nell'opera in prosa del poeta e da un'ampia bibliografia che comprende, oltre a svariate edizioni dei *Canti* stessi e a numerosissimi studi critici

¹ Giacomo Leopardi, *Cantos*. Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1998, pp. 953. Ciò permette al lettore straniero di seguire passo passo l'andamento dell'originale e all'ispanista di valutare le scelte stilistiche e lessicali della traduttrice anche se, disgraziatamente, il testo italiano è abbruttito da una serie di marchiani errori di stampa quali: 2.123 *acebo* invece di *acerbo*, 7.38 *liveo* invece di *niveo*, 13.39 “pù di lor non si ragiona” invece di “più di lor non si ragiona”, 15.49 *indenderlo* invece *intenderlo*, 17.42 *oggiunse* invece di *aggiunse*, e parecchi altri.

² Sono già apparsi, a suo nome, svariati studi citati nella bibliografia: *Poetiche della temporanità Leopardi, Manzoni, Verga, Pavese*, Palermo, 1990; «Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto», in AA. VV. *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, ed. A. Dolfi, Roma, 1991; «Lettura interlineare dell’“Epistola a Pepoli”» e «Per uccidere partorisce nella cronologia leopardiana», in *Belfagor*, LI, 1996 e XLIX, 1994, 4; «La struttura del “Canto notturno”», in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXIX, 1992, 547; «La logica della prima “sepolcrale”», in *Lettere italiane*, 2, 1992; «Allegoria e cancellazione dell’immagine in Giacomo Leopardi», in *Allegoria*, IV, 1992; «Le tracce dell’antico nella “Ginestra”», in AA. VV. *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997; «Leopardi nella cultura spagnola», in AA. VV. *Cinquantenario del Liceo Italiano*, Madrid, 1990 e poi in *Studi Leopardiani*, n. 1, 1991, «Tradurre “L’Infinito”». Intorno ad alcune versioni spagnole dei “Canti” leopardiani», in AA. VV. *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, 1990; e “Lo stile dei “Canti” in spagnolo”, in AA. VV. *Lingua e stile in Giacomo Leopardi*, Atti dell’VIII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 1991, Firenze, Olschki, 1994.

d'insieme o su poesie isolate, un indice di autori ed opere citati, presenti nella biblioteca Leopardi o menzionati nei suoi scritti, le principali traduzioni in spagnolo pubblicate in volume o in antologia, le traduzioni in prosa, gli studi critici spagnoli e gli studi sulla fortuna del poeta in Spagna. Nel testo ogni poema è preceduto da una breve presentazione che comprende l'analisi delle forme metriche³. Gran parte del volume è occupato da un denso apparato di note e da una fittissima rete di richiami bibliografici che offrono una serie di chiarimenti contenutistici e, quando necessario, lessicali e sintattici, con riferimenti all'insieme dell'opera poetica di Leopardi, e reminiscenze e fonti già riconosciute dai commentatori integrate da nuovi suggerimenti⁴. Occasionalmente l'autrice propone interpretazioni che in Spagna sono innovative, come nel caso di 3.100-02 “a noi ti vieta / il vero appena è giunto, / o caro imaginar” dove si chiarisce: “una larga serie de errores de traducción ha consolidado en España la lectura invertida de estos versos, entendiéndolos como un lamento contra la fantasía”. In rari casi la traduttrice si sofferma sulle difficoltà e gli ostacoli incontrati durante la traduzione⁵ o sulle motivazioni che hanno orientato verso una scelta piuttosto che un'altra.

Delle difficoltà intrinseche alla traduzione poetica si dimostra ben cosciente l'autrice quando nella presentazione spiega “traducir a Leopardi... ha ido moldeándose con permanentes retoques para intentar adherirse al original, no como quien copia un modelo, sino como quien calza un guante lo más sutil posible en una mano”, che ci ricorda le parole di B. Terracini quando, parlando del traduttore, osservava che “... la sua personalità non si annulla perché non può, ma si fa trasparente, si riduce come una parete di cristallo che lascia vedere senza deformazioni ciò che sta dall'altra parte, ma che con il suo spessore mantiene separati gli ambienti”⁶.

Per quanto riguarda la poetica del Leopardi le difficoltà più grandi sono quelle relative alla scelta del lessico. Se, infatti, sotto l'aspetto metrico l'autrice riproduce senza eccessive difficoltà le sequenze di endecasillabi e settenari, intricatissime nelle prime Canzoni, via via sempre più sciolte e fluenti, fino alla novità delle strofe di endecasillabi totalmente liberi⁷; e sotto quello sintattico lo spagnolo accoglie abbastanza fedelmente le costruzioni leopardiane (soprattutto inversione e iperbaton), forse facilitato dalle affinità di struttura delle due lingue; per quanto riguarda il lessico scopriamo che spesso a un registro linguistico elevato, attualmente desueto o, comunque, poetico⁸, corrisponde in gran parte un vocabolario spagnolo piano, usuale e più colloquiale.

³ Nelle parole dell'autrice allo scopo di “evidenciar el núcleo hacía el que tienden las líneas de fuerza del canto, la razón última de su estructuración estrófica y las unidades más profundas que subterráneamente lo atraviesan” (p. 36).

⁴ In tal caso, l'autrice precisa che “el nombre del crítico a quien corresponde en cada caso la primacía en un descubrimiento puntual, figura siempre entre paréntesis” (p. 36).

⁵ Inevitabilmente, sulla particolare difficoltà di trasporre tutte le risonanze e suggestioni dell'*Infinito*, l'autrice riconosce con modestia che “lejos queda la traducción del ritmo prodigioso de estos versos (4-5)” (p. 665), e già si era soffermata su questa lirica nel saggio sull'*Infinito* già citato.

⁶ B. Terracini, “Il problema della traduzione”, in *Conflitti di lingua e di cultura* pp. 60-61.

⁷ L'autrice parla di “respeto, limitado aunque proporcional, de la métrica y la acústica” (p. 34). Nei pochi casi di non corrispondenza esatta tra endecasillabi e settenari italiani e spagnoli, abbiamo evidenziato un bisogno di maggiore spazio da parte della lingua ospitante, cui corrisponde il carattere più conciso del modello.

⁸ Nelle canzoni il linguaggio viene definito dallo stesso Leopardi “ardito, pellegrino” e si caratterizza per le metafore inconsuete, gli arcaismi, le allusioni letterarie, la solennità, la nobile e bla-

Si potrebbe pensare che il lavoro del traduttore, per quanto riguarda la scelta dei vocaboli, sia facilitato dall'affinità culturale e dalla contiguità lessicale delle due lingue. Ma anche qui, la traduttrice procede con cautela, rimarcando come “la lengua española y la italiana dificultan su recíproca traducción en la misma medida en la que la facilitan” e ricordando che su questo paradosso Leopardi “se detuvo más de una vez, constatando que a menudo los vocablos son poéticos en una y ‘bajos, familiares y triviales’ en la otra o tienen significados ‘álogos pero distintos’” (p. 35).

Accade spesso, infatti, che forme poco usate in italiano si avvicinino alle forme normali spagnole (che collochiamo tra parentesi): 11.20 *german* (*hermano*), 16.75 *reina* (che traduce con *princesa*), 2.40 *opra* (*obra*), 1.53, 16.77 *acciaro* (*acero*), 19.36 *desio*, 27.43 *disio* e 19.27 *desire* (nei tre casi *deseo*), 20.54 *calle* (che però traduce con *senda*), 23.142 *cuna* ‘*culla*’ (*cuna*), 11.35 *mirare* ‘guardare’ (*mirar*), anche in alcune declinazioni verbali: 11.41 *fere* ‘ferisce’ (*biere*) e nel verbo che esprime esistenza 19.88 *havvi* (*hay*). L'uso o meno di prefissi che suonano inconsueti in italiano, spesso coincide o si avvicina alla forma spagnola corrente: 2.52 *spirare* invece di *inspirare* (*inspirar*), 23.15 *isperar* invece di *sperar* (*esperar*), 2.56 *pingere* invece di *dipingere* (*pintar*), 3.99 *discoprire* invece di *scoprire* (*descubrir*). 34.33 *Involvere* corrisponderebbe a *envolver* ma viene tradotto con *recubrir*.

Il poeta, inoltre, usa una serie di parole restituite al loro significato antico, italiano o latino, che ottiene anche con parole correnti usate in modo da allontanarsi dall'uso volgare. Le voci spagnole corrispondenti rimandano tutte ad usi più comuni e attuali: 34.206 *gleba* ‘terra’ (*tierra*), 2.40 *spирto* ‘ardore’ (*ardor*, e in 17.148 *aliento*), 2.33 *cortese*, con il significato medievale di ‘uomo di magnanima larghezza’ (*noble*), 2.9, 20.65 *vedovo* ‘privo’, immagine che viene già dai classici (che traduce con *deserto*, riferito a *comarca*, nel primo caso, con *huérfano* nel secondo), 2.59 e 3.98 *figurare* con il significato di ‘immaginare, rappresentare’ (*imitar, pintar*), 1.45, 5.4 *attendere* nell'accezione di Dante ‘stare attento, prestare attenzione’ (*atiende*).

Anche i latinismi, abbondantissimi, difficilmente trovano riscontro nello spagnolo. Offriamo solo qualche esempio di sostantivo: 34.10 *donna* (<*domina*) ‘padrona’ (*reina*), 1.24 *ancella* (*sierva*), 8.24, 33.18 *duce* (*jefe, guía*), 34.139 *oste* ‘esercito’ (“enemigos”), 6.103 *specchi* (*antros*), 1.108 *virtute* ‘coraggio’ (*coraje*), 5.50 *clade* (*ruina*), di aggettivo: 27.72 *indotto* ‘non dotto, ignorante’ (“no docto”), 2.5, 3.177 *prisco* (*primero*, Ø), di verbo: 7.5 “credere il petto” ‘affidare’ (*ofrecer el pecho*), 4.77, 21.44 *molcere* (*acariciar, halagar*), 34.86 *estollere* (*levantar*), 1.87, 4.64 *colere* (*adorar, amar*), 2.71 *licere* (*darséle a uno*), 11.52 *impetrare* (*alcanzar*), 15.19 *avvenire* ‘accadere, capitare, succedere’ (*pasar*) e di preposizione: 22.14 *appo* < *apud* (*junto*). L'avverbio 2.82, 87 *unqua* ‘mai’ risale a Dante e Petrarca (Ø), 2.73 *u* < *ubi* è forma caduta in disuso nella prima metà dell'Ottocento (*donde*). Fanno parte dei sostantivi derivati direttamente dal nominativo latino: 2.179 *vorago* (*abismo*), 7.30, 9.28 *margo* (*margen*), 10.26 e 89 *imago* (*imagen*).

Ciononostante, in alcuni casi, e soprattutto se si tratta di aggettivi, il vocabolo in questione ha il suo esatto corrispettivo in spagnolo, lingua che si rifa alla stessa tradizione: 8.22 *purpureo* con il significato di ‘bello, splendente, brillante’, 8.101 *ameno*, 1.2

sonata eleganza, il preziosismo aulico. Negli idilli il lessico è più limpido, spontaneo, e soprattutto vago, indefinito, indeterminato ed evocativo. I mezzi espressivi sembrano volutamente discreti anche se il fondo lessicale resta, comunque, di estrazione illustre e poggia sempre e solidamente su una tradizione letteraria e su dei modelli che hanno un prestigio secolare.

*ermo (vermo), 7.21 dissueto (insueto), 7.29 incerto ‘tremulo, non stabile’ (incierto), l’ovidiano 8.58 nubifero ‘che porta nubi’, 8.102 pristino ‘antico’; ma anche il sostantivo 27.29 *affeto* ‘stato d’animo, passione’ (*afecto*).*

Le omissioni o l’eliminazione di elementi dal verso non sono numerose anche se la stessa autrice dichiara di aver sempre “optado por eliminar (nunca por añadir) en los casos más arduos” (p. 34). Le parti del discorso più sacrificate nella traduzione sono gli aggettivi poetici: 6.8 *inclito*, 8.5 *almo*, 8.42 *divo*, 8.49 *egro*, 10.42 *patrio*, 22.1 *vago*; o usuali: 11.9 *contento*, 24.11 *umido*, 26.66 *vario*, 29.45 *corporale*, 34.263 *usato*, 34.282 *rotto*. Per quanto riguarda l’aggettivo *vago*, viene alternativamente tradotto con *bello* e con *hermoso*, mentre il verbo *vagbeggire*, considerato dal poeta bellissimo e poeticissimo, con 29.37 *ansiar*, ib.43 *desear* e 22.75 *acariciar*. In 2.24 l’eliminazione dei due aggettivi fa perdere al verso l’intensità: “il cener freddo e l’ossa nude” (“los huesos y cenizas”). In 9.24-25 si ha una condensazione degli aggettivi: “A’ tuoi superbi regni / vile, o natura, e grave ospite addetta”, “en tus soberbios / reinos, natura, indeseada huésped” che acquista un andamento più normale.

Occasionalmente la traduttrice rinuncia a un verbo, come nella gradazione ascendente di 17.135 “chiamata fosti, e lamentata e pianta”, “llamada fuiste y lamentada cuánto”; a un avverbio, come in 34.292 *ognor* e in 294 *intanto*; o al complemento di luogo come in 33.28 “in lei” e in 29.99 “in volto”, cui corrisponde l’avverbio *luego*. L’inciso 26.21 “fuor di te solo” non trova spazio nella traduzione, così come l’immagine 26.116 “in grembo a morte”: “con la muerte”.

In 19.100 scompare lo sdoppiamento in chiasmo “più mite desio, cura più dolce”, “deseo más dulce”. Lo sdoppiamento si elimina anche da 26.49 “ognora abborre e trema”, “siempre teme” e da 34.232 “stima o cura” (*aprecio*). Si introduce, invece, in ib. 273 “rende all’aperto”, “saca y descubre”.

In conclusione, anche se in alcuni passaggi particolarmente ardui l’autrice si vede obbligata ad allontanarsi dal modello o a sacrificare parti del verso, ci sembra che, nel complesso dell’opera, le soluzioni adottate di volta in volta, anche se suscettibili di obiezione o di proposte alternative, siano giustificabili e coerenti al contesto.

DONATELLA MONTALTO CESSI

INTORNO A GANIVET E AL '98

L'interesse della critica per il "modernismo" e per la "generación del 98", che non si è mai sopito, in occasione del centenario sta conoscendo un rinnovato vigore; sono infatti apparsi diversi saggi di grande impegno che propongono una rilettura del periodo o l'analisi delle opere di questi scrittori. Nel 1998 si commemorano anche i cento anni dalla morte di Ángel Ganivet, da sempre incluso nella "generazione del '98", anche se la sua tragica scomparsa coincide con tale data; Granada, sua città natale, da alcuni anni sta promuovendo la pubblicazione di ricerche e sta patrocinando edizioni critiche delle sue opere.

L'obiettivo di tali edizioni è la raccolta più completa possibile degli scritti del granadino, giacché le *Obras Completas*, sia quella di Beltrán y Suárez in dieci volumi, apparsa fra il 1923 e il 1930, sia quella di Melchor Fernández Almagro del 1943 in realtà non comprendono tutta la produzione letteraria, né tutta la corrispondenza. Ogni volume della collana, curata da Fernando García de Lara, è corredata di una storia del testo, di un apparato esaustivo di varianti precedenti dalle versioni manoscritte e da quelle a stampa e di uno studio preliminare. Quest'ultimo per *Granada la bella* (Granada, 1996), il primo libro della serie, è stato steso da Ángel Isac con l'intento dichiarato di compiere un lavoro di ricerca e di critica sereno e distaccato a differenza di quanto è avvenuto nel passato quando Ganivet è stato "más admirado que conocido" (p. 14).

Le trasformazioni subite da Granada, come da molte città europee, conseguenza del processo di industrializzazione e dei cambiamenti della società, lo muovono a scrivere articoli da mandare a *El Defensor de Granada* per la pubblicazione. La nuova città, ripiasmata secondo criteri di funzionalità e razionalità con grandi strade diritte e con la copertura dei corsi d'acqua, fanno immaginare allo scrittore, come reazione alle riforme borghesi, una Granada "que pudiera y debiera ser, ... que ignoro si algún día será" (p. 61), una sorta di *polis* classica, costruita non con il denaro, ma con lo spirito. L'urbanistica ottocentesca, snaturando la città medievale, metteva in pericolo la persistenza del *volksgeist*; il principio ispiratore avrebbe dovuto ruotare intorno all'idea di bellezza, non di interessi estranei all'arte. Ángel Isac analizza *Granada la bella* prevalentemente dall'ottica urbanistica, sottolineando il rifiuto di Ganivet per le innovazioni apportate ai piani della città; lo scrittore, al pari di altri artisti legati alla cultura romantica, contempla la città e la reputa intoccabile, dato che le sue vie e i suoi edifici più antichi racchiudono una storia gloriosa di generazioni e conservano lo spirito, l'anima del luogo. Nostalgia per un passato storico mitizzato e proiezione dello stesso nel futuro, che il critico defi-

nisce “utopía regresiva”, senza entrare in quanto questa utopia possa implicare di poetico, di onirico, di alternativo¹.

La presentazione del testo di *Granada la bella*, emendato solo per modernizzare la punteggiatura (le parentesi sostituite da trattini, i punti e virgola risolti in vari modi) e l’uso delle maiuscole, con le varianti riportate in nota, costituisce un lavoro filologico di grande pregio, sicuramente essenziale per qualunque futuro studio serio su questa opera di Ganivet.

Nil Santiáñez-Tió ha preparato una splendida *Bibliografía anotada (1892-1995)* (Granada, 1996), divisa in due parti, nella prima delle quali raccoglie tutte le opere di Ganivet riunite per genere e in ordine cronologico, comprese le traduzioni in diverse lingue; nella seconda raduna, analizza, valuta con molta discrezione e commenta in modo sempre acuto più di settecento schede di saggi apparsi in tutto il mondo. Come base di partenza, spiega nell’introduzione, si è servito della “Bibliografía ganivetiana” che Antonio Gallego Morell pospose a *Estudios y textos ganivetianos*², compiendo una revisione critica, eliminando ripetizioni ed errori. La bibliografia si propone di orientare lo studioso separando “lo trivial de lo valioso, lo anecdótico de lo permanente, la nota ditirámica del artículo documentado, la manipulación política de la aproximación... científica, el exabrupto de la reflexión” (p. 12). Questo approfondito lavoro sarà sicuramente di grande utilità a chiunque si prefigga di avvicinarsi all’opera di Ganivet grazie alla completezza del materiale esaminato, grazie alla precisione delle indicazioni bibliografiche, grazie alla lucidità dei giudizi e all’acume critico.

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos in *La novela modernista de Ángel Ganivet* (Granada, 1995) vuole chiarire una serie di equivoci che hanno investito la produzione letteraria dello scrittore granadino, equivoci dovuti all’attenzione rivolta dai critici più agli aspetti ideologici dei suoi scritti che a quelli letterari e estetici; si è infatti sempre studiato con maggiore attenzione *El idearium español* di quanto non si siano analizzati i romanzi *La conquista del reino de Maya por el último conquistador Pío Cid* e *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Inserendosi nella linea interpretativa di Francisco García Sariá, Laura Rivkin e Nil Santiáñez-Tió³, vede Ganivet e gli altri scrittori del gruppo condividere la tempesta culturale europea di fine secolo; in tal modo lo include nel “modernismo”, bocciando implicitamente il concetto di “generación del 98” perché troppo “nacionalista” e “endocéntrico”; la definizione viene scartata anche perché tale data appare priva di significato letterario. D’accordo con Antonio Risco⁴, ritiene che il “desastre” non sia stato né la causa né il motore degli esperimenti letterari di Unamuno, Azorín, Baroja o Valle-Inclán, che reagivano alla eredità della Restaurazione, spinti da una sete di svecchiamento dei generi, da un forte bisogno di innovazione e di modernità.

¹ A tale proposito si veda il recente saggio di Loretta Frattale, “Perspectivas ganivetianas sobre Granada. Variaciones sobre un cronotopo”, in M. C. Díaz de Alda Heikkila (ed.), *Ángel Ganivet, en su centro, Rilce* 13-2, número monográfico, 1997, pp. 68-69.

² A. Gallego Morell, *Estudios y textos ganivetianos*, Madrid, C.S.I.C., 1971

³ F. García Sariá, “Los trabajos del infatigable creador Pío Cid como antinovela y prenívola”, in *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1980; L. Rivkin, “Introducción” a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1983; N. Santiáñez-Tió, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994.

⁴ A. Risco, “Leer a Valle-Inclán”, *Insula*, n. 531, 1991.

Per meglio apprezzare la rilettura in chiave modernista dei romanzi ganivetiani compiuta da Sánchez-Alarcos, vale la pena seguire lo sviluppo diacronico della polemica, viva ancora oggi, fra “generación del 98” e “modernismo”, prendendo in considerazione, per ragioni di tempo, soltanto alcuni dei critici che si sono pronunciati in merito. Azorín fu il primo a usare la locuzione “generación del 98” nel 1913 in una serie di articoli apparsi su *ABC*, nei quali raccoglieva il dibattito fra Maura e Ortega; come concetto storiografico trova però una formulazione nel corso universitario tenuto da Pedro Salinas nel 1934 intitolato “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, sviluppato poi nel 1938 in “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, dove precisava le differenze fra “generación del 98”, espressione della preoccupazione per la Spagna e la sua rigenerazione, e “modernismo” estetizzante, impegnato solo nel culto del bello. Riprende e iperbolizza questa divisione Guillermo Díaz Plaja in *Modernismo frente a 98* nel 1951⁵; come sostiene Inman Fox⁶, viene sottolineata da questi critici la coesistenza di due modalità, una estetica e una ideologica che si sviluppano all'interno di una nuova coscienza e di una diversa sensibilità.

Il superamento di tale dicotomia avviene ad opera di Ricardo Gullón, che asserisce: “El modernismo da tono a la época; no es un dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina en una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y, dentro de ellos caben personalidades muy variadas. El modernismo es, sobre todo una actitud”⁷. Il medesimo ispanista ne *La invención del 98*⁸ afferma che il concetto di “generazione del '98” può essere utile per studi storici, politici e sociologici, ma inefficace e deformante se applicato alla critica letteraria. William Butt nel 1980 rafforza questa convinzione asserendo che non esiste ragione che giustifichi l'impiego di simile categoria⁹; la messa in crisi della nozione di “generazione del '98” coincide con la negazione di validità a quella di “generazione”.

L'idea di “modernismo” come manifestazione letteraria di un mondo culturale con le sue complessità e contraddizioni aveva precedentemente già trovato forma nel corso universitario tenuto da Juan Ramón Jiménez nel 1953¹⁰, e prima ancora in Federico de Onís nell'*Antología de la poesía española e hispanoamericana*, dove precisava che “el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico”¹¹.

Il dibattito sull'argomento si è riaccesso recentemente e il concetto di “generazione del '98”, che pareva non godere più di nessun favore, ha ripreso vigore. María Dolores Dobón in una ricerca compiuta sulla stampa dell'epoca, dimostra che i giovani scrittori

⁵ G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

⁶ E. Inman Fox, “Hacia una nueva historia literaria para España”, in C. Prestigiacomo, M. C. Ruta (a cura di), *Dai modernismi alle avanguardie*, Palermo, Flaccovio, 1991, p. 16.

⁷ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1964, p. 19.

⁸ R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 7.

⁹ W. Butt, “The generation of 98. A Critical Fallacy”, *Forum for Modern Language Studies*, n. 16, 1980, p. 136.

¹⁰ J. R. Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, in R. Gullón, E. Fernández Méndez (edición, prólogo, notas), Madrid, 1962.

¹¹ F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1883-1932)*, New York, 1961, p. XV.

erano assai preoccupati per la sorte della patria e si sentivano lontani e diversi dai “bohemios” e “estetas”¹². Javier Herrero ribadisce l'esistenza dei due gruppi, ciascuno dei quali con una congettura sulla vita e una visione dell'uomo differente. La contrapposizione è, a suo avviso, profonda: “Frente al templo de Venus/Herodías, en el que toda sensualidad se sacia, el escritor del 98, encerrado en la caverna de la tradición, del espíritu del territorio, o en el seno del casticismo, como un San Jerónimo de Ribera, recibe la revelación de una Inmaculada. Si el Templo modernista simboliza un culto a la Belleza que suponía un radical individualismo, la Caverna de la “generación del 98” implica una abnegación del individuo en su esfuerzo por vencer el destino y luchar por la felicidad de los otros y de la patria”¹³.

In questa controversia Fernández Sánchez-Alarcos, come già si è visto, prende decisamente posizione a favore della inclusione sotto l'unica etichetta di “modernismo” degli autori ascritti ai due gruppi. Infatti, a suo parere, quando si accetta la categoria generazionale del '98, come è stata intesa dalla critica degli anni ottanta¹⁴, si fa di questi scrittori un insieme compatto e omogeneo, coeso dalla visione e dalla preoccupazione per la Spagna, si enfatizza il carattere ideologico dei suoi membri e si distorce, si svuota di significato, si misconosce l'eterogeneità e la diversità della creazione artistica. L'interpretazione dell'opera di Ganivet, che è stato considerato precursore o appartenente al gruppo, è stata inficiata dai *clichés* concettuali elaborati per la generazione del '98. Anche l'associazione della produzione letteraria del granadino al *regeneracionismo* che, al contrario della nozione novantottista, “invención crítica de alcance retroactivo, se corresponde como entidad historiográfica con una realidad histórica y social concreta” (p. 43), viene respinta perché riflette un pensiero della rigenerazione e della decadenza nazionale come manifestazione della crisi intellettuale modernista; le sue opere infatti sono, per il critico, paradigmi del più spinto irrazionalismo individualista dell'epoca. Se si leggono i romanzi del granadino in chiave rigenerazionista, si corre il rischio di limitarne i diversi velli significativi e di ridurli ad una critica della Spagna della Restaurazione.

“Art nouveau”, “Sezessionstil”, “Modern style”, “Bohemia Cristianía” reagiscono criticamente di fronte alla cultura ufficiale dell'epoca. I valori tradizionali non rispondono in modo adeguato alle necessità sociali e estetiche dell'arte nuova, che compie una profonda revisione della cultura ereditata. I testi di Ganivet apertamente contraddicono l'immagine di un autore tradizionalista e “castizo”, ideologicamente e letterariamente nazionalista¹⁵; al contrario rimane sempre in lui viva una spiccata curiosità per le manifestazioni letterarie più innovative.

Di fronte al progresso disumanizzato e disumanizzante del capitalismo, che la borghesia della seconda metà dell'ottocento va perseguido, l'artista si rivolta e, con arroganza e esacerbato senso dell'individualismo, si dedica alla ricerca letteraria di forme stilistiche nuove. Al romanzo affida il compito di contrastare l'effetto alienante del progresso, l'arte diventa una via di redenzione personale, un mezzo di elevazione spirituale.

¹² M. D. Dobón, “Sociólogos contra estetas: prehistoria del conflicto entre modernismo y 98”, *Hispanic Review*, n. 64, 1966, p. 69.

¹³ J. Herrero, “Ganivet ‘precursor del 98’. La Virgen contra la Hetaira”, in M. C. Díaz de Alda Heikkila (ed.), “Ángel Ganivet en su centro”, *Rilce*, 13-2, número monográfico, 1997, p. 115.

¹⁴ L'autore rimanda alla bibliografia critica sul modernismo apparsa su *Insula*, 485-486, 1987.

¹⁵ In due recenti saggi si torna a ribadire il forte sentimento nazionalista degli scrittori del gruppo: J. Varela, “El mito de Castilla en la generación del 98”, *Claves*, n. 70, marzo 1997; F. Ayala, “El nacionalismo tardío de la generación del 98”, *Claves*, n. 76, octubre 1997.

Fernández Sánchez-Alarcos, dopo aver sciolto i nodi rappresentati dai problemi teorici di fondo con l'apporto della più recente bibliografia, dopo aver riconosciuto i legami di eredità involontaria di Ganivet con il romanzo realista, si impegna a mettere in risalto i fini, gli obiettivi della sua creazione artistica, tutta volta alla sperimentazione stilistica. Attraverso una minuziosa analisi narratologica sottolinea i ricorsi retorici dell'ironia, della satira, della parodia¹⁶, plasmati con tecnica espressionista, che il granadino impiega con precisa volontà di destabilizzare le credenze più salde della cultura borghese, arrivando fino alla dissacrazione della lingua come mezzo di comunicazione convenzionale. Il romanzo non deve rassicurare il lettore; vivendo l'autore in una condizione di incertezza ideologica e metafisica, in una situazione di crisi, l'opera non può più riflettere un discorso stabile e diretto, ma si fonda sull'instabilità e sulla incompiutezza del testo. La disgregazione del racconto tradizionale insieme alla perdita di identità del personaggio vengono individuati quali elementi di appartenenza al modernismo. Le diverse voci narrative de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* e il loro alternarsi, che provocano in chi legge una prima impressione di confusione e frammentazione, conferiscono al romanzo un carattere antinarrativo; un sistema espositivo a episodi infatti sostituisce la struttura lineare e progressiva del realismo. Inoltre i racconti, le lettere e i testi interpolati, che si propongono come primo obiettivo quello di eludere i procedimenti descrittivi del realismo e del naturalismo, denunciano la vocazione libresca del volume: la finzione nella finzione diviene elemento costitutivo dell'opera, il discorso metaletterario si impone e diventa predominante: "La narración revierte ahora sobre sí misma, se interroga sobre su propio proceso de creación" (p. 204).

Con rigore, senza mai eludere nessun problema, Fernández Sánchez-Alarcos scandaglia le novità stilistiche e composite della produzione romanzesca di Ganivet per mostrare il grado di rottura da questi operato nei confronti del contesto sociale e della produzione letteraria del tempo, e inserirlo nelle correnti artistiche europee di fine secolo, inserirlo, a buon diritto, nel modernismo.

¹⁶ In una lettera del 1893 scrive Ganivet: "yo me encontré en buena disposición para echar los pies en alto, y saqué de la nada la teoría de lo ridículo y la locura como elementos integrantes de lo bello y de lo artístico" (*Epistolario*, in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961-1962, 3 ed., II, p. 868).

FRANCO MEREGALLI

RICUPERO PLATENSE

Questa *Rassegna iberistica* “si propone di pubblicare tempestivamente recensioni”, cioè mira all’aggiornamento. Ma c’è un altro esercizio che può essere altrettanto importante: il ricupero. Uno ha avuto un libro in un determinato momento; il libro è restato nello scaffale a lungo; ora lo riscopriamo e magari ci si rivela non meno importante per capire, per capire anche il presente, del libro uscito da poco.

Questo mi succede con il volume *Buenos Aires desde setenta años atrás (1810-1880)* di José Antonio Wilde, pubblicato nel 1881 e ristampato nel 1961 (Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 271) a cura di Ricardo M. Llanes, il quale ci informa sull’autore e pubblica note al testo. È chiaro che acquistai il libro appunto nel 1961, nell’unica mia permanenza in Argentina.

José Antonio Wilde nacque a Buenos Aires nel 1813, figlio di un inglese, Santiago Spencer Wilde, che a Buenos Aires era andato per “fundar el Banco Oficial”, e vi si era accusato con una signora “criolla”. Aveva avuto la cittadinanza argentina nel 1817; era “escritor, educador, periodista, funcionario, hombre de negocios y comediógrafo” (Llanes, p. 7). José Antonio fu invece medico; ma si occupò di politica dell’educazione e nel 1884 giunse ad essere direttore della Biblioteca Nacional; morì nel 1885.

Il libro riguarda tre epoche, afferma l’autore: dal 25 maggio 1810 a Rosas al potere; il governo di Rosas; dalla sua caduta. Si riferisce “casi esclusivamente a la vida social” (p. 14). I ricordi personali si affacciano da quando l’autore aveva circa cinque anni. Il primo teatro fu l’“Argentino”, in cui si rappresentavano opere spagnole e francesi, ed anche qualcuna inglese, tradotta da Santiago Wilde. José Antonio ricorda attori ed attrici e li caratterizza. Si rappresentavano “opere” italiane: l’aria di Figaro e *El barbero de Sevilla* come la cantava e lo rappresentava Vacani, “el incomparable Vacani” (p. 65), restarono insuperati. Fino al 1810 gli stranieri furono pochi; meno pochi gli inglesi. Molti giovani “porteños” appresero l’inglese “como dependientes de casas inglesas” (p. 79). Il napoletano De Angelis, che era stato precessore dei figli di Murat e di Carolina Bonaparte, fondò l’Ateneo e più tardi servì Juan Manuel de Rosas.

Il francese Ribes aperse una scuola dove si insegnava soltanto francese ed inglese, e dove lui, José Antonio Wilde, ebbe il primo premio del corso di francese. Le navi mercantili inglesi giunte nel porto di Buenos Aires erano nel 1821, 1822, 1823 più di tutte le altre messe insieme; ma nel 1824 furono superate dalle statunitensi. Gli inglesi avevano una loro organizzazione postale (per molti anni la posta pubblica funzionò male). Sembra che nel 1823 i residenti britannici nella provincia di La Plata fossero 3500, su una popolazione di 200.000. (Quando Wilde sta scrivendo, molti anni dopo, “los italianos han

sobrepasado en número a todas las demás naciones": p. 96. Tra il 1874 e il 1880 ne sono entrati 268.000.

Un tipo "sui generis" era "el lechero"; i barbieri, in genere "pardos o negros" (p. 104), erano chiacchieroni instancabili. Grande era il numero di schiavi, negri; ma erano trattati "con verdadero cariño" (p. 115). Così lo furono particolarmente da Rosas; le nere furono spesso sue spie. L'acqua si prendeva dal fiume, ma non era bevibile se non trattata: l'acqua potabile era distribuita da "aguateros". C'erano due hotel inglese; e Wilde ricorda la celebrazione che il 23 aprile 1823 vi si fece dell'indipendenza degli Stati Uniti. Vi partecipò Bernardino Rivadavia, non ancora dichiarato presidente; ma Wilde elenca tutti i partecipanti, con allusioni esplicite o implicite all'intervento in Spagna della Santa Alleanza, deplorato dagli inglesi.

La vita verso il 1820 era tranquilla: "aquellos tiempos eran de abundancia y beneestar". Non c'erano ancora i fiammiferi, la gente pregava i passanti di darle fuoco: si fumava molto. Tutti facevano lunghe "siestas". C'era armonia, anche tra le "muchas familias distinguidas" i cui "jefes y cabezas eran españoles de origen" (p. 174) e i sopraggiunti. Quando arrivò la notizia di Ayacucho, che fu il 22 gennaio 1825 (la battaglia aveva avuto luogo il 9 dicembre), il fatto si celebrò freneticamente nel Teatro Argentino: "los palcos ostentaban festones de fiesta blancos y celestes" (p. 177). Si celebrava la tolleranza religiosa. I nordamericani diedero un gran ballo il 23 febbraio: si poté vedere un console britannico che celebrava con un console delle sue colonie fatesi indipendenti "la independencia de otra parte del continente americano" (p. 179).

La moda femminile attendeva notizie dall'Europa; ma non c'era ancora il tacco alto, per fortuna. Rarissime erano le "modistas"; le stesse signore "cortaban, armaban y cosían sus trajes" (p. 186). C'era molto amore per la musica. L'Accademia di Musica si inaugurò il 1º ottobre 1822. Wilde riferisce il programma: c'erano tra l'altro Mozart e la "Cavatina de la Italiana en Argel de Rossini" (p. 197). Nel 1837 José Antonio pubblicò quattro numeri di *Cancionero argentino*. A proposito del governo "tiránico, absoluto y retórico" (p. 210) di Rosas si limita a riprodurre qualche documento. Si usavano le lotterie; e successe più volte che qualche schiavo vincesse e con la vincita si comprasse la libertà.

Naturalmente José Antonio, medico, parla della scuola di medicina di Buenos Aires, risalente all'epoca vicereale; ma rimanda per ulteriori notizie a una *Historia de la medicina platense*.

Ai tempi anteriori a Rosas occorreva un "pasaporte" anche per spostarsi di poco. Il "pasaporte" era fornito dagli uffici pubblici, che però facevano spesso i loro comodi. "En vez de estar cumpliendo con su deber con el público, es éste el que se ve sometido a las conveniencias" ed anche ai capricci di quelli (p. 229).

A lungo parla dell'ammiraglio Guglielmo Brown, dal 1814 capo della squadra navale di Buenos Aires. Quell'anno aveva sconfitto la squadra nemica portoghese; di nuovo la sconfisse nel 1826. Fu lui che stabilì il primo servizio pubblico tra Buenos Aires e Montevideo. "Después de 33 años de esclarecidos servicios, prestados a su patria adoptiva", morì a 80 anni a Buenos Aires, nel 1857.

Molto più sommariamente l'autore parla dell'epoca posteriore a Rosas. Fu un'epoca di grandi progressi. Nel 1856 si introdusse il gas; nel 1857 si inaugurò la prima ferrovia; nel 1865 "el cable eléctrico". "Se han sucedido con asombrosa rapidez las mejoras y adelantos en este hermoso, fértil, y rico país" (p. 240). Ma i nostri predecessori, se tornassero in vita, "de cuántas cosas se admirarían, pero de cuántas también no tendrían que ruborizarse" (p. 255).

Mi chiedo quanti storici argentini abbiano utilizzato questo libro con cui l'autore ha voluto "arrancar del olvido" "el gran libro del pasado". Secondo LLanes (p. 10) il libro

“se ha convertido en una obra de consulta imprescindible”. Ma non mi pare che ciò sia effettivamente avvenuto. Dal momento che esso si riferisce “*casi* esclusivamente a la vida social” ho esaminato la *Historia de las ideas sociales argentinas* di Ricardo Levene (Colección Austral, 703). Levene, figlio di italiani, 1885-1959, fu cattedratico di storia argentina all’Universidad de La Plata e presidente della “Academia Nacional de la Historia” (cf. Enciclopedia Espasa, Suplemento 1959-60, p. 262). Ma non cita nel suo libro José Antonio Wilde. L’Espasa parla ampiamente di Eduardo Wilde, uomo politico importante per molti anni (che LLanes dichiara, senza spiegare precisamente in che senso lo sia, “sobrino” di José Antonio); ma la voce su Eduardo Wilde è così imprecisa che gli attribuisce *Buenos Aires desde 70 años atrás*. In realtà, LLanes ha riesumato nel 1961 un libro non più letto.

RECENSIONI

Luis de León, *I nomi di Cristo*, a cura di Mario Di Pinto, Torino, Einaudi, 1997, pp. 394.

Non può e non deve passare sotto silenzio la possibilità di godere ora anche in edizione italiana, per la cura e la traduzione di Mario Di Pinto, dell'opera più completa e complessa di Luis de León. Il libro viene iniziato in carcere, laddove come l'autore stesso ricorda nella *Dedicatoria* a don Pedro de Portocarrero era finito per l'ingiuria e la cattiva volontà di alcune persone. Pubblicata inizialmente in due trattati e più tardi, nel 1585, con l'aggiunta di un terzo, l'opera è un'attenta esegeti biblica ordinata sull'unico tema dei nomi attribuiti al Salvatore nel Vecchio e nel Nuovo Testamento.

Trattare, sapere, rivelare i nomi con cui è chiamato Gesù Cristo nella Sacra Scrittura è l'autentica e vera saggezza dell'uomo. Conoscenza che allontana i lettori dai mille libri vani e dannosi, ai quali si sono dedicati tutti, donne giovani e ragazze soprattutto, una volta che le giudiziose autorità ecclesiastiche, per necessità, hanno impedito che i testi ispirati da Dio ai profeti (dapprima tradotti in molte lingue perché fossero goduti da tutti) cadessero tra le mani di persone del volgo, ignoranti e superbe, sicure di poterli conoscere e intendere per proprio conto. Il libro di fray Luis è in tal senso un'opera composta in lingua volgare, per l'uso comune di tutti, capace di sopperire, per quanto è possibile, alla lettura diretta delle Sacre Scritture (occasione di moltissimi perniciosi errori), soppiantando gli scritti maldestri e dannosi cresciuti più che mai per mancanza di buoni.

Sul significato dei nomi più pregnanti con cui viene indicato il Cristo dialogano tre padri agostiniani: Marcello, Sabino e Giuliano. La piacevole conversazione ha luogo sul finire del mese di giugno, all'ombra di alcune viti, accanto alla sorgente mormorante di un fresco orto che a Salamanca dà sul fiume Tormes. Il nome, a dire di Marcello, il più anziano dei confratelli, è immagine che sta al posto della cosa significata, "parola breve, che si sostituisce a ciò di cui si parla" (p. 15). Se il nome sostituisce il nominato, esso lo esprime "nella essenza che gli conferisce la nostra bocca e la nostra intelligenza" (*ibid.*). È indiscutibile che il nome riflette – quando "la bocca e l'intelletto nostri sono veritieri" (p. 16) – la natura della realtà nominata. Tutte le lingue possono rispettare tale regola, esprimere cioè l'essenza delle cose, ma nella Santa Scrittura, con la prima di tutte le lingue, quella ebraica, "la qual cosa è sempre osservata" (p.18).

I nomi di Cristo sono cifra breve in cui Dio meravigliosamente si racchiude, che egli stesso si è dato, allorché "appena nacque l'uomo volle umanizzarsi nominandosi" (p. 24). In tal guisa i nomi riguardano la natura umana del Cristo non quella divina, inattin-

gibile, soverchiante la comprensione dell'intelletto dell'uomo, tanto che a ragione per la lingua ebraica *letteralmente* è “impronunciabile”, “ineffabile”. I nomi con cui il nostro intelletto “può e gli conviene intendere” i ricchi tesori che la natura umana del Cristo lascia brillare sono dieci, quali Germoglio, Volto di Dio, Cammino, Pastore, Monte, Padre del secolo futuro, Braccio di Dio, Re di Dio, Principe di pace, Sposo, Figlio di Dio, Agnello, Amato, Gesù. Ciascun nome ha una sua intima peculiarità, ma è soltanto nella comunione con tutti gli altri, nel rinviersi e nell'intrecciarsi, nel loro abbracciarsi, che si mostrano i beni che nascono da Cristo e si spargono sugli uomini. E tuttavia, un nome, tra i dieci, contiene ed implica tutti gli altri. Si tratta del nome di Gesù, con il quale si chiude il libro.

Gesù, traslato di *Iehosuah* [*Yahweh*], “ha tutte le lettere di cui si compone il nome di Dio, che chiamiamo di quattro lettere, e ne ha altre due oltre quelle” (p. 362). L'impronunciabilità del nome di Dio [*YHWH*] – a testimoniare “che il vero nominarlo è che la creatura si confessi muta tutte le volte che voglia nominarlo” (*ibid.*) – diventa suono formato e significato inteso quando la divinità si unisce all'anima ed alla carne dell'uomo. Il Dio incarnato, *Iehosuah*, è “una congiunzione del divino e dell'umano, di quello che non si pronuncia con quello che può essere pronunciato” (p. 363). La teologia di fray Luis è in tal senso una teologia della storia, segnata al fondo da un'ansia di rigenerazione, di salvazione dell'uomo che inizia ed ha al suo centro il Verbo incarnatosi, l'anima di un Cristo che umanamente s'agita dinanzi alla morte: “Gesù Cristo è la bellezza con cui Dio abbellisce, secondo il suo gusto, tutte le cose, e la salute con cui dà loro vita” (p.355).

Malgrado la preponderanza nel testo luisiano degli aspetti schiettamente teologici, articolatissimi (dei quali è improponibile dar qui ragione), va sottolineato come accanto a questa componente ve ne sia un'altra, quella letteraria, sulla quale insiste la stessa introduzione di Mario Di Pinto, in modo emblematico intitolata *Teologo e letterato*. Letteraria è la forma del dialogo, ma lo sono pure le immagini, le figure retoriche, i modelli. Anche nella *granja* ove dialogano i personaggi finti del libro, più che la proprietà del convento agostiniano di Salamanca, più che il concreto luogo sulla riva del Tormes che volge in direzione di Madrid, va colta l'immagine topica del *locus amoenus* di molta letteratura, da Virgilio a Orazio a Garcilaso. *I nomi di Cristo* sono un'interminabile galleria della tradizione classica, da Platone a Cicerone, dai Padri della Chiesa agli esegeti della tradizione ebraica. Insomma: le pagine dell'agostiniano trasudano letteratura da tutti i pori. Un'evidente vocazione lirica che trova sì il proprio sigillo in un'affermazione di Di Pinto (“che magnifico narratore sarebbe stato Luis, se fosse rimasto laico!”, p. VIII), ma che lascia proprie inconfondibili impronte finanche sull'intera introduzione laddove s'evita, scopertamente, di premettere il “fray” al nome dell'autore.

E di letterato, secondo Di Pinto, è “la stessa civetteria” dell'autore quando ingemma le pagine dell'opera con la propria traduzione dei Salmi, o la colloca alla fine di ogni singolo libro, oppure quando i tre interlocutori recitano le poesie di un quarto fantomatico personaggio, nominato “un nostro amico” che altri non è se non lo stesso fray Luis. Anzi, il curatore dell'edizione italiana ricorda con Oreste Macrì che “*Los nombres* sono un commento perpetuo alle poesie originali”. Una ricorrente complicità tra prosa e poesia che – pur nella differenza delle due tecniche espressive – lascia trasparire la centralità delle sacre Scritture ed i medesimi moduli platonici, lo stesso sentimento di quiete rasserenante nell'udir vibrare la mano di Dio nella bellezza e nell'ordine del cielostellato.

I Nomi di Cristo sono e rimangono “una trattazione severa”, con la struttura propria dell'esercizio della predicazione, con tutte le caratteristiche e le figure retoriche abitualmente impiegate nei sermoni, compresa l'insistita attenzione ai gesti, all'emissione del-

la voce ed ai silenzi di Marcello, di Sabino, di Giuliano. Ma vi sono brani, non pochi, in cui l'intento teologico dell'autore sembra cedere e liberare “una ispirazione poetico-narrativa” (cfr. p. XIII). Più che verificare se questi passi bastano, da soli, a giustificare l'etichetta, già coniata da Menéndez Pelayo e da molti ripresa, “la più bella prosa del Cinquecento”, essi diventano occasione per godere della lunga frequentazione di Di Pinto con i testi in lingua spagnola, della sua capacità di riproporre il ritmo e le più interne pieghe della pagina di Fray Luis, dell'abilità nel ricreare le oasi del piacere letterario che costellano *I nomi di Cristo*.

Significativa peraltro la scelta di tradurre rispettando, per quanto possibile, il lunghissimo periodare, il ripetersi dei termini e delle preposizioni di una lingua castigliana da Fray Luis strenuamente difesa nella dedicatoria della terza parte dei *Nomi di Cristo*. Lingua volgare che fa tesoro della “gravità e bellezza” di quelle antiche, che, a imitazione di quella greca e latina, nell'opera luisiana “si fa classica”.

La soluzione del curatore ricorda, tra l'altro, quella dello stesso frate agostiniano. Pensatore e poeta ad un tempo ma soprattutto integerrimo filologo, Fray Luis nelle sue molte traduzioni, dal latino e dall'ebraico, cerca infatti di riproporre “el concierto y aire de ellas”, come egli stesso confessa in più circostanze, nell'*Exposición del Libro de Job*, ed in particolare nel prologo al *Cantar de los Cantares*, quando sostiene che “el que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen”.

Felice, infine, il modo con il quale Di Pinto risolve un intrigante problema: quello di tradurre i frequenti brani del Vecchio e del Nuovo Testamento così come vengono proposti da Fray Luis oppure riproporre la lezione della *Vulgata*. Egli dichiara, nella *Nota del traduttore*, di aver optato senza esitazione per la prima soluzione, dato che l'autore leggeva “dagli antichi testi greci, discostandosi a volte dalla *Vulgata*” (*ibid.*). Soluzione questa, già percorsa nel 1978 anche da Robert Ricard nella sua traduzione francese, che forse avrebbe richiesto d'essere meglio esplicitata, riconosciuta sino in fondo come essenziale. Innanzitutto non tradurre da Fray Luis avrebbe mortificato e scominciato i *Nomi di Cristo*, provocando un'inconfutabile incongruenza: da una parte lo stile del frate agostiniano sul quale s'aggrovigliano le stesse sue traduzioni di quei brani, dall'altra la versione che di essi propone la *Vulgata*. Differenza tanto marcata che è lo stesso Di Pinto a precisare ed esemplificare come Fray Luis tende a ridurre ogni connotazione minacciosa e terrificia di Dio, cercando di cogliere l'immagine del Padre e del Buon Pastore indulgente ed amoroso, anche laddove nella traduzione latina della *Vulgata* s'erge un Dio tremendo e vendicatore.

E poi nei *Nomi di Cristo* la *Vulgata* è ben lungi dall'essere unica ed indiscutibile fonte della rivelazione. Anzi: pur tralasciando l'intricata questione se nella prosa di Fray Luis, così dichiaratamente rispettosa dell'autorità della Chiesa e delle sue gerarchie, vi sono tracce della tradizione erasmiana, è certo che il frate agostiniano discute e corregge la traduzione compilata da San Gerolamo. Senza ombra di dubbio quando Fray Luis, diversamente dalle indicazioni impartite dal Concilio di Trento in materia di esegeti biblica, ricorre al testo originale ebraico, scorgiamo la sua straordinaria tempra di filologo, richiamiamo alla memoria la battaglia da lui e da altri biblisti combattuta per il rigore dell'indagine filologica.

Che nei *Nomi di Cristo* il filologo conviva e si confonda in modo inestricabile con il teologo è inoppugnabile: va però ricordata la peculiarità del loro intrecciarsi. Al corpo di Cristo si partecipa infatti grazie alla lingua ebraica, ovvero alla lingua parlata da Dio con Adamo, ad un tempo, linguaggio della rivelazione e lingua della ragione umana, rictaccolo e strumento della creazione, la sola ove l'essenza del linguaggio coincide con

l'essenza stessa del mondo. Di fatto nella plurinomia ci s'inoltra in un cammino che è anche ascesi mistica: è nel linguaggio che il Cristo s'incarna e parla del Padre. In questa prospettiva, come ripete continuamente fray Luis, ogni singola lettera conta: tralasciare o scrivere una lettera di troppo, significa modificare il mondo intero. Tutto ciò mette in evidenza le difficoltà con le quali si è misurata la traduzione dei *Nomi di Cristo* e consente di apprezzare appieno come Di Pinto ha mirabilmente dispiegato in italiano l'essenza della lingua originale.

Felice Gamin

Doriano Fasoli-Rosa Rossi, *Le estasi laiche di Teresa d'Avila*, Roma, Editrici Associate, 1998.

Il dialogo che Rosa Rossi intesse con Doriano Fasoli si presenta come una sorta di hofmannstaliano "libro degli amici" che mette in evidenza, attraverso i massimi rappresentanti della letteratura spagnola e la produzione teorico-letteraria, filosofica, psicoanalitica, di volta in volta sollecitate dell'intervistatore, la natura unitariamente molteplice della ricerca dell'autrice. Nell'orizzonte intellettuale di una studiosa di formazione laica e, se il termine è ancora pronunziabile, segnata da una passione intellettuale che si organizza intorno al nome di "comunismo", s'impone la forza dell'esperienza mistica come irriducibile ad una religiosità concepita razionalmente.

L'effettivo tema del libro pensato a due voci potrebbe essere questo: "la mistica offre un accesso creativo a quanto il nostro presente ci ordina di cercare e di pensare".

Teresa d'Avila s'impone a Rosa Rossi all'epoca iniziale del movimento femminista (sono gli anni '70) in quanto esempio sconcertante di autoaffermazione; si legge infatti: "Come poté una donna nella seconda metà del '500 prendere la parola con tanta forza, sì da far durare quella parola fino a noi?" Si coglie qui tutta la portata di un gesto che proviene da un'esperienza soversiva, continuamente sottoposta a normalizzazione e rivendicata dalla coerenza implicita nel suo esito mistico. Con un'empatia consapevole, l'autrice calca sull'elemento trasformativo e autoliberatorio di Teresa, avviando percorsi interessanti.

Scegliamo di privilegiare tra di essi la confutazione del rapporto tra scrittura ed obbedienza: Teresa scriverebbe, come lei stessa dice, e come molti studiosi confermano, perché i suoi confessori glielo comandano e non perché personalmente lo desidera. Rosa Rossi si oppone vivacemente, fin dal suo primo libro su Teresa (1985), a questa interpretazione, sostenendo che l'obbedienza della Santa non è sottomissione nei confronti dell'autorità della chiesa.

Siamo pienamente d'accordo con lei, vorremmo tuttavia salvare l'affermazione di Teresa, che non scrive certamente abdicando a se stessa, ma cerca, attraverso il comando del confessore, una se stessa che va al di là del feticcio identitario. Obbedendo al comando di un altro essa rinuncia alla rappresentazione di una propria volontà, per trovare il segno operante di una superiore autorità. Non si tratta della potestà di un'istituzione o di un sacramento di cui il confessore è ministro, ma dell'imperativo di un più intimo dettato che va al di là di ogni identificazione. Assoggettandosi al confessore Teresa obbedisce alla necessità del proprio destino dal quale, come ogni essere fortemente segnato, vorrebbe difendersi. Sotto questo profilo i confessori forse non sono altro che il luogo in cui si manifesta ciò che in Teresa accade, in modo così potente da comandare, a coloro che possono comandare, che avvenga ciò che deve comunque avvenire.

Ci sembra coerente con quest'analisi la preoccupazione con cui la Rossi toglie ogni elemento di ingenua e femminile spontaneità alla posizione di Teresa scrittrice, rivendicando la natura originalmente costruita, calcolatamente consapevole, della sua produzione.

La stessa consapevolezza troviamo nel rapporto di Teresa con le sue estasi, di cui è una vera maestra, al punto che Giovanni della Croce, che delle estasi non vuole sapere nulla, rimanda sempre a lei coloro che lo interrogano sull'argomento.

La maggior controversia in questo campo è il rapporto tra l'estasi e la sessualità. L'estasi è o no un godimento del corpo? Lo è senza dubbio. E allora come può essere "fuori sesso"? Si tratta di crisi istiche come diceva Freud o di un'esperienza orgasmica, come sosteneva Maria Bonaparte? Rosa Rossi ricorda che Teresa parla al fratello di "movimenti del corpo" a cui non bisogna far caso e sostiene questa affermazione per difendere il carattere spontaneo dell'orgasmo femminile, non subordinato al rapporto sessuale e alla genitalità.

La studiosa inquadra bene uno dei maggiori paradossi dell'esperienza mistica, rappresentata appunto dall'estasi. Questa non è collocabile come un episodio nel corso della vita, quindi come un evento che rinvii al sessuale (che vi è inevitabilmente coinvolto), perché la mistica è adesione piena ad una nascita, alla propria nascita. È partecipazione attiva alla contemporanea nascita di Dio e della singolarità; effettivo inizio in cui *si è non essendo*.

Si tratta di una circostanza che identifica, proprio al cuore dell'uomo, qualcosa di ultraumano, non nel senso di teologica trascendenza, ma certamente al di là della rappresentazione tutta naturale dell'uomo. È partecipazione ad un evento in cui si avviene dal nulla, sottraendosi alla prosecuzione di atti sessuali, concepimenti, crescite, morti... Attraverso il senza tempo dell'estasi si accede all'eternità che sbalza l'uomo al di fuori di una rappresentazione troppo umana.

È preziosa in questo senso per Dorian Fasoli e Rosa Rossi la testimonianza di Maria Zambrano, che coglie con particolare efficacia il rapporto incompatibile tra mistica e proprietà. L'anima viene condotta al di là dei suoi contenuti, verso un apparente assottigliamento di tutto ciò che la identifica riducendola. "La salita al monte" non è solo la perdita di sé, ma la totalità del proprio evento che si colloca oltre la dimensione dell'umano, segnato sempre da una torsione riduttiva, ivi compresa la differenza di genere.

Il testo attraversa a questo punto la tensione femminista. Se è vero quanto il femminismo spesso ha rammentato, che la donna appare sempre inclusa e non specificata nel termine "uomo", concepito come maschio, andrebbe sottolineato che l'aspetto riduttivo della realtà umana si presenta anche nella nozione stessa di uomo; quasi che l'enfasi sull'umanità covasse una pulsione disumanizzante.

Come avviene nel caso del rapporto uomo/donna ogni rinvio all'uomo con la U maiuscola comporta delle riduzioni comuni in cui la singolarità rimane sacrificata. La mistica proclama in cambio la natura irriducibile della singolarità; l'ultraumano di cui parla punta con forza in quella direzione, non misconoscendo l'esercizio della differenza (basta pensare agli insegnamenti di Giovanni nella *Salita al monte*: "per volere tutto non devi volere niente; per essere tutto non devi voler essere qualcosa in niente..."), ma compiendosi al di là di essa nell'avvento simultaneo di Dio e del mistico, improvvisi compagni di strada.

Con un passaggio sorprendente, ma che le pagine di questo libro rendono chiaro e necessario, Rosa Rossi sottolinea la continuità del suo interesse per Cervantes con quest'ordine di problemi. Non è un caso che nella sua ultima fatica dedicata a quest'autore (1997) Rosa Rossi prenda di petto il tema, ancora inominabile in tanta produzione

scientifica, dell'omosessualità cervantina. L'argomento non è fuori luogo quando si parla di mistica, perché alcuni psicoanalisti tendono a interpretarla come omosessualità non risolta.

In quella che appare una forzata esperienza omosessuale, Cervantes trova l'occasione di un incontro con la totalità originale dell'altro, non confondibile con il gioco retorico delle illazioni tra sessi. Cervantes è affine ai mistici attraverso quello che Mario Socrate chiamerebbe (*I prologhi al Chisciotte*, 1974) il suo "riso maggiore" che esprime, come felicemente dice la Rossi, un'adesione alla vita al di là di tutti i calcoli, le prudenze, gli attaccamenti mortiferi alla vita stessa. Il riso è ingiustificabile e, come dice Leopardi, simile all'atteggiamento di chi è pronto a morire, perché aderisce all'avvento pieno di sé, superando ogni preoccupazione per la sopravvivenza delle proprie autorappresentazioni. Il riso di Cervantes supera l'ironia; è esperienza di una sorta di estasi, come condizione ulteriore alle cautele e all'elemento serioso della serietà.

Tutto il libro sulle estasi laiche ha il desiderio di riportare la mistica in direzione di una tematica affermativa della singolarità. Sotto questo profilo, oltre le catastrofi ideologiche vi è un comunismo non pentito delle sue motivazioni e il grande pathos della scoperta di un'adesione coraggiosa ad una personale capacità che chiede di essere espressa.

Ciò è evidente anche nell'immagine finale di Bernini, che, attraverso la creazione, non tende tanto ad esaltare la gloria nei secoli della chiesa, ma la forza e la capacità d'imporsi del suo genio artistico.

Adone Brandalise - Erminia Macola

Francisco Delicado, *Ritratto della Lozana Andaluza*, a cura di Teresa Cirillo Sirri, Roma, Roma del Rinascimento, 1998, pp. 225.

La più recente traduzione italiana del *Retrato de la Lozana Andaluza* di Francisco Delicado risale al 1970, quando Luisa Orioli la pubblicò per la casa editrice Adelphi di Milano.

Il volume a cura di Teresa Cirillo Sirri segna un nuovo e felice momento nella storia dell'opera, non solo per la traduzione di cui parleremo più avanti, ma anche per la dotta e agile ambientazione del testo spagnolo nell'affascinante Roma del primo quarto del '500 e nel mondo letterario dell'epoca.

La curatrice antepone alla traduzione un'attenta *Introduzione* in cui informa sulla storia del *Retrato* pubblicato per la prima volta anonimo, senza data (si ipotizza il 1530) e senza indicazione dello stampatore, a Venezia, dove Delicado si era rifugiato, forse dopo il Sacco di Roma, ed era curatore di importanti testi spagnoli (*La Celestina*, *La Cárcel de Amor*, *Amadís de Gaula*, *Primaleón*).

L'anonimato è ragionevolmente giustificabile dalle situazioni presentate nell'opera: scene scabrose della vita di una prostituta (la Lozana appunto) che opera nella Roma dei primi anni del '500, scabrosità che concorse senz'altro a lasciare nell'oblio il *Retrato* fino alla metà dell'Ottocento, quando lo menzionò Ferdinand Wolf.

Le ambiguità e le incertezze che presenta il testo, opportunamente segnalate dalla curatrice, vengono solo in parte superate da indizi e testimonianze sull'opera e sullo stesso Francisco Delicado, nato verso il 1480 in Andalusia, del quale i critici suppongono l'origine ebraica per giustificare il suo trasferimento a Roma dopo il decreto di espulsione degli ebrei dalla Spagna. E proprio a Roma, come curatore d'anime della parrocchia di Santa Maria in Posterula, frequenta e conosce lo strato sociale più plebeo

della comunità spagnola che viveva all'ombra delle corti papali dei due Borgia, Callisto III e Alessandro VI, e che Delicado, come un altro spagnolo, Torres Naharro, ritrae con ironia e mordace realismo.

Teresa Cirillo giustamente evidenzia come il *Retrato de la Loçana Andaluza*, proprio attraverso il dialogo su cui è costruita l'opera ('romanzo dialogato'), riesce ad avvicinare il lettore alla realtà quotidiana, giocando su un lessico ricco di andalusismi e parole italiane, e su livelli linguistici in continua alternanza tra il gergo malavitoso e la lingua cortese.

L'ibridismo dell'organizzazione testuale avvicina il 'romanzo dialogato' all'opera teatrale in un'incalzante sequenza di quadri, segmentati testualmente in "brevi unità dinamiche" (*mamotretos* nell'originale spagnolo) e felicemente denominati dalla Cirillo "quaderni o (im)brogliacci", mentre la Orioli aveva usato il termine "quaderni".

Il ricordo de *La Celestina* di Fernando de Rojas non è solo dovuto al riferimento nel frontespizio del *Retrato* ("El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua e contiene muchas mas cosas que la Celestina"), ma alla funzione che *La Celestina* ebbe, secondo la Cirillo: " se non di modello, certo di stimolo sul *Retrato* di Delicado... Il repentino cambiamento di rotta provocato dall'apparizione e dal successo del libro di Fernando de Rojas, induce, almeno in parte, la coscienza letteraria e la libertà inventiva a prendere in considerazione l'esperienza quotidiana, a confrontarsi con situazioni e personaggi dei quartieri popolari e della ruffianeria cittadina che hanno i loro antecedenti artistici nella commedia latina e nella tradizione del medievale" (p. XIX).

Notizie biografiche su Francisco Delicado vengono suggerite da lui stesso nel corso della narrazione della vita romana della protagonista, la giovane Aldonza, meglio conosciuta come Lozana, giunta in una Roma degradata, dopo esperienze proprie del più classico romanzo bizantino, per condurre una vita disinvolta e intraprendente in un ambiente picaresco, all'ombra della corte romana, gustosamente e carnalmente descritta nelle sue abitudini e nelle sue disgrazie, come il mal francese di cui sono vittime la Lozana e lo stesso Delicado, che non a caso è l'autore dell'opuscolo, scritto parte in italiano e parte in spagnolo, *El modo de adoperare el legno de India* (Venezia, 1530), in cui elogia i poteri terapeutici del guayaco, un albero americano.

La Cirillo, oltre a segnalare l'aspetto realistico, o meglio naturalistico, della narrazione, evidenzia il lavoro di filtro condotto dall'autore sul filo dell'ironia, della burla, delle allusioni, delle reticenze che "indirizza il racconto verso una rappresentazione emblematica di un ritmo di vita scandito e condizionato dalla lussuria e dall'avidità" (p. XXIV). È una rielaborazione del letterato che riesce a incanalare la tradizione letteraria colta e popolare verso la dissacrazione di un mondo, la corte papale, e a costruire in parallelo il mondo degradato della Lozana.

In una nota la curatrice-traduttrice avverte delle difficoltà, a volte insormontabili, incontrate nella resa della prosa di Delicado "complessa dal punto di vista lessicale e sintattico per gli intrecci di sottintesi e di allusioni, per mescidanze e per lo svariare dei registri linguistici", e di aver privilegiato "la leggibilità e la scorrevolezza del testo" (nota p. XXVII).

La fatica ha ottenuto risultati felici. La traduzione non è mai appiattita nel monotono registro della resa non interpretativa, ma riproduce la vivacità dell'originale rendendo con gusto e sensibilità i registri linguistici. Le difficoltà lessicali sono state superate con disinvolta eleganza e, alla stesso tempo, con molta attenzione, per esempio, al gioco della polisemia (vedi, p.e., nota 9 p.5, nota 11 p. 6), dell'omofonia, a proposito della quale cito ad esempio il breve passo riguardante *mancha* (sp. = it. 'macchia') / *mancia* (it): *«Estufero*: Señora, das aquí la mancha – *Lozana*: Si tú no me la has echado, no tenía yo mancha ninguna – *Rampín*: No dice eso el beúdo, sino que llama el aguinaldo mancha, que es usanza» (ed. B. Damiani, Madrid, Castalia, 1969, p.71), tradotto dalla Cirillo: «*Ba-*

gnino: Signora, non ci dai la mancia? – *Lozana*: Ma che macchia e macchia! Se non me la fai tu, io macchie non ne avevo! – *Rampino*: Ma no, quest’ubriacone chiama *mancia* la regalia che si lascia secondo l’usanza» (pp. 38-39), e dalla Orioli: «*Stufista*: Niente mancia, signora? – *Lozana*: Se non me l’hai fatta tu, io macchie non ne ho. – *Rampino*: Questo ubriacone allude al compenso che si usa dare qui» (ed. cit. p. 49).

Non sfuggono certo i doppi sensi o le allusioni alla curatrice che, sorretta da una profonda preparazione culturale, coglie e annota con molta cura (vedi, p.e., p. 128 nota 87, p. 202 note 124 e 125, p. 140 nota 92, p. 148 nota 98).

Mi sia lecito, infine, citare un gustoso esempio di resa della parlata scorretta della schiava negra, a cui si adegua con molto naturalezza la stessa Lozana. «*Esclava*: Xeñora llamar – *Lozana*: ¡Oh qué linda tez de negra!? ¿Cómo llamar tú? ¿Comba? – *Esclava*: No, llamar Penda de xeñora – *Lozana*: Yo dar a ti cosa bona – *Esclava*: Xeñora, xi, venir, venir, xeñora decir venir» (ed. cit p. 109); Cirillo: «*Schiava*: Zignora chiamare – *Lozana*: Che bella faccia di negretta. Come tu chiamare? Comba? – *Schiava*: No, chiamare Penda da Zignora – *Lozana*: Io dare te bella cosa – *Schiava*: Zignora, zi. Benire, benire, zignora dire benire» (p. 75).

La Orioli, invece, evita qualsiasi differenziazione linguistica: «*Schiava*: Signora, salite pure – *Lozana*: Oh che bella moretta! Ti chiami Casca? (sic) – *Schiava*: No signora, mi chiamo Penda – *Lozana*: Ti voglio dare una bellae cosa – *Schiava*: Venga, si accomodi, la signora mi ha detto di farvi salire» (ed. cit p. 97).

Segnalo, inoltre, che nella riga precedente la schiava viene apostrofata dalla cortigiana come *marfuza*, felicemente tradotto dalla Cirillo con “sciocca rinnegata”, mentre la Orioli propone “Marzuffa”.

La gradevolezza della lettura non viene mai interrotta o turbata da intoppi o incertezze, spesso spie di difficoltà di resa. Accogliamo felicemente, dunque, il risultato della fatica di Teresa Cirillo che con sapienza e garbo ha reso accessibile al lettore italiano un testo, a mio avviso, troppo trascurato anche dalla critica spagnola.

Donatella Ferro

Gonzalo Torrente Ballester, *Los años indecisos*, Barcellona, Planeta, 1997, pp. 235.

Nel luglio 1998 acquistai, e non molto dopo lessi, quest’ultimo libro di T.B., composto tra il sett. 1995 e il sett. 1996. T.B. mi era noto da molti anni, ma non come narratore, malgrado i numerosi premi conseguiti come tale. Ora la sua morte, avvenuta il 27 gennaio 1999 (era nato nel 1910), ha richiamato su di lui anche la mia attenzione. *El País* del giorno 28 (come certo altri giornali che magari avevano un rapporto più diretto con lui, ma che non ho visto) pubblica su questo “gran fabulador de misterios” una serie di articoli, che particolarmente mi interessano per i dati biografici che contengono. Suo padre, “un marino illustrado”, comandava una nave. T.B. sbarcò alla nativa El Ferrol, giungendo da Parigi, dove stava studiando, qualche giorno dopo l’inizio della guerra civile del 1936. Suo padre, che pure si trovava a El Ferrol, lo avvertì del pericolo che stava correndo, per le sue idee filocomuniste. Ma lui aderì subito alla Falange. Appartenne al “grupo de Burgos” (Vivanco, Rosales, Uría, Ridruejo, Laín, Torrente, Tovar) e collaborò come critico teatrale al giornale falangista *Arriba*. Nel 1943 ebbe problemi col suo “estreno narrativo” *Javier Morín*; forse per questo tornò a pubblicare opere narrative solo nel 1957. Il successo di pubblico si fece attendere a lungo, fino agli inizi degli anni

ottanta, quando adattamenti televisivi lo fecero popolare. Fu eletto membro della Real Academia Española nel 1977: lo presentò Camilo José Cela. Ebbe contatti con Fidel Castro, e lo ammirò. Il suo amico Carlos Casares trova che “fue todo menos un hombre solemne”: aveva “gusto por lo estrafalario”, che “le venía de su vena gallega”. Negli ultimi tempi era quasi cieco: non scriveva, dettava alla seconda moglie. Ha lasciato undici figli.

Ora ho letto per la seconda volta il libro; confesso che non ne ho letti altri suoi di narrativa. Ciò naturalmente limita la mia possibilità di giudizio; ma può avere anche qualche vantaggio. La seconda lettura, fatta conoscendo alcuni dati biografici che prima non conoscevo, mi ha permesso di vedere il libro quasi come un'autobiografia: gli anni indecisi sono, in sostanza, e malgrado le ironie cui accenneremo, i suoi. T.B. inventa due personaggi, cui non vuole dare un nome: uno vive a Buenos Aires, l'altro in Spagna, a El Ferrol, città porto che si sente più vicina a Londra, Nuova York o Buenos Aires che a Madrid.

Il padre, comandante d'una nave, è per lo più in navigazione o a Buenos Aires; la madre con cui chi scrive vive, è a El Ferrol. Coi pochi soldi che gli dà la madre va a prendersi un caffè, che costa un paio di “perras gordas” (la “perra gorda” era una moneta di rame che valeva dieci centesimi di quella peseta; essendo vissuto a Oviedo dal 1941 al 1943, ho maneggiato quotidianamente le “perras”, “gordas” o “chicas” che fossero). Al caffè conosce le servette, Iris, Berta, Rufina. Qualche volta arrivano marinai inglesi, e le servette fanno qualche affaretto. Al caffè c'è anche una cliente, Amparo, che risulta essere la mantenuuta del fidanzato ufficiale di sua sorella Flora, Sabino. Amparo finisce col portarsi a letto il distinto adolescente.

Questi frequenta un giornale locale, perché gli pubblichi qualche articololetto. Il direttore lo apprezza, e un giorno gli comunica che un giornale di Oviedo ha un posto, modesto, per lui. E lui va a Oviedo, ed è ospitato, a carico del giornale, in una pensioncina, in cui conosce un anziano letterato, Domínguez, che lo informa sulle più recenti tendenze. Nel sud un certo García Lorca sta mettendo insieme “esas cositas que viene publicando” (p. 79). A quanto sembra il volume si chiamerà *Romancero gitano* (che infatti García Lorca pubblicò, nel 1928). Il giovane diciottenne va a un “chigre” a bere la “sidra”. (“Chigre” è una parola che mi fa pensare ai miei anni di Oviedo, benché io non frequentassi quel tipo di osteria, troppo inferiore al mio “decoro”). A Oviedo si pubblicano due giornali, uno favorevole a Primo de Rivera e l'altro che non ne parla affatto. Il distinto adolescente lavora in quest'ultimo. Una notte entra in camera sua, all'oscuro, una donna, che non vuole essere riconosciuta, evita ogni accento regionale, e si mette nel suo letto. Il Signorino poi domanda chi potesse essere, tra le donne della pensione; ma non riesce a individuarla. Un giorno arriva Amparo, che sta una notte con lui e riparte il mattino. I pensionanti ora lo rispettano, perché vedono che ha successo colle donne. Si interessa di teatro, e quindi delle compagnie teatrali che arrivano ad Oviedo. In una di queste nota un'attricetta, Rosita, figlia di un'attrice importante, Doña Rosa. Invita Rosita a colazione. Rosita gli racconta com'è la vita della compagnia; lo fa “con su segunda voz, como una artista que era, pero a mi me gustaba más tímida y muda” (p. 112), come era altre volte. Se ne innamora, ma si dice che in realtà si innamora “de su propia invención”. Doña Rosa gli lascia capire che per sua figlia vorrebbe un “marido burgués”, magari un “catedrático de Derecho”, o un giornalista, ma ben pagato. Potrebbe essere lui.

Flora si sposa; suo padre va alla cerimonia; ma lui non va, inventandosi un'influenza. Il padre annuncia che resterà lontano a lungo. In casa, con Flora e sua madre, vivrà, e dominerà, il ricco Sabino.

Sul giornale ha un'occasione per fare l'elogio di Rosita. Rosita “llegó a ser para mí como un ángel” (p. 125). Studia diritto e sta con Juliana, che poi lo lascia per sposarsi. Gli scrive da Madrid Rosita, e ad essa pensa tutte le sere, prima di addormentarsi. Dopo dieci mesi di Oviedo va a Madrid. Si mette in una pensioncina di calle de la Montera; va con Enrique, fratello di Rosita, che comunisteggia. Incontra Rosita, che gli fa scoprire Madrid: ecco, quella è la Cibeles; ma gli confida: “tú me gustas, pero no te gustas a mamá”, che cerca un genero che le permetta di non dover più recitare. Torna a El Ferrol, da sua madre. Lavora al giornale, ma Sabino gli trova un posto amministrativo presso un costruttore e una ragazza sposabile, che gli insegna a guidare l'auto, gli chiede che le scriva versi modernisti, fa finta di non chiedersi quali rapporti abbia con Iris, una delle servette della pensione. Laura è unica erede di un ricchissimo industriale. Lui prende la patente; gli regalano un'auto nuova. Ma un giorno riceve due lettere da Madrid. Una è del suo vecchio direttore di El Ferrol, Don Rafa, trasferitosi a Madrid, che gli offre un posto modestissimamente pagato in un nuovo giornale repubblicano; ed una di Rosita. Va a Madrid; don Rafa lo accoglie cordialmente, ma gli dice che è arrivato in un brutto momento: a Jaca c'è stato un tentativo di insurrezione (siamo dunque il giorno dopo il tentativo di Jaca, avvenuto il 21 dicembre 1930). Il governo rimetterà la censura e si venderanno meno giornali. Aveva lasciato Laura per non fare quel che volevano gli altri e fare quel che vuole lui, magari sposando Rosita (anche se aveva notato che i seni di Rosita gli piacevano meno di quelli di Laura). Ma vede che è dura. Va alla “tertulia” di uno scrittore famoso, galego anche lui, che parla “con la zeta” di Isabel II e della sua “corte de los milagros”. (È Valle Inclán, naturalmente). Doña Rosa recita in un *auto* di Calderón, *El gran teatro del mundo*, e Rosita in una “comedia” di García Lorca, *La señora Zapatera*. Rosita lo vede, lo chiama il suo fidanzato, gli dà un paio di baci, e scompare su un'auto di lusso.

Un amico di suo padre, anche lui comandante di nave, gli fa sapere che è disposto a portarlo a Buenos Aires; la sua nave partirà all'Epifania. Don Rafa gli paga il biglietto per tornare a El Ferrol. L'amico di suo padre lo fa salire sulla sua nave; ma dovrà servire gli emigranti. Gli fa sapere che “su padre ha formado otro hogar en Buenos Aires y piensa morirse allá, sin volver otra vez a España” (p. 234).

Chi è dei due lui, T.B.? Quello del padre o quello della madre? Ci sono cose che uno dei due personaggi ha raccontato. “Lo demás tendrá que recordarlo, o inventarlo, que da lo mismo” (p. 8). Allora: sono finiti “los años indecisos”? Ci risulta comunque che T.B., quello di carne ed ossa, è restato in Spagna.

Franco Meregalli

* * *

Sebastian Neumeister, *Europa in Amerika. Annäherungen und Perspektiven*, Berlin, Edition tranzia, 1998, pp. 192.

Sebastian Neumeister, particolarmente noto per il suo libro sulle opere mitologiche di Calderón, raccoglie dodici suoi scritti riguardanti autori ispanoamericani di diverse epoche (tranne uno introduttivo intitolato *Góngora in Lateinamerika*) e redatti in diverse epoche, e chiama la raccolta “un libro, nato nel corso degli anni quasi da sé”. È chiaro infatti che hanno una piattaforma comune, benché il primo scritto sia stato pubblicato nel 1975, l’ultimo risultati nel 1998 inedito e la maggior parte non rivelò esplicativi rapporti redazionali. Sarà utile elencare qui questi scritti autonomi (divenuti “capitoli”) in ordine di pubblicazione, e con la menzione dell’autore trattato: essi hanno infatti questo in comune, con l’eccezione di *Góngora in Lateinamerika*: ognuno tratta di un autore, o di un suo aspetto o scritto. Ecco: 1975 Borges, 1978 Paz, 1979 Vargas Llosa, 1980 García Márquez, 1983 Sor Juana, 1990 Carlos Fuentes, 1990 Vargas Llosa, 1997 García Márquez, 1998 Sor Juana, 1998 Lezama Lima, 1998 Góngora.

L’elenco mette in rilievo successioni, riprese, insistenze significative. A Sor Juana si riferiscono tre scritti. Sorge naturale l’ipotesi che il calderonista Neumeister cerchi in Sor Juana il rapporto con Calderón; ma non troviamo subito un più o meno facile “studio delle fonti”. Lo scritto del 1983 esamina il sonetto dedicato da Sor Juana al suo ritratto. Sor Juana chiama questo “engaño colorido”, che ha preteso “excusar de los años los horrores”. “Retratas o animas?” si chiede Sor Juana: “una domanda che ha un significato filosofico”, secondo Neumeister (p. 45). Sor Juana “resta nel solco del petrarchismo”, ma “lavora con un petrarchismo di secondo grado nel senso di Gracián, con uno stile artificiale che vuol far credere di essere naturale”.

Quindici anni dopo, nel 1998, Neumeister torna a Sor Juana e tratta del *Primeros Sueños* e specificamente del suo modo di occuparsi di Fetonte. Non si limita a deplorarne la giovanile imprudenza; ne esalta l’audacia. Già Calderón, in *La devoción de la cruz*, nota che la sua sconfitta “no será parte a quitar la gloria de haber subido”. Neumeister tende a porre in maggior rilievo il secondo fattore in Sor Juana. A mio modo di vedere, tale chiave di lettura può avere una certa valenza (e certamente piace ai messicani); ma non può essere esclusiva. Sor Juana si adattò abilmente al suo tempo; si fece una vita che fu per molti anni gradevole. Lasciò dopo pochi mesi il rigoroso ordine degli scalzi e passò all’ordine di San Gerolamo, che fra l’altro le permetteva di avere libri ed altri oggetti di proprietà personale. Consultando per esempio la storia dei papi del Pastor si viene a conoscere la diversità degli ordini religiosi. Forse Neumeister e lo stes-

so Paz non tengono abbastanza conto di ciò e così non pongono nel loro pieno contesto le angosce degli ultimi anni di Sor Juana.

Un'altra ripresa riguarda Vargas Llosa, a cui Neumeister ritorna dopo undici anni dallo scritto del 1979, che è molto impegnato. Il peruviano, che fu chiamato "l'ultimo realista", segue in certo modo l'esempio di Flaubert, ma giunge a scoprire "la imposibilidad absoluta de transferir la experiencia real a la literatura" (p. 152). Lo scrittore non può riflettere "oggettivamente" la realtà; la realtà viene espressa solo attraverso il soggetto, attraverso l'esperienza dello scrittore. Lo scritto del 1990 riflette la convinzione di Vargas Llosa che lo scrittore è per sua natura un insoddisfatto. Lui ha vissuto ed abbandonato l'esperienza castrista, ma non ha cessato di essere un protestatario. Parte dalla realtà storica, ma la "falsifica", la trasforma in proposta. Lo attrae la ribellione della fine del secolo scorso del brasiliano Euclides da Cunha.

Pure a García Márquez sono dedicati due scritti. Nel primo ci si chiede, utilizzando particolarmente le riflessioni dello svedese Gustafson, se il mondo, nel caso specifico Macondo, sia veramente comprensibile, come il pregiudizio progressista europeo suppone; nel secondo al centro è l'attendere (*El coronel no tiene quien le escriba*), un attendere senza conclusione.

Nella sua prefazione Neumeister accosta due figure "di veramente magica forza di irradiazione" (p. 7): Sor Juana e Lezama Lima. A questo dedica l'ultimo scritto del volume (o "capitolo" del "libro"). Per Lezama Lima gli americani non "sanno", sono attratti dal mito. In realtà, Lezama, che non conosce il teatro mitologico di Calderón, è attratto dal "mito barocco": c'è un barocco nativo americano, "nuestro señor barroco".

Ci resta da menzionare i tre scritti che sono o appaiono più isolati; due di essi sono anche i più antichi. Il primo, del 1975, si occupa di Borges e della sua adolescenza svizzera. Borges è l'autore più antico trattato da Neumeister (eccettuando Sor Juana); con una partecipazione profonda, forse di un Neumeister a sua volta più antico. Resta isolato; almeno non ricordo una sua presenza negli altri scritti qui raccolti.

Del 1978 è lo scritto su Paz: anteriore dunque al libro di questo su Sor Juana, che è del 1983, e al premio Nobel, che arriva nel 1990. Tratta di *Los hijos del limo*, 1974: un tentativo di delineare una storia della poesia moderna, che si risolve nella negazione di un lineare progresso: "la historia ignora la linea recta", che risulta uno schema europeo. Propone come modo esemplare del conoscere sudamericano la festa, "cristalización del tiempo histórico en un espacio cerrado". A me vengono in mente i balli osservati da Gilij tra gli Orinchesi, di cui parla nel *Saggio di storia americana* (cf. i numeri 234 e 240 della mia bibliografia); ma di gesuiti nemmeno a Neumeister sembra importare.

Infine Neumeister si occupa di tredici pagine dedicate da Carlos Fuentes, nel suo libro *Terra nostra*, ad un argomento veneziano. Il protagonista Ludovico arriva da Spalato a Venezia e vi conosce un erudito, Valerio Camillo, che vive vicino a campo Santa Margherita, insieme alla sua famiglia, costituita da tre cani. Camillo è un personaggio storico: Giulio Camillo Delminio visse nel primo Cinquecento e scrisse un *Teatro della memoria* largamente diffuso. Camillo è un mago, crea con le parole un mondo. Il libro diviene con la lingua una casa del mondo. Come mai Fuentes pensò a Venezia? Noi, a Venezia, pensiamo al "nostro" Miguel Angel Asturias, da molti anni defunto. Probabilmente pensò a lui anche Fuentes.

Franco Meregalli

Karl Kohut, José Morales Soravia, Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/ Mein, Vervuert Verlag, 1998, pp. 331.

En su conjunto el volumen – *Actas del Simposio sobre el tema “Literatura peruana. Crítica y creación”* (1994) – dedicado a Antonio Cornejo Polar, no hace mucho desaparecido, se presenta como una importante puesta al día en torno a varios aspectos de la literatura peruana, narrativa y poesía sobre todo, aunque extiende la investigación también a sectores todavía menos conocidos por los europeos, salvo excepciones, como el teatro y el cine. Estas páginas constituyen, pues, una verdadera historia de la creación literaria peruana contemporánea, de gran utilidad para los cultores del sector y hay que felicitar a los coordinadores por la publicación.

La mayoría de las ponencias vierte sobre temas inherentes a la narrativa peruana, examinada en tres sectores: I – Crisis y experiencia del caos (tradiciones, grupos, compromisos); 2 – Exilios y retornos (Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique); 3 – Violencia y paisaje urbano (Cronwell Jara y Miguel Gutiérrez). Advierte en su ensayo introductorio Karl Kohut que por poco conocida que sea la literatura peruana, sin embargo ella goza de favor cerca de la crítica internacional y señala que en la narrativa se verifica el advenimiento de escritores que representan la voz no solamente de la capital o de los Andes, sino de las demás provincias del país. Señala también que pocas son todavía las voces femeninas en la narrativa peruana y que en la novela del Perú no ha llegado a tener todavía gran importancia la novela histórica. Florece la poesía, en autores de relieve, y con el aporte más que notable de las poetas, como hoy se llaman las un tiempo “poetisas”, con voces de gran originalidad; tampoco hay que descartar, como ocurre también en Chile, el aporte de la poesía en lengua indígena.

No es el caso, naturalmente, de hacer aquí el resumen de todo lo que se discute en el volumen del que nos ocupamos, pero sí de referirnos al menos a algunos de los ensayos reunidos. De relieve el texto con que Antonio Cornejo Polar abrió el Simposio, dedicado a la narrativa peruana de las últimas décadas, rico en argumentaciones y noticias y donde el autor, partiendo de José María Arguedas y Vargas Llosa, ahonda en la condición peruana, para tratar de otros narradores que la interpretan, ya en tono paródico, como Ribeyro, ya irónico y desilusionado, como Antonio Bravo en *Las noches bandidas*, relevando también, como causa del silencio precoz de algunos escritores, el fracaso lingüístico. La novela peruana está siempre comprometida con la realidad del país, en vista de un proyecto distinto de nación, que se revela en Arguedas como en Vargas Llosa y en Gregorio Martínez, Edgardo Rivera Martínez y Cronwell Jara.

Sobre “Novela y utopía” interviene Alonso Cueto, tratando de Vargas Llosa; Guillermo Niño de Guzmán nos ofrece una mirada sobre la narrativa peruana contemporánea, proporcionándonos una serie interesante de autores y títulos, sobre el fondal de la situación política de los años 60; Miguel Gutiérrez Correa ilustra el “Grupo Narración” y sus evoluciones ideológicas y estéticas, partiendo del realismo crítico.

En el segundo sector dedicado a la novela, Walter Bruno Berg trata de “Erotimo y humor en Vargas Llosa y Bryce Echenique”, examinando las novelas *Elogio de la madrastra* y *Tantas veces Pedro*, subrayando como, en el caso de Vargas Llosa, cuanto más transgresiva su escritura, tanto menos humorística resulta, y esto al contrario del permanente humor de Bryce Echenique, por otra parte nada transgresivo. Al sugestivo tema de “La ventriloquia y el otro en *El hablador* de Vargas Llosa” dedica su ponencia Mark I. Millington, centrando la investigación sobre el problema de quién o qué habla por el hablador y quién o qué habla por el narrador, cuestión de relación de culturas.

Nuevamente a Bryce Echenique, en sus memorias *Permiso para vivir*, dedica su atención Sonia V. Rose, tratando del exilio, “actitud del individuo hacia su propia sociedad, los valores que ésta sustenta y las posibilidades que ofrece”. La memoria recupera el lugar al que se pertenece, pero en realidad las memorias de Bryce Echenique son la “historia de un desencuentro: entre él y ese Perú que lo vio crecer y que ya no es; entre él y eso en lo que el Perú (o Lima) se ha convertido”. La conclusión es que para el escritor tratado el exilio, voluntario, parece que le lleva “a la toma de conciencia (metafísica) de que el hombre no posee un lugar en este mundo, y de que sus (patéticos) intentos por ‘pertener’ están condenados al fracaso”, origen de la nostalgia.

En el tercer sector dedicado a la novela, James Higgins trata de los “Mitos de los sectores emergentes”, deteniéndose en un examen contrastivo entre *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez y *Cien años de soledad*, para luego tratar de la novela *Patíbulo para un caballo* de Cronwell Jara, en sus simbologías. Un aporte de gran interés es el del mismo Cronwell Jara Jiménez a la “Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas”, *Final del Porvenir*, de Augusto Higa y *Los verdes años del billar*, de Roberto Reyes Tarazona, novelas dominadas por la violencia de los actos y del lenguaje. Al mismo Cronwell Jara y a su obra, como “nueva novela de la ciudad”, dedica su ensayo José Morales Saravia, quien afirma que el autor “echa mano de todos los tópicos ofrecidos por la tradición de la ‘literatura de la tierra’, a través de los cuales sus “textos perfectos [...] evocan permanentemente en el lector –más allá de lo magnífico y original de las propias historias narradas– otros textos”, de Ciro Alegria, José María Arguedas, López Albújar, “por sólo mencionar las referencias más visibles”.

En “Miguel Gutiérrez: La violencia de la historia: olvidar y recordar”, Horst Nitschack trata sobre todo de *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez, en su tema central, el mestizaje, con el repudio del pasado y un escenario nuevo, la provincia: una historia a varias voces que mira a ilustrar el “surgimiento de las condiciones subjetivas de la disposición hacia el ejercicio de la violencia”, una “historia del odio y del rencor que perturbe y agite la imaginación de sus lectores”, en el panorama de los años 80.

Seis ponencias tratan de la poesía peruana en dos sectores: 1 – Padres pródigos e hijos fecundos; 2 – La lacerante ironía: hacia una poética femenina.

Del poeta Javier Heraud trata Marcos Martos, junto con sus contemporáneos: Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Carlos Renderson, Hildebrando Pérez; un período excepcional para la poesía peruana, “rincón privilegiado” en un país “castigado por la naturaleza, por los apetitos de los poderosos, por la desigual distribución de la riqueza”. De sí como poeta y de sus experiencias vitales habla a continuación Abelardo Sánchez León, todavía bajo el impacto doloroso de la muerte de su hijo.

El segundo sector dedicado a la poesía trata de la producción poética femenina, abriendo al lector panoramas de gran interés. Carmen Ollé presenta en su ensayo, “Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?”, una serie de autores, como Blanca Varela, María Emilia Cornejo, Patricia Alba, Giovanna Pollarolo, Rocío Silva Santisteban, que representan “una suerte de mujer-masoquista, de mujer sadiana”, que anhela sufrir o dominar al hombre. A las poetas Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé, dedica su ponencia Vittoria Borsò, “La poesía del eco en la escritura de los años 80”, ensayo crítico desde una rigurosa postura feminista, finalizado a demostrar el privilegio de las minorías en la interpretación de ámbitos donde el artificio oculta la melancolía y el horror al vacío.

En cuanto a la sección dedicada al teatro y al cine, de notable interés es la ponencia de Kati Röttger, que ilustra la doctrina del Nuevo Tetro y del Tercer Teatro, influido por Eugenio Barba, con una serie de noticias de primario interés. A las relaciones entre cine

y novela dedica su intervención Giovanna Pollarolo. Al cine en el Perú “¿La luz al final del túnel?”, se dedica Jorge Zavaleta Balarezo.

La última sección del libro, trata de “La difícil convivencia de las culturas”.

Giuseppe Bellini

Rita Gunzmann, *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 239.

Escasa es la bibliografía acerca de la difusión del naturalismo en las letras hispanoamericanas y se acoge con ilusión un libro dedicado a la narrativa naturalista argentina. El lector, sin embargo, queda en parte decepcionado debido a la limitación del período estudiado, pues, como se sabe, el naturalismo, o mejor el natural-realismo porque difícil es establecer en Hispanoamérica puntos exactos de separación entre las dos tendencias, se prolonga, especialmente en la Argentina, más allá de la fecha tope de 1900 y es cuando da sus obras mejores.

Los límites de su investigación los establece claramente la autora, la cual se ciñe a examinar a cinco de los narradores naturalistas argentinos, escogiéndolos en base a un recuento que propone al final los nombres de Cambaceres, Podestá, Argerich, García Mérou y Sicardi, entre los más citados por la crítica que en el tiempo se ha ocupado del argumento.

Además de una “Introducción”, en la que la autora establece los límites de su trabajo, los tres primeros capítulos funcionan como otrotantas introducciones: el primero, dedicado al realismo en Francia, entre Balzac y Zola, con la vuelta a un nuevo interés por el tema en tiempos todavía bastante recientes, entiende hacer el punto sobre el fenómeno; el segundo, más interesante y pertinente con el tema a desarrollar, estudia la difícil acogida del naturalismo en la Argentina; el tercero presenta el citado recuento en torno a las novelas que se pueden considerar naturalistas y los autores más citados.

Los cinco capítulos sucesivos entran directamente a tratar de las que la autora considera las más legítimas expresiones argentinas del naturalismo, dedicando atención particular al que considera el representante más relevante de la narrativa naturalista del momento, Eugenio Cambaceres, escritor al cual, como evidencia la bibliografía, Rita Gunzmann ha dedicado ya varios ensayos, que en parte, como es natural, aprovecha en el presente trabajo.

El estudio de los varios escritores y de sus obras es puntual y documentado. La autora tiene una evidente competencia sobre el argumento y además de poner de relieve los motivos que permiten incluir a dichos autores en el número de los naturalistas, destaca sus cualidades estilísticas y lingüísticas, sus dotes de precursores, en algunos casos, de tendencias muy modernas de la narrativa hispanoamericana, aplicando en sus juicios un armamentario crítico muy al día. Un loable entusiasmo domina el libro; los autores a quienes la estudiosa trata son “sus” autores, y por eso se vuelve irónica con los que no los consideran o los critican, lapidaria a veces, en el texto o en las notas, en sus juicios, molesta con quienes no comparten su entusiasmo y sus ideas.

Dicho esto para invitar a la tolerancia, el trabajo es fundamentalmente serio y bien documentado, útil sobre todo a partir del capítulo tercero. Cierta impresión de que se trate de una tesis de licenciatura o de doctorado, no disminuye el valor de la obra. Su punto débil lo constituye, en mi opinión, el demasiado apasionamiento, especialmente en el caso de Eugenio Cambaceres, a pesar de que no se le escapan a la autora de este

libro caídas y puntos flojos. Un novelista que personalmente sigo considerando malo, sea como crítico de la sociedad, sea como estructurador de novelas, en las que, además, hay escenas absurdas, de burda sensualidad, chocante para la época y aun hoy, y una truculencia superficial, como cuando en la novela *En la sangre*, el protagonista, Andrés, se abre la panza en cruz y agarra de sus tripas para darse la muerte, esparciendo excrementos en derredor y sobre su hijita muerta.

Más parece una escena de Carolina Invernizzi, aunque esta escritora, en comparación, tenía más equilibrio. Hay que ponerse, de paso, el problema de cómo podía uno abrirse la panza en cruz y luego ponerse a tirar de sus entrañas. Un verdadero fenómeno.

De todos modos hay que agradecer a Rita Gnutzmann la fuerza de voluntad que le ha permitido aguantar novelas tan pesadas. Arlt, Onetti y Cortázar, sacados a colación sobre todo por lo que se refiere a las novelas de Cambaceres, son en realidad muy otra cosa, y esto consuela notablemente.

Giuseppe Bellini

Syria Poletti, *Gente con me*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 298.

L'encomiabile impegno di Claudia Razza, che si è prodigata alla ricerca di un editore coraggioso e sensibile, dopo trentasei anni restituiscie ai lettori italiani il primo romanzo di Syria Poletti e con esso un tassello fondamentale della storia del nostro secolo.

Syria Poletti nasce nel 1917 a Pieve di Cadore. Nel 1922 i suoi familiari emigrano alla volta dell'Argentina e l'affidano alle cure della nonna, che vive a Sacile; la bambina cresce alimentata dalla speranza di riuscire a ricongiungersi ai suoi, e nel frattempo apprende lo «strano mestiere» della nonna, con il quale si guadagnano da vivere. Nel 1937 fallisce il suo primo tentativo d'imbarco a Trieste, ma nel 1938, finalmente, riesce a salpare per l'America, dove apprendendo la nuova lingua rigenera la sua attività di scrivano in quelle di traduttrice e di scrittrice. Oltre al suo primo romanzo, palesemente autobiografico, *Gente conmigo* (1962), la conducono alla notorietà i racconti di *Línea de fuego* (1964) ed i romanzi *Historias en rojo* (1969), *Extraño oficio* (1977), *Taller de imaginería* (1977). Muore nel 1991 nella città che l'ha accolto, Buenos Aires.

Nora Candiani è nel romanzo *l'alter ego* della scrittrice, la figura attraverso la quale si rivela tanta parte della sua ricca esperienza vitale. Nella cornice della prigionia argentina, la protagonista ricorda il passato attraverso l'espeditivo della rilettura dei propri diari, nell'ansia di una chiarificazione interiore. L'analessi, condotta con una certa linearità, prende le mosse dall'infanzia e dalla giovinezza, vissute in un luogo assurto a mito, il paese – anonimo – incastonato tra le Dolomiti e i boschi: qui Nora, abbandonata dai genitori e dai fratelli forgiò il proprio carattere sui modelli immediati della nonna e di altre compaesane. Sembra destino di tutte le donne, infatti, crescere in forza e in autonomia, per resistere alle privazioni ed alle depauperazioni infinite che le difficoltà del territorio e la posizione di confine storicamente determinano. Guerre, carestie, emigrazioni privano il luogo delle categorie umane giovani, belle, abili, e lasciano le vecchie in balia della loro aspra solitudine. Nora impara a scrivere per gli altri e comincia così ad aiutare la nonna a procurarsi il necessario per vivere: le domande, i contratti e le lettere fruttano infatti qualche centesimo, beni in natura o piccoli aiuti domestici, ma l'America resterebbe un miraggio senza il tenace aiuto di Bertina, la sorella maggiore che, non ancora dodicenne, era partita per Milano come bambinaia. Anni di duri sacrifici, senza ricevere né aiuti né notizie dalla loro matrice familiare, finalmente dischiudono la possibi-

lità di partire per le due sorelle: ma, mentre Bertina ottiene il nulla osta finale, Nora si vede respinta dai medici del porto di Trieste in virtù della sua inidoneità fisica. L'ufficiale ed esplicito rifiuto del mostro americano, che per sempre rimarrà impresso nella psiche della ragazza, determina un rafforzamento del carattere di Nora la quale, come per sfida, ricomincia pazientemente ad organizzare la sua partenza, che questa volta avviene, ma dal porto di Genova e senza l'imbarazzo delle visite mediche. Con Bertina, che l'attende al porto di Buenos Aires, Nora si ricongiunge alla famiglia, aumentata, che vive nel Chaco: ma i quindici anni di separazione li rendono degli estranei e presto le due sorelle decidono di trasferirsi nella capitale.

Buenos Aires, luogo dalle infinite potenzialità, è la metafora della sua storia d'amore: «mi attrasse come il maschio giovane attrae la femmina che declina, e a forza di carezze riesce ad assopire i suoi scrupoli» (p. 47). Qui Nora, con un carattere ormai temprato dalle molteplici difficoltà, studia e si trasforma in una prestigiosa traduttrice legale e qui ricostruisce la propria vita, insieme a Bertina. Ma, *conditio sine qua non* per l'agognata assimilazione è l'oblio, che la consegna alle fauci del mostro: Nora va ad ingrossare le file degli italiani che in Argentina perdono la memoria e recidono la comunicazione con la terra d'origine. Ripete quello che lei aveva sempre deplorato e che si era ripromessa di combattere: così, nonostante i buoni propositi, non scrive alla nonna e non assolve gli incarichi che le erano stati affidati. Nora, nella propria persona, tenta di dare una giustificazione a quell'effettiva mancanza di contatti biunivoci che quasi tutte le famiglie di emigranti in Argentina hanno sofferto e che tuttora annovera tante lacerazioni familiari: ella confessa la pena di scrivere ciò che probabilmente l'anziana intuiva e già perdonava» (p. 49). Era inoltre certa di tornare presto in Europa: «Mi beffavo dell'idea del mostro. Non ne esisteva il pericolo. Io non mi sarei mai attaccata al Paese: solo avevo fretta; fretta di guadagnare tempo, come gli altri. Fretta per il gioco quotidiano e fretta per dimenticare quel gioco» (p. 50).

Anche il rapporto con Renato la arricchisce e la limita al tempo stesso. Nora con lui si completa, e fisicamente e psicologicamente: può infatti infrangere le barriere che la eludevano da una vita pienamente normale. Si sente amata e ama, disinteressatamente e pienamente; dimentica, o così cerca di fare, la propria diversità, ed impara anche a limitare le intemperanze e le asperità di un carattere che, solo, fino a questo momento l'aveva sostenuta dall'abisso della disperazione. È conscia della profonda differenza tra i due sessi ma non la respinge, consapevole del mutuo arricchimento che ne deriva. Ma quando Nora comincia a neutralizzare il proprio spirito critico, il lettore percepisce il baratro, che piano piano emerge dalle pagine del diario. La rinuncia ad esercitare la sua razionalità, per quanto attenuata dal rilassamento del legame affettivo, costituisce un chiaro indice di pericolo: Nora intuisce un inspiegabile e repentino allontanamento da parte del fidanzato ed interrompe la comunicazione scritta e con essa la diretta partecipazione del lettore, che fino a questo momento aveva goduto di una certa onniscienza. La rivelazione di Teresa, che getta Nora nello sgomento, in realtà è per lei la conferma di quanto già da tempo sapeva, ma che non voleva approfondire né verificare.

La scrittura – e non Renato, come crede la protagonista (cfr. p. 255) – ha infatti per l'io narrante molteplici valenze: professionalmente, è uno strumento di riscatto che le consente un pieno recupero della propria dignità umana; ad un livello più personale, è humus vitale e vivificante, che la coinvolge direttamente nella quotidianità; sotto la forma diaristica, infine, è strumento di conoscenza attraverso l'analisi introspettiva. Senza ostentazione, Nora/Syria scruta nell'interiorità umana, soprattutto femminile, e l'analizza con minuziosità chirurgica. Pur nella completa assenza di dialoghi chiarificatori l'introspezione dell'io narrante giunge a mettere a nudo le anime che lo circondano. Il suo strano lavoro non l'ha inaridita: il cinismo proprio di chi convive con le disgrazie ed i

problemi non si è impossessato del suo spirito, in virtù dell'intrinseca ricchezza interiore e della sensibilità acuita dalla diversità fisica. Attraverso i suoi filtri personali, Nora asorbe le altrui vicissitudini e le restituisce con rinnovata dignità alle pagine del suo diario e della sua anima.

Syria Poletti getta un ponte concreto tra Europa ed America, riuscendo ad abbattere il muro di incomunicabilità dal Nuovo verso il Vecchio Mondo: «Io ho avuto nelle mie mani due mondi: con un unico peso sul pensiero. Ho visto l'Europa e l'America sanguinare dai profili della gente che mi rivelava le sue piaghe» (p. 186). Sottile interprete delle trasformazioni psicologiche che, inspiegabilmente per chi restava a casa, inducevano gli emigranti in Argentina a recidere le proprie radici, la scrittrice offre in questo suo primo romanzo la testimonianza esemplare di un'esperienza di vita tanto dolorosa quanto ricca. Come portavoce dei valori e della sensibilità della terra natale, Syria Poletti è in perfetta sintonia con la tradizione letteraria friulana, egregiamente rappresentata da scrittori quali Ermes di Colleredo, Pietro Zorutti, Caterina Percoto, Ippolito Nievo, Pietro Someda De Marco, Carlo Sgorlon, Gina Marpiller. Senza indulgere in sentimentalismi ed ovviamente, nelle prime pagine di *Gente commigo* fa rivivere con orgoglio ed affetto uno spaccato di vita «rusticale» caratteristica di un luogo e di un'epoca. Da queste solide basi Syria/Nora si ricostruisce una posizione anche in una terra inizialmente estranea ed inospitale, configurandosi così quale rigorosa traduttrice di principi e di sentimenti che si rivelano universali in ogni angolo del mondo, e che neppure una società abulica può mettere a tacere.

Patrizia Spinato

Lisandro Otero, *Assalto all'Utopia*, Roma, Tre Editori, 1998, pp. 283, Lire 32.000.

Per chi segue la vicenda di Cuba, questo saggio dello scrittore Lisandro Otero è di molto interesse. L'autore è noto soprattutto come narratore: al suo attivo ha, infatti, oltre a varie raccolte di racconti, romanzi come *L'albero della vita*, *Il Generale a cavallo*, *La traversata*, libri nei quali è trattata la situazione cubana. In particolare, sono indicativi della traiettoria politica dello scrittore *L'albero della vita* (1990) e *La traversata* (1995): nel primo è presentata la crisi di una famiglia dell'alta borghesia, un mondo in disfacimento che porterà alla rivoluzione, restauratrice di valori; nel secondo è denunciata la situazione ormai senza speranza della rivoluzione a Cuba, nel dominio crudele della burocrazia di partito, lo svuotamento dell'individuo e il suo naufragio nella «desperanza».

Vi è molto di autobiografico nei romanzi di Otero: essi sono la riprova di una delusione profonda, quella stessa che, con molta cautela, aveva rivelato qualche anno fa, in un incontro, in occasione del premio Grinzane-Cavour, quando ormai aveva lasciato il suo paese per stabilirsi in Messico. Del resto, già nel 1992, in un saggio pubblicato a Parigi su «Le Monde diplomatique», egli aveva denunciato la fine degli ideali rivoluzionari, di fronte al prevalere del dogmatismo, anzi, proprio questo articolo era stato l'inizio della sua disgrazia, come apprendiamo dalle pagine di queste memorie, *Assalto all'Utopia*, che vedono la prima edizione proprio nella traduzione italiana.

Lisandro Otero era divenuto, sembra, un personaggio di spicco della cultura ufficiale cubana del castrismo. Il libro illustra minutamente il ruolo ascendente dell'autore sia nella politica – dopo le prime diffidenze verso chi proveniva da un ricca famiglia borghese e non aveva fatto parte dei «barbudos» combattenti, anche se aveva collaborato clandestinamente –, sia nella cultura. Le istituzioni più importanti della nuova Cuba lo

hanno visto tra i fondatori, non di rado tra i dirigenti responsabili, e numerose sono state le missioni ufficiali all'estero per conto del governo, dalla Francia alla Russia, dall'Africa all'Asia.

Vi è chi afferma, in senso negativo, che Lisandro Otero fu un rivoluzionario tra i più accaniti e rigidi, atteggiamento sanculottiano proprio di chi deve legittimare continuamente la sincerità della sua fede. Questo *Assalto all'Utopia* ha alla sua radice trasparentemente il desiderio di spiegare una posizione che con il tempo i fatti hanno logorato, ma che, se stiamo alle parole dell'autore, era fin dall'inizio diversa da quella dei rivoluzionari di partito impadronitisi poco a poco della rivoluzione, poiché dava spazio all'individuo, alla diversità di vedute, al dissenso costruttivo, cose che mai l'esaltazione rivoluzionaria permette.

L'adesione di Lisandro Otero alla rivoluzione castrista fu determinata da una reazione morale alla corruzione, alla dissoluzione dei costumi sotto l'effetto dell'ingombrante presenza del capitale e della mafia statunitense, degli interessi politico-economici del grande paese vicino, e mirava con entusiasmo alla restaurazione dei valori della nazione, quelli per i quali si erano sacrificati grandi personaggi del passato, come Martí. Nel saggio si coglie, naturalmente, una orgogliosa affermazione, per quanto camuffata, del valore dell'apporto personale alla formazione della nuova Cuba, ma in realtà si finisce per capire che Otero non fu mai un punto di vero riferimento né della politica, né della cultura cubane.

Ciò che domina il libro è la difesa di una posizione, quella attuale, che reagisce alla situazione di emarginazione in cui l'ufficialità governativa ha posto il personaggio nel paese e quindi ha determinato il suo rifugiarsi in Messico. Questo senza voler rompere definitivamente i ponti con la rivoluzione, dalla quale, afferma Otero, tra "errori, crudeltà, settarismi, xenofobie, forme esasperate di patriottismo, settarismi, ingiustizie e puritanesimi", qualcosa di grandemente positivo è pure emerso: una nuova scala di valori, "un sentimento di dignità personale che prima mancava, una fioritura insolita dello spirito illuminista, un aumento enorme del livello educativo".

Lo scrittore parla anche di un "elevato livello morale" di segno "indelebile" e afferma che l'opera delle rivoluzioni non finisce con la conclusione del loro periodo di maturità, e soprattutto che esse fanno sì che, con il desiderio che rappresentano di cambiare il mondo, si possa vivere nel presente, che è "intollerabile". L'autore non ha rimorsi; ritiene di non avere nulla da rimproverarsi nella sua azione e si conforta con le parole dell'Ecclesiaste: "non c'è bene migliore per l'uomo che rallegrarsi di ciò che ha fatto".

Un'infinità di notizie di prima mano su fatti e persone che hanno determinato e dominato gli avvenimenti del mondo, da Kennedy a Gorbaciov, a Giovanni Paolo II, sono offerte da questo interessante libro di memorie, che illustra la delusione sofferta dell'utopia. È una delle facce di Cuba che è opportuno conoscere, un libro del quale bisognerà tener conto, criticamente s'intende, quando si vorrà trattare di quanto è avvenuto nell'isola caraibica e nel mondo nel periodo della rivoluzione castrista.

Giuseppe Bellini

Plinio Apuleyo Mendoza, Carlos Alberto Montaner, Álvaro Vargas Llosa, *Manual del perfecto idiota latinoamericano*, Barcelona, Plaza & Yanés, 1998, pp. 393.

A distanza di due anni dalla prima pubblicazione, l'opera viene ristampata, sempre dalla casa editrice Plaza & Yanés. Si tratta di una sorta di manuale, appunto, scritto da

tre autori, due noti (Mendoza, Montaner), uno meno, come Álvaro Vargas Llosa. Ben più famoso di lui è il padre Mario, che firma la presentazione del libro, illustrando al lettore il passato politico degli scrittori, tutti militanti, almeno per un certo periodo della vita, nello schieramento politico di sinistra, nonostante oggi si considerino “liberales, en esa variante desembozada y sin complejos que es también la mía” (p. 12). Di conseguenza la critica da loro rivolta all’idiota latino-americano, è anche autocritica come si coglie dall’”Index expurgatorius latinoamericanus”, dizionario di idiozie, comprendente frasi “celebri”, citate da perfetti idioti latinoamericani, tra cui spiccano i nomi degli autori e di Mario Vargas Llosa.

Come nella migliore tradizione della satira, il libro offre spunti divertenti sotto i quali manifesta e veemente è l’accusa contro la stupidità intellettuale, vera causa del sottosviluppo americano. In tredici capitoli, a cui si aggiunge il citato “Index Expurgatorium”, viene analizzata, o meglio sezionata, la figura del perfetto idiota, a partire dalla formazione politica (cap. I: “Retrato de familia”, cap. II: “El árbol genealógico”), rigorosamente marxista durante il periodo universitario, populista e nazionalista con il passare degli anni e con la conquista di un inevitabile seggio alla Camera o al Senato.

Il libro sacro che l’accompagna per tutta la vita, (come si può individuare nel terzo capitolo: “La Biblia del Idiota”) non poteva che essere *Las venas abiertas de América Latina* di Eduardo Galeano, a cui sono dirette critiche severe e pungenti, attraverso un’esegeesi dissacrante dell’opera in questione. Convinto che il sottosviluppo dei paesi poveri (cap. IV: “Somos pobres: la culpa es de ellos”) sia il prodotto storico dell’arricchimento di altri, egli pone come rimedio lo stato (cap. V: “El remedio que mata”), sinonimo di bene comune, contro gli interessi privati, orientati unicamente alla ricerca del tornaconto personale.

La rivoluzione, poi, continua ad essere l’unica via per modificare la società (cap. VI: “Crear dos, tres, cien Vietnam”) secondo una logica “digna de hospital psiquiátrico” (p. 151), affermano gli autori in una lunga ed articolata spiegazione. Per il perfetto idiota Cuba, o meglio la rivoluzione cubana, è un amore antico e profondo, proveniente dalla “notte dei tempi” (cap. VII: “Cuba: un viejo amor ni se olvida ni se deja”), precisamente dal 1959, quando una schiera di barbuti, capeggiata da Fidel Castro, scende dalle montagne per appropriarsi di La Habana.

Il fascino della rivoluzione contagia anche vescovi e teologi, entusiasti dell’idea che la Chiesa debba dedicarsi al servizio del popolo e non del potere. Essi aderiscono, pertanto, alla lotta di classe, schierandosi apertamente con il socialismo. Nel cap. VIII: “El fusil y la sotana”, viene confutata la teologia della liberazione tendente a sottolineare l’aspetto conflittuale del processo economico, sociale e politico che oppone popoli oppressi a classi dominanti.

Tra i molteplici sintomi esterni dell’idiota latino-americano, nessuno è definitivo come “el antiyanquismo”. È questo l’argomento del cap. IX: “Yanqui, go home”, rafforzato dal successivo (cap. X: “Qué linda es mi bandera”), in cui si evidenzia il nazionalismo latino-americano importato, come i cavalli, i gesuiti, il diritto e la lingua spagnola, dall’Europa.

Numerosi sono gli amici, potenti ed influenti, in patria e all'estero – soprattutto negli Stati Uniti e in Europa – che diffondono “excusas y espejismos del idiota” (p. 209), attraverso giornali prestigiosi come “Le Monde”, “The Times”, “El País”, “The New York Times”, “Il Corriere della Sera”. Per tali ribelli frustrati, America Latina è il luogo dove si mantengono vive le chimere rivoluzionarie della giovinezza: ne esce una visione della società latino-americana totalmente distorta, sorta da stereotipi e da false credenze. Tra tutti spicca Gianni Minà – autore di un’intervista torrenziale a Fidel Castro –, considerato esperto di problemi latino-americani per avere compiuto più di trenta viaggi in terra americana, utili soltanto “para apuntar sus fábulas, pues sus habituales interlocutores

en Europa y en el otro lado del Atlántico son únicamente los latinoamericanos que las comparten; de esta manera – concluyen gli autori – no son sino variantes del mismo litúrgico monólogo” (p. 302).

Il perfetto idiota identifica nel liberalismo il fantasma che provoca paure, odii e denunce a cui solo (cap. XII: “¡Ahí viene el lobo feroz!”) lo stato sociale può fare fronte. Tale convinzione viene rafforzata dalla lettura di dieci testi considerati fondamentali, suddivisi in tre categorie (cap. XIII: “ Los diez libros que conmovieron al idiota latino-americano”). La prima comprende i libri che “establecen el diagnóstico fatal sobre la democracia, la economía de mercado y los périfidos valores occidentales” (p. 334); la seconda quelli che diffondono il metodo violento per distruggere le basi dell’odiato sistema; la terza quelli che inneggiano ad un futuro radioso basato sulle “eficienti” caratteristiche del modello marxista-leninista. Teorie queste che vengono demolite, passo a passo, con prove tangibili e con efficacia retorica, alla luce anche dei cambiamenti avvenuti non solo dopo la caduta del muro di Berlino, bensì all’interno dell’America Latina, che alle dittature ha sostituito governi civili in quasi tutti i paesi e in luogo delle vecchie utopie rivoluzionarie “se van aceptando cosas – scrive Mario Vargas Llosa nell’introduzione – que hace muy poco eran tabú: la internacionalización, los mercados, la privatización de la economía, la necesidad de reducir y disciplinar a los Estados Unidos” (p. 16).

Tutto il libro è un *excursus*, dalle origini indipendentiste all’attualità, della storia politica, sociale e culturale dei paesi latino-americani, documentata con rigore e lucidità critica. Non mancano valutazioni, prese di posizione polemiche tali da stimolare il lettore, particolarmente sensibile alle problematiche complesse, sia pure camuffate da ironia e da sarcasmo onnicomprensivo, includendo anche gli autori.

Silvana Serafin

Celia Correas Zapata, *Isabel Allende. Vida y espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 223.

Cattedratica di Letteratura ispano-americana, a San José, presso l’Università Statale di California, Celia Correas Zapata offre nel presente volume uno spaccato quanto mai esaustivo della vita e della narrativa di Isabel Allende. Più volte il lettore è entrato in familiarità con la scrittrice, prodiga di elementi biografici, disseminati in tutte le sue opere, ma soprattutto in *Paula*, lunga confessione scritta tra il 1992 e il 1993, durante la dolorosa malattia che condusse la figlia alla morte.

A questo punto, sarebbe stato difficile per chiunque aggiungere elementi ulteriori, senza cadere nella ripetizione e nel già detto. Tuttavia, nonostante le inevitabili reiterazioni, ciò che emerge con freschezza dall’intervista, rivolta con intelligenza e con spirito critico alla Allende, è la passionalità di un carattere indomito e ribelle, a cui la vita ha elargito doni a piene mani, ma anche tanta tristezza, compensata sempre dal sentimento amoroso.

L’amore “más fuerte que el odio, que la rabia, que todo” (p. 106) è, dunque, il filo conduttore di un’intera esistenza, la soluzione dei problemi. Ed è per tale motivo che esso viene considerato in tutte le varianti, all’interno della famiglia – nei riguardi della madre, del patrigno, dei nonni, dei figli, dei nipoti, del marito –, e all’esterno nei riguardi degli amici e della solidarietà sociale. È soprattutto alla letteratura che la scrittrice dona un amore infinito, proprio perché con la scrittura, intesa come mezzo di comunicazione.

zione, ma anche rifugio, essa ha la possibilità di dare “forma a la realidad” (p. 16), di creare e ricreare il mondo secondo i propri desideri e le proprie regole.

L'autrice ripercorre la vita umana della narratrice in ventuno capitoli dai titoli significativi, corredati da una serie di fotografie, tutte rigorosamente in bianco e in nero, proprio per testimoniare, attraverso il bicromatismo, la dualità di una personalità dai forti contrasti. Il *Prólogo*, firmato dalla Allende, dà l'*imprimatur* al libro.

Anche l'evoluzione letteraria viene sondata in profondità, colmando le poche lacune, le limitate curiosità del lettore, il quale ha già individuato nelle opere della scrittrice le tappe di un percorso evolutivo personale, che va di pari passo con gli avvenimenti della realtà e della cronaca. Pertanto, le tematiche sociali (dittatura, violenza, esilio, femminismo, solidarietà con tutte le implicazioni) sono imprescindibili, sia pure non connotative di un preciso spazio geografico, identificato con l'Ispano-america in generale. O meglio, esiste un luogo mitico di cui Agua Santa e Las Tres Marías, sono espressione tangibile. A questo proposito la Allende afferma: “Esos lugares deben existir en alguna parte, Celia, porque me parece que no los inventé, sino que surgieron como un truco de la memoria, cada uno con su olor, su color, su temperatura, su paisaje. Agua Santa y Las Tres Marías me sacaron de muchos apuros” (p. 112).

Il tempo, poi, s'inserisce nel mito e l'azione si ripete in una circolarità che non obbedisce a ricorsi stilistici, ma alla necessità di vita, priva di passato, di presente, di futuro, in quanto “todo ya existe eternamente” (p. 170). La sua letteratura vive e si nutre di tale continuità, costruendo un mondo fantastico in cui rifugiarsi, e “ordenar la confusión y poner límites al dolor” (p. 206), dove il dramma quotidiano “se eleva a una categoría épica” (ivi) e viene condiviso dall'umanità intera. Non senza umorismo, indispensabile per un riequilibrio del senso tragico della vita.

La dissacrazione di miti e la bonaria presa in giro di se stessa rende più che mai “esplosivo” il messaggio erotico-gastronomico di *Afrodita*, suo penultimo libro, inno alla gioia di vivere, di amare e di giocare. In fondo la popolarità di Isabel Allende, nota in tutto il mondo, sta proprio nella capacità di comunicare con il lettore, di stabilire quasi un contatto personale di amicizia, confermato anche dall'ultima fatica – o meglio esigenza – letteraria, dal titolo emblematico di *Hija de la Fortuna* (1999).

Ed è precisamente l'amicizia, la complicità affettuosa, sottesa in tutte le domande, a caratterizzare l'intervista, tendente, a volte, a mitizzare la figura della scrittrice, compresi gli inevitabili difetti. Al di là della figura umana, il libro offre un'ulteriore opportunità per l'esegesi di una narrativa che dalla forze delle parole e dell'immaginazione trae costante vitalità.

Silvana Serafin

* * *

Fernão Cardim, *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, transcrição do texto, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, col. “Outras Margens”, 1997, pp. 337.

Como refere António Manuel Hespanha na contra-capa deste volume, “a coleção ‘Outras Margens’ é uma das peças de um programa global visando tornar acessíveis materiais úteis para a história dos descobrimentos e navegações dos portugueses”. Tem como objectivo, portanto, preencher algumas lacunas que não fazem parte da programação dos circuitos editoriais privados, ou porque não interessam o grande público ou porque não abundam ensaios estimulantes sobre algumas obras injustamente esquecidas dos séculos XVI e XVII, entre outras. Louvável, por conseguinte, a iniciativa da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, embora me pareça que o “programa global”, a que se alude, não foi acompanhado pela necessária recensão, inventariação e consequente programação de textos com prioridade absoluta em matéria de acessibilidade, pensando sobretudo na divulgação de fontes de reconhecida importância e olvidadas pelos mecanismos, por vezes incompreensíveis e perversos, da historiografia literária. Deste modo, tem-se a impressão que os critérios de publicação de determinada obra obedeceram mais ao acaso e aos interesses momentâneos dos investigadores (penso, por exemplo, na edição de *O Cuidar e Sospirar* [1483], da malograda e grande estudiosa Margarida Vieira Mendes e outras publicações congêneres) do que a uma planificação rigorosa e coerente, como seria certamente desejável. O próprio texto de Fernão Cardim, aqui em análise, entra a título pleno nesta reflexão porque se é verdade que dele não existiam edições portuguesas o mesmo não acontece no Brasil onde, depois de 1925, os *Tratados da Terra e Gente do Brasil* conheceram as edições de 1933, 1939, 1978 e 1980. É claro que são por demais notos os condicionalismos de mercado e a recíproca “indiferença” editorial dum e doutro lado do Atlântico, para além dos méritos intrínsecos da escrita do jesuíta Fernão Cardim. Mas já que se sentiu a necessidade de “ilustrar” o seu texto com “estampas da fauna e flora das terras brasílicas retiradas da obra de Frei Cristóvão de Lisboa, *História dos Animais e Árvores do Maranhão* (c. 1627)” (p. 59), eis, por exemplo, uma obra que devia constar absolutamente do referido “programa global”.

A presente edição segue integralmente a primeira edição conjunta, de 1925, publicada no Rio de Janeiro com introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de

Abreu e Rodolfo Garcia e que reunia pela primeira vez os textos *Do clima e terra do Brasil e de algumas cousas notáveis que se acham na terra como no mar* e *Do princípio e origem dos índios do Brasil e de seus costumes, adoração e cerimónias* (ambos divulgados em tradução inglesa publicada em Londres em 1625), bem como o texto de duas cartas escritas ao Padre Provincial da Companhia de Jesus em Portugal, datadas de 1583 e 1590 com informações “sobre a viagem e missão jesuítica (...) indo por Visitador o Padre Cristóvão de Gouveia”.

A introdução é exauriente e constitui um estudo sistemático da obra publicada de Fernão Cardim, inserindo-a no contexto das várias publicações do século XVI sobre o “mundo novo”. Exaurientes são igualmente as notas, não só de carácter bibliográfico – neste aspecto esta edição oferece um contributo actualizado – mas igualmente explicativas, com o senão de estas se repetirem por vezes integralmente como notas aos próprios textos, num didactismo quanto a mim excessivo. É justo, como faz Ana Maria de Azevedo, sublinhar a especificidade do “olhar” cardiniano sobre a terra brasílica – vista ainda como “paraíso perdido” pela paisagem luxuriante e pela riqueza da fauna e da flora – e sobre os povos ameríndios, observados com a perspectiva do etnólogo que procura analisar sem tomar posição ou sem exprimir juízos de valor quanto aos traços civilizacionais que lhe foi dado observar, ou como “um humanista que evidencia uma grande capacidade analítica e tolerante na interpretação dos actos dos Índios” (p. 51).

Aflora, porém, no texto introdutório de A. M. de Azevedo uma certa ambiguidade já latente, de resto, nos discursos de F. Cardim, visto que, à partida, são condicionados por normas culturais do velho mundo (veja-se, por exemplo, “Nao têm dias em que comam carne e peixe”; ou “Antes de comer nem depois não dão graças a Deus”, p. 169) mas nem outra coisa seria de esperar de um jesuíta cujo programa, relativamente aos índios, visava acima de tudo a assimilação dos seus hábitos ao modelo ocidental cristão. A ambiguidade da estudiosa reside sobretudo quando trata da questão religiosa ou da organização político-social dos ameríndios. Quanto à primeira, Cardim não faz mais do que confirmar o Padre Manuel da Nóbrega que já se tinha expresso pela ausência de religião; e sobre a segunda, Cardim vai ao ponto de referir a existência de um principal, designado por *Morubixaba*, que considerava o que detinha o poder dentro da comunidade. Como se coloca Ana Maria de Azevedo perante estas questões: se primeiro aceita a existência de uma religião natural (o próprio Cardim afirma: “Chamam a Deus Tupã”) e duma organização, ainda que rudimentar mas que pressupunha um chefe, a estudiosa acaba por conformar o seu juízo ao dos autores quinhentistas quando escreve: “Se, em princípio, a situação de “*tanquam tabula rasa*” (...) parecia favorável à sua catequização, ela veio a revelar-se, pelo contrário, negativa, pois se por acaso existisse um rei, e este se convertesse, a população seguiria o seu exemplo. Se houvesse uma religião para confrontar, seria de o fazer, para mostrar a força do Cristianismo” (p. 46).

Tudo isto parece evidenciar uma adequação à *forma mentis* do tempo da escritura e um espírito crítico não totalmente isento de preconceitos histórico-culturais. No fim de contas a caquetização passou justamente pela confrontação com as práticas mágicas ou com os ritos antropofágicos, por exemplo, até determinar a perda da identidade e a transfiguração cultural dos povos ameríndios.

Manuel G. Simões

Almeida Faria, *La Passione*, trad. di Domenico Corradini Broussard e Sebastiana Fadda, Firenze-Antella, Passigli Editori, 1998, pp. 175.

Finalmente traduzido em italiano um dos mais importantes romances da literatura portuguesa contemporânea, *A Paixão* (1^a ed. 1965, 8^a ed. 1991) conheceu em Itália um percurso acidentado, com vários anúncios de súbita publicação e que depois se revelavam infundados. E todavia é uma obra de excepcional densidade narrativa que marca, quanto a mim, o início da nova narrativa portuguesa em concomitância com a ruptura poética empreendida pelos autores de “Poesia 61” – lembremos que a obra de estreia do Autor, *Rumor Branco*, logo reconhecido com o prémio “Revelação”, foi publicado em 1962 – pela atenção concedida à linguagem e às suas potencialidades, ao que se pode nomear como forma do conteúdo.

Escrito quando o Autor contava apenas vinte e dois anos de idade, *A Paixão* veio confirmar a novidade narrativa do romance anterior, surpreendendo pela construção hábil, pelo ritmo poético de uma linguagem que obedece a diversos registos de acordo com a inserção social dos vários narradores (senhores e servos), ainda que todos integrados numa família proprietária rural do Alentejo que começava a enfrentar tensões e conflitos internos, à semelhança dos fermentos de liberdade acalentados naquela e noutras zonas do país e cuja vanguarda, em termos de protesto explícito e aberto, provinha da contestação estudantil à ditadura instituída. Na construção textual, o romance propõe-nos esta dimensão precisamente através de uma personagem-símbolo, voz crítica de um Portugal fechado, estudante universitário inserido no movimento associativo dos estudantes, o qual, para se libertar do passado repressivo, rompe com a própria família onde pontificava a figura patriarcal do pai-inimigo: “liberarsi, assumere un atteggiamento nuovo, l’unico accettabile per lui di fronte alla vita, entrare appieno e senza catene in un’altra mentalità” (p. 154).

Romance com um elevado grau polissémico, denso portanto de significados, *A Paixão* recorre frequentemente aos símbolos, formando por vezes alegorias, como a da vida e morte da árvore do capítulo final, microtexto cuja funcionalidade não é despicada até porque insere elementos estilísticos e retóricos que contribuem para um repensar da leitura e da exegese crítica da obra. Quanto aos símbolos, releve-se a função do fogo como elemento purificador relativamente a um passado de pesadelo (“il fuoco scuote la vita; e il paese si sveglia, vive, nasce sotto il battesimo iniziale del fuoco”, p. 92) e, como tal, propiciador do caos que destrói a “paz” do *pater familias*; e sobretudo do movimento sequencial do sonho que, na economia narrativa, é um recurso de primordial importância, não tanto como indicador da estética surrealista, sem grande implantação na literatura portuguesa, mas como estruturante cuja função consiste em fornecer informantes da reconstrução textual do passado de asfixia, a nível familiar e político-social, da memória de um mundo em desagregação, porque já aqui, como nos sucessivos romances do Autor (*Cortes*, 1978; *Lusitânia*, 1980; e *Cavaleiro Andante*, 1983), se assiste à ficcionalização da História a partir da saga de uma família do Alentejo. A este respeito, e talvez porque *A Paixão* elege como espaço o mundo transtagano, o território do latifúndio, já alguma crítica estabeleceu afinidades entre Almeida Faria e José Saramago (o de *Levantado do chão*, 1980). Diga-se, porém, que as duas obras divergem absolutamente, tanto do ponto de vista da escrita – um registo poético o da primeira, um registo predominantemente oral o da segunda – como dos procedimentos narrativos. Se se fala de afinidades de carácter temático, muito mais próximo de *A Paixão* se pode assinalar o romance *Auto dos Danados* (1985), de António Lobo Antunes, que tem como núcleo a ruína de uma família latifundista, embora a acção se des-

envolva a seguir à “revolução” de 1974 e não seja proponível, em termos de construção literária, qualquer relação entre os dois romances, até porque a textura da escrita de *A Paixão* pressupõe uma decantação da palavra nem sempre fácil de atingir.

Quanto à tradução, a nota do Editor deixa perceber uma operação complexa visto que os primeiros 24 capítulos foram traduzidos por Domenico Corradini Broussard e os restantes por Sebastiana Fadda, a qual, por sua vez, procedeu à revisão geral em colaboração com o Autor que, nessa altura, introduziu algumas variantes à última edição portuguesa, aspecto que não surpreende, conhecida como é a sua intervenção textual à medida que se sucedem as reedições. Deve dizer-se, antes de mais, que a versão italiana mantém o ritmo e a grande riqueza linguística do texto original, permitindo uma fruição plena do fluir torrencial mas sabiamente calibrado, o que atesta o trabalho meticoloso que rodeou a sempre difícil tarefa de traduzir. Discutíveis, porém, me parecem as soluções encontradas para a carta de Estela ao marido (cap. 10, pp. 37-38), carta de pessoa não instruída e por isso usando uma língua desgramaticada – escrita de nível zero – ou repleta de formas estereotipadas do discurso coloquial-popular como são, por exemplo, as fórmulas fixas de abertura ou de encerramento da carta. Para estas fórmulas optou-se por uma tradução literal – sem recorrer às correspondentes fórmulas da língua italiana – e para todo o microtexto, em geral, por um registo dialectal que não é o do texto de partida, para além da escolha pouco feliz dos vocábulos sobre os quais fazer recair as “corruptelas” linguísticas operadas pelo tradutor. É o único senão de uma transposição linguística que, na sua globalidade, oferece resultados seguramente apre- ciáveis.

Manuel G. Simões

* * *

T. Martínez Romero, *Un clàssic entre clàssics, Sobre traducciones i recepcions de Sèneca a l'època medieval*, Biblioteca Sanchis Guarner, València/Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 268.

Dopo la pubblicazione, nel 1995, dell'edizione critica della traduzione catalana medievale delle tragedie di Seneca (recensita in *Rassegna Iberistica* n. 57, pp. 86-97), Martínez Romero dà alle stampe un volume in cui raccoglie, aggiorna e approfondisce gli studi da lui dedicati alla diffusione del pensiero e dell'opera di Seneca nella Catalogna medievale.

Proprio per la sua natura di miscellanea di studi l'opera è suddivisa in due parti, delle quali la prima è dedicata alle traduzioni medievali catalane (in particolare le *Epistulae morales* pp. 23-54, le *Tragoediae*, pp. 55-90 e il *De providentia* tradotto da Antoni Canals, pp. 91-152), mentre nella seconda, intitolata *Materials senequians en autors medievals* (pp. 154-243) si analizza l'uso che venne fatto della materia senecana nel *Tirant lo Blanch* (pp.155-198), in Ausiàs March (pp.199-243) e in altre opere medievali.

Il lavoro di Martínez Romero aggiunge numerose informazioni al fondamentale e noto studio di K. A. Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, che aveva lasciato qualche zona parzialmente inesplorata soprattutto, ma non solo, per ciò che riguardava l'area catalana.

Gli eruditi catalani laici ed ecclesiastici anticiparono, tra la fine del '300 e l'inizio del '400, quelli castigliani nella ricezione, nella traduzione e nella rielaborazione filosofica delle opere senecane. Queste erano acquisite in base a una visione stoico-cristiana del pensiero di Seneca, filosofo autorizzato dalla decisiva considerazione che Girolamo (*De viris illustribus*, c.12, *PL* 23, c.629), tra altri, gli aveva concesso soprattutto per l'importanza del carteggio (apocrifico) tra lo stesso e Paolo.

Pur analoghi nella motivazione i modi di acquisizione delle opere senecane si differenziano nelle due aree iberiche, come ben dimostrano i percorsi delle traduzioni catalane e castigliane delle *Epistulae morales*.

Infatti in Catalogna, all'inizio del XV secolo, viene realizzata la traduzione anonima in catalano del primo e più antico volgarizzamento francese delle *Epistulae morales*, che fu condotto a termine, a sua volta, tra il 1308 e il 1310 su incarico di Bartolomeo Siginulfo conte di Caserta e gran ciambellano del Regno di Sicilia.

Di questa traduzione, che Martínez Romero definisce franco-catalana, ci sono giunti quattro manoscritti: di questi il ms. f. esp. 7, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, riproduce esattamente la fonte francese fino alla lettera XCIII e in forma abbreviata le lettere dalla XCIV fino alla CXIV, a dimostrazione del fatto che la traduzione franco-catalana presentava il *corpus* completo, per lo meno nei contenuti, delle 124 epistole senecane.

A queste traduzione va inoltre accostato il florilegio, trasmesso dal manoscritto nr. 28 della Biblioteca Universitaria de Zaragoza dal titolo *Flores o autoritates tretes de les Epistles de Sèneca* sulla quale accortamente si sofferma Martínez Romero [pp. 30-3] confermando la dipendenza dalla traduzione franco-catalana, già dimostrata da Eusebi nel basilare studio «La più antica traduzione francese delle Lettere morali di Seneca e i suoi derivati», *Romania*, 91, 1970, pp. 1-48 [p. 46].

La Castiglia conoscerà, nella prima metà del XV secolo, due traduzioni dello stesso carteggio senecano, ambedue di terza mano: la prima, di cui ci sono giunti numerosi manoscritti, alcuni dei quali ampiamente glossati, presenta una selezione di 75 delle 124 lettere, venne incaricata da F. Pérez de Guzmán e fu realizzata sulla traduzione toscana, incaricata da Riccardo Petri de Filipetri nel 1318 e condotta anch'essa sul già menzionato volgarizzamento francese. Utilizzando questa traduzione venne pubblicata da Pablo Hurus, nel 1496 a Zaragoza l'*editio princeps* priva di glosse.

La seconda, di cui ci è giunto il solo manoscritto 8852 della Biblioteca Nazionale di Madrid (sul quale chi scrive sta lavorando), contrariamente a quanto indicato da Blüher [1983: 150, n.111 e 598] deriva direttamente dalla traduzione franco-catalana. Il suo traduttore utilizzò esclusivamente manoscritti della traduzione catalana come posso anticipare in base alle indagini e alle *collationes* che ho realizzato, correggendo Martínez Romero laddove afferma (p. 27, n.7), che questa traduzione è stata fatta direttamente sul testo francese.

Sulle traduzioni catalane delle *Epistulae morales*, Martínez Romero aveva pubblicato nel 1986 un saggio dal titolo “Una aproximació a les traducciones peninsulares de les *Epistulae morales*”, *Llengua & Literatura*, 1, pp. 111-49, nel quale veniva già ben delineato il percorso storico e filologico delle stesse.

È opportuno soffermarsi anche sul volgarizzamento catalano delle *Epistulae* realizzato direttamente dal latino e a noi giunto in tre manoscritti, denominati *B* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9152), *N* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9562) e *S* (Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms. 21), in ordine al quale Martínez Romero giunge ad alcune convincenti conclusioni e alla loro definitiva stima e collocazione correggendo e completando quanto sostenuto anche da chi scrive in un lavoro sul medesimo argomento.

In effetti, in un articolo intitolato “La vulgarización al catalán de las *Epistulae Morales ad Lucilium* de L. A. Séneca”, *Annali di Ca’ Foscari*, XXXII, 1-2, 1993, pp. 377-94, sostenevo, riferendomi al ms. M, che [p. 387]: «Desde un punto de vista lingüístico, *M* presenta rasgos léxicos del dialecto valenciano...», affermazione che va senz’altro rivista sulla base delle conclusioni di Martínez Romero [pag. 41, n.21]: «De fet, els pocs trets lingüístic diferenciadors (gairebé sols els imperfets en -ie/-ia i algun cas d’absència de la *i* segregada per la palatal *x*) no són de cap manera suficients per a pensar en una versió en dialecto valenciano (com vol Zinato 1993: 387), més encara quan aquests no es mantenen en els altres dos manuscrits existents.»

Condivisibile anche la cautela nella spiegazione della presenza nel volgarizzamento delle sole prime ventinove epistole (p. 40):

Es versemblent que el vulgaritzador català tingüés la intenció prèvia d’escollir aquelles lletres, tot considerant que tractaven els principals arguments que es desenrotllen al llarg de tota l’obra, que tenen una unitat interna i que Sèneca acaba amb les citacions d’Epicur. No obstant això, fóra difícil precisar les raons per les quals un traductor – o un copista? – de mitjan segle xv va decidir de fer semblant elecció. Les possibilitats d’interpretació resten, al capdavall, obertes.

Le possibilità, come spesso accade in filologia, rimangono senza dubbio *obertes*, ma riconducibili in ogni caso, come segnala l’autore, a motivi interni di contenuto e di unità dato che le prime 29 epistole corrispondono ai primi tre libri del testo latino [si veda l’edizione critica di Reynolds, *L. Annaei Senecae ad Lucilium. Epistulae morales*, Oxford, 1966] ed esterni poiché contengono citazioni da Epicuro [p. 53].

Mi pare di poter condividere la cautela di Martínez Romero, tuttavia escluderei un’ingerenza così determinata da parte di un copista.

Inoltre, secondo Martínez Romero, il volgarizzamento catalano non solo è in stretta relazione con la traduzione franco-catalana a causa di analogie e di parti comuni con questa [pp. 33-4], ma è tributaria *sui generis* anche dell’*expositio Senecae* di Coluccio Salutati, che viene sì menzionato nel prologo (ms. 21 Biblioteca Universitaria de Zaragoza, f. 1r.): «e per declarar algun tant més aquests passos es stat per Col·luci posat un tal cas, ço es...», ma in maniera accidentale e strumentale dato che viene citato solo perché si occupa di Seneca, senza che il traduttore catalano giunga a comprendere e condividerne le innovazioni metodologiche.

Nonostante tali limiti, non va né trascurata né sottovalutata l’importanza dell’unico volgarizzamento delle lettere senecane realizzato nel corso del Medioevo nella penisola iberica e collocabile, in base ai dati suggeriti dai 3 manoscritti pervenuti, a metà del XV secolo.

All’interpretazione e agli aspetti delle dottrine stoico-senecane nell’area catalana viene dedicato il lungo capitolo centrale del volume, con particolare attenzione alle opinioni di Antoni Canals, autore del volgarizzamento catalano del *De provedentia* senecano, rispetto alla riconciliazione dei contrasti e delle incongruenze tra il pensiero di Seneca e la dottrina cristiana (si pensi al suicidio, al libero arbitrio o al meccanicismo stoico). Martínez Romero scrive alcune belle pagine [134-52], nelle quali vengono messi a confronto il pensiero dello stesso Antoni Canals e di Alonso de Cartagena, massimi sostenitori della dottrina stoico-cristiana, alla luce della contiguità delle loro interpretazioni del pensiero senecano.

Antoni Canals e Alonso de Cartagena non dimostrano un approccio storico rispetto al testo e al commento collegato, ma secondo la consuetudine medievale considerano

l'intertestualità tra testo e esegezi nella sua complementarietà eludendo parimenti ogni approfondimento di natura filologica.

Forti sono le analogie tra le traduzioni di Canals e le impostazioni metodologiche delle traduzioni senecane realizzate da Alonso de Cartagena (per quest'ultimo si veda M. Morràs, «Repertorio de obras, MSS. y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456)», *Boletín de la Asociación hispánica de Literatura medieval*, 5, 1991, [pp. 213-46].

Questi, al pari del catalano, affida alle glosse il delicato compito di chiarire o di ricordare l'interpretazione del pensiero senecano entro i confini dell'ortodossia, come indica nella sua dedica a Juan II di Castiglia della traduzione del *De providentia* (trascritto, con interventi sull'ortografia, da *Traducciones de Alonso de Cartagena*, incunabolo 661, BNM, sec. XV):

E por quanto algunos lugares estavan oscuros por tañer estorias antiguas que no son conocidas, señalélo en los márgenes contando brevemente quanto bastava a la declaración de la letra. E así mesmo donde sentí, perdóneme Séneca, alguna conclusión que contradixies[e] a los santos doctores, contradixéla luego, porque no le dexemos con ella pasar e el que lo oyese no fuese engañado. Ca en tanto es de dar favor a las escripturas de los gentiles, en quanto de la Cathólica verdad no desvíen.

Tali affermazioni ci riconducono ai modi esegetici applicati al pensiero di Seneca, che rispondevano a criteri di volta in volta valutati dalla critica come umanistici, protoumanistici o medievali. Si pensi solo, a tale riguardo, alla conosciuta disputa tra Alonso de Cartagena e Leonardo Bruni sulla traduzione dell'*Etica nicomachea* di Aristotele e sulle valutazioni date dai medievisti alle posizioni del Cartagena.

Su tale questione si è espresso recentemente anche Luis Gil Fernández, recensendo (*Romance Philology*, vol. LI, 4, 1998, pp. 522-31) il libro di A. Gómez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994, dedicato ai contatti tra la Spagna e l'Italia degli Umanisti, sostenendo che:

En cuanto al amistoso debate entre Leonardo Bruni y Alfonso de Cartagena sobre la manera de traducir a Aristóteles, por mucho que se valore frente a Ottavio di Camillo la "actitud renacentista" del obispo castellano como P. Saquero y T. González Rolán [...] y el propio Gómez Moreno, no cabe deducir otra cosa en última instancia sino el desconocimiento de la lengua griega por parte de Alfonso de Cartagena (pag. 524).

Fuoriesce dai limiti di una recensione tornare sulla dibattuta questione dell'importanza dell'uso del volgare o della consuetudine di utilizzare gli adattamenti latini delle opere greche da parte degli intellettuali spagnoli del XV secolo già segnalata da J. L. Abellán nel suo *Historia crítica del pensamiento español*, T. I *Metodología e introducción histórica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979. [p. 341 e segg.]. Pertanto mi limito a bilanciare quanto decisamente reciso dall'osservazione di Gil Fernández con la più ampia prospettiva elaborata da F. Rico, ne *El sueño del Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 [p. 12 e segg.], vale a dire considerare la storia dell'Umanesimo come «historia de la alta filología, para una decenas de especialistas o bien de otro modo, como historia de la "enseñanza general básica" poco menos que para las masas.»

Va da sè che non dobbiamo trattenerci sulle consuete forzature presenti soprattutto nei prologhi, dovute alle circostanze in cui vennero realizzati questi lavori come

nel precedente esempio della dedica a Juan II delle traduzioni senecane in cui Alonso de Cartagena rivolge a Seneca una richiesta di indulgenza per i suoi interventi sul testo.

Ciascuno di questi modi ha una propria dignità storica (e si badi che medievale non significa necessariamente *deterior*): il contributo di Martínez Romero si inserisce in un vivacissimo settore di ricerca che negli ultimi anni ha rivalutato la centralità non solo delle traduzioni degli autori dell'antichità e la loro rilevanza nel quadro culturale dell'epoca, ma anche i modi di fruizione di queste opere e i vincoli ermeneutici che vi gevano sulle stesse.

Infatti nella sua recente edizione critica delle traduzioni ciceroniane di Alonso de Cartagena (*Libros de Túlio: De senectute, De los oficios*, Alcalá de Henares, 1996), M. Morràs ci suggerisce, al pari di Martínez Romero, che, al di là dei fin troppo evidenti limiti filologici e testuali di molte traduzioni, l'esegesi attraverso le glosse permette di apprendere dalle stesse i criteri della valutazione non solo in ordine alla liceità e alla morale, ma anche alla retorica e all'estetica, pur con gli eccessi del rigore ermeneutico di matrice scolastica che derivano dal voler tutto ridurre alla voce dell'*auctoritas* approvata [p. 56]:

Le movía (*a utilizzare le glosse* nda) pues, la aspiración de servir de puente – eso sí, interesado y selectivo – entre el aficionado a las letras y la cultura. En ese sentido, la obra de don Alfonso está determinada por impulsos de orden retórico, anticipando en ese llevar de la mano al lector por entre el vericueto de doctrinas filosóficas, historias de la Antigüedad y otros escollos eruditos, los procedimientos didácticos propios de la Edad Moderna. Es el deseo de no dejarle abandonado a su propios conocimientos (sobre los que al parecer tenía sus dudas), la principal motivación para insertar apostillas primero de forma tímida y después en abundancia, pues lo que el texto “en su brevedad encierra, es misión de las glosas abrir.

Accosterei ai due testi per l'analogia del tema, ovvero l'importanza e la rilevanza dell'interstestualità testo/glossa, l'indagine compiuta da chi scrive sulle glosse alla traduzione castigliana delle *Epistulae morales* di F. Pérez de Guzmán, dal significativo titolo “Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae morales ad Lucilium*: un itinerario filologico e filosofico”, *Annali di Ca' Foscari*, XXXII, 1-2, 1995, pp. 403-27, con i cui risultati concorda in linea di principio anche Martínez Romero.

Condivido infine l'opinione di Martínez Romero, dato che ben sintetizza le modalità di lettura e interpretazione delle opere di Seneca, quando afferma che [pag.144]:

S'equivoca qui pense el fet que Cartagena pose els comentaris i les gloses al marge de la traducció, per tal d'ofrir sens esmenes el text de Sèneca, demostra una veneració clàssica i una estima filològica. Allò més freqüent durant l'època és precisament la glosa marginal, la qual cosa no significa de cap manera que el glossador considerés el comentari com un cos estrany a la traducció. L'acció de glossar, tant al marge (Cartagena) com al text (Canals), esdevé una “habilitat” típicament medieval, igual que l'*ordinatio*.

Tralascio, per i motivi di cui sopra, il capitolo sulle traduzioni catalane delle tragedie senecane e il ricco capitolo d'analisi dell'uso dei materiali senecani in autori e opere medievali catalane.

Va comunque segnalata l'importanza che traduzioni e volgarizzamenti di opere di Seneca ebbero non solo per la diffusione dello stoicismo eclettico cristiano in Spagna, ma anche per la loro diretta influenza su testi letterari di primaria importanza.

Oltre alle opere catalane indicate da Martínez Romero, si pensi, nell'ambito della letteratura castigliana, e solo pochi anni dopo la pubblicazione della *editio princeps* della traduzione castigliana delle *Epistulae morales*, alla rilevanza delle sentenze, senecane in particolare, nella *Celestina*: che essa sia tributaria delle opere di Seneca è ormai consolidata certezza delle critica celestinesca (si veda la acuta analisi di L. Fothergill-Payne, *Seneca and "Celestina"*, Cambridge, University Press, 1988), che le letture dell'autore/i delle *Celestina* fossero florilegi o opere complete è terreno sul quale si misurano ancora filologi e studiosi della *Tragicomedia*.

Ad esempio, in anni recenti, I. Ruiz Arzálluz nel saggio «El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXVI, Cuaderno CCLXIX, 1996, pp. 265-84, seguendo le orme di P. Russell, «Discordia universal: la *Celestina* como Floresta de philosophos», *Insula*, CDXC-VII, 1988, pagg. 1 e 3, torna ad interrogarsi su quali testi delle opere senecane maneggiassero effettivamente l'*antiguo autor* de la *Celestina*. Sia sufficiente questo riferimento alla *Celestina* per comprendere fino a che punto la lettura di testi, convenzionalmente considerati minori, fosse decisamente rilevante nella cultura tardo quattrocentesca.

Lo studio di Martínez Romero fornisce dati e giunge a conclusioni assai importanti, che concorrono a delineare sempre meglio il quadro della difficile epoca di transizione rappresentato dalla prima metà del XV secolo, attraverso la disamina non solo della diffusione delle opere di Seneca in ambito catalano, ma anche l'esplorazione dei modi e dei vincoli che indirizzavano e condizionavano la lettura e l'elaborazione filosofica delle stesse.

Andrea Zinato

Solervicens Josep, *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997.

È uscito da pochi mesi, edito da l'Abadia de Montserrat, il volume di Josep Solervicens sulla storia, finora inedita, del "dialogo" visto nel suo costituirsi e configurarsi "a l'àrea de parla catalana durant el Renaixement": tratto da una tesi dottorale diretta da Eulàlia Duran, il saggio rappresenta il primo approdo, asciutto e puntuale, di una ricerca condotta con grande impegno. Tanto da meritare oltre che consensi e lodi da parte degli specialisti, due premi (vedi prefazione).

Ideato per ricostruire la traiettoria del *revival* umanistico-rinascimentale, ossia il "renaixement" del "dialogo" di origine classica nel contesto culturale di espressione catalana, il lavoro si pone in concreto l'obiettivo di studiare gli aspetti e le tendenze costitutive della "poética" del genere (p. 23) lungo l'arco del secolo; e precisamente a partire dall'affiorare di un dialogo "diverso", anche se ancora ben ancorato alla tradizione tardoantica e medievale nel primo quarto del cinquecento, ad una fase ultima di fine secolo segnata dai postulati etico-religiosi e dal dogmatismo controriformistico.

Un *essor* dunque analizzato dal momento in cui il genere, perdendo i tratti che lo connotano in senso medievale, cessa di essere una disputa retorica, un esercizio dialettico più o meno fiorito, o uno scambio di voci tra anime in pena o personificazioni allegoriche, per iniziare a rappresentare qualcosa di altro: e di qui l'esigenza giustamente avvertita da S. di mettere a fuoco i meccanismi attraverso i quali il dialogo, rivisto alla luce di nuovi parametri ideologici ed estetici, si qualifica non più come un "encadenament" di discorsi, ma come una struttura dinamica all'interno della quale realtà e *fiction* si sostengono mutuamente. Fatto "narratiu que interacciona, amb equilibris ben diversos idees i ficció" (p. 9), il dialogo rinascimentale è di conseguenza studiato come letteratura che, specchio dei tempi e cassa di risonanza dell'attuale, fa della *fictio* "un element creator d'ideologia" e dunque uno strumento efficacissimo di verifica e controllo dei valori.

Posto che il dialogo, permeabile alle influenze di generi limitrofi, quali il "discorso", il "trattato", il "saggio", resta a lungo, in mancanza di un suo statuto, senza un punto di riferimento teorico, e posto d'altra parte che la trattatistica firmata negli anni Sessanta-Ottanta dai tre italiani, Carlo Sigonio, Sperone Speroni, Torquato Tasso, non ha materialmente avuto tempo e modo di "servir de nord" (p. 17 ss.), si dimostra la tardività di tale trattatistica, in quanto momento di riflessione teorica consumatosi nel segno dello spirito postridentino, rispetto a un genere che, deciso a imporsi con nuove linee programmatiche e ansioso di proiettare la realtà nella *fiction* e di trasfigurare la *fiction* nella realtà, aveva già dato i suoi frutti migliori in questo senso. Cioè a dire i dialoghi prodotti dalle tre figure chiave negli anni *clou*: i valenziani d'origine Juan Lluís Vives e Lluís del Milà, il tortosino Cristòfor Despuig.

Nel ricostruire l'itinerario storico del genere, S. dà il giusto risalto alla fase della sperimentazione – propriamente quella della "formació del diàleg renaixentista" –, nel corso della quale si definiscono "els codis i les normes de funcionament intern específics del gènere" (p. 22). A dominare tale fase è l'*opera prima* del Vives cui l'A. ascrive il merito di aver introdotto il cosiddetto "dogmatisme sofisticat" (p. 50 ss.) ed un impiego della "ficció conversacional" diverso da quello corrente. Si tratta, infatti, di una *fictio* che, nel suo essere, o propendere ad essere ora "decididament versemblant i connectada amb la temàtica del text", prepara il terreno allo sbocciare dei due "monumenti" vienesiani, con cui s'inaugura la fase della "plenitud" della letteratura dialogica: il *De Europae dissidiis et bello turcico* (EDT) del 1526, ed il *Linguae latinae exercitatio* (LLE) del 1538.

Fermiamoci alla fase iniziale, dunque. Una tavola, un banchetto, un "convivium", quindi la tipica "versemblança de la ficció", ossia la creazione fittizia di una conversazione verosimile, con personaggi quasi veri, se non addirittura storicamente identificabili: ed ecco che anche in casa catalana, come osserva l'A., attento qui come in seguito a non smarrire la prospettiva europea delle cose, possediamo ora tutto quello che occorre per costruire un dialogo nuovo – rinascimentale appunto –, e di conseguenza perfettamente assimilabile a quelli che in Italia avevano allestito in pieno quattrocento Francesco Filelfo e Marsilio Ficino. Un dialogo che, grazie alla *fiction* della conversazione ed alla verosimiglianza dei suoi costituenti, comincia ad acquisire una dinamica interna inusitata, e che, pur nei limiti imposti da un didatticismo dogmatico cui inerisce il prevalere ancora netto del contenuto ideologico sulla finzione letteraria, fa di quest'ultima, se non proprio il principio formante del tutto, certamente non più un semplice elemento accessorio, né un mero ricorso retorico.

Interessante e decisamente degno di segnalazione è il fatto che Solervicens veda un precursore dei dialoghi di tipo nuovo in un testo in prosa del valenziano Joan Roís de Corella (1435-1497). Infatti è inedita, e sottolineo stimolante, la proposta di considerare

il *Parlament o Col·lació que s'esdevenc en casa de Berenguer Mercader* di Corella un “convivium” finalizzato allo scopo di fare degli interventi dei partecipanti un assieme di *exempla* che costituiscono “un conjunt d'intervencions en pro”; nella fattispecie “en pro” di un vetusto assioma: quello che sancisce la negatività dell'esperienza sentimentale e ribadisce, sulla base dell'equazione *amor hereos*=lussuria=peccato, l'esecrazione della libido. Un assioma, un dogma sul quale tutti, è chiaro, non avevano che da concordare. Importante è però il fatto che all'unanimità del giudizio si giunga non attraverso la giustapposizione meccanica delle idee, ma grazie alla dinamica interna alla *fictio*. La *fictio* di una conversazione “reale” che, in questo caso, vede riunita un'accoglienza di personaggi “veri” ed altolocati; ed è implicito che il prestigio sociale di ciascun interlocutore debba ricadere in termini di ulteriore garanzia sul *sensus* della favola, dell'*exemplum* narrato.

Non meno degno di nota è l'invito a mettere a fuoco l'impiego del dialogo, come forma di comunicazione letteraria, in alcune operette in prosa del XV sec. che si suole raccogliere sotto la comune, precaria e problematica, etichetta di “novela sentimental”, allo scopo di studiare come il modulo dialogico interagisca con i vari altri “mòtles formals” (“l'epistola, l'elegia, el plany...”), su cui il “gusto por la experimentación técnica” tipica di queste opere si costituisce. E ciò con l'obiettivo di tracciare “l'evolució dels textos dialogats [catalani] dels temps mitjans als moderns”, nonché di vedere il ruolo svolto in questo processo da una pietra miliare, quale *Lo Somni* di Bernat Metge (p. 48). Ma, allora, viene naturale pensare che altre opere, giudicate dall'A. come non assimilabili in linea di principio ai dialoghi (p. 48), potrebbero, loro pure, essere studiate e *negativo* in relazione al genere. Intendo dire che una lettura sensibilizzata da una più approfondita conoscenza dei meccanismi interni della tecnica dialogica può portare alla luce aspetti e particolari, interessanti in questo senso, altrimenti non identificabili nelle citate opere (indico soltanto alcuni dei testi menzionati in questo contesto: il *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada*; il *Pensament* di Pere Joan Ferrer; *L'Ànima d'Oliver* di Francesc Moner).

Dalla lucida ed esaurente panoramica degli anni d'oro emergono con chiarezza dati e nozioni fondamentali. Fissato giustamente nel 1514, data di pubblicazione del *Sapiens* del Vives, una specie di *annus mirabilis*, l'A individua in tale opera, in particolare, l'esperienza letteraria che per prima scalfisce l'universo del “dogmatisme”, sotto l'egida del quale vive un dialogo che, persuadendo e ammaestrando, seguita a divulgare dogmi e verità assolute. E ciò accade a favore di un dialogo che negli anni a venire sarebbe stato sempre meno un “discurs monolític convertit artificiosament en diàleg” (p. 57), cioè a dire sempre meno simile ai “debats medievals bipolaritzats i estructurats a través del *pro et contra*” (p. 86), e sempre più, invece, strumento d'indagine e di riflessione, in quanto sede di confronto reale fra punti di vista diversi. Il dialogo “doxogràfic” in sostanza: ovvero quello che tutto pone in forse, che tutto problematizza, che tutto discute e tutto ridimensiona, suscitando interrogativi e perplessità. O, in altre parole ancora, la “controvèrsia elegant”: quella cioè che, costruendosi sul piacere dell'idea pronta a scontrarsi con la “logica dell'altro” o degli altri, approda all'affermazione di una verità finale, non preconstituita, ma frutto della diversità e del sincretismo delle *doxai*.

Ed è chiaro che un dialogo mirato a mettere in discussione dogmi e principi, e a costruire giochi di luci ed ombre su valori e convenzioni, sia in determinati casi più che in altri, non altro che l'espressione cosciente delle contraddizioni di chi scrive: “el resultat de l'escissió de la complexitat individual de l'escritor” (p. 89).

Una volta adottata in via pragmatica la distinzione tra dialoghi “dogmàtics” e dialoghi “doxogràfics” – i primi di “exposició didàctica” e dal prevalente monologismo (detti anche “statici”, oppure ancora “falsos diàlegs”), i secondi di “exposició polèmica” (altri-

menti detti dinamici, o “veritables diàlegs”, p. 50), sulla scorta degli studiosi canadesi Mustapha K. Bénouis ed Eva Kushner, S. si guarda opportunamente dal fare di tali distinzioni rigide categorie classificatorie, servendosi di esse piuttosto come di un duttile strumento operativo. Sottolineata contestualmente la difficile applicabilità nel contesto catalano della tradizionale tassonomia che prevede tre specie di dialoghi corrispondenti al modello, rispettivamente, platonico (ossia filosofico), ciceroniano (“el model ‘didàctic’ predilecte dels humanistes italians”), e luciano (“el model satíric, seguit per Erasme de Rotterdam”), visto il possibile (v. p. 101, n. 115) sovrapporsi dei tre modelli in un unico campione, l’A. mette con chiarezza in evidenza i tratti salienti del dialogo “doxogràfic”. È infatti la formula “doxogràfica” quella che, più in linea dell’altra con i valori antropocentrici della concezione estetico-ideologica rinascimentale, non a caso caratterizza il momento chiave della storia del genere. D’altronde è chiaro che, concepita ad imitazione di una conversazione reale, della quale riproduce le forme e la dinamica, tale formula sia consustanziale a quello che è il discorrere che “evoluciona gràcies al lliure exercici de la raó i del contrast d’idees” (p. 85) e “deixa actiu el punt de vista crític dels lectors...”(pp. 83-84).

Con puntuali rinvii bibliografici S. ricorda a questo punto come la fase successiva alla sperimentazione, in sostanza il periodo della “plenitud” e del prevalere della modalità “doxogràfica”, coincida col fervoroso momento storico che vide l’apparizione d’importanti iniziative editoriali, in gran parte promosse da docenti attivi in università “catalane”. Vale a dire la pubblicazione di edizioni e di traduzioni dei classici, nonché quella delle novità europee del giorno; e tra queste ultime soprattutto, i due testi “dialogici” emblematici per eccellenza: i *Colloquia Familiaria* di Erasmo ed *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Occorre appena sottolineare che se da una parte edizioni e traduzioni assolvono la funzione di rivitalizzare lo spirito del dialogo classico, dall’altra le creazioni dialogiche del momento introducono quelli che sono i tratti di spicco del paradigma rinascimentale degli anni 20-60: vale a dire l’accresciuto spessore della “finzionalità” (con questo senza mai dimenticare che “la ficció en els diàlegs del Renaixement és sempre una ficció versemblant”, p. 220), e la scelta di tematiche d’attualità. Di fatto la *fictio*, col suo concretizzarsi nel “parlar anant” dei dialoganti, diviene l’elemento fondante che “travessa de dalt a baix els diàlegs”, e come tale “n’estructura i continguts”: contenitore del tutto e portatore di una trama che, consumandosi nella brulante quotidianità di un contesto solitamente cittadino, dinamico e coinvolgente, s’identifica sostanzialmente in una “aventura urbana” al di dentro della quale si compie parallelamente una “aventura intel’lectual”. In ultima analisi l’avventura vissuta da chi, passeggiando e conversando per le vie della città, pensa, riflette, medita, si autocritica, si autodimensiona, si confronta con altri.

In effetti, ribadisce l’A., “la ficció conversacional en aquests casos ens evoca vivament la realitat de l’època, molt més que no els diàlegs clàssics”; [la *fictio*, in tali casi] “esdevé com un fresc d’aquesta realitat, passat és clar pel sedàs de la literatura”(p. 220); e non può essere altrimenti, considerato che al rispetto per il canone estetico aristotelico del verosimile s’aggiunge l’imperioso bisogno, “l’obsessió dels intel’lectuals del Renaixement” (p. 219), di giudicare il proprio tempo e di esprimersi su tutti i problemi “civili e morali” della coeva società.

Preso atto di ciò e viste le “forme” che il dialogo assume per agire da strumento di controllo del mondo storico (1.“la resposta crítica a llibres publicats recentment....2. la crítica i proposta de reforma d’aspectes de la societat coetània...”, ecc., p. 115), S., procede all’analisi più ravvicinata dei circa trenta campioni isolati.

Redatti in latino, in castigliano, o in catalano, da intellettuali e cattedratici (come il Vives, Joan Àngel i González, Francesc Dassió, ecc.), da rappresentanti della nobiltà e fun-

zionari di corte (come Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, ed i Rocabertí, Francesc e Jaume), o da teologi ed ecclesiastici, tali dialoghi costituiscono un *corpus* che nel contesto della prosa cinquecentesca ha assunto ben presto, e poi stabilmente mantenuto, una posizione di spicco, grazie al sussistere di una precisa congiuntura storica, all'interno della quale il culto dei classici ed il mito della *sapientia* antica, perduranti, facevano sì che si continuasse a magnificare ribaditamente la centralità dell'arte della parola, intesa soprattutto come arte dell'argomentare e del persuadere. Si comprende, dunque, per quali motivi S., in cospetto di un *corpus* così meritevole d'attenzione, si ponga l'obiettivo di dimostrare chiaramente come negli *specimina* considerati "doxogràfia i paper rellevant de la ficció versemblant" rappresentino a tutti gli effetti "un ventall enorme de possibilitats tan estètiques com ideològiques" (p. 221). In verità già dai dialoghi "primordialment doxogràfics", eredi del "dogmatisme sofisticat" degli anni addietro, quali l'EDT ed il LLE del Vives, emerge con tutta evidenza l'ampiezza del ventaglio tematico presente nel *corpus*. A cominciare dal primo, l'EDT, che, sul filo del pacifismo europeista, cristiano, antimachiavellico del Vives, mette a fuoco, come è noto, questioni sociali nevralgiche e/o problematiche di stringente attualità. E proseguendo con alcuni dei 25 microdialoghi del LLE trascelti dall'A.: tale selezione risponde perfettamente all'intento di evidenziare come alle scaturigini della "trama" e dell'ingranaggio narrativo vi siano "itineraris de ficció", costruiti con minuzioso realismo. Marcati da un forte senso della realtà e del quotidiano sono anche i *colloquia* dei cattedratici valenziani Joan Àngel i González e Francesc Dasí, due interessanti presenze nella storia di quelli che sono i dialoghi "doxogràfics oberts", e cioè i dialoghi strutturati in modo tale da demandare al lettore la risoluzione del quesito o del problema. Il primo (*Per lepidum colloquium in agendum Pubpii Terentii latinissimam "Eunuchum" publice recitatum*, 1527), non altro che un confronto di natura politico-istituzionale e culturale tra Italia e Spagna. Quindi il secondo, il *Colloquium cui titulus Paedapechta* (1536), non altro che una riflessione sul tema cruciale dell'educazione dei nobili e sulla correlata, e tipicamente rinascimentale, controversia fra armi e lettere, *sapientia* e *fortitudo*. Né certamente meno interessante è la tematica del *Dialogus de gloriae militaris palma* (c. 1550) dei Rocabertí: servendosi di una scenografia infernale di stampo luciano, i due autori nell'atto di tessere le lodi di Carlo V e della sua politica d'espansione, non mancano di rivendicare l'importanza del contributo delle armi catalane nelle gesta e negli *exploits* del monarca.

Ed ora il primo dei due momenti d'acme della storia del dialogo rinascimentale, i *Col·loquis de Tortosa* di Cristòfor Despuig. L'analisi di S. mira opportunamente non tanto a evidenziare la varietà e lo spessore delle tematiche, note per altro, quanto soprattutto a far risaltare le peculiarità dell'organizzazione testuale dell'opera, quale "enginyós entramat de relacions entre l'aventura ciutadana i l'aventura intel·lectual, que respon a la "literary sophistication" dels diàlegs de l'època", e che "pretén simular les associacions mentals que es produeixen en una conversa real" (p. 156). Scritti infatti da quel "polític i literat, representant a Catalunya de l'Humanisme florentí de Guicciardini o de Maquiavel" (p. 157), con finalità palesemente letterarie, come insegna Eulàlia Duran, i dialoghi di Despuig rappresentano un momento emblematico nella traiettoria del genere, nella misura in cui a caratterizzare l'opera è "...l'absència d'estructura", visto che "allò que estructura el text no són les reflexions ideològiques, sinó que és la trama de ficció" (p. 148). Le pagine del volume di S. dedicate all'opera offrono un'efficace sintesi dei contenuti, noti per altro, del *parlar anant* dei personaggi: da scottanti questioni di carattere politico-linguistico, a tematiche ecclesiastiche, a problematiche socio-politiche. Dalla presentazione emerge con chiarezza che, con la loro caotica esuberanza tematica ("desgavell temàtic") ed il loro riprodurre mimeticamente le peculiarità della comunicazione reale e di ogni giorno, questi colloqui sono il tramite attraverso cui si

esprime la programmata pluriprospetticità del pensiero di Despuig: il pensiero di un intellettuale, letterato e politico, il cui obiettivo è “incidir [in un] present....”, visto nella globalità delle sue manifestazioni (p. 157).

Segue la presentazione, non meno lucida ed esaustiva, della seconda pietra miliare del dialogo rinascimentale, *El Cortesano* di Lluís del Milà (1561). Ispirato da Baldassare Castiglione, e pensato per un pubblico per il quale l'opera del mantovano (1C) era sicuramente una “lectura prèvia”, *El Cortesano* disegna il profilo ideale dell'uomo di corte, senza però proporre un “model global, totaliztant, de cultura cortesa” come l'antecedente italiano, bensì lasciando al lettore il compito di evincere dal contesto lo *starting point* teorico dell'autore. Dopo aver puntualizzato che il testo, controcanto dell’impeccabile” traduzione al castigliano di Joan Boscán (1534), non rappresenta, pur se costruito sul tema delle facezie (“el saber burlar a modo de palacio”) e della “grazia” del cortigiano, un momento di ricezione passiva del referente italiano, ma “una adaptació creativa que reinterpreta 1C” (p. 183), si mettono a fuoco convergenze e diversità. Soprattutto si ribadisce che il Milà, consapevole del fatto che il modello di comportamento proposto dal Castiglione è per i destinatari locali “excessivament circumspecte i púdic, farcit de prohibicions i autocontrol” (p. 188), non esita a “valenzianizzare” la grammatica cortese in vista di un orizzonte d'attesa più permissivo e più ricco di *humour*. Con la precisazione, tuttavia, che se un tale orizzonte d'attesa presuppone, sul tema dell'educazione del cortigiano, direttive di pensiero e di gusto più “grassocce”, ciò non toglie che *El cortesano*, nello stesso momento in cui consente al suo uomo di corte atteggiamenti e modi meno sostenuti, sia categorico nel ribadire l'imprescindibilità di determinate doti: l'arguzia, l'ingegno, l'ironia.

Giunto ai dialoghi del tardo rinascimento, S. isola, all'interno di una produzione condizionata dal dogmatismo controriformistico e trasformata dal rigorismo dell'epoca in uno strumento di propaganda ideologica, alcune significative eccezioni. Infatti negli ultimi decenni del secolo il genere, quasi totalmente riservato alle “temàtiques eternes, centrades majoritàriament en qüestions espirituals” (p. 194) e usato come un veicolo di ortodossia religiosa ed etico-politica, s'impoverisce tanto sul piano della *fictio* dialogica, quanto su quello dell'incontro-scontro delle idee. E ciò mentre, per converso, cresce l'interesse per l'erudizione (ed emblematici in questo senso sono, fra gli altri, i dialoghi di Antoni Agustí) e per la ricerca orientata “a acumular dades, a inventariar el passat” (p. 194). Non mancano, tuttavia, per l'A., dicevo, esperienze di segno diverso (“dues importants excepcions”, p. 222): come i due dialoghi rispettivamente di Marc Antoni de Camós e di Francesc Comte. Il primo, una *regla de vivir*; il secondo, un testimone de l’“ús primerenc del bucolisme en la literatura catalana” e contestualmente una difesa della “catalanitat” storica e politica di determinati “comtats”.

In ogni caso, se insieme ai *Col' loquis* di Despuig, è *El cortesano* di Lluís del Milà a chiudere gli anni della “plenitud” del dialogo nel Rinascimento, il modo migliore per sottolineare come il dialogo prodotto in area catalana sia un punto di riferimento e di confronto obbligato per tutta la storia europea del genere nel cinquecento, sta forse nel ricordare da una parte le parole del Tasso, dall'altra una nota riflessione di A. Quondam. Infatti non è un caso che l'indagine di S., volta in buona sostanza alla valutazione del genere in quanto “eina ideologica plena de possibilitats filosòfiques” e “eina literària, plena de possibilitats estètiques”, si apra e si chiuda nel segno di un postulato tassiano: “lo scrittore del dialogo... quasi mezzo fra'l poeta e'l dialettico”. Mentre l'affermazione di Quondam, a proposito de *Il Cortigiano*, è la seguente: “Non c'è discorso europeo relativo alla corte... che non faccia preventivamente i propri conti con la presenza del testo che ne fonda la stessa sua dicibilità”. E sul filo di tali parole, ricordate peraltro dall'A., chiudo questa presentazione, segnalando all'attenzione degli studiosi del dialogo rina-

scimentale – e in questa sede segnatamente a quelli italiani – l'agile volume di Solervicens e la ricerca che ne è a monte, seria e meritevole. Alla bibliografia, essenziale, ed espressione di una fatica tuttora in fieri, aggiungo solo la segnalazione del volume di Carla Forno, *Il "Libro Animato": Teoria e Scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino 1992, non più recentissimo, ma comunque basilare, in quanto densa ed importante riflessione su quel “gran pelago” di gioco e finzione che è, per l'appunto, il dialogo.

Annamaria Annicchiarico

Enric Prat de la Riba, *Obra completa* (vol I 1887-1898, pp. 696; vol. II 1898-1905, pp. 669), a cura d'Albert Balcells i Josep Maria Ainaud de Lasarte, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans – Proa, 1998.

Questo lavoro, a lungo atteso dagli studiosi del pensiero del politico catalano e dal pubblico colto in generale, colma una lacuna da più parti lamentata. L'opera pratiana risultava infatti fino a ieri in gran parte difficilmente reperibile e singolarmente frammentata e dispersa su riviste, giornali, opuscoli, verbali, ecc. Caratteristica che certamente dà la misura dell'instancabile impegno culturale e politico del primo presidente della Mancomunitat che però ha contribuito a creargli un'ingiustificata fama di “auctor unius libri”, che non rende giustizia della complessità intellettuale della sua figura. Prat infatti è stato chiaramente l'autore di *La nacionalitat catalana* (1906), ma anche l'estensore di decine di recensioni, articoli che costituiscono in qualche modo i momenti formativi del suo pensiero che si concretizzerà nell'opera sopra ricordata. La stessa *Ley jurídica de la industria*, tesi di dottorato discussa a Madrid nel 1894 e pubblicata a Barcellona nel 1898 (II volume, pp. 19-254), è praticamente sconosciuta pur contenendo numerosissime suggestioni di tipo politico e sociale che vanno ben al di là delle sue finalità accademiche. L'impegno alla pubblicazione delle “opere complete” ha, come ricorda Balcells nell'introduzione, radici assai lontane. Risale addirittura al 1917, l'anno della morte del politico di Castellterçol. Fu allora che l'Institut d'Estudis Catalans (creatura di Prat) venne incaricato dalla “Diputació” barcellonese di raccoglierne gli scritti. Le vicissitudini storiche, complici probabilmente le valutazioni politiche legate alle stesse posizioni di Prat espresse in più sedi, hanno differito di ottant'anni l'operazione. Essa è oggi praticamente conclusa, mancando un solo volume, il terzo (1906-1917), al completamento dell'impresa così tenacemente perseguita dai due curatori, illustri storici e studiosi del pensiero catalanista e dell'azione politica di Prat de la Riba. Il primo volume reca anche un contributo originale di grandissimo interesse critico dovuto alla penna di Albert Balcells. Si tratta del saggio intitolato “Evolució del pensament polític de Prat de la Riba” che occupa le prime 93 pagine del libro. In esso si ripercorre, con ricco apparato bibliografico, la formazione e lo sviluppo del pensiero pratiano dal periodo della collaborazione alla *Revista Jurídica de Cataluña*, particolarmente intensa negli anni 1895-1898, fino agli ultimi articoli giornalistici de *La Veu de Catalunya*, testata da lui diretta per molto tempo. Ai fini di una più precisa determinazione delle letture rilevanti del giovane Prat, risultano fondamentali le recensioni (sempre piuttosto ampie e di non esclusivo ambito giuridico, settore che, tra l'altro, egli considerava alquanto limitante) pubblicate nella *Revista Jurídica de Cataluña*. Nelle pagine della rubrica “Miscelánea Jurídica” si alternano annotazioni e riflessioni su filosofi e sociologi, assieme a quelle su giuristi e storici. Ricordo soltanto, tra i molti italiani, figure quali Scipio Sighele, Pasquale Sta-

nislao Mancini e Gasparotto, anche se la scuola francese (congiuntamente a quella storica tedesca, di cui Prat ebbe notizia sicuramente attraverso le lezioni di diritto di Duran i Bas) sembra esercitare un influsso più profondo sull'interpretazione pratiana delle dinamiche storiche. Mi riferisco all'opera di Renan e alla valorizzazione della "naturalità" del Medioevo in opposizione all'"artificiosità" dell'Illuminismo, nonché agli scritti di Fustel de Coulanges. Balcells rileva anche come, per quanto almeno concerne l'idea di nazione, Prat debba molto più di quello che lui stesso appare disposto a concedere all'opera di Valentí Almirall e a quella del vescovo Torras i Bages. Certo, l'eclettismo del pensiero era prevalentemente funzionale all'azione politica incipiente, ma già decisamente indirizzata. Dice Balcells: "Prat de la Riba anava prenen de cada autor allò que servia a la seva argumentació, unes vegades citant-ne la procedència i unes altres no, segons li convenia. Resulta explicable que Prat aparegués en el seu temps com un pensador original sense que les idees que utilitzava fossin ben bé seves, encara que sí ho era la síntesi que elaborava" (I, p. 26). Credo che l'aspetto fondamentale riguardi proprio la "sintesi" e il suo impiego, tanto in campo culturale quanto in quello – più ovvio – politico. L'intreccio nella dottrina pratiana di elementi liberali e cattolici, conditi da un'estetica politica "noucentista" e dorsiana (si ricordi il capitolo de *La nacionalitat catalana* dedicato all'imperialismo), non forma certo una teoria politica originale e autonoma, ma certamente rappresenta il momento ideologico culminante di una prassi politica tesa alla ricerca del consenso e alla certezza dell'obiettivo programmatico da raggiungere gradualmente. Balcells ribadisce anche la necessità di collocare in un'ottica europea la parte riguardante l'imperialismo e i connotati violenti che esso assume: "Colonialisme i imperialisme estaven a l'ordre del dia. Fins i tot entre els socialistes de la Segona Internacional, l'any 1907, tot un sector en el congrés de Stuttgart reclamava per boca de Van Kol que Europa assumís una verdadera missió civilitzadora a fi d'accelerar l'evolució dels pobles subdesenvolupats. La majoria rebutjà aquesta posició, però la crítica socialista del colonialisme es feia des del punt de vista de la defensa de la pau entre les potències europees més que no pas des del punt de vista dels drets dels pobles colonitzats" (I, pp. 69-70). Esso costituiva dunque ai suoi occhi – e non solo ai suoi – il requisito indispensabile d'appartenenza all'Europa. Va da sé che questa è una soltanto delle numerose questioni poste dall'opera del primo presidente della Mancomunitat. La lettura "antologica", alla quale sinora eravamo abituati, potrà essere finalmente sostituita da quella completa e cronologica, con una più lineare percezione delle debolezze dottrinali, ma anche con una più adeguata coesione culturale del suo progetto politico. Questi due primi volumi illustrano dunque la sorprendente vitalità e ricchezza dell'opera e dell'azione pratiane, confermate, anche al di fuori dell'ambito catalano, dalla riedizione de *La nacionalitat catalana*, con un'introduzione di Javier Tusell e la traduzione spagnola (data, ma significativa) di Antonio Royo Villanueva, pubblicata nel corso del 1998 a Madrid dalle edizioni "Biblioteca Nueva". Meriti che vedremo presto ribaditi dalla pubblicazione del terzo e ultimo volume delle opere complete.

Patrizio Rigobon

Elke Sturm-Trigonakis, *Barcelona. La novella urbana (1944-1988)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 265.

Il volume fu pubblicato originalmente nel 1996 col più impegnativo titolo di *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadtroman Barcelonas unter be-*

sonderer Berücksichtigung urbaner Räume. La particolare considerazione dello spazio urbano scompare dal titolo, non dal testo, nella versione catalana di Rosa Ribas. In realtà la struttura portante del lavoro è costituita proprio dalla percezione dello spazio metropolitano barcellonese in nove romanzi che occupano l'arco temporale indicato dal titolo. Non si tratta dunque di definire la città come paesaggio accessorio all'interno di un discorso narrativo diversamente orientato, ma come elemento in grado di connotare le opere localizzate nella capitale catalana: "es parla de literatura urbana quan, i només quan, la ciutat...formi part activa d'una creació literària...la ciutat ha de constituir una part clarament identifiable i imprescindible de l'argument i <...> els personatges han d'èsser representatius dels habitants d'aquesta ciutat" (pp. 11-12). Più oltre vengono posti ad esemplificazione di ciò che è letteratura urbana, e di ciò che non lo è, il romanzo di Vázquez Montalbán *Los mares del sur* "novel-la urbana en el sentit del concepte fixat al principi d'aquest llibre" e le narrazioni *Barcelona connection* o *Prótesis* di Andreu Martín, associato peraltro agli scritti di altri autori, le quali "tot i que tenen lloc... en una Barcelona identifiable inequivocament, anul·len la ciutat per afavorir l'acció" (p. 214). Va detto che questa tradizione di studi è molto sviluppata per altre metropoli europee ed americane (si veda, tanto per citare uno studio abbastanza recente, il saggio di Peter Brooker *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, The New Modern*, London and New York, Longman, 1996, pp. IX-245). In questo senso il lavoro di Sturm-Trigonakis rappresenta una relativa novità per la città catalana benché, più in generale, le relazioni tra letteratura e aree urbane, stia emergendo in Spagna (e anche in Italia) come oggetto di studio con personalità propria all'interno della "comparazione" tra le varie discipline e tra le varie arti. Ricordo solo un paio di libri recenti che attestano tale tendenza: *Literatura y espacio urbano*, a cura di José Carlos Rovira e José Ramón Navarro, che raccoglie gli interventi letti nell'omonimo congresso di Alicante del 1993 (Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994, pp. 213) e *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. Casari M. Lorandi, U. Persi, F. Rodríguez Amaya, frutto anche questo di un convegno specificamente indirizzato, "sulla scorta delle teorie e degli apporti metodologici lotmaniani nell'ambito della 'tipologia della cultura'", a individuare una risposta alla domanda "che cosa sono, come vengono usate e a che cosa servono le immagini architettoniche nel testo letterario?" (Milano, Jaca Book, 1996, p. 11), con ampie concessioni alla tematica urbana. Il caso di Barcellona, studiato da Sturm-Trigonakis, presenta, tra l'altro, una questione linguistica del tutto peculiare, estranea a città di più antica tradizione di studi "urbano-letterari", come Parigi o Londra. Il problema del bilinguismo, sia da un punto di vista politico che narrativo, viene schematicamente enunciato dall'autrice: "la realitat de Barcelona fou i és bilingüe. Aquest treball seria incomplet si una de les dues meitats fos ignorada" (p. 39), cosa che chiaramente non avviene. Alla fine del saggio tuttavia l'autrice prende atto che "la novel-la barcelonina dels propers anys s'escriurà, segons totes les prediccions, majoritàriament en català" (p. 236), auspicando uno studio che approfondisca i temi dello sviluppo narrativo in una situazione di normalità. Il bilinguismo letterario-creativo, di più complessa stratificazione rispetto a quello saggistico-giornalistico, ha prodotto autori di grande interesse e spesso di notevole successo: tra i molti, Terenci Moix "treballador fronterer" entre les dues llengües" (p. 229) e lo stesso Vázquez Montalbán, carvalhanamente spagnolo monolingue, la cui opera narrativa è in buona parte strutturata su un'evidente diglossia della scrittura. Tale peculiarità conduce talvolta a problematiche dissociazioni. Oltre alla scelta di nove romanzi, che vanno da *Nada* di Carmen Laforet a a *Lady Pepa* di Jesús Ferrero, passando per opere di Manuel de Pedrolo e Luis Goytisolo, vengono presi in considerazione nei due capitoli dello studio dedicati rispettivamente ai decenni 1940-1960 e 1970-1980 (pp. 89-105 e 151-165) altri lavori che legittima-

mente potrebbero costituire oggetto di ulteriore riflessione, se non altro perché dovuti alla penna di autori in qualche caso criticamente consolidati, come Max Aub, autore di *Campo cerrado*, tradotto recentemente in italiano da Ignazio Delogu con il titolo *Barcellona brucia* (Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 210), di cui la studiosa tedesca sottolinea il forte compromesso ideologico (“En Aub <...> tot el que és català és, com a sinònim de capitalista i explotador, més aviat dotat amb connotacions negatives”, p. 104), o Montserrat Roig, che spesso ci presenta una città connotata sensibilmente dalla presenza di istanze pre e post sessantottesche in un contesto di affermazione d’identità catalana (pp. 157-159). Dal punto di vista metodologico e sostanziale, il lavoro di Sturm-Trigonakis è condotto secondo criteri privi di idiosincrasie soggettive particolarmente palesi: naturalmente ognuno potrebbe aggiungere o togliere qualche opera, a seconda delle proprie ubbie (noi, ad esempio, avremmo citato anche un bel romanzo di Alberto Díaz Rueda, pubblicato nel 1979, *Cualquier día en la ciudad* <Barcelona, Plaza & Janés, pp. 316> o, sia pure al di fuori dell’ambito cronologico fissato, quello di Pepa Roma, *Cómo desaparecer sin ser visto* <Madrid, Exedra de Ediciones, 1990, pp. 150>), ma ciò rientrebbe nella consueta prassi retorica della recensione che vorremmo assolutamente pretermettere. Si deve invece sottolineare come l’autrice, enucleando nitidamente i fattori costitutivi della “novel·la urbana”, abbia lasciato la porta aperta alle future inclusioni e/o esclusioni, auspicando un approccio che consideri comparativamente il ruolo letterario di Barcellona come metropoli “non capitale”. Posizione comune a tante altre realtà urbane europee.

Patrizio Rigobon

Rao i follia – Ész és mámor, poetes catalans del segle XX. Századi katalán költők, traducció de Déri Balázs fordítása [antologia di poesie catalane del novecento selezionate e tradotte in ungherese da Balázs Déri], Budapest, Íbisz, 1997, pp. 198.

La recensione e la segnalazione in questa rivista di un volume di poesie catalane del nostro secolo tradotte in ungherese potrebbe apparire più come una pittoresca velleità che un imprescindibile esigenza conoscitiva. E tuttavia essa è quantomai utile, anche per ripercorrere, al di là delle considerazioni sul testo in esame, una storia (quella della catalanistica in Ungheria) certamente giovane, ma non per questo meno significativa di altre esperienze a noi più note che, proprio per essere tali, tendono spesso a configurarsi come uniche esistenti, come esclusive e accreditate fonti informative su un mondo (quello degli studi catalani) già di per sé abbastanza circoscritto, benché in costante espansione. La barriera linguistica che ci separa, nonché la modesta diffusione dello studio della lingua ungherese in Italia, anche se lo sforzo di molti studiosi sta notevolmente migliorando la situazione, contribuiscono a mantenere pressoché ignoti numerosi contributi scientifici, non solo riguardanti l’area catalanistica, che provengono dal paese magiaro. Kálmán Faluba, ispanista e catalanista dell’università ELTE di Budapest, interrogandosi sull’esistenza di una tradizione di studi catalani in Ungheria, fornisce una risposta interlocutoria: il catalanismo ungherese è stato nel corso del nostro secolo una specie di fiumiciattolo carsico, derivato dal più consolidato ispanismo, il quale ha oggi la possibilità di smettere il ruolo di “aprendiz de río”. Lo scolopio Albin Kőrösi può essere considerato l’iniziatore della tradizione ungherese degli studi catalani: negli anni venti del nostro secolo egli pubblicò nella rivista *Katholikus Szemle* svariate versioni di

poeti del Principato, oltre a numerosi studi critici. Kőrösí ha lasciato anche una notevole quantità di materiali inediti scoperti recentemente da Sylvia Kotlán. La parabola esistenziale di un allievo dello scolopio, Olivér Brachfeld, fu bruscamente interrotta dalla guerra civile spagnola. Era arrivato a Barcellona nel 1929 per redigere la sua tesi di dottorato sulla presenza dell'Ungheria nella letteratura catalana antica. Studio che discusse e pubblicò pochi anni dopo. Svolse anche attività di traduttore dall'ungherese in catalano, benché abbia potuto dare alle stampe soltanto un'opera, la *Halálos tavasz* (Primavera mortal) di Lajos Zilahy. Bisogna quindi arrivare agli anni settanta per un interesse più sistematico e una significativa ed istituzionale presenza del catalano nell'università. A parte un'infelice versione di alcune poesie catalane, comparse nell'antologia ispanica *Hesperidák kertje* del 1971, la prima opera monograficamente dedicata alla poesia catalana è quella curata dal poeta transilvano György Jánosházy, che esemplò la sua scelta sull'antologia di José Agustín Goytisolo. La traduzione di Jánosházy, antecedente immediato della raccolta che qui ci occupa, uscì nel 1972 a Bucarest col titolo *Körtánc fantomokkal*: si trattava di un'ampia selezione delle opere di dieci poeti corredata da uno studio critico. Nel 1971 Kálmán Faluba (al quale dobbiamo le informazioni qui riportate), coadiuvato da Zsuzsa e Judit Tomcsány, ha introdotto, tra i programmi del dipartimento di spagnolo dell'università ELTE, lo studio della lingua catalana, prima; della letteratura, della storia e della linguistica catalane, successivamente. Il volume di Balázs Déri è uno dei frutti di questa nuova tappa. L'antologia si offre al lettore e/o studente ungherese con un intento informativo che riteniamo, pur nella oggettiva limitazione di spazio, ampiamente riuscito. Il volume è aperto dal maragalliano "Cant espiritual" e continua, secondo un'articolazione cronologica, con gli altri capisaldi della poesia catalana. Comunque non vengono ignorate le voci provenienti da aree catalanofone al di fuori del Principato: vi è una composizione dell'algherese Rafael Caria, oltre a qualche poesia dal Roussillon, da Minorca ed Ibiza. Ovviamente più rappresentate, con autori di tutto rilievo, sono Majorca e Valenza. I poeti di più lunga tradizione critica (il citato Maragall, Riba, Carner, Espriu, Foix, Ferrater, Estellés ecc.) hanno, come abbiamo appena sottolineato, una presenza più cospicua, tuttavia il curatore ha concesso un qualche spazio anche a autori relativamente giovani come Ponç Pons, Josep Ballester, Eduard Verger. L'esperienza dell'avanguardia degli anni venti è testimoniata da quattro lavori di Joan Salvat-Papasseit. Una selezione che, pur senza entrare nel merito di letture critiche o interpretative, fornisce dunque un profilo che indubbiamente esprime la qualità della poesia catalana del nostro secolo. In questo senso il lavoro del curatore è doppiamente meritorio: da un lato la selezione (operazione sempre irta di difficoltà); dall'altro la traduzione verso un sistema linguistico così diverso, hanno posto problemi di non facile risoluzione. Balázs Déri è traduttore di grande esperienza e dottrina: laureato in filologia classica ed iranistica presso l'Università ELTE di Budapest, ha successivamente studiato storia della lingua e letteratura catalana. Ha lavorato, per un lungo periodo, presso l'Accademia Ungherese delle Scienze con l'incarico di collaboratore del gruppo di ricerca in scienze antiche, redigendo un dizionario di latino medievale. Ha tradotto varie opere di prosa dal latino medievale. Ha eseguito la versione della raccolta di poesie *Szálkák* ("Spine") di János Pilinszky dall'ungherese in catalano; assieme a Jordi Parra-mon ha tradotto *Az ember tragédiája* ("La tragedia dell'uomo") di Imre Madách e, con Montserrat Bayà, le *Öt levél* ("Cinque lettere") di Péter Pázmány. Ha anche al suo attivo la pubblicazione in ungherese di alcuni grandi classici della letteratura catalana medievale, quali l'*Arbre de Filosofia d'Amor* e il *Llibre de Amic e Amat* di Ramon Llull. Attualmente è professore di greco e latino presso l'Università Protestante Károli Gáspár. Per essere fedele alla forma delle poesie catalane, Balázs Déri ha dovuto affrontare in particolare due considerevoli difficoltà: la prima riguarda la traduzione delle rime (derivante

dalla diversità dei sistemi fonetici); la seconda concerne la necessità di adattare il funzionamento delle poesie catalane, redatte in gran parte sul principio regolatore del numero di sillabe, al sistema metrico ungherese, che invece tiene conto, oltre che del numero di sillabe, anche della loro lunghezza. Nella lingua ungherese esiste, infatti, una differenza tra vocali lunghe e brevi: ö/ő, i-í, ü-ű ecc. Per quanto riguarda le rime, la difficoltà proviene dalla differenza dei sistemi fonetici delle due lingue. Il sistema vocalico ungherese è molto più articolato di quello catalano e comprende i suoni vocalici rappresentati dai seguenti grafemi: a, á, e, é, i, í, o, ó, ö, ő, u, ú, ü, ű. Esse giocano un ruolo fondamentale nella creazione delle rime in ungherese. Nello stesso tempo il sistema catalano delle consonanti è molto ricco: le assonanze sono basate proprio su di esso. Nell'ungherese sono inoltre frequenti le rime provenienti da suffissi e desinenze. Nella lingua catalana esiste un fenomeno che è sconosciuto nella lingua ungherese: nella modalità di Barcellona, si trovano delle vocali cosiddette “neutre” nella maggiore parte delle sillabe terminali. Si tratta delle vocali atone “a” ed “e” che vengono pronunciate in modo uguale. Nelle poesie catalane le sillabe terminali atone sono quasi indifferenti (tanto è vero che all'interno di un verso non vengono neanche contate tra le sillabe), le rime composte da sillabe terminali toniche sono monosillabi, mentre le rime composte da sillabe terminali atone sono bisillabi (queste ultime sono molto più frequenti) e, all'interno di queste, la sillaba tonica costituisce la sillaba più importante (essa è generalmente la penultima o, più di rado, la terzultima). Il traduttore, per trovare una soluzione adeguata alla complessa questione delle rime, più sopra sommariamente delineata, ha scelto nella maggiore parte dei casi l'assonanza, al posto della rima che avrebbe causato una sonorità eccessivamente ritmica e “tintinnante” (“csengés-bongás”) rispetto alle poesie originali. I seguenti versi, tratti dalla poesia “Preservació” di Josep Carner (p. 33), possono fornire adeguata esemplificazione:

És pau només de pols la que es deposa
sobre el que ens fou amat i ens fou plangut.
Ja no sé pas ço que de mi reposa;
res no viu altrament que combatut.
L'hora foscant ha mal tenyit de rosa
la finestra que em serva, inconegut.
Diumenge pur: só franc de cada cosa.
Jo poblaré la meva solitud.

A por békéje csak, mi lerakódik
azon, mit ember itt szeret, sirat.
Már nem tudom, belőlem mi rakódik;
csak úgy él minden, ha alulmarad.
Rejtőzködöm. Az ablakom megőv, míg
rózsaszínre festi az alkonyat.
Vasárnap van, kötelesség nem szólít.
Én népesítem be magányomat.

Nella lingua catalana non esiste differenza rilevante, dal punto di vista prosodico, tra le sillabe corte e lunghe: è, chiaramente, il numero delle sillabe a costituire la tipologia metrica. Nel verso ungherese la stessa funzione viene assolta, come abbiamo detto, da un modello tradizionale che tiene conto del numero di sillabe presenti in funzione, però, della lunghezza o brevità delle medesime. Quindi, una traduzione basata sul puro conteggio delle sillabe poteva suonare, da un lato, troppo “poco poetica” all'udito ungherese, mentre dall'altro, una versione basata sulla tradizione della metrica quantitativa greco-latina, diffusa nel sistema poetico ungherese, poteva apparire una falsificazione dell'intenzione originale dei poeti, in virtù dell'eccessiva fluidità indotta dalla scansione dei singoli piedi, estranea alle poesie catalane. La soluzione adottata dal traduttore, come dichiarato nella postfazione (pp. 192-194), consiste nel frenare consapevolmente la fluidità dei giambi e dei trochei (più rari questi ultimi).

Una difficoltà ulteriore è data dalla particolarità fonetica dell'ungherese che prevede l'accento tonico sempre sulla prima sillaba. In poesia questo implica che l'accento prosodico cada sempre sulla prima sillaba di ogni sequenza, la quale, in generale, può con-

tenere fino a quattro sillabe. Il ritmo della poesia viene dato dall'alternanza regolare delle varie sequenze. Il numero di sillabe dei versi sciolti, o legati, della versione ungherese, nella maggiore parte dei casi coincide con il numero di sillabe delle poesie originali (e questo vale anche per determinate parti delle poesie a verso libero che possono essere quindi interpretate come parti strutturate). L'esempio qui riportato è tratto da "Final del laberint" di Salvador Espriu (p. 73):

Quan aquells dits sensibles
toquin músiques fràgils
i lentament vacil·lin
llums canviant de ciris,
surt de la festa...

Midőn az érző ujjak
törékenyen zenélnek
s lassúdad imbolgással
remegnek gyertyafények,
hagyd ott az ünnepet!...

Balázs Déri, oltre a tener presenti e risolvere brillantemente le complesse questioni metriche, ha saputo mantenere una notevole fedeltà al testo originale, concedendosi limitatissime licenze: per esempio in "De Lluny Estant" di Josep Carner (p. 88) "el pàmpol mort sota d'un pi vivent" diventa "s az elhalt szőlő levelet...egy zöld fenyő alatt", con un modestissimo scarto semantico. La consapevolezza delle difficoltà, l'esperienza e gli accorgimenti utilizzati dal curatore hanno fatto sì che il risultato finale del lavoro fosse di notevole interesse nel panorama delle traduzioni poetiche moderne. La profonda diversità tra le due lingue trattate non ha rappresentato un impedimento, ma piuttosto un motivo di ulteriore riflessione, e quindi di avvicinamento, tra le due culture. La presente antologia poetica assume inoltre un ruolo importante nell'ambito degli studi iberistici in Ungheria, studi che si vanno sempre più consolidando ed ampliando: il lavoro di Balázs Déri ne è una brillante testimonianza.

Patrizio Rigobon, Luigi Contadini, Ágnes Jenei

Jaume Subirana, *Per a què serveix un escriptor?*, Barcelona, Proa, 1998, pp. 146.

Per a què serveix un escriptor? és una selecció d'articles sobre literatura publicats majoritàriament al diari *Avui* entre l'any 1989 i 1997. Articles que podríem qualificar de sociologia literària ja que pretenen donar testimoni d'una època en descriure alguns dels fets més significatius de la cultura literària catalana de gairebé una dècada.

Al llarg dels quaranta-cinc articles, l'interès del recull és força desigual. Al costat d'articles amb un escàs interès literari o cultural, articles de "cultureta literària" com diu el mateix autor, en trobem d'altres més substancials que fan referència a les opinions o declaracions d'algún autor, *Inconsciència de la literatura* o *Contra qui enviem a lluitar l'exèrcit dels nostres versos*, a la publicació d'un llibre, *Sylvia Plath: de la biografia com a ficció* o *Gabriel Ferrater Smith?*, on l'autor defensa el lligam existent que hi ha entre la biografia de l'escriptor i el que la seva obra expressa i la níciesa de voler separar una cosa de l'altra, o bé articles que estan relacionats amb la poesia entre els

quals caldria destacar pel seu sentit humorístic el *Test de detecció precoç del poeta bord* en què s'exposen els deu símptomes clàssics per reconèixer un element d'aquesta espècie.

Això no obstant, els articles que, potser, ofereixen un interès més remarcable en aquest recull són aquells que gosen denunciar de forma contundent els mals endèmics de la cultura literària catalana. La continuada inexistència d'un programa de llibres a la televisió a *Ha caigut el mur*, la desaparició de *Lletra de canvi* "l'últim intent de publicar una revista en català sobre literatura amb voluntat de presència als quioscs i d'aparició regular sovintejada" a *Teniem una revista*, l'excés mediàtic de la mort dels nostres escriptors a *Ha mort la Roig?* o la rèplica del mateix tema a *Per què no fem com si es morissin els poetes?*, l'enfrontament pueril entre escriptors i crítics a *Contra la crítica*, el cfoisme que practiquen, tot sovint, en matèria cultural les institucions governamentals catalanes a *Per què no copiem?*, la literatura o la cultura convertida en espectacle pels mitjans de comunicació on es parla de jurats, premis i altres falòrnies però rarament de literatura a *L'espectacle de la cultura*, o bé el que cal i el que no cal traduir a una llengua minoritària com la catalana a *Els límits de la traducció* on l'autor conclou que "la cultura catalana (i la literatura continua essent-ne emblemàtica) es mou permanentment en els marges de l'ambigüïtat. I potser per comptes de continuar amb la cantarella de la queixa hauríem de començar a assumir que el fet forma part consubstancial de la nostra identitat (...) Les fronteres del voler i el poder, els límits de les ja desgastades teories de la normalitat i del "tapar forats", són ara el nou territori. Les fronteres i l'opció. Raonada, arriscada, sempre provisional. Perquè és en l'aposta, no en la pila de greix, on es distingeixen les ofertes i les cultures més atractives. Una aposta alhora conscient dels propis límits (...) i contínuament temptada d'eixamplar-los, de sortir en exploració".

En definitiva, una selecció més acurada dels articles que realment presenten un interès polèmic i testimonial hagués dotat de solidesa el recull i no l'hagués convertit en una mena de calaix de sastre on tenen cabuda, al costat de digressions i opinions sugerents, frivolitats i banalitats sorprenents.

Marc Lluch i Arenas

BIBLIOGRAFIA DI FRANCO MEREGALLI
(secondo aggiornamento)

Il volume *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1981, si chiude con una *Bibliografia di F. M.*; nel n. 45 di questa *Riber* (dic. 1992) ne pubblicai un primo aggiornamento, che comprende pubblicazioni fino all'inizio del 1992. Tale aggiornamento risultò tipograficamente alquanto difettoso; molto meno lo è nella riproduzione di Paola Elia, *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani*, Chieti, Università D'Annunzio, 1993, 222-229, dove tuttavia le pubblicazioni non sono numerate e quindi non sono possibili rimandi.

F. M.

241. Rec. A. Machado, *Lettere a Pilar*; C. A. Cacciavillani, *L'architettura nel viceregno del Rio de la Plata*, in *Rassegna iberistica*, 43 (maggio 1992), 56-57, 64-65.
242. Rec. P. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*; P. Salinas-J. Guillén, *Correspondencia; Hispanic Studies in honor of G. Ribbons; Enciclopedia di Scienze, lettere ed Arti, Appendice*, in *Rassegna iberistica* 44 (dic. 1992), 43-49, 56-57.
243. *Introduzione a Calderón de la Barca*, Bari-Roma, Laterza, 1993, 180 pp.
244. Rec. Strosetski, *Cervantes*, in *Romanische Forschungen*, B. 104 (1992), 259-261.
245. Rec. L. Imperiale, *El contexto de la Lozana andaluza; La primera versión de La vida es sueño*, in *Rassegna iberistica* 45 (dic. 1992), 63-66, 71-72.
246. *Sobre la diacronía de la vida y obra de Calderón*, in *Busquemos otros montes y otros ríos*, Madrid, Castalia, 1992, 185-194.
247. Rec. A. Gnisci, *Noialtri Europei; Venezia e le lingue e letterature straniere*, in *Comparatistica*, 4, Firenze, Olschki, 1992, 217-218, 219-222.
248. *Sobre el Condestable M. L. de Irango*, in *Rassegna iberistica* 47 (maggio 1993), 3-23.
249. Rec. Jüttner, *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*; L. Infantino, *Ortega y Gasset*; J. Gaos, *Obras completas*, XIII, in *Rassegna iberistica* 47 (maggio 1993), 50-52, 57-59, 68-70.
250. *Gaetano Osculati in Sudamerica*, in *El Girador*, Roma, Bulzoni, 1993, 697-705.
251. Rec. Hamilton, *Heresy and Mysticism in XVI. Century Spain*; M. de Unamuno, *Epistolario inédito*, in *Rassegna iberistica*, 48 (1993), 59-64.

252. Rec. *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani*; E. Martinez López, *Mezclar berzas con capachos; Recordando a Guillén*, in *Rassegna iberistica*, 49 (febbr. 1994), 41-42, 51-52, 61.
253. *Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina*, in *Actas del III Colloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, 33-42.
254. Rec. *Recordando a Guillén*; G. Siebenmann, *Die lateinamerikanische Lyrik*; J. Gaos, *Obras completas*, V, in *Rassegna iberistica*, 50 (giu. 1994), 68-69, 75-80.
255. Rec. *L'opera di Dante nel mondo* a cura di E. Esposito, in *Comparatistica*, 5, Firenze Olschki, 1993, 205-207.
256. *I viaggiatori ispanici*, in *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, Roma, Abe-te, 1994, 121-141.
257. *Introduzione a Ortega y Gasset*, Bari-Roma, Laterza, 1995, 172 pp.
258. *Rapporti culturali tra la Spagna e il Veneto nel Settecento*, in *Spagna e Italia a confronto nell'opera di G. B. Conti*, Comune di Lendinara, 1994, 153-164.
259. *Diciannove giorni in Brasile, nel 1961*, in *Rosa dos ventos*, Università di Padova, Istituto di lingue e letterature romanze, 1994; 195-196.
260. *Antonio Machado nel mio tempo*; Rec. *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*; G. Calabro, *Jaime Gil de Biedma*, in *Rassegna iberistica*, 51 (dic. 1994), 35-36, 45-47, 70-71.
261. *Studi danteschi nell'area ispanoparlante dal 1965*, in *Dalla bibliografia alla Storiografia. La critica dantesca nel mondo*, Ravenna, Longo, 1995, 111-120.
262. *José Martí*, in *Saggi in onore di G. Allegra*, Università di Perugia, 1995, 449-459.
263. Rec. Mugnaini, *Italia e Spagna nell'età contemporanea (1814-1870)*; F. Jiménez Losantos, *La última salida de Azarúa. A più voci. Omaggio a Dario Puccini*; M. Brown, *The reception of Spanish American Fiction in West Germany. – Ricordo di Giovanni Stiffoni*, in *Rassegna iberistica*, 52 (febbr. 1995), 66-70, 81-84, 93-94.
264. Rec. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni*; D. Manera, *Letteratura e società in F. Trigo*; A. Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil*, in *Rassegna iberistica*, 53 (giu. 1995), 51-56.
265. Rec. *Barroco esencial*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXI (1995), 225-226.
266. Rec. E. Kanceff, *Poliopticon italiano*, in *Annali di Ca' Foscari*, 1995, 1-2, 449-451.
267. *Cervantes in Calderón*, in *Atti delle giornate cervantine*, Padova, Inipress, 1995, 129-135.
268. *Ortega en Venecia*, in *El país*, 5 de enero de 1996.
269. *El monstruo de la fortuna*, in *La festa teatrale ispanica*, Napoli, 1995, 177-194.
270. Rec. Associazione Ispanisti Italiani, *Scrittura e riscrittura*; J. Ortega Spottorno, *Historia probable de los Spottorno*; P. Preston, *Franco, "Caudillo de España"*, in *Rassegna iberistica*, 55 (febbr. 1996), 29-30, 41-48.
271. *Sobre Unamuno en Ortega*, in *Spanische Literatur-Literatur Europas*, W. Hem-pel zum 65. Geburtstag, Tübingen, Niemeyer, 1996, 421-428.
272. *Sor Juana de la Cruz e Antonio Vieira*; Rec. *Hispania. A Journal devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*; *Atti delle giornate cervantine*; M. de Unamuno, *Come si fa un romanzo*; F. Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*; in *Rassegna iberistica*, 57 (giu. 1996), 37-38, 47-48, 60-63.
273. *L'ispanista*, in *Gherardo Marone*, Napoli, Macchiaroli, 1996, 22-38.
274. *L'Histoire de la littérature contemporaine en Espagne di G. Hubbard*, in *Rassegna iberistica*, 56 (febbr. 1996), 85-92.

275. Rec. *Spanische Literatur. Literatur Europas*; J. M. Casasayas, *Ensayo de bibliografía cervantina*; J. Semprún, *La escritura o la vida*; A. Crespo, *Antología poética*, in *Rassegna iberistica*, 58 (nov. 1996), 34-35, 37-38, 42-46.
276. *La "décima Musa" di Ludwig Pfandl*, in *Por amor de las letras: Juana Inés de la Cruz*, a cura di S. Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1996, 101-106.
277. Rec. M. G. Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*; M. de Unamuno, *Epistolario americano*, 1890-1936; A. Crespo, *Iniciación a la sombra*; F. Umbral, *Diccionario de Literatura*; M. Vázquez Montalbán, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, in *Rassegna iberistica*, 59 (febb. 1997), 53-56, 59-64.
278. *Profilo di Giovanni Allegra*, in *Serena ogni montagna*, Roma, Bulzoni, 1997, 221-232.
279. *El redescubrimiento de Cervantes en el siglo XVIII*, in *El País*, 29 de agosto de 1997, 30.
- 59 bis. *Clarín and Unamuno: Parallels and divergencies*, in *Unamuno. Creator and creation*, ed. J. Rubia Barcia, Berkeley, University of California Press, 1967, 156-170.
280. *Gli ottant'anni di José Ortega Spottorno*; rec. G. Signorotto, *Milano spagnola; Guerra, istituzioni, uomini di governo*, in *Rassegna iberistica*, 60 (giu. 1997), 43-44, 54-56.
281. *Historiografía de la literatura hispánica y literatura comparada italo-española*, in R. Froldi-M. Tietz eds., *Los estudios hispánicos en Italia y en Alemania*, Actas del congreso Villa Vigoni 1989, Bochum, Ruhr. Universität, 1993, 1-9.
282. *Manuel Gutiérrez Nájera*, in *Un lume nella notte*, Studi in onore di Giuseppe Bellini a cura di S. Serafin, Roma, Bulzoni, 1997, 187-198.
- 119 bis. *Venezia nella Letteratura spagnola*, in *Venezia e la Spagna*, Milano, Electa, 1988, pp. 143-154.
283. Rec. C. Guillén, *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, in *Comparatistica*, 8, 1996, 155-156.
284. Rec. Associazione Ispanisti Italiani, Convegno di Roma 1995. I. *Scrittori "contro"*; II. *Lo spagnolo d'oggi*; C. Nooteboom, *Verso Santiago. Itinerari spagnoli*, in *Rassegna iberistica*, 61 (nov. 1997), 59-60, 63-65.
285. *Recenti scritti sull'invecchiamento*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CIV (1996-1997), 507-520.
286. *Il secondo Américo Castro*; rec. I. Arellano y B. Oteiza eds. *De hombres y Laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*; I. Arellano y A. L. Cilveti eds. *Autos sacramentales completos de Calderón*; J. Ortega y Gasset, *Meditación de nuestro tiempo*; J. Ortega Spottorno, *Los amores de cinco minutos*, in *Rassegna iberistica*, 62 (febb. 1998), 43-45, 55-58, 60.
287. *Los terrores del Año Mil*; Rec. R. Froldi-M. Tietz eds. *Los estudios hispánicos en Italia y en Alemania; Hispanistica. Revista India de estudios hispánicos*, in *Rassegna iberistica*, 63 (giugno 1998), 25-30, 53-54, 58-60.
288. *Julián Del Casal*; rec. J. Fernández, *Hystoria del magnánimo Don Belianís de Grecia, Libro Primero, Libro Segundo*; A. N. Marani, *Immigrantes en la literatura argentina*; M. Bellers, a cura di, *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria*, in *Rassegna iberistica*, 64 (nov. 1998), 43-47, 56-57, 66-67.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 12 (1996), serie monográfica n. 2.
- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 23, 1-2 (1998).
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C., 55-II (1998).
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 245-246 (1997).
- Cahiers d'études romanes*, Université de Provence (Aix-Marseille I), nouvelle série, 1, (1998).
- Castilla*, Universidad de Valladolid, 21 (1996).
- Il confronto letterario*, Università di Pavia e Bergamo, 27 (1997).
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 73 (1998).
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario Menéndez Pelayo, 23 (1998).
- Disenso*, 17 (1998), 18 (1998).
- Iris*, Université de Montpellier III, 1998.
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 35-36 (1997).
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 81 (1998).
- Letras de Hoje*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 114 (1998).
- Manuscrt. cao*, Universidad Autónoma de Madrid, 7 (1996-97).
- L'Ordinaire Latinoaméricain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 172 (1998).
- Palabra y Persona*, Centro Argentino P.E.N. Club International, 4 (1998).
- Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, 53 (1998).
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., 52-II, 1998.
- Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, UNED, Madrid, 5 (1996 y 1997).
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 13 (1998)
- Studi di letteratura ispano-americana*, 31 (1998).
- Strumenti critici*, 88 (1998).

Libri:

- H. Briosso Santos, *Sevilla en la prosa de ficción del siglo de oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- A. Buela, *Estudios griegos*, Buenos Aires, Ediciones Theoría, 1998, pp. 118.
- R. H. Castagnino, *Miscelánea de lo literario*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1998, pp. 257.
- M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 155.
- M. T. Fuentes Morán- R. Werner (eds.), *Lexicografías iberorrománicas: problemas, propuestas y proyectos*, Frankfurt -Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 211.
- D. Janik (ed.), *La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos (1800-1860)*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998, pp. 268.
- K. Kohut-J. Morales Saravia - S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Ispanoamericana, 1998, pp. 331.
- W. Krysinski, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Ispanoamericana, 1998, pp. 252.
- E. Martínez López, *Tablero de Ajedrez*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 197.
- Y. Pantin, *Enemiga mía*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 103.
- M. Perl-A. Schwegler (eds.), *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 379.
- S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano*, Roma Bulzoni, 1998, pp. 287.
- E. Torrico (a cura di), *Catalogo Fondo “Enzo Santarelli”*, Università degli Studi di Urbino-Biblioteca Centrale. Emeroteca Polo Umanistico, 1998, pp. 457.

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 de 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»* (bibliografía, 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. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Biblioteca della Ricerca Diretta da *Giuseppe Bellini* e *Silvana Serafin*

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Osvaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di G. Bellini e E. Perassi.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000	Vol. XXXI (1998)	L. 20.000

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimili :

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 distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie* (1539-1553), a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori*

Columbi, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografia italiana*.

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 Aricò; **3** - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione : l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; **4** - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; **5** - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; **6** - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; **7** - *Andando más, más se sabe*, a cura di P. L. Crovetto; **8** - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»
Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

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.

“*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 Nahuaïl*; **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. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV, *Las Vanguardias tardías en la poesía bispangoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV, *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV, *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le "cosas" della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV, *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV, "Por amor de las letras". *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV, *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV, *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV, *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductorio y edición facsimilar por D. Liano.

"Memorie Viaggi e scoperte":

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **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. Scifoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductorio y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

- 1 - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2 - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3 - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4 - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5 - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6 - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7 - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8 - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9 - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10 - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11 - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12 - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13 - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14 - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos González Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17 - Serafin S., *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18 - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19 - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20 - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albònico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillaci N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.

- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpìe. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardini P., *José Emilio Pacheco. La poesia della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, p. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.

**Pubblicazioni di interesse iberistico del Centro per lo Studio
delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti
del Consiglio Nazionale delle Ricerche**

- 2 - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.
- 4 - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurreutia*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.
- 5 - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.
- 6 - Aldo Albònico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.
- 9 - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo,

Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico

a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane

della Facoltà di Lettere della

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

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

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

• • • • •

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini

a cura del Centro per lo Studio delle Letterature

e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.

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

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

• • • • •

CENTROAMERICANA

diretta da

Dante Liano

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Hispano-Americanana" L. 40.000

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 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 1CO

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 65.00
Socio Protector	U\$S 90.00
Institución	U\$S 100.00
Institución Protectora	U\$S 120.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~iili>