

RASSEGNA IBERISTICA

8

settembre 1980

SOMMARIO

Elide Pittarello — *Sulle tecniche narrative de "El español Gerardo" di Gonzalo de Céspedes y Meneses* Pag. 3

J. Gimeno Casalduero, *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento* (M.G. Chiesa) p. 47; *L'humanisme dans les lettres espagnoles. Etudes réunies et présentées par Augustín Redondo* (F. Meregalli) p. 49; E.W. Hesse, *New Perspectives on Comedia Criticism* (F. Meregalli) p. 50; A. Gómez de Castro, *Sonetti*, edizione, introduzione e note a cura di I. Pepe Sarno (C. Romero) p. 52; A. Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)* (C. Romero) p. 57; J. de Moncayo, *Rimas*, edición, introducción y notas de A. Egido (C. Romero) p. 57; M. Ben Barroca, *Dos comedias inéditas de Don Cristóbal de Monroy y Silva* (C. Romero) p. 62; J.M. Rozas, *Sobre Marino y España* (C. Romero) p. 65; J. Fontana, *La crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)* (M.L. Alares Dompnier) p. 69; P. Pegenaute, *Trayectoria y testimonio de José Manuel del Regato* (J.F. Fuentes) p. 71; *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (F. Meregalli) p. 73; S. Cánovas Cervantes, *Proceso histórico de la Revolución Española. Apuntes de Solidaridad Obrera*" (A. Gil Novales) p. 74; E. Giménez Caballero, *Memorias de un dictador* (F. Meregalli) p. 76; O. Alzaga Villamil, *Comentario sistemático a la Constitución española de 1978* (M.G. Chiesa) p. 78.

D. Liano, *Literatura hispanoamericana* (G. Bellini) p. 80; *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von W. Eitel (F. Meregalli) p. 84; AA.VV., *La narrativa de Carlos Alberto Montaner* (S. Serafin) p. 85; AA.VV., *Chile en el corazón, Xile al cor, Chile no corazon, Txile bihotean. Homenaje a Pablo Neruda* (S. Serafin) p. 88; O. Lara-A. Epple, *Chile: poesía de la Resistencia y del exilio* (G. Bellini) p. 89; J. Gelman, *Gotán, e altre poesie* (G. Bellini) p. 91; A. de Albornoz-J. Rodríguez Luis, *Sensemaya: La poesía negra en el mundo hispanohablante* (G. Bellini) p. 93; A. Carpentier, *El arpa y la sombra* (S. Serafin) p. 95.

M.L. Lepecki, *Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis* (M. Simões) p. 48; H. Sales Cercatori *di diamanti*, traduzione e introduzione di G. Macchi (M. Simões) p. 99.

Carner-Riba-Foix-Espriu, *Poesia catalana del novecento*, a cura di G.E. Sansone (P. Rigobon).

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli.

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

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0277-1]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417-30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)
Finito di stampare nel settembre 1980
dalle Grafiche G.V. - Milano

Fascicolo n. 8/1980 L. 5.000

SULLE TECNICHE NARRATIVE
DE "EL ESPAÑOL GERARDO"
DI GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES

0. *Premessa*

Gonzalo de Céspedes y Meneses (c.1585?-1638), uomo dalla vita travagliata che, tra il 1609 e il 1613-14 finì in carcere per motivi forse analoghi a quelli del protagonista del romanzo in questione¹, è autore di questa e di altre opere narrative e storiografiche², le quali, a tutt'oggi, hanno suscitato nella critica soltanto interessi sporadici³. Tale carenza di studi particolareggiati riguarda anche *El Español Ge-*

¹ Per una biografia dell'autore cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Prólogo a Gonzalo de Céspedes y Meneses, Historias peregrinas y ejemplares*, por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1906; e inoltre Yves René Fonquerne, *Introducción biográfica y crítica a Gonzalo de Céspedes y Meneses, Historias peregrinas y ejemplares*, edición, introducción y notas de Yves-René Fonquerne, Madrid, 1969.

² Oltre a *El español Gerardo*, di cui si dirà più avanti, le opere in prosa comprendono le novelle *Historias peregrinas, y ejemplares* (Zaragoza, 1623) e il romanzo *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, 1626), mentre le opere storiografiche sono costituite dalla *Historia Apologética en los sucesos del Reyno de Aragón y su ciudad de Çaragoça* (Zaragoza, 1622), dalla *Primera parte de la Historia de D. Felipe el III, Rey de las Españas* (Lisboa, 1631) e dal pamphlet *Francia engañada, Francia respondida* (Cáller, 1635), pubblicato sotto lo pseudonimo di Gerardo Hispano.

³ La bibliografia specifica è costituita in gran parte di note, articoli e prologhi alle edizioni moderne delle *Historias peregrinas* e de *El soldado Píndaro*. L'elenco più recente, per un totale di undici titoli, si trova in Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, edición, prólogo y notas de Arsenio Pacheco, Madrid, 1975, 2 voll., p. CXIV. Sono ancora da aggiungere il *Prólogo* dello stesso curatore (pp. VII-CXII) e unò studio sulla traduz. italiana, pubblicata a Venezia nel 1630, della I parte de *El español Gerardo*: Elisa Aragoné, *Barezzo*

rardo, romanzo che, a causa di contenuti e strutture formali lontani dal gusto contemporaneo, viene generalmente considerato piuttosto stucchevole⁴.

Tale giudizio, naturalmente, può essere dovuto a limitate capacità artistiche di Céspedes, ma in parte — credo — anche al fatto che sono state finora trascurate certe peculiarità retorico-poetiche del codice estetico da lui adottato.

Porre a confronto la distanza culturale creatasi fra l'autore di un romanzo sentimentale del secolo XVII e i suoi lettori contemporanei è quanto mi propongo di fare in questo studio, iniziando con un'analisi descrittiva delle forme narrative dell'opera che dovrebbe portare a una prima individuazione dei nuclei ideologici che vi sono sottesi. Pertanto la mia attenzione è rivolta principalmente al livello del *discorso* del testo — ovvero a quel veicolo espressivo che si offre come prima e più problematica superficie d'impatto — con continue intrusioni, tuttavia, anche fra i livelli dell'*intrigo*, della *fabula*, del *modello narrativo*⁵, al fine di rendere più espliciti, e quindi diversamente valutabili, alcuni meccanismi di produzione del senso.

1. *La questione del titolo*

Sia nella edizione del 1615 e 1617 (I e II parte) sia in quella, riveduta dallo stesso autore, del 1621, entrambe pubblicate a Madrid, il romanzo di Céspedes porta il titolo di *Poema trágico del español Ge-*

Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento, in "Rivista di letterature moderne e comparate", 14, 1961, 284-312. Ancora osservazioni interessanti sull'episodio algerino de *El Español Gerardo* ho trovato in George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, 1977, pp. 155-174.

⁴ Lo stesso Cayetano Rosell, che pure nel secolo scorso recuperò l'opera dall'oblio, nella *Noticia* introduttiva la colloca addirittura fra le "aberraciones del entendimiento humano" (In *Novelistas posteriores a Cervantes*, por Cayetano Rosell, B.A.E., t. XVIII, Madrid, 1946, p. IX).

⁵ Uso la terminologia di Cesare Segre, quale si trova ora in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, 1979, p. 11.

rardo, y desengaño del amor lasciuo, come, d'altra parte, la successiva edizione madrilenza del 1623⁶, su cui è basato il testo che oggi possiamo leggere nella collezione B.A.E., però con il titolo mutilo di *El español Gerardo, y desengaño del amor lasciuo*⁷, in quanto il suo curatore, Cayetano Rosell, rilevando la natura prosastica del testo, ritenne che la parola *poema* fosse stata indebitamente aggiunta dal primo editore della I parte, Luis Sánchez⁸.

Questa interpretazione, avallata successivamente sia da Jole Scudieri Ruggieri⁹, sia da Elisa Aragone¹⁰, non tiene conto, tuttavia, della precettistica aristotelica e, limitatamente a certi problemi, anche neoplatonica, diffusasi sistematicamente in Ispagna a partire dal 1596 con l'opera di López Pinciano¹¹, ma certamente già nota anche in precedenza attraverso gli scritti di trattatisti italiani come Castelvetro, Giraldi Cinzio, Scaligero, Tasso, ecc¹².

⁶ Per le varie edizioni de *El Español Gerardo* e delle altre opere di Céspedes cfr. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, 1970, vol. VIII, pp. 462-469.

⁷ La dicitura completa è la seguente: *El Español Gerardo, y desengaño del amor lasciuo. Discursos trágicos ejemplares*, por don Gonzalo de Céspedes y Meneses, vecino y natural de Madrid, in *Novelistas posteriores a Cervantes*, op. cit., pp. 117-271. E' l'ed. che ho usato per questo studio, in quanto non ne esistono di più recenti, alla quale farò d'ora in avanti riferimento con la sigla EG.

⁸ Cfr. *ivi*, nota², pp. VIII-IX.

⁹ Jole Scudieri Ruggieri, *Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore*, in "Anales de la Universidad de Murcia", XVII, 1958-59, p. 33. L'autrice qui attribuisce l'errore all'editore del 1623 anziché a quello del 1615. Le differenze però riguardano il testo delle due diverse edizioni del 1615-è1617? (I e II parte rispettivamente; di quest'ultima ed. madrilenza, segnalata da Nicolás Antonio e da Ticknor, non si conosce però alcun esemplare) e del 1621, e non il titolo, rimasto sempre invariato.

¹⁰ Cfr. Elisa Aragone, *Barezzo...*, op. cit., p. 304.

¹¹ López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, 3 voll. In generale, sulla situazione della trattatistica del tempo, cfr. Antonio Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII en Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1953, vol. III, pp. 567-692.

¹² Sull'argomento cfr. il vasto studio di Bernard Weinberg, *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1962, 2 voll.

Quale sia stata la fonte precisa delle idee estetiche che informarono *El español Gerardo* non è dato di sapere con certezza¹³; ma la sorprendente coincidenza, in più di un aspetto, fra la teoria letteraria esposta da Pinciano e la prassi narrativa seguita da Céspedes, mi inducono ad adottare l'opera del trattatista spagnolo come punto di riferimento più opportuno, per lo meno in qualità di compendio generale della poetica e della retorica circolanti in Spagna fra la fine del sec. XVI e l'inizio del XVII — cioè nel periodo di formazione intellettuale del nostro autore —, indipendentemente dalla possibilità di stabilire che siano state queste, e non altre, le dottrine che hanno influito, in maniera prevalente o esclusiva, sulla sua coscienza di romanziere. Una probabilità che si tratti proprio di esse tuttavia esiste: alcune considerazioni di teoria contenute nell'*Elogio Apologético* indirizzato a Céspedes da Francesco Avalos y Orozco, nell'edizione del 1615, sono redatte — come più avanti vedremo — secondo una terminologia e uno stile molto simili a quelli riscontrabili nella *Philosophia Antigua Poética*; inoltre vi leggiamo che i due erano legati da una relazione d'amicizia, nata in occasione del trasferimento di Céspedes dal carcere di Siviglia a quello di Granada¹⁴, luoghi, questi ultimi, in

¹³ Nella produzione rinascimentale italiana e in quella barocca spagnola, le differenze fra trattatisti si riducono spesso a questioni di maggiore o minore specificità teoretica rispetto a problemi che restano tuttavia comuni. Anche per un autore come Cervantes è non di rado difficoltoso risalire ai testi che poterono contribuire alla formazione della sua estetica letteraria. Sul tema cfr. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. spagnola di C. Sahagún, Madrid, 1966; in particolare il pgf. *Cervantes y la teoría literaria de su tiempo*, pp. 15-34.

¹⁴ Afferma al riguardo Avalos y Orozco, dopo aver illustrato la particolare durezza della vita del carcere: "Y aun que se pudieran traer muchos mas exemplares, en que viesses que los trabajos de las prisiones son excessious, bastan los traydos, para que consideres los que el autor passaria en cinco años que experimentó este genero de tormentos (inuencion de la malicia de los hombres) ya parte en Seuilla, ya parte, y la mayor en Granada; mudando carceles, pero no ventura, donde le conoci, y fomentaron nuestra amistad sus proprias desdichas: que a vezes la suele hazer mas firme y verdadera que las prosperidades". *Elogio apologético, de don Francisco de Aualos y Orozco, Veintiquatro perpetuo de la ciudad de Ubeda*, in Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lasciuo*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, fol. B r. Cito da una edizione che mi è accessibile, la quale, a parte il diverso criterio ortografico, riproduce lo stesso testo di quella madrilena del 1615.

cui egli afferma di avere scritto il romanzo ¹⁵. Ciò, a rigore, non prova nulla, ma rende almeno più probabile una comune matrice estetica fra Avalos y Orozco e Céspedes.

Il fatto quindi che *El español Gerardo* sia stato denominato *poema*, lungi dal costituire un arbitrio editoriale, rappresenta anzi una esplicita applicazione di quelle teorie aristoteliche ampiamente sviluppate proprio dal Pinciano, il quale distingueva, come la maggior parte dei trattatisti italiani, i generi letterari in base alle qualità di verità o verosimiglianza della sostanza del contenuto, considerato del tutto autonomo dalle strutture formali che lo esprimevano ¹⁶. Attraverso le parole stesse dello stagirita, egli ribadisce infatti che “no la prosa y el metro differencian a la historia de la Poética, sino porque ésta imita y aquella no” ¹⁷, e ricorda altrove che l’imitazione “está fundada en la verisimilitud” ¹⁸ e che quest’ultima si deve identificare con il concetto stesso di finzione ovvero di fabula ¹⁹.

¹⁵ Così leggiamo nel prologo *Al lector*: “Si acaso, lector crítico ó como tú escogieres el renombre, el plectro de mi musa, ó ya por triste, ó ya por áspero y inculto, disonare á tus oídos, ruégote, si su buena intencion no la excusare, que siquiera la disculpe contigo el bárbaro instrumento de una cadena, á cuyos desagradecidos acentos fuera imposible cantar ménos que endechas y fúnebres elegías. Y si supliendo la disposicion de su inventiva, tocares solo la calidad de su doctrina, no condenes á su dueño; culpa á las injurias de los tiempos, y más que á ellos, á la soledad de una torre, á la vejacion y molestia de mis severos jueces, pues muchas veces me privaron aun de los libros que tenia para mi diversion, y algunas de pluma y tinta para escribir”. In *EG*, pp. 117-118.

¹⁶ Ho già più estesamente trattato quest’argomento in un altro mio studio dal titolo: “*Elegías de Varones Ilustres*” de Juan de Castellanos: un genere letterario controverso, in “Studi di letteratura ispano-americana”, 10, 1980, pp. 5-71.

¹⁷ López Pinciano, *op. cit.*, I, p. 203. Sull’imitazione cfr. inoltre I, pp. 195-216, 231-234, 238 e ss.

¹⁸ *Ivi*, I, p. 206. A p. 268 leggiamo ancora: “A mí parece que la verisimilitud es lo más intrínseco de la imitacion, y, aunque Aristóteles no dezide esta question, se deue tener que lo verisímil es lo más importante”. Sull’argomento cfr. inoltre I, pp. 162, 168-170, 177, 220, 239, 265, 269.

¹⁹ “Fábula, según doctrina de Aristóteles en sus Poéticos, es imitación de la obra, no la obra misma, sino una semejança della; y como el retratador es más perfecto quando más haze semejante el retrato a la cosa retratada, assí lo será el poeta quando la obra hiziera más verisímil” (*ivi*, I, p. 239). E ancora nell’*Epistola quinta*, interamente dedicata alla “fábula”, troviamo: “[...] digo que la fábula es imitacion de la obra. Imitacion ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y versimilitud, no son fábulas, sino disparates [...]” (*ivi*, II, p. 8).

Da questo punto di vista, se l'allora noto romanzo bizantino di Teagene e Cariclea²⁰ era la considerarsi, secondo il trattatista spagnolo, "un poema muy loado, mas en prosa"²¹, e Eliodoro, suo autore, un "poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escripto"²², non c'è alcun motivo di non ritenere che anche la narrazione degli amori di Gerardo non possa assumere, di diritto, il titolo di *poema*, analogamente, p. es., a come si sarebbe potuto chiamare il *Persiles* di Cervantes²³.

Ne sono conferma le parole di Avalos y Orozco il quale, a questo proposito, dice:

[...] que no consiste la esencia del poema en que se escriba su inuencion en verso, o en prosa, pues poemas es muy estimado, Teagenes y Clariquea, y le escriuió Heliodoro en prosa, como don Gonçalo a su Gerardo, ya mouiendo a misericordia, ya deleytando, aquello con desdichas, y esto con dulçura y ornato de palabras y episodios, como lo dize el Filosofo en el tercero de sus Retoricos²⁴.

Inoltre l'opera è detta "trágico-poema", nonché "poema heroico" anche dal fratello dell'autore²⁵, oltretutto denominato, nel sonet-

²⁰ *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, traducida en romance por Fernando de Mena, edición y prólogo de Francisco López Estrada, Madrid, 1954. Si tratta dell'edizione pubblicata ad Alcalá de Henares nel 1587.

²¹ López Pinciano, *op. cit.*, I, p. 206.

²² *Ivi*, III, p. 167.

²³ Nel prologo alle *Novelas Ejemplares*, Cervantes parlava di questa sua opera, ancora in via di gestazione, come di un "libro que se atreve a competir con Heliodoro"; ma già nella I parte del *Quijote*, per bocca del Canónigo che espone le teorie intorno al romanzo ideale, si viene a sapere alla fine del cap. XLVII che "la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso". Sulle relazioni fra il modello strutturale della *Historia etiópica* e quello del *Persiles*, cfr. Edward C. Riley, *op. cit.*, pp. 89-101; e inoltre Carlos Romero, *Introduzione al "Persiles"*, Venezia, 1968, pp. XX-XLI.

²⁴ *Elogio Apologético*, cit., fol. B v - B2 r.

²⁵ *Epístola á los lectores, de don Sebastian de Céspedes y Meneses*, in *EG*, pp. 118-119.

to encomiastico di Beatriz de Zúñiga y Alarcón, “trágico cordobés, griego Heliodoro”²⁶.

El español Gerardo, infatti, rispettivamente diviso nella I e nella II parte in tre *discursos*, da più fonti definiti *ejemplares*²⁷, riunisce in sé diversi tipi di imitazione. A tale riguardo chiarisce ancora Avalos y Orozco:

Y si boluieres los ojos a los titulos y renombres que tiene la inscripcion de su libro: mira si le conuienen con propiedad los de poema heroyco y tragico: pues guarda con tanto rigor en el suyo todas sus diuisiones y partes esenciales, imitando la accion graue y perfeta entre personas heroes, y de grandeza conueniente, con oracion suave, y tal, que contiene en si todas las três formas de imitacion, cada una de por si hecha para limpiar las passiones del alma, enarrando quanto es heroyca, y representando quando es tragica, sin que pierda de su calidad en lo admirable y verisimil²⁸.

Una fusione quindi fra il poema epico-eroico che, secondo il Pinciano, può essere “imitacion comun de accion graue, hecha para quitar

²⁶ EG, p. 118.

²⁷ Tali figurano nel sottotitolo del romanzo, nell'ed. B.A.E., che però è stato apposto da C. Rosell, il quale cercò così di conciliare le denominazioni diverse da *poema trágico*, apparse nelle riproduzioni dei documenti che ne precedettero la pubblicazione (cfr. EG, nota ², pp. VIII-IX). Nell'ed. del 1615, infatti, esso viene definito come segue: “discursos trágicos” (*Aprovacion del Consejo*, firmata da Gutierre de Cetina l'11-12-1614), “discursos trágicos exemplares del Español Gerardo” (*Aprovacion del Consejo Real*, firmata da Tomas Daoiz il 26-12-1614, e *Suma del priuilegio* del 24-1-1615), “discursos exemplares del Español Gerardo” (*Errata* del 20-3-1615), “discursos trágicos de Gerardo” (*Tassa* del 1615). Analoghe oscillazioni si registrano, inoltre, nei vari componimenti poetici che, a titolo encomiastico, sono preposti, in numero assai variabile, alle varie edizioni.

²⁸ *Elogio Apologético*, cit., fol. B v.

las pasiones del alma por medio de compassion y miedo”²⁹ e la tragedia, classificata come “imitacion de accion graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en sí las tres formas de imitacion, cada una de por sí, hecha para la [sic] limpiar las pasiones del alma, no por enarracion, sino por medio de misericordia”³⁰.

A parte i diversi mezzi espressivi, epica e tragedia hanno perciò in comune lo stesso soggetto — “la una y la otra imitan personas heroicass, no obstante que la epica las ama buenas, y la tragica, ni buenas ni malas”³¹ — e una identica finalità catartica.

E’ in base a tale ottica, pertanto, che *El español Gerardo* dovrebbe essere letto, trattandosi di un’opera che fin dal titolo si offre come un insolito genere di scrittura, elaborata attraverso quelle combinazioni fra antico e nuovo che la precettistica in voga auspicava.

2. *Il discorso diegetico*

2.1. *La narrazione.* — Intendendo comporre un poema, da un punto di vista formale Céspedes y Meneses deve sviluppare la maggior parte della propria opera attraverso un discorso specificamente narrativo³²; ma volendo altresì che questo poema abbia un soggetto tragico, dal punto di vista del contenuto egli è obbligato a mostrare le alterne

²⁹ López Pinciano, *op. cit.*, III, p. 147. Per “imitación común” si deve intendere una narrazione in cui sono presenti sia la voce del narratore che quella dei personaggi: “[...] los poetas razonan por personas propias suyas a vezes, a vezes por ajenas, como en las épicas se vee” (*ivi*, I, p. 250).

³⁰ *Ivi*, II, p. 307.

³¹ *Ivi*, III, p. 148.

³² Afferma López Pinciano, *ivi*, I, p. 195: “[...] poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje”. E il verso o la prosa, come già abbiamo visto, non costituiscono che fattori accidentali.

fortune di nobili personaggi³³, le quali appariranno tanto più esemplari quanto più capaci di perturbare gli animi³⁴. Quello che modernamente giudichiamo un romanzo — e in questo caso un romanzo sentimentale — non può avere per tema, quindi, che l'esperienza (amorosa), *verosimilmente* imitata attraverso la mescolanza di poca storia e di molta finzione³⁵, nonché costruita secondo una "fábula" o "argomento" principale e vari "episodios" dipendenti³⁶.

³³ Protagonista della tragedia deve essere una "persona" "[...] de tal condition, que por algun error aya caydo en alguna desventura y miseria especial, y, ya que no sea cayda por error, a lo menos, quanto a sus costumbres, no merezca la muerte" (*ivi*, II, pp. 321-322). Qui però si tratta di un *poema trágico*, ragion per cui se "la Tragedia es una acción representatiua, lamentable, de personas ilustres, como la Hécuba de Eurípides; la Epica o Heroica es una montón de Tragedias, como la Iliada de Homero, y Eneyda de Virgilio" (*ivi*, I, pp. 240-241). E' necessario che tali persone siano di condizione sociale elevate perché "[...] naturalmente mueuen más a compassion, quanto de más alto estado vienen a mayor miseria [...]" (*ivi*, II, p. 330).

³⁴ "[...] como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de passiones, házese más limpio con las acciones que tuuieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compassion" (*ivi*, II, p. 324), perché, come aggiunge altrove l'autore, "[...] en la tragedia se enseña la vida que se deve huyr" (*ivi*, III, p. 20).

³⁵ "[...] el poeta no es obligado a la verdad más de quanto le parece que conuiene para la verosimilitud; lo qual especialmente usan los trágicos y épicos prudentísimamente en general para hazer su narración más verisímil, y con algunas verdades como rafas tener firme la tapiería de su ficciones. Todo esto se haze para el fin que está dicho, que es el deleyte y la doctrina. Assí, que los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdidumbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia texiando su tela, y es de tal modo, que el poeta tomar de la historia lo que se le antojare y dexar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación, que le da el nombre" (*ivi*, II, p. 98). Dice altrove l'autore che sono "fábulas" caratteristiche del genere epico e tragico quelle che "sobre una verdad fabrican mil ficciones" (*ivi*, II, pp. 12-13).

³⁶ "[...] los episodios son aquellas acciones, las quales — aunque son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta — deuen ser aplicados a ella, que parezcan una misma cosa" (*ivi*, II, p. 22), in quanto "bien puede tener, no sólo argumento, pero la fábula toda, diuersas acciones, mas que sea la una principal [...]" (*ivi*, p. 41).

Questo, in sintesi, il piano retorico-poetico de *El español Gerardo*, in cui si narra di un giovane nobile spagnolo travolto da rovinosi sentimenti d'amore e da questi sospinto verso ogni sorta di peregrinazioni, durante le quali incontra altri nobili personaggi, come lui giovani, come lui tragicamente innamorati e altrettanto ansiosi di trovare degli interlocutori per le proprie afflizioni. Cosa, del resto, per nulla, difficile, essendo esse conseguenza di casi talmente nuovi e singolari da suscitare presso chiunque incoercibili curiosità e partecipi coinvolgenti emotivi ³⁷.

Fondamentalmente strutturato sull'avvicinarsi dei racconti di storie d'amore già vissute, quest'opera si presenta dunque come un prodotto della memoria ³⁸, come una rappresentazione di realtà sottratte al *continuum* del passato attraverso l'atto linguistico che istituisce fra esse rapporti causali e, coordinandole, le trasforma in eventi moralmente significativi, suscettibili di modificare in senso edificante il comportamento dell'uomo ³⁹.

A tale scopo Céspedes affida la maggior parte della narrazione al discorso propriamente diegetico, teso ad esporre in successione tempo-

³⁷ La "fábula", secondo López Pinciano, "[...] ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueuen cosa alguna, y son como sueños fríos algunas vezes" (*ivi*, p. 56). E più oltre aggiunge: "[...] el poeta sea en la inuencion nueuo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; poque la cosa nueua deleyta, y la admirable, más, la prodigiosa y espantosa [...]" (*ivi*, p. 58).

³⁸ E', questo, un lessema che nel romanzo ricorre con molta frequenza, specialmente all'inizio o alla fine dei vari racconti, come introduzione o suggello di stati d'animo sempre dolorosi. Fra i numerosissimi esempi possibili, si veda l'inizio della II parte del romanzo, aperto da un sonetto di contenuto dolente, cui seguono le parole: "Así cantando divertia el español Gerardo, al són de una vihuela, la memoria de sus pasadas desventuras y parte de sus presentes trabajos y prisiones" (*EG*, p. 200 a).

³⁹ Nell'*Epístola Primera* che tratta della felicità umana, López Pinciano considera la memoria, insieme alla percezione ("entendimiento potencia") e alla volontà, come facente parte dei "sentidos interiores intelectuales" (*op. cit.*, I, pp. 70-71), i quali concorrono alla formazione di "hábitos o virtudes intelectuales", ovvero di quelle "disposiciones arraygadas que de las potencias intelectuales manan, especialmente del entendimiento y memoria, cuyo fin es distinguir lo verdadero de lo falso; el número dellas es quinto: entendimiento, sabiduria, sciencia, arte, prudencia" (*ivi*, p. 72)

rale azioni ed avvenimenti trascorsi ⁴⁰, in modo da farli apparire come serie di processi essenzialmente organizzati, per ogni racconto, attorno alle due fasi contrapposte dell'intreccio tragico (*protasis*, *epitasis*, *catastasis*) e della sua soluzione (*catastrophe*) ⁴¹.

Un primo tipo di classificazione di questi racconti può essere fatto in base al grado di soggettività del discorso diegetico, sia guardando al contenuto dell'enunciato che ai riferimenti personali concernenti il soggetto dell'enunciazione ⁴²: si tratta del nutrito gruppo di episodi autobiografici inaugurato proprio da Gerardo con la narrazione, fatta a Leriano, delle proprie origini madrilene ⁴³, dell'adolescenza vissuta a

⁴⁰ Afferma Gérard Genette che: "la narrazione riguarda azioni o eventi considerati come puri processi e per ciò stesso pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto" (*Frontiere del racconto*, in R. Barthes et alii, *L'analisi del racconto*, trad. ital. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Milano, 1969, p. 282. Personalmente, tuttavia, sostituirei l'aggettivo "drammatico" con l'aggettivo "dinamico", per non creare confusione tra i diversi modi di rappresentazione diegetica (come questa) e di rappresentazione mimetica del reale, fermo restando che, come egli spiega in precedenza, dal punto di vista ontologico qualsiasi discorso letterario è comunque una rappresentazione; che comunque ogni "mimesis è diegesis" (*ivi*, p. 279).

⁴¹ Scrive López Pinciano che "[...] la comedia, como la tragedia, son una cosa misma, porque, assí como ésta, tiene principio, medio y fin, ñudo y soltura, prótasis, epítasis, catástasis y catastrophe" (*op. cit.*, III, p. 77). Per quanto riguarda la funzione delle fasi che precedono la catastrofe, leggiamo in Heinrich Lausberg che: "L'intreccio drammatico può venir suddiviso in una fase preparatoria, di informazione che crea la situazione (*protasis*) e in una fase attiva (*epitasis*) di potenziamento della situazione. La *epitasis* può venir suddivisa in una *epitasis* dinamica e in una *catastasis* ('momento ritardante') (che rappresenta il risultato della situazione)" (*Elementi di retorica*, trad. ital. di L. Ritter Santini, Bologna, 1969, p. 43).

⁴² Su quest'ultimo aspetto cfr. Émile Benveniste, *La soggettività del linguaggio*, in *Problemi di linguistica generale*, trad. ital. di M.V. Giuliani, Milano, 1971, pp. 310-320.

⁴³ A titolo di esempio anche per i racconti successivi, di cui si dirà piú avanti, riporto l'*incipit* della narrazione di Gerardo: "Mi nombre, ilustre amigo, es Gerardo; la insigne y famosa villa de Madrid, dignísimo aposento y morada de nuestros católicos monarcas, es mi amada patria, comun y general madre de diversas gentes y remotas naciones. Entre sus más levantadas murallas, y adonde con más verdaderas señales se ven los de su antigua fortaleza, están las casas de mis padres, adornadas tanto de su nobleza dellos, quanto de su antiguo solar. Aquí nací, y un mártres, cuyo proverbio desgraciado puedo decir no ha salido á ninuno más verdadero que á mí, pues hasta en el ser segundo fué contraria la infeliz estrella de mi nacimiento" (*EG*, p. 124 a).

Talbora, dall'incontro con Clara, dello sviluppo prima felice e quindi doloroso del loro amore, della fuga dalla città e, infine, della misteriosa aggressione subita nei pressi di Segovia, luogo in cui era stato raccolto, assistito e salvato da colui al quale sta parlando.

Con la medesima struttura causale (antecedenti → fatti → conseguenze) di questa autobiografia, si succedono i vari altri racconti ad opera di personaggi diversi dal protagonista: di Leonora, infelice-mente sposata ad un vedovo di cui, fin da bambina, ama — riamata — il figlio ⁴⁴; di Roberto Milanés, responsabile della morte di Leriano, per un tragico equivoco legato a questioni d'onore ⁴⁵; del nobile granadino il quale, accecato dalla gelosia, assale a pugnalate la sdegnosa Feliciano e lo stalliere che lei gli aveva preferito ⁴⁶; di Clori, crudelmente violentata da uno sconosciuto sulla via di Cesarina ⁴⁷; di Leandro, che si accende di passione per la bella Violante, moglie del proprio precettore ⁴⁸; di questa stessa dama, la quale completa il racconto — involontariamente interrotto da Leandro — delle comuni vicissitudini sentimentali ⁴⁹; di Claudio Alcino, cui Silvia concede i propri favori soltanto dopo aver acconsentito alle nozze con il di lui nemico Ascanio ⁵⁰; di Jaime de Aragón, che uccide in duello il rivale don Martín, introdottosi con l'inganno nel letto dell'ignara Ismenia ⁵¹.

Meno frequente, ma pur sempre notevole, è invece il caso di narrazioni biografiche fatte da personaggi diversi da quelli che sono i protagonisti del racconto. Da un punto di vista formale, la struttura narrativa è identica per quanto riguarda le modalità d'enunciazione, ma da un punto di vista contenutistico cambia ovviamente il grado di soggettività dell'enunciato, ora riducibile al fatto che tra personaggio che racconta e personaggio/-i raccontato/-i vi è semplicemente un rapporto, più o meno profondo, di conoscenza.

Per queste ragioni, Fernando può concludere la biografia della spietata Clara — per odio divenuta sposa e assassina del non meno ini-

⁴⁴ *Ivi*, pp. 141b e ss.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 153a e ss.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 166a e ss.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 173a e ss.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 202a e ss.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 220b e ss.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 223b e ss.

⁵¹ *Ivi*, pp. 247a e ss.

quo Rodrigo -, in quanto è amico di Gerardo e testimone, a Talbora, delle sue traversie amorose ⁵²; analogamente, il racconto quasi agiografico della vita di Fernando Palomeque prende avvio dal fatto che il suo autore, un cristiano prigioniero ad Algeri, ne ha presenziato pochi giorni prima il martirio nella strada principale della città, ancora lorda di sangue ⁵³; e ancora Fulgencio, altro prigioniero dei turchi, narra della passione del corsaro Ferrú per l'affascinante *cautiva* (ossia Jacinta in incognito), poiché egli si trovava fra i rematori della nave sulla quale la donna venne fatta prigioniera ⁵⁴; infine, i casi dolorosi di quello stesso Fernando che abbiamo conosciuto nei panni di amico di Gerardo saranno narrati da un eremita che ha diviso con lui sei anni di vita ascetica ⁵⁵. Dal punto di vista della situazione comunicativa, anche se non della tecnica di enunciazione, quest'ultimo racconto presenta tuttavia una variante, poiché viene letto da un quaderno, diligentemente compilato in precedenza, anziché esposto a viva voce, sul filo di ricordi spontanei come in tutti gli altri casi, facendo assumere all'oralità e alla scrittura funzioni ben differenziate, in quanto l'eremita ricostruisce con immediatezza soltanto l'epoca che con Fernando ha vissuto e ricorre invece alla fissazione del testo per fatti appartenenti a un passato che gli è estraneo.

Un esercizio analogo a quello del narratore principale che solo alla fine dell'opera ci rivela di essere figura diversa da quella dell'autore della storia, a suo dire riferitagli da fonte non precisata e da lui immortalata nella parola scritta per il suo contenuto altamente esemplare ⁵⁶. Questa informazione circa la provenienza della materia diegetica costituisce un effetto a sorpresa non tanto per la natura del collaudato artificio, tipico soprattutto dei libri di cavalleria, quanto per la sua collocazione in chiusura di romanzo, con la conseguenza di far illusoriamente assimilare l'immagine di colui che, fino all'ultimo momento, sembrava aver disposto a piacere le varie parti di un racconto percepito

⁵² *Ivi*, pp. 144a e ss.

⁵³ *Ivi*, pp. 231a e ss.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 238a e ss.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 260b e ss.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 271b.

come opera di invenzione, all'immagine dei suoi stessi personaggi⁵⁷, apparsi in veste di autori di racconti aventi per oggetto vicende esistenziali apparentemente immaginate dal narratore principale. Fondamentalmente, quindi, la differenza si può ridurre a questioni di ordine quantitativo più che qualitativo, sia dal punto di vista metareferenziale (il racconto del narratore principale nasce già come storia verbalizzata da altri, ossia come finzione di secondo grado che perciò eleva i *racconti nel racconto* degli altri narratori a finzioni di terzo grado), sia dal punto di vista espositivo (maggior perizia tecnica richiede l'organizzazione di più storie anziché di una sola).

Il narratore principale, infatti, oltre a sviluppare le peregrinazioni di Gerardo conseguenti alle sue quattro esperienze d'amore con Clara, Jacinta, Nise e Lisis, e oltre a inserire nel tessuto narrativo i racconti biografici fatti dai vari Leonora, Roberto, Fernando, ecc., si assume pure il compito di sviluppare parallelamente le storie di altri personaggi — comunque sempre in relazione con la trama principale —, come p.es. quella di Ponce de León, assassino di Lauro⁵⁸ e quella della damigella barcellonese, ferocemente seviziata dai fratelli⁵⁹; o ancora prende l'iniziativa di dare un epilogo diegetico a racconti dall'esordio metadiegetico, com'è p. es. la storia di don Enrique, lasciata a metà dalla narrazione di Clori⁶⁰.

Resta poi da dire che in relazione alla temporalità dell'istanza narrativa, tutti questi racconti si possono inoltre classificare come narrazioni *ulteriori*⁶¹, poichè le voci verbali di ogni loro discorso diegetico appaiono sempre al passato, mettendo così maggiormente in risalto il fatto che l'intera vicenda è nota in anticipo al narratore.

⁵⁷ Secondo Tzvetan Todorov "I...la parola del narratore appartiene generalmente al piano della enunciazione storica ma quando vi è un paragone (o altra figura retorica) o una riflessione generale il soggetto dell'enunciazione si fa manifesto, e il narratore si avvicina in tal modo ai personaggi" (*Le categorie del racconto letterario*, in R. Barthes *et alii*, *L'analisi del racconto*, op. cit., p. 261). A maggior ragione ciò è valido in questo caso, quando è chiamato in causa, oltre al piano dell'enunciazione, anche quello dell'enunciato.

⁵⁸ *EG*, pp. 197b e ss.

⁵⁹ *Ivi*, p. 161a.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 176b-177a.

⁶¹ Mi riferisco alla terminologia di Gérard Genette, *Figure III*, trad. ital. di L. Zecchi, Torino, 1976, p. 264.

Problema a parte, tuttavia, è la temporalità relativa all'*intrigo*, cioè all'ordine secondo il quale il romanzo si offre alla lettura, per il quale è necessario distinguere nettamente la narrazione dell'argomento principale (la "fábula" aristotelica) dalle narrazioni degli episodi secondari. La prima, avente come oggetto le vicissitudini di Gerardo, inizia, come la precettistica consigliava per i poemi, *in media re*⁶², vale a dire quando egli ha circa diciott'anni, nel 1605⁶³, e prosegue poi in modo linearmente progressivo fino ai ventisei⁶⁴, cioè fino al momento in cui la sua decisione di abbracciare la vita ascetica, rinunciando al matrimonio con Nise, pone fine al romanzo. Tutte le altre storie che invece non entrano a far parte di quest'arco di tempo, siano esse attribuibili ai personaggi o anche (in misura più ridotta) al narratore principale, si presentano al contrario come *analessi* integrali, ossia come narrazio-

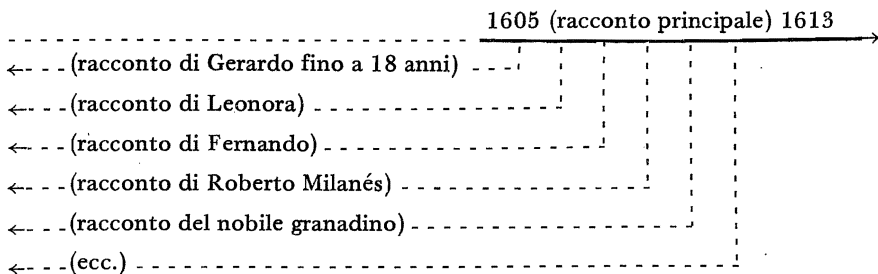
⁶² Scrive López Pinciano a proposito della poesia eroica: "¿De dónde ha de tomar su principio? Porque se dize que deve començar del medio de la acción, y que así lo hizo Homero en su Ulysea, y así Heliodoro en su Historia de Ethiopia; y es la razón porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leyda" (*op. cit.*, III, p. 206). E ancora aggiunge: "[...] es muy bien hecho que no comience el poeta heroico del principio de la acción, sino que la dexa para que por otra persona agra del sea narrado" (*ivi*, p. 209). Infatti la I parte della vicenda d'amore di Gerardo e Clara, corrispondente ai momenti della *prótesis epítasis* e *catástasis*, cioè fino al punto in cui inizia il romanzo, è narrato retrospettivamente dallo stesso protagonista. La fase dello scioglimento del nodo tragico (*catástrophe*), coincidente con la morte di Clara, è narrato invece da Fernando, in quanto Gerardo, assente da Talbora, non poteva essere a conoscenza dello sviluppo dei fatti.

⁶³ E' l'età che si ricava sommando i vari riferimenti cronologici (ore, giorni, mesi, stagioni, ecc.) sparsi in tutto l'episodio, per la maggior parte raccontato, come si è detto, in prospettiva passata. All'inizio del *discurso segundo*, press'a poco cioè all'epoca in cui si apre il racconto principale, troviamo poi una data storica precisa: "Corria en la ocasion de entónces la dichosa era y año de 605, en cuyo progreso nació á los 8 del mes de abril nuestro deseado príncipe don Felipe, cuarto deste clarísimo nombre [...]" (*EG*, p. 146b).

⁶⁴ Nel corso del romanzo i riferimenti cronologici, malgrado siano abbondanti, si fanno sempre meno determinabili. E' tuttavia possibile ricostruire tale data dalla storia di Fernando, narrata a Gerardo dall'eremita di Guadalupe: questi specifica infatti che il giovane si era sposato poco dopo la morte di Clara (epoca in cui si apre il romanzo), che aveva passato con la moglie circa due anni e che in seguito ad avvenimenti luttuosi si era votato alla vita ascetica per altri sei, vale a dire fino al momento della sua morte, anteriore di tre giorni all'arrivo di Gerardo sulle montagne di Guadalupe.

ni completamente retrospettive rispetto al punto della trama in cui esse vengono inserite.

Si istituisce in tal modo, nel romanzo, una tensione temporale di opposta valenza, che distingue gli elementi diegetici fondamentali da quelli accessori, rispettivamente rappresentabili dalla linea continua e dalla linea tratteggiata del grafico che segue.



2.2. *La descrizione.* — Il discorso diegetico, oltre all'aspetto dinamico corrispondente alle forme narrative di cui finora si è detto, di norma presenta, in concomitanza, un aspetto statico, identificabile con vari tipi di forme descrittive. Infatti, usando le parole stesse di Genette, si può dire della descrizione che in quanto "si attarda su oggetti o esseri considerati nella loro simultaneità ed in quanto vede i processi stessi come puri spettacoli, sembra sospendere il corso del tempo e contribuire a spiegare il racconto nello spazio"⁶⁵.

Ci occuperemo pertanto di questa diversa dimensione nel discorso diegetico — rispetto al precedente, impiegato in misura assai più ridotta e per un numero limitato di oggetti e situazioni — a partire dalle descrizioni riguardanti i personaggi, prima femminili e quindi maschili, passando poi a quelle riferite allo spazio, al tempo cronologico e metereologico, alle azioni.

2.2.1. *I personaggi.* — Ciò che accomuna le protagoniste de *El español Gerardo* è il fatto di essere tutte giovani, belle e di alto rango sociale, in quanto sono questi i requisiti indispensabili per essere sog-

⁶⁵ Gérard Genette, *Frontiere del racconto*, op. cit., 282.

getto/oggetto dell'*amor lascivo* di tipo tragico. La gioventù rappresenta infatti l'età dell'inesperienza, più incline a venire assalita dalle passioni piuttosto che dominata dalla ragione⁶⁶; la bellezza si considera uno dei tramiti corporali della felicità⁶⁷; la condizione sociale elevata, compresa nel binomio ricchezza-nobiltà e facente parte dei cosiddetti beni esteriori⁶⁸, viene vista come un importante completamento delle doti fisiche. Dato che la natura del romanzo prevede l'esclusiva presenza di personaggi illustri, tali caratteristiche devono sussistere in essi congiuntamente, pena la perdita della loro imprescindibile funzione paradigmatica. In questo modo si capisce come ogni donna giovane e bella de *El español Gerardo* non possa che essere anche nobile e ricca (e viceversa), in accordo con quella tradizione di origine medievale che riteneva le qualità estetiche specchio delle qualità morali (e viceversa). Poichè questo tipo di donna rappresenta perciò tutte le donne della sua specie, saranno sufficienti a descriverla tratti generici (spesso attinti a un repertorio ipercodificato di tropi), ognuno dei quali rinvia a un canone che è, nel contempo, estetico-morale-sociale.

Così l'autore si limita a dire p. es. di Clara che è di "rara y peregrina belleza, adornada de un tierno y juvenil sujeto", che "la soberana fuerza de sus ojos" gli appare "poderosa y penetrante", che le "blancas manos" appoggiate al balcone sembrano di "nieve y marfil"⁶⁹. Analogamente Jacinta possiede "belleza, gracia y donaire", ovvero "un natural sugeto [...] peregrino, grave y honesto"⁷⁰, mentre

⁶⁶ Afferma sul tema López Pinciano: "[...] viene el apetito y hecha contra el hombre la pasión y afecto, dicho amor lasciuo; la razón le repara y detiene, porque la es contrario" (*op. cit.*, I, p. 91). Ma questa specie di *camino de perfección* si percorre solo mediante "[...] la experiencia, que nos enseña más hombres scientes que no virtuosos. Y no es de admirar porque los scientes tienen por contrario a la ignorancia, enemigo priuatiuo, mas los morales tienen a un enemigo posituo, llamado appetito irracional, por cuya victoria con gran razón se alcan con el nombre de virtudes" (*ivi*, pp. 81-82).

⁶⁷ "Tres géneros ay de bienes que al hombre hazen feliz en esta vida: de alma, de cuerpo y exteriores". Quelli relativi al corpo sono quattro: "hermosura, grandeça, fuerça y sanidad" (*ivi*, p. 98).

⁶⁸ La ricchezza è annoverata dal Pinciano fra le fonti della nobiltà (cfr. *ivi* p. 117), la quale a sua volta "[...] no es otra cosa que un lustre de antepasados" (*ivi*, p. 119).

⁶⁹ *EG*, p. 124b.

⁷⁰ *Ivi*, p. 178b.

ancor più sintetiche, relativamente alla I parte del romanzo, sono le presentazioni di Isdaura, Feliciano, Clori, Nise e Fenisa ⁷¹.

Maggiori particolari sono forniti soltanto riguardo a Clori, in funzione di una più patetica resa del suo alterato stato emotivo — “[...] no cesaban sus claros ojos, dulce y hermosa boca, de derramar espesas lágrimas, tiernos y afectuosos gemidos [...]”⁷² — oppure di un più accentuato contrasto fra i segni della vita e quelli della morte ⁷³.

E pure Leonora, che si doveva annoverare “entre las más hermosas y gentiles damas” della sua terra, ebbe un tempo “delgada tez, blanca y tersa”; ma da quando si è macchiata della colpa di adulterio e vive ritirata in una selva, appare “un fiero, abominable y espantoso monstruo cubierto cual salvaje, desde la negra cresta hasta la adusta planta de cerdas y enmarañadas trenzas” e dalla pelle “arrugada, negra y tostada” ⁷⁴, confermando il fatto che l’aspetto fisico rappresenta sempre la traduzione simbolica di una condizione interiore.

Ne sono ulteriore conferma certe più insistite presentazioni dei personaggi di Violante, Lísis e Aminta — mentre, relativamente alla II parte del romanzo, nulla viene precisato circa l’aspetto di Silvia, Ismenia, Camila ed Elisa ⁷⁵ —, condotte secondo la tecnica rinascimentale del ritratto dall’alto verso il basso, ma pudicamente limitate alla testa (in successione: capelli, fronte, occhi, naso, bocca, collo) e alle mani. Dei tre, particolarmente interessante mi sembra il primo ⁷⁶, in quanto

⁷¹ Rispettivamente: “una hermosa hija de muy pequeña edad, llamada Isdaura” (*ivi*, p. 153b); “una dama, hermosa por extremo, y por extremo noble” (p. 167a); “le dejó admirado sumamente, [...] por su tierna edad y belleza” (p. 172a); “gallarda y bizarra Nise” (p. 176b), in seguito più volte indicata con questi stessi aggettivi e con quello di “hermosa” (cfr. p. es. pp. 178a, 179b, 182a, 183a); “gentil y hermosa” (p. 197a) è chiamata invece la *zagala* Fenisa.

⁷² *Ivi*, p. 172b.

⁷³ “[...] la halló sin género de vital aliento, trocando el cándido y rosado color de sus mejillas en verdinegro, pálido y sangriento, y los hermosos y rasgados ojos casi fuera del cristalino encaje de su lisa frente, enmarañadas y revueltas las madejas rubias de su dorado cabello, y el fino y cándido alabastro de su eburnea garganta, pecho y manos matizado de hinchadas y azules venas [...]” (*ivi*, p. 175 b).

⁷⁴ *Ivi*, pp. 140b, 141b.

⁷⁵ Rispettivamente vengono così definite: “hermosa hija” dal “peregrino sujeto” (*ivi*, p. 223b); “hermoso sujeto” (p. 249a); nient’altro che “dama” (p. 261 a); “bizarra dama” (p. 265a).

⁷⁶ Per Lísis e Aminta cfr. *ivi*, pp. 210b-211a.

più ricco di informazioni sulla teoria letteraria dell'autore, il quale tradizionalmente considerava la descrizione come *ornatus*, da esplicarsi, ancora una volta, secondo quello stile che López Pinciano definisce "alto" e "peregrino"⁷⁷:

Sin exageracion ni género de encarecimiento puedo deciros que hasta a quel punto no vieron mis ojos mayor hermosura, ni la imaginacion colmado y sin tener más que poder fingir su deseo. No sé cómo pintarosla de suerte que no quede corta mi lengua y quejoso su peregrino original, pues tratar de hacer símiles y comparaciones de verdes esmeraldas, finísimos diamantes, madejas de oro, copos de nieve, carmin, cristales, aljófar y alabastros, fuera de parecerme todas bajas y humildes en su igualdad, pudiera ser que con semejante estilo en vuestra presuncion quedara más por poético que por verdadero y fiel su retrato; y así, solo os habréis de satisfacer con creerme que en lo ménos que pude entonces juzgar, llegué a ver debajo de una blanca y lisa frente, á quien coronaban dos trenzas de un limpio y crecido cabello castaño, dos zafiros, dos luceros, dos soles. Mas ¿qué digo, usando de tan extraño lenguaje? Unos alegres y honestos ojos, en cuyo medio decendiendo la bien proporcionada nariz, servia de linde á las blancas y rosadas mejillas, y de umbrales de plata á las sangrientas puertas y labios de coral, como estos de alcaldes y guardas á la riqueza y blancura de sus menudos dientes⁷⁸.

E' questa dunque una bellezza talmente fuori dalla norma da rendere "false" le convenzioni di tipo iperbolico, già contraffattuali, che dovrebbero descriverla sempre per eccesso⁷⁹, mettendo in luce un

⁷⁷ Cfr. López Pinciano, *op. cit.*, II, pp. 181 e ss.

⁷⁸ *EG*, pp. 204b-205a.

⁷⁹ "L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excés, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire" (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, 1968, p. 123). Leggiamo inoltre che l'iperbole "[...] pour être une beauté d'expression et pour plaire, doit porter le caractère de la bonne foi et de la franchise, et ne paraître, de la part de celui qui parle, que le langage même de la persuasion [...]. Tout cela suppose que l'Hyperbole, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure; qu'elle ne doit pas heurter la vraisemblance, en heurtant la vérité" (*ivi*, pp. 123-124). Queste citazioni mi sono

concetto di letterarietà che, nei confronti del reale, sembra perdere la propria forza cognitiva proprio quando inaudite epifanie le impediscono di costituirsi in finzione. Ma si tratta di un raffinato ammiccamento dell'autore, il quale sa perfettamente che il linguaggio di un'opera nata come *poema* non può che essere esso stesso *poetico* e come tale simulatore della verosimiglianza anziché riproduttore della verità.

Un'altra serie di descrizioni che si riferisce non più al corpo delle donne ma al loro abbigliamento, si trova esclusivamente concentrata nell'episodio delle giostre cavalleresche di Cesarina — castello proposto quale microstruttura della vita di corte⁸⁰ —, animate da elegantissime dame, più o meno vestite come Nise:

Tenia la discreta dama vestida una saya entera de raso pardo acuchillada, y en tal forma, que por cada picadura saliendo los enveses y aforros, que eran de tela de plata fina, se venía á hacer dellos unos artificiosos florones, cuyos medios adornaban grandes y finísimas perlas; la guarnicion y orladuras eran sutiles antorchados y cañutillo de plata, y en él entretejidas á concertados trechos las mismas perlas. El tocado de la hermosa cabeza era no ménos rico que vistoso, descubierto el cabello y cogido con un apretador de piedras finas, siendo la red de oro de sus madejas rubias, cuyas trenzas hoy Apolo aun envidia para rayos y adorno de su frente⁸¹.

Come questo vestito rimanda al più alto tenore di vita della classe nobiliare spagnola, vero e proprio “dechado de perfecciones”, così gli sfarzosi indumenti moreschi di Jacinta⁸², prigioniera di Ferrú ad Algeri, se da una parte sono segno della ricchezza che dovunque carat-

state suggerite dalla lettura dell'interessantissimo studio di Flavia Ravazzoli, *I meccanismi dell'iperbole*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, 1978, pp. 69-86.

⁸⁰ “[...] habiendo de todas las circunvecinas acudido innumerables gentes, hermosísimas damas, gentiles y bizarros caballeros, parecia verdaderamente que todo el mundo allí se hubiese juntado; y ayudando á esto el adorno y riqueza con que la anchurosa plaza estaba enderezada, casi podia competir con las soberbias galas, motetes, invenciones, letras y cifras de la española corte” (*EG*, p. 182b).

⁸¹ *Ivi*, p. 183a.

⁸² Cfr. *ivi*, p. 241a.

terizza chi detiene il potere, dall'altra rappresentano l'omaggio dovuto anche in terra d'infedeli a una bellezza tutta cristiana, illuminata cioè dalla pratica di virtù morali durevolmente acquisite attraverso l'esperienza del dolore.

Passando ora all'ambito maschile, notiamo che il binomio bellezza-nobiltà è applicato anche alla descrizione dei *galanes*, ma rispetto alle scelte semantiche adottate per le donne, con una decisa predominanza del secondo termine sul primo. Scarsi e molto generici sono infatti i riferimenti all'aspetto fisico, come si può vedere p. es. dalla presentazione di Gerardo, di cui si dice che è "joven" e che possiede "fornidos hombros", ma soprattutto che indossa un "jubón [...] de fina tela" e una "almilla de raso", e che porta una "esmaltada cadena de oro, un precioso joyel ó relicario de admirable traza ó hechura demas de un rico y inestimable diamante [...] engastado en un labrado anillo"⁸³. Analogamente, l'eremita di Guadalupe — le cui "crecidas y plateadas canas, tanto como el hábito que traia"⁸⁴ muovono al rispetto e alla devozione — deduce immediatamente i nobili natali di Fernando dal fatto che "el hábito y vestidos mostraban en su riqueza el esplendor del dueño, y lo que del rostro parecia, su poca edad y aun su gentil semblante"⁸⁵.

I tratti socio-culturali, a tal punto mantengono una relazione biunivoca con i tratti somatico-spirituali, da essere sufficiente la menzione dei primi per subito rendere semanticamente attivi anche i secondi. Al narratore, quindi, per evocare allo stesso tempo tutte le virtù dei suoi personaggi maschili, basterà dire, come per Leriano, che è un "noble caballero"⁸⁶, o come per Celio che è un "gentile y gallardo zagal"⁸⁷, in accordo al principio che una "gentil presencia" — secondo quanto egli sostiene a proposito di Leandro — "suele ser carta de recomendacion en las mas ajenas voluntades"⁸⁸.

Nessuna meraviglia, quindi, che si insista tanto sull'abbigliamento maschile quasi esclusivamente alle giostre di Cesarina — fuori da quest'ambito l'unico caso riguarda Jacinta, apparsa a Gerardo travestita

⁸³ *Ivi*, rispettivamente pp. 121a, 122a, 121b, 122b, 122b-123a.

⁸⁴ *Ivi*, p. 258a.

⁸⁵ *Ivi*, p. 259b.

⁸⁶ *Ivi*, p. 122a.

⁸⁷ *Ivi*, p. 171a.

⁸⁸ *Ivi*, p. 200b.

da “galan mancebo”⁸⁹ —, vale a dire in una circostanza in cui gli abiti di lusso costituiscono un elemento simbolico fondamentale nella rappresentazione dell’archetipo cavalleresco spagnolo, fatto rivivere in giovani ardimentosi che appaiono tutti immancabilmente aristocratici-ricchi-belli-innamorati, come p. es. il “galan y bien dispuesto” Arsenio, il quale si fa avanti

[...] en un poderoso caballo blanco, labrado de espesa y concertadas pintas negras, paramentos y guarniciones de brocado morado bordado de plata, y á concertados trechos de aquellos espejuelos, aunque más pequeños y curiosos; su vestido era un baquero algo más rozagante que el del mantenedor, del mismo brocadete morado, cuajado de lazadas y flores de plata tirada, en cuyos medios venian engastados los cristalinos espejos, dando de sí tan claro resplandor, que como en ellos los rayos puros del sol, que ya iba al fin de su jornada, hiriesen con blanda fuerza, parecia con sus resplandecientes celajes, otro nuevo y activo Faetonte. Las plumas que al sombrero, bordado de canutillo de plata, coronaban eran blancas, rojas y moradas, como asimismo los penachos y testera del caballo⁹⁰.

Il castello di Cesarina, situato in Andalusia, ovvero nella terra che fu teatro delle ultime fasi della *reconquista*, assurge qui a luogo privilegiato per la sfilata allegorica di decine di cavalieri, lussuosamente vestiti in tutte le fogge, compresa quella moresca, i quali personificano in questo modo già affermati miti letterari che fondono in sé l’antica topica cortese e i momenti più esaltanti della storia nazionale.

2.2.2. *Lo spazio*. — All’inizio del romanzo, Gerardo viene trovato da tre pastori “entre una malezas y intricada espesura”⁹¹, non lontano dalla città di Segovia; quando è catturato dai banditi, nei pressi di Valencia, viene fatto camminare “por lo más espeso y fragoso de aquellas rígidas y temerosas montañas”⁹², e di nuovo si allontana dal porto di

⁸⁹ *Ivi*, p. 164a-164b.

⁹⁰ *Ivi*, p. 189a.

⁹¹ *Ivi*, p. 121a.

⁹² *Ivi*, p. 164a.

Sanlúcar “atravesando valles, cruzando vegas, rompiendo espesos montes y subiendo ásperos é inaccesibles riscos y montañas”⁹³. A qualunque latitudine si trovi, dentro o fuori i confini di Spagna, ogni paesaggio naturale presenta per lo più le medesime caratteristiche di impervietà e di disordine, favorevoli al perpetrarsi dei peggiori delitti (omicidi, violazioni, rapine, ecc.), cui si trova scampo soltanto nell’ambito di un centro urbano, ossia in uno spazio accessibile e rassicurante. Tuttavia, ad eccezione dell’Alhambra, della cui architettura fortificata l’autore fornisce qualche dettaglio realistico⁹⁴, gli altri agglomerati urbani vendono descritti, generalmente, in modo vago o non descritti affatto. Segovia p. es. è una “insigne ciudad adornada de soberbios muros, suntuosos chapiteles, espesos bosques y floridas selvas”⁹⁵, certo più determinata, in tanta imprecisione, della “insigne y famosa villa de Madrid”, distinta solamente da “levantadas murallas” e dai resti di una “antigua fortaleza”⁹⁶, o di Saragoza, astrattamente adorna di “excelentes dones de naturaleza”⁹⁷. In effetti, però, la reale conformazione urbanistica di questi luoghi non interessa affatto al narratore, il quale anzi elimina da essi ogni dettaglio specifico per trasformarli in non determinabili riferimenti spaziali, ossia in città verosimili anzichè vere⁹⁸, atte a vagamente materializzare le tappe del viaggio allegorico compiuto da Gerardo. Ne è la prova il fatto che, in questa che potremmo definire una vera e propria geografia dell’anima⁹⁹, al

⁹³ *Ivi*, p. 171a.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 207b-208a. Ricordo che in questo luogo Céspedes rimase a lungo prigioniero, secondo quanto afferma Avalos y Orozco nell’*Elogio Apologético* (cit.).

⁹⁵ *EG*, p. 122a.

⁹⁶ *Ivi*, p. 124a.

⁹⁷ *Ivi*, p. 152a.

⁹⁸ Sull’argomento scrive López Pinciano “[...] que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques, y semejante, como sean con imitación y verisimilitud, serán poemas; y no lo serán si de imitación carecen; que el que descriuiese a Aranjuez o al Escorial assí como estan, en metro, no haría poema, sino escriuir una historia en metro, y assí no sería hazaña mucha; porque la obra principal no está en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a la razón” (*op. cit.*, I, p. 265).

⁹⁹ Tale assenza di concretezza mi pare debba intendersi semplicemente come una peculiarità dell’opera, anzichè come un difetto. Non è di uguale parere, invece, Arsenio Pacheco, che in questo senso riscatta il romanzo solo quando crede di cogliere il

luogo in cui il protagonista cresce e per la prima volta si innamora viene concesso ampio spazio descrittivo, ma anch'esso di contenuti fortemente idealizzati:

Es esta ilustre ciudad la antigua Talbora, una de las más nobles, insignes y populosas del reino de Toledo, cuyo asiento bañando, fertilizan las cristalinas aguas del célebre y dorado Tajo, causa para ser de las más amenas, alegres, abundantes y deleitosas de su famosa márgen y ribera: la gente della apacible, agradable y cortesana, y en particular la noble, que es mucha, lucidísima y de las más calificadas casas de nuestra España: partes todas dignísimas de una tan antigua y grandiosa poblacion ¹⁰⁰.

Anche all'interno di questi spazi organizzati, le singole strutture urbanistiche non godono di maggiore determinatezza: della prigione di Cesarina p. es. viene detto che è una "fuerte torre" e il castello è presentato invariabilmente come "alto y torreado" ¹⁰¹; dei conventi si notano solo le "altas paredes" ¹⁰² e dei palazzi soprattutto le impenetrabili finestre, "altas" ¹⁰³ oppure protette da "rejas" ¹⁰⁴.

In una prospettiva lotmaniana ¹⁰⁵ se ne può dedurre che queste descrizioni sommarie e uniformi degli spazi finora presi in esame han-

colore paesaggistico o quello ambientale conseguenti a "una emoción personal auténtica, y a una observación directa de la realidad" (*Prólogo a Gonzalo de Céspedes y Meneses, Varia fortuna del soldado Píndaro*, op. cit., p. LXXXV).

¹⁰⁰ p. 124a.

¹⁰¹ *Ivi*, rispettivamente p. es. 177b e 182b.

¹⁰² *Ivi*, p. es. p. 217a.

¹⁰³ *Ivi*, p. es. p. 216a.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. es. p. 125b. A questa caratteristica fa eccezione il balcone nel quale sostano liberamente Lísis e Aminta ("Era el balcon de mármol blanco y negro, á quien una columna de pintado jaspe dividia en dos pequeños arcos, cuyas losas servian de alfombré á los cojines de Lísis y su hermana", *ivi*, p. 210b), ma esso è ugualmente irraggiungibile perché Gerardo lo vede da dietro le sbarre di una prigione.

¹⁰⁵ Quella cioè che cerca di risalire al modello di cultura trasmesso dal testo attraverso l'analisi delle strutture spaziali in esso comprese, secondo i procedimenti chiariti dal brano seguente: "Occorre tener distinti due problemi: la struttura

no soprattutto la funzione di collocare i personaggi più che in ambienti concreti (realistici), in luoghi simbolici (convenzionali), fra loro divisi da diversi ordini di *frontiere*¹⁰⁶, le quali circoscrivono spazi che si possono interpretare come trascrizioni figurate dell'articolazione ideologica contenuta nel romanzo.

Un primo tipo di frontiera può essere individuato nelle mura di cinta dell'agglomerato urbano, le quali segnano il limite fra il paesaggio organizzato¹⁰⁷ e il paesaggio spontaneo, rispettivamente designabili come sedi contrapposte dell'/umano-culturale/ e del /non umano-bestiabile/. La seconda frontiera, invece, interna alla città (alla cultura), corre lungo i muri perimetrali degli edifici, separando lo spazio chiuso (case, conventi, prigioni) entro cui si esercita il controllo dell'autorità (paterna, religiosa, statale), dallo spazio aperto (strade), che permette una meno vigilata estrinsecazione degli appetiti lascivi, configurando perciò due tipi ben distinti di luoghi, contraddistinti — come la natura dell'uomo da essi simboleggiata — dall'opposizione /razionalità/ vs /irrazionalità/. Superare indebitamente tali barriere architettoniche, come sempre induce a fare l'*amor lascivo* (missive, serenate, convegni segreti), significa far irrompere il caos dei sentimenti entro

spaziale del quadro del mondo e i modelli spaziali in quanto metalinguaggio per la descrizione dei tipi di culture. Nel primo caso, le caratteristiche spaziali appartengono all'oggetto che viene descritto; nel secondo, al metalinguaggio della descrizione. Tuttavia, fra questi due piani — assai diversi — esiste un preciso rapporto di correlazione: una delle particolarità universali della cultura umana, connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell'uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell'ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli. In tal modo, fra le strutture metalinguistiche e la struttura dell'oggetto si stabilisce una relazione di omeomorfismo. Sicché i modelli spaziali intervengono come un metalinguaggio, e la struttura spaziale del quadro del mondo come un testo" (Jurij M. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni della cultura*, in Ju.M.Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, trad. ital. di AA.VV., Milano, 1975, p.151).

¹⁰⁶ "Lo spazio di un testo della cultura rappresenta l'insieme universale degli elementi di una data cultura, poiché è il modello di *tutto*. Ne deriva che uno dei tratti fondamentali della struttura di un dato testo della cultura è il carattere delle sue partizioni: delle frontiere che dividono il suo spazio interno" (*ivi*, p. 154).

¹⁰⁷ Sulla nozione di "organizzato vs non organizzato", cfr. *ivi* pp. 145, 157 e ss.

l'universo ben ordinato dell'intelletto, che su quelli deve invece mantenere un incontrastato dominio. Le conseguenze della trasgressione sono ogni volta gravissime e si traducono, per Gerardo e tutti gli innamorati che gli somigliano, in un allontanamento precipitoso dalla comunità (dalla cultura), che offre protezione soltanto nel rispetto delle leggi (qui soprattutto il codice d'onore) che la strutturano. Quando ciò non avviene, la complessa vita cittadina può diventare non rifugio ma fonte di pericolo e di lusinga, ai quali si può trovare scampo ritirandosi p. es. nella solitudine della natura extra-urbana, che in questo caso cambia di segno e diventa il luogo della consolazione¹⁰⁸, in cui è inoltre possibile attuare forme alternative di esistenza. Tale p. es. quella di Celio, "zagal" che deliberatamente opta per la frugalità agreste, senza alcun detrimento della propria personalità (al contrario della mostruosa Leonora), la cui elevatezza viene anzi sottolineata da un paesaggio dolce e perennemente in fiore¹⁰⁹, il tipico *locus amoenus* pastorale, che si oppone ai luoghi cittadini in base ai semi /genuinità/ vs /artificiosità/.

La felicità bucolica, tuttavia, in quanto soluzione utopica e pagana ai problemi della vita cittadina, rappresenta un momento d'evasione

¹⁰⁸ Così leggiamo all'inizio del *discurso tercero*: "El trágico discurso de doña Clara y el lamentable y espantoso suceso de Jacinta redujeron al triste y desgraciado Gerardo á tan lloroso y miserable estado, que totalmente de hecho se determinó y dispuso á acabar el cansado progreso de su vida en las incultas soledades de los amenos campos, rígidos montes y fragosas montañas, repudiando para siempre en su libre voluntad la entretenida y peligrosa asistencia de las grandes y populosas ciudades, huyendo y retirando el cuerpo de sus nombres, como de la ocasion pestífera y venenò contagioso de que su alma y corazon tan lastimados escapaban" (*EG*, p. 170b).

¹⁰⁹ Mentre ancora non sanno che Celio è nelle vicinanze, condizionando perciò con la propria presenza l'aspetto del paesaggio naturale — come del resto la sua innamorata Fenisa, che dalla "venturosa aldea" viene "[...] á dar nuevo sér, nuevo aliento y nuevas matices y colores á las plantas, al valle y á sus flores" (*ivi*, p. 197a) —, Gerardo e Leoncio, in viaggio verso Iliberia, scoprono per caso "un ameno y florido valle", che "asombrado de levantadas rocas y montañas, más apacible hacian su verde asiento", in cui si mettono a mangiare "teniendo por mesa el campo matizado de diversas flores, y por aguamaniles preciosos las transparentes urnas de un manso y agradable arroyuelo en cuyas márgenes se habian sentado" (*ivi*, p. 196b). Come si può notare, vengono conservati in forma semplificata le abitudini della cultura urbana (umana), depurate però di ogni elemento inessenziale.

che, per contrasto, fa più cupamente risaltare la severità della soluzione cristiana rappresentata dalla vita eremitica (e in grado più attenuato da quella conventuale) che, lontana dal “mundanal ruido”, impone di macerare il corpo per il bene dell’anima, in attesa di passare alla vita autentica, che può essere soltanto ultraterrena. I luoghi in cui si svolgono queste pratiche penitenziali, che si distinguono da quelli cittadini in base all’opposizione /non mondano/ vs /mondano/, non potranno apparire, perciò, che inospitali e remoti — come testimonia il lungo vagare di Gerardo e dei suoi amici prima di giungere inaspettatamente al rifugio dell’eremita ¹¹⁰ —, accessibili soltanto con l’aiuto della provvidenza divina ¹¹¹, in quanto simboleggiano una conquistata situazione di grazia spirituale che, alimentandosi delle rinunce terrene, rende il cielo più vicino e quindi più sicura l’eterna beatitudine.

Illuminato dalla vicenda esemplare di Fernando, anche il protagonista sceglierà alla fine del romanzo un tipo di vita analogo. I luoghi che lo accoglieranno — supposte immagini, anche in questo caso, della mutata condizione interiore — resteranno tuttavia irrepresentabili, poiché egli comunica la propria decisione nell’esatto momento in cui termina il suo viaggio attraverso l’*amor lascivo* e si accinge a imboccare la via dell’amore divino. Quando Leoncio legge nella lettera le parole “ya en vida mortal no nos veremos” ¹¹², Gerardo, allontanatosi durante la notte, ha di fatto eliminato attorno a sé ogni possibile coordinata spaziale ed è entrato, agli occhi del mondo, nel nulla.

Una trattazione a parte rispetto alle questioni finora esaminate me-

¹¹⁰ Essi vagano infatti per quattro giorni “por lo más fragoso de las montañas ásperas de Guadalupe” e, ormai allo stremo delle forze, lo trovano “al pie de la más alta”, in un “profundo valle”, “sin saber cómo ó per dónde habian bajado los peligrosos despeñaderos de aquellas montañas” (*ivi*, p. 257b).

¹¹¹ Esempio il caso di Fernando, raccontato dall’eremita: “[...] atravesando por su puente las cristalinas aguas del Tajo, torciendo su camino á los fragosos montes de Guadalupe, en breves dias paró en lo más oculto y embreñado de sus riscos, adonde vencido del continuo dolor de sus desastres, consumiéndose con ellos, en cortos términos casi llegara el último á su vida; mas socorriéndole el cielo y alumbrando los ojos de su alma, poco á poco cayó en la cuenta, conociendo en sus presentes males el castigo de sus pasadas culpas; [...] y así, queriendo no ser más ingrato á mercedes tan grandes, con entrañable arrepentimiento y penitencias increíbles, habiendo por el suceso que primero dije venido á mi compañía, despues de seis años que estuvo en ella, tres dias há que con maravillosa tranquilidad de su alma descansó en paz” (*ivi*, p. 269a).

¹¹² *Ivi*, p. 271a.

rita invece la lunga descrizione della città di Argel, caratterizzata da precisione di dettagli, ordinati secondo il tradizionale metodo storico-geografico che, in successione, dava notizie "así de su forma, sitio y edificios, como de sus moradores, trajes y diferencias de gente"¹¹³. L'anomalia del brano, infatti, consiste proprio in questo carattere documentale anziché simbolico¹¹⁴, che oltretutto rovescia il tipo di determinismo *uomo* → *ambiente*, peculiare del romanzo¹¹⁵, e viene meno al principio della verosimiglianza, tanto da plagiare quasi alla lettera interi passi del trattato scientifico *Topografía e Historia General de Argel*, pubblicato da Diego de Haedo, a Valladolid, nel 1612¹¹⁶. Dalla immissione di un referente reale, denso di elementi storici, fra referenti fantasmatici, ridotti all'immagine vuota del nome, discende un nuovo tipo di scrittura, di contenuto realista, non combinabile con le figurazioni immaginarie (convenzionali) che caratterizzano il resto dell'opera. Le ragioni di tale scarto meriterebbero analisi particolareggiate; ma già in questa sede possiamo notare p. es. una convergenza di interessi fra l'opportunità di non mentire su argo-

¹¹³ *Ivi*, p. 229b.

¹¹⁴ *Unica* eccezione è la frase: "[...] toda la ciudad está tan apiñada, y las calles tan enredadas y torcidas, que más parece laberinto confuso que habitacion de humanas criaturas" (*ivi*, p. 230a), la quale sarebbe bastata da sola a dotare la terra degli infedeli del sema della /bestialità/ in opposizione al sema della /umanità/ appartenente invece alla cultura cristiana, che tradotte in termini lotmaniani diventano rispettivamente il mondo dell'ES vs il mondo dell'IN (Iurij M. Lotman, *op. cit.*, pp 156 e ss.).

¹¹⁵ Lo spazio qui non è piú immagine dei sentimenti dell'uomo ma, al contrario, causa prima della sua essenza piú o meno benigna, piú o meno umana: "En todos los pasados tiempos fué notada de infame Africa, tercera parte del mundo, adonde cae esta infiel y bárbara poblacion, como dan testimonio cuantos cosmógrafos y autores escribieron della. Y la causa es porque la misma propiedad de su cielo y la naturaleza y calidad de la tierra fué siempre de tal suerte, que parece no tiene otra virtud y sér más esencial que para producir espantosos monstruos, feroces, animales, pestilenciales serpientes, mortíferos y eficaces venenos [...]. Desta manera pues será forzoso que los hombres nacidos debajo de tal constelacion y participando de su calidad y propiedades naturales sean bárbaros, incultos, groseros é inhumanos [...]" (*EG*, p. 230b).

¹¹⁶ Questa scoperta si deve a George Camamis, che ne dà ampia dimostrazione, forse con eccessiva durezza di giudizi, nel cap. *Haedo plagiado en "El español Gerardo*, del cit. *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, particolarmente alle pp. 158-163.

menti di scienze naturali, come la precettistica del tempo auspicava ¹¹⁷, e la grande attualità del tema, variamente trattato nelle più prestigiose espressioni della letteratura nazionale contemporanea all'autore ¹¹⁸.

2.2.3. *Il tempo cronologico.* — La dimensione temporale, concepita come ordine misurabile del movimento è largamente presente nel romanzo al fine di sottolineare la progressione del viaggio del protagonista, come già chiarito a proposito della struttura narrativa dell'opera.

I periodi espressi in settimane, mesi, stagioni o anni sono menzionati in modo sintetico, senza discostarsi da un livello stilistico quasi esclusivamente denotativo ¹¹⁹, mentre è invece oggetto di descrizione, attraverso stilemi ipercodificati, il più ridotto intervallo di tempo che comprende il giorno e la notte, specialmente nelle fasi estreme di transizione dall'uno all'altra e viceversa: “[...] el sol mostraba apenas los soberanos rayos de su frente [...]” ¹²⁰, è p. es. uno dei modi ricorrenti, pur con qualche variazione, di presentare l'alba, come pure topici sono gli stilemi usati per dire p. es. del tramonto che “[...] el sol muy apriesa su carro iba acercando a los antípodas [...]” ¹²¹.

Rinvenute senza alcuna originalità entro un repertorio arcinoto,

¹¹⁷ López Pinciano consigliava infatti di alterare, in ordine al principio della verosimiglianza, la cronologia della storia politico-culturale, ma non i dati geografici perchè “[...] el tiempo pasado no es evidente a la vista del hombre como es el lugar, que éste queda y aquél desuanece. Y en lo que toca a la Natural Historia es mal hecho escriuir mala doctrina y falsa: y assí no conuiene que el poeta la altere, porque lo natural es perpetuo” (*op. cit.*, II, pp. 80-81). Céspedes, per quanto riguarda le città della Spagna, su quest'aspetto non mente perchè, in realtà, non dice nulla di preciso.

¹¹⁸ Ancora *vide* George Camamis, *op. cit.*, specialmente i capp. *El tema en España hasta Cervantes* (pp. 31-60), *Influjo de Haedo en la literatura del XVII* (pp. 151-174), *El cautiverio en la novela del siglo XVII* (pp. 175-201).

¹¹⁹ Qualche esempio: “Aquí estuvieron los pobres caballeros algunos quince dias” (*EG*, p. 169a); “dejó su tierra y casa, despues de cuatro meses” (p. 214a); “la mayor parte del alegre verano gastó Gerardo én la prosecucion de sus ocultos y secretos amores” (p. 149a); “no fuimos en dos años sentidos” (p. 143a).

¹²⁰ *Ivi*, p. 161b.

¹²¹ *Ivi*, p. 164a.

queste descrizioni presentano un certo interesse non tanto per il loro aspetto esornativo e naturalistico, quanto per la loro funzione simbolica di collegamento fra momenti successivi dell'azione. Al levare o al calare del sole non succede infatti mai nulla: le trasgressioni vengono messe in atto finché c'è luce, ma, soprattutto, quando fa buio.

2.2.4. *Il tempo metereologico.* — I personaggi che devono muoversi al riparo da sguardi pericolosi, trovano nella notte il momento più adatto all'azione e, al pari di certi elementi spaziali, essa diviene, laddove sia descritta dal punto di vista dei fenomeni atmosferici, abusata metafora della loro felicità o infelicità spirituale. P. es. la “apacible compañía” formata da Clori, Nise e Gerardo allo scopo di giocare al “entretenido y artificioso juego que vulgarmente llamamos de secretos o propósitos” si riunisce in una “serena y clara noche”¹²², come pure “clara y serena” è la notte in cui Gerardo, con il seguito di parenti e domestici, festosamente fa piantare in mezzo alla piazza di Cesarina il testo della sfida che darà avvio ai preparativi per le giostre cavalleresche¹²³.

Di segno contrario sono invece le caratteristiche della notte che accompagna situazioni dolenti o pericolose. P.es. Gerardo, rinchiuso in carcere, “[...] estuvo el día siguiente y parte de la tenebrosa noche tan acongojado y triste cuanto en sus más graves y pasadas desventuras nunca se había visto”¹²⁴; e ancora egli fugge da Argel in una notte altrettanto “tenebrosa y oscura”¹²⁵. Quanto più intensi sono il travaglio o il rischio, più violente e improvvise si fanno le manifestazioni atmosferiche. Non a caso, p. es., il romanzo si apre con la scena cupa di un imminente temporale, i cui tuoni e lampi accompagnano i lamenti straziati di Gerardo, sul punto di morire per le ferite ricevute nell'imboscata che Jacinta e Rodrigo gli avevano teso¹²⁶. Quando poi lo

¹²² *Ivi*, p. 179b.

¹²³ *Ivi*, p. 182a.

¹²⁴ *Ivi*, p. 177b.

¹²⁵ *Ivi*, p. 242a.

¹²⁶ “Bramaba el aire, y con nublados negros á trechos matizaba el celestial color y entre espesos relámpagos y temerosos truenos, muriendo en los ardientes cuernos del dorado Toro, las Híadas anunciaban las futuras aguas; y saliendo la nocturna Proserpina de su oscura y tenebrosa cueva, embozada con su triste man-

stesso Gerardo, Leoncio e i servi, si perdono sulle montagne di Guadalupe, prima di arrivare alla zona dell'ereмо, ossia alla rappresentazione figurata della vita esemplare, per quattro giorni vengono flagellati da "nieblas, agua y nieve", cadute addirittura fuori stagione ¹²⁷.

Lungi dal ricoprire un valore puramente paesaggistico e pittoresco, qualunque fenomenologia della natura, appare dunque, in questo romanzo, come una traduzione simbolica della fenomenologia dello spirito, essendo l'universo ancora antropocentricamente concepito come il libro dei segni in cui l'uomo si pone a scrutare i disegni divini che vi sono iscritti.

2.2.5. *Le azioni.* — In un'opera come *El español Gerardo*, mirante a sviluppare la tematica sentimentale, il ruolo dell'azione è limitato a quello di nesso causale fra quelle situazioni ora positive, ora negative, che, mutando continuamente, costituiscono l'ossatura tragica del testo. Voluti dalla sorte o dalla provvidenza ¹²⁸, si accumulano in questo modo eventi su eventi (amplessi, fughe, feste, duelli, omicidi, naufragi, ecc.) ai quali raramente viene concesso spazio descrittivo in quanto ciò che interessa all'autore sono soprattutto le ripercussioni morali che essi provocano sull'animo dei personaggi. Di solito, quindi, le descrizioni di azioni sono infrequenti e molto sbrigative, ad eccezione dei tornei cavallereschi di Cesarina e degli scontri fra infedeli e cristiani ad Argel.

Nel primo caso si tratta delle competizioni sostenute da Gerardo — nella funzione di "mantenedor" di una sfida che affermava l'incoerenza amorosa delle donne — contro cavalieri accorsi da ogni parte della regione. Dei lunghi e ornatissimi pezzi descrittivi dedicati a queste situazioni dinamiche, riporto, a titolo di campione, un brano:

to, apénas del hurtado resplandor hacia alarde [...]” (*ivi*, p. 121a).

¹²⁷ “Era en esta sazón pasado el más riguroso tiempo del invierno, si bien aun en los principios de marzo, retrocediendo el temporal sus accidentes, volvieron á verse coronados de escarcha los tiernos pimpollos de las yerbas, como de nieve helada las erizadas puntas de los montes” (*ivi*, p. 257b).

¹²⁸ Il loro intervento contrapposto, rispettivamente negativo e positivo, solleva i personaggi di parte della loro colpevolezza quando sono peccatori e di parte del loro merito quando sono virtuosi, secondo una visione pessimistica, tipicamente barocca, dell'uomo, il quale, tanto nel male come nel bene, non sa piú immaginarsi “faber fortunae suae”.

[...] y habiendo al límite del puesto llegado, en un pensamiento dió la vuelta á su caballo, y partiendo como un arrebatado torbellino, en medio de la carrera sacando de la cuja el brazo y lanza, la tendió con tanta gallardía y sosiego, que sin tocar en la sortija se la llevó en la punta; y deteniendo su caballo, animado de las confusas voces que en favor de su buena suerte se oían, volvió á ver la de su contrario; el cual, más confiado que diestro, tomando una lanza y el principio de la carrera, arrancó con tanta velocidad y furia, que casi no fué oído ni visto ¹²⁹.

Né la situazione, né la meticolosità del discorso descrittivo — qui già impiegato, come detto in precedenza, anche per gli abiti sfarzosi dei personaggi partecipanti alle giostre — torneranno a ripetersi in alcun luogo del romanzo, confermando il carattere sostanzialmente digressivo dell'intero episodio, sia per la tematica giocosa che per l'eccezionale ampiezza narrativa ¹³⁰.

Pure anomalo, come già si è visto per la presentazione della città, è l'episodio di Argel, in cui assistiamo alle descrizioni delle gratuite violenze operate dai turchi sugli schiavi cristiani a bordo di una galera, di un assalto alla città compiuto dal corsaro toledano Fernando Palomeque, della rivolta da lui capeggiata a bordo di una nave turca, e infine del terribile martirio inflittogli pubblicamente ad Argel dai nemici infedeli ¹³¹.

La descrizione di tale genere di imprese, qui ricavata, mediante un lavoro di *collage* da storie vere contenute nel *Diálogo de los Mártires* di Haedo ¹³² è circoscritta all'episodio argelino, rivelando, ancora una volta, come l'impiego di questa particolare forma di discorso fuori dal campo simbolico tipico del resto del romanzo, rimandi a contenuti (pirateschi e agiografici) scarsamente omogenei alla materia propriamente sentimentale. Ne risulta infatti sacrificato proprio il tema amoroso (l'innamoramento di Ferrú per Jacinta), qui ridotto a poco più che un pretesto necessario a far sviluppare la trama.

¹²⁹ EG, p. 184a.

¹³⁰ Le giostre occupano infatti ben nove facciate a due colonne dell'ed. B.A.E.: *ivi*, pp. 182a-196b.

¹³¹ Cfr. *ivi*, pp. 227a-227b, 231b-232a, 234a-234b, 235a-235b rispettivamente.

¹³² Cfr. George Camamis, *op. cit.*, pp. 163-170.

3. *Il discorso mimetico*

Per rendere più verosimile ed efficace la propria espressione orale o la propria redazione scritta, i molteplici autori dei racconti che operano ne *El español Gerardo* usano intercalare il loro discorso diegetico con forme differenziate di discorso mimetico, quali i discorsi diretti, le lettere, i componimenti poetici. Tale annullamento temporaneo dell'istanza narrativa a favore di varie manifestazioni dirette della voce dei personaggi, tanto diegetici quanto metadiegetici, tende di norma a creare effetti di reale in corrispondenza di momenti essenziali al maturare del nodo tragico di ogni storia.

3.1. *I discorsi diretti.* — Questa particolare forma di rappresentazione della finzione letteraria è impiegata in modo consistente a proposito delle relazioni amorose, soprattutto nella fase costruttiva del corteggiamento e in quella distruttiva della vendetta, spesso con il coinvolgimento attivo di parenti e amici dei due innamorati¹³³; pure frequenti sono i dialoghi fra narratore e narratario di storie metadiegetiche, posti all'inizio di ogni racconto: essi hanno funzione introduttiva in quanto normalmente riguardano le sofferenze causate dalla memoria di sempre tragiche esperienze d'amore¹³⁴, alle quali, da parte dei personaggi, fanno spesso da contrappunto riflessioni attinenti alla sfera della devozione divina.

¹³³ P. es. la relazione di Gerardo e Clara nasce sotto gli occhi dell'amico di lui, Fernando, e della cugina di lei, Francisca, come si può intendere da questo stralcio delle conversazioni amorose fra i due innamorati: "¿Y acaso, dulce amor [...], hanos disgustado los ardientes y amorosos efetos de mi corazon? Porque si esto es como imagino, de aquí adelante reventará en vuestro fuego, como volcan, mi pecho; y en mis penas y sentimiento la lengua al declarallos será un peñasco mudo. No digo yo, Gerardo (respondió más alegre doña Clara), que habeis sido vos el demasiado; mas ya que tanto os habeis sentido, creedme, que quisiera que ni mi prima, ni aun vuestro caro amigo, sospecharan por ninguna vía la voluntad con que me favoreceis" (*EG*, p. 126b).

¹³⁴ Prima di raccontare come è morto Leriano, Roberto Milanés dice a Gerardo: "[...] dadme esos brazos valerosos, que en ellos al vivo se me representan los que de vuestro caro amigo al presente lloro, y ya excusado me será el no conceder vuestra demanda, aunque estoy bien satisfecho del riguroso tormento que con su memoria se me apareja [...]" (*ivi*, p. 153a).

Tale drammatizzazione dell'interiorità produce nel tessuto narrativo il duplice effetto di un rallentamento del ritmo dell'azione e di una sfaccettata messa a fuoco della tesi del romanzo, polarizzando l'attenzione entro il campo semantico della passione, nelle sue antitetiche manifestazioni di amore/odio, e il campo semantico della ragione, massimamente espressa dallo spirito religioso.

I personaggi, e spesso un medesimo personaggio, finchè sono schiavi della cieca istintualità, in rapporto all'amato da cui dipendono, non possono essere che incondizionatamente buoni o eccezionalmente malvagi (come p. es. Clara o Jacinta); ma quando le traversie subite a causa dell'*amor lascivo* fanno nascere il sentimento del *desengaño*, il conflitto fra corpo e anima si stempera progressivamente fino a far trionfare la virtù cattolica, nel suo più alto grado espressa da una vita di castità, spesa al servizio di Dio (come p. es. Fernando, Nise e Gerardo).

Questione a parte sono poi i discorsi diretti aventi per argomento il tema del denaro, assai caro all'epoca barocca, e caratterizzato da diversità di tono, non più *grave* come nei casi precedenti, ma satirico per quanto riguarda la grossolanità dei carcerieri ¹³⁵, ironico in riferimento alle astuzie manierate del curato di Osuna ¹³⁶, canagliesco a proposito della ruberia concertata ai danni di Jacinta da Izaguirre e dal locandiere ¹³⁷.

In pieno clima tragico rientrano invece i discorsi diretti mediante i quali gli infedeli avanzano richieste di esosi riscatti nei confronti dei prigionieri cristiani ¹³⁸: qui infatti la cupidigia, più che manifestazione di un difetto, appare segno di totale disumanità, funzionale perciò a qualificare il mondo argelino come luogo particolarmente adatto all'espiazione dei peccati.

3.2. *Le lettere*. — Parallelamente ai discorsi diretti è molto usata nel romanzo la forma mimetica della comunicazione epistolare (ventisette sono i testi riportati), divisibile, per quanto riguarda i contenuti, in due gruppi principali: uno di carattere propriamente rappresentati-

¹³⁵ *Ivi*, p. 201a-201b.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 202b-203b.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 255a-255b.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 228b-229a, 233a, 236b.

vo, tendente a mostrare in maniera diretta ciò che i personaggi pensano e sentono; l'altro di carattere soprattutto narrativo, mirante a far progredire il concatenarsi degli avvenimenti, usando la parola dei personaggi anziché quella del narratore.

Con eccezione della missiva fatta pervenire a Claudio da Silvia ¹³⁹, appartengono al primo e più cospicuo gruppo tutte le altre diciotto lettere di argomento sentimentale, di cui quindici sono impiegate da Rodrigo, Jacinta, Gerardo, Nise, Lísis, Aminta, Ismenia e Camila per estrinsecare alla persona amata la trepidazione e l'angustia che sempre accompagnano l'insorgere improvviso e fatale della passione d'amore ¹⁴⁰. Un desiderio così violento da richiedere di venire appagato in tutti i modi, infrangendo ogni genere di divieti. Le distanze che devono superare queste lettere, infatti, sono più di ordine architettonico che geografico, essendo esse scambiate all'interno di quello che abbiamo definito lo spazio organizzato o urbano, con lo scopo di aggirare l'isolamento imposto alle donne per motivi d'onore dalla dispotica sorveglianza paterna o maritale o maschile in genere. A personaggi che possono vedersi di solito attraverso finestre fisicamente inaccessibili dall'esterno, le comunicazioni epistolari, scambiate con grande riservatezza, sono perciò lo stratagemma che fa breccia, di nascosto, nelle case e nei cuori. Si tratta dunque sempre di una violazione all'autoritarismo gerarchico che allora regolava tutti i rapporti sociali, in

¹³⁹ Cfr. *ivi*, p. 225a. Con insolita concisione pragmatica essa contiene soprattutto istruzioni sulla data e il luogo del primo incontro amoroso ed è perciò di tipo narrativo.

¹⁴⁰ Questa p. es. la lettera che Rodrigo manda a Clara: "Temiendo, como es razon, el justo castigo de su atrevimiento, y confiando, como debe, en la clemencia de vuestro noble pecho, queda mi alma aguardando la difinitiva sentencia de su muerte dejándola perecer en el profundo abismo de sus males, ó siendo principio á su eterna gloria levantándola vuestra generosa mano del pantanoso piélagos donde la tormenta de vuestros desdenes y desvíos la tienen casi á pique, sirviendo de arrecife y peñasco duro á los embates de las furiosas olas de tan graves desdichas; de quien humildemente os suplico tengais compasion, sirviéndoos de mandar se amainen ya las velas de vuestra crueldad y rigor, que ha sido tanto cuanto en mis tristes efetos habréis conocido, y en las lastimosas razones deste papel, nacidas de lo íntimo de mi corazon, el cual os ofrece mi voluntad con una constante y firme fe: recebilde, hermoso dueño mio, y tratalde mejor que á su afligido poseedor, cuya vida y muerte queda al arbitrio de vuestra alegre ó infeliz respuesta" (*ivi*, p. 131a). Per le altre lettere cfr. inoltre pp. 147b, 148b, 149b, 192b, 211a-211b, 212b, 212b-213a, 248a-248b, 250a, 252b, 261b-262a, 264a.

quanto nessuno di questi amori — più o meno illeciti, a seconda che riguardino personaggi legati dal vincolo matrimoniale oppure no — è deliberatamente portato a conoscenza e quindi sottoposto al controllo di chi in famiglia esercita di diritto un potere assolutista riprodotto, su scala minore, quello statale, a sua volta modellato su quello divino.

E' da notare, inoltre, che queste lettere riguardano esclusivamente il periodo del corteggiamento, ossia l'istituirsi del disordine che è contemporaneamente morale e politico, essendo molteplici le occasioni di scatenamento dell'illusione erotica e invece unica la forma del suo smascheramento. Ineluttabilmente, che duri poche ore, oppure qualche anno, il piacere, una volta conseguito, è causa di eventi funesti, i quali costringono gli amanti a separarsi e a interrompere la loro relazione, spiandone le conseguenze senza ulteriori scambi di corrispondenza sentimentale.

Questa attenzione concentrata più sull'attesa dell'evento che sul suo compiersi, produce nel ritmo dell'azione una stasi che da un lato sottolinea i processi iniziali della perdizione e da un altro alimenta una atmosfera di sospensione, destinata, per contrasto, a rendere più appariscente l'incalzare successivo delle disgrazie. Alla felicità amorosa Céspedes concede sempre pochissimo spazio narrativo e comunque mai attraverso il discorso mimetico: l'unica lettera di aperta celebrazione della sensualità, scritta da Ismenia a don Jaime quando ancora ignora di aver amato al suo posto il fedifrago don Martín, agli occhi del lettore, già al corrente dell'inganno, è preannuncio di una crudele disillusione ¹⁴¹.

Le altre due sole lettere scritte posteriormente alla conquista d'amore, contengono invece esplicitamente una celebrazione del *desengaño*, nei suoi duplici effetti di negatività e positività: è per via epistolare che Jacinta manifesta a Gerardo, da cui si sente ingannata, l'odio che sarà per lui origine di tante sventure ¹⁴²; ed è in questo stesso modo che, alla fine del romanzo, Gerardo comunica a Nise — tramite il fratello Leoncio — di essere finalmente pervenuto, grazie alle sofferenze patite, a quella retta devozione che si deve solo a Dio ¹⁴³.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 252b.

¹⁴² Cfr. *ivi*, p. 149b.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 270b-271a.

Le lettere rimanenti, che non hanno per oggetto la sfera sentimentale, sono da includere nel gruppo a carattere narrativo, in qualità di tecniche del discorso parallele al racconto orale. Funziona infatti secondo la stessa prevalente logica retrospettiva la lettera che Isdaura scrive a Roberto in punto di morte: essa serve a completare la narrazione autobiografica iniziata da quest'ultimo e viene letta a Gerardo proprio come la storia di Fernando scritta dall'eremita ¹⁴⁴.

Analogamente la lettera che il servo di Lauro manda a don Antonio dal Portogallo è un resoconto delle ultime ore di vita del padrone, ma, rispetto alla precedente, registra un elemento di novità nelle supposizioni capaci di ripercuotersi attivamente sulla vita dei personaggi ivi chiamati in causa ¹⁴⁵. Essa sta dunque a metà fra il compendio di fatti passati e l'anticipazione di eventi futuri, ruolo, quest'ultimo, svolto da tutti i testi rimanenti, vale a dire: da quella specie di lettera aperta che è il *cartel* di Gerardo alle giostre di Cesarina ¹⁴⁶; dalla lettera che il Castellano Caballero scrive a quest'ultimo nella stessa occasione ¹⁴⁷; dalla lettera di Diego Taviria al curato di Osuna ¹⁴⁸, dai biglietti che Jacinta manda a Gerardo durante la prigionia argelina ¹⁴⁹.

Ricapitolando, la maggior parte di queste missive, scambiata fra personaggi spesso vicinissimi, costituisce una forma di comunicazione sostitutiva di quella orale per ragioni di prudenza anziché di lontananza. Unica eccezione è la lettera del servo di Lauro dal Portogallo, poiché quella di Taviria, proveniente dalle Indie, è in realtà un falso inventato da Leandro.

3.3. *I componimenti poetici.* — Seguendo la tradizione del genere sentimentale, cavalleresco e pastorale, Céspedes inserisce nel suo romanzo frequenti composizioni in versi di vario tipo (sonetti, *romances*, canzoni, quartine e terzine sciolte), attribuite ai vari personaggi diegetici e metadiegetici, meno un sonetto di cui è autore il fratello. Dal punto di vista formale, i narratori sopprimono quindi temporaneamente

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 157a-158b.

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 194a-194b.

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 182a.

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 188b.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 202b.

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 236a, 236b-237a, 239b-240a.

te la propria voce, come nel caso dei discorsi diretti e delle lettere, attraverso un discorso che è a questi ultimi qualitativamente superiore in virtù della speciale organizzazione del suo significante. Secondo una concezione generalizzata del Siglo de Oro, la scrittura in versi anche qui viene presentata come frutto dell'*ingenio*¹⁵⁰, ossia apparentemente all'ordine speculativo del discorso, strutturato tuttavia entro precostituite griglie formali capaci di generare messaggi estetici e quindi di influenzare gli stati emozionali dei fruitori, intervenendo sul delicato rapporto fra istinto e ragione che sta alla base di ogni loro comportamento.

Naturale quindi che l'espressione poetica dia i suoi frutti più ricchi proprio in campo sentimentale, dove alla passione basta anche soltanto scalfire la compattezza del raziocinio per aver presto l'assoluto dominio dell'anima, travolta da forze non più dominabili. Coadiuvata dall'importante accompagnamento della musica, la quale era considerata arte capace di fomentare oppure di blandire le passioni¹⁵¹, attraverso la *armonia* essa produce nelle coscienze una *suspensión* che modifica spesso in maniera considerevole l'efficacia del messaggio, superando la resistenza opposta dalla ragione¹⁵².

E' perciò nella fase del corteggiamento che la poesia trova la sua

¹⁵⁰ Céspedes inserisce il sonetto del fratello "[...] por ser parto, aunque breve de tan sólido ingenio" (*ivi*, p. 198a); e ancora dice di Gerardo, che vorrebbe dichiarare apertamente il suo amore a Lísis, che "le era pension bien desabida hallarse imposibilitado de poder explicar su afición en los conceptos de la dulce poesía" (*ivi*, p. 213b).

¹⁵¹ Afferma sul tema López Pinciano: "El que dize que la música y poética arte es causa de más deleyte al que la tiene, no niega que no lo sea de util y honesto. Tres prouechos traen estas artes, como, por exemplo, de la música Aristoteles, en sus Políticos, enseña: el uno, alterar y quietar las passiones del alma a sus tiempos conuenientes; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es el que agora diximos diuertimiento y entretenimiento" (*op. cit.*, I, 156-157).

¹⁵² Questo p. es. l'effetto dei versi di Gerardo sull'animo di Nise: "Apénas reconoció la hermosa Nise los acentos de la amada voz de Gerardo, quando, sosegando en su pecho la repentina alteracion que habia causado, con admiracion y gusto suyo y de Amaranta suspendieron el regalado entretenimiento, divertidas con la apacible y discreta armonía de la amorosa cancion[...]" (*EG*, p. 191b), ove è da notare soprattutto la presenza dell'aggettivo *discreta*, appartenente all'asse semantico della ragione, attribuito al lessema *armonia*, che si riferisce al campo musicale, ovvero all'arte che più di ogni altra agisce sull'emotività.

più massiccia applicazione, al fine di sollecitare nella persona amata una disponibilità al rapporto d'amore che, dal momento della sua eventuale apparizione, non avrà altri argini che la morte o l'odio di uno dei due amanti. Potersi reciprocamente parlare e scrivere in funzione di un incontro che sarà cercato in ogni modo, non è che il momento successivo all'instaurarsi di un interesse facilitato spesso proprio dall'espressione in versi. Così p. es. Clara acconsente a mostrarsi a Gerardo, determinando l'occasione del proprio innamoramento, solo dopo che quest'ultimo le avrà lungamente cantato, sotto le finestre, gli angustiati sentimenti che prova per lei ¹⁵³; analogamente Gerardo si accoggerà di Jacinta nel momento in cui questa gli fa giungere dall'interno del palazzo in cui abita, la propria voce innamorata ¹⁵⁴.

Non è detto però che il discorso artistico assicuri comunque il successo: inutilmente Lauro canta una bellissima canzone per Nise ¹⁵⁵, la quale invece reagisce con emozione al sonetto di Gerardo ¹⁵⁶. E come questi personaggi, pure l'anonimo caballero granadino e Liseno, Jaime, Fernando, Tirso, faranno con alterna fortuna le loro dichiarazioni d'amore che sono sempre, al tempo stesso, anche delle estrinsecazioni di disperata sofferenza ¹⁵⁷. Esiste solo un caso, infatti, di innamoramento privo di qualsiasi venatura di dolore, ma esso è circoscritto alla vita bucolica, che viene convenzionalmente contrapposta al tempo storico del narratore come mitica età dell'oro ¹⁵⁸: non avendo nulla in comune con la società del secolo XVIII, in quella è permesso ciò

¹⁵³ Sono undici *coplas castellanas* e un sonetto: cfr. *ivi*, pp. 126a-126b e 126b.

¹⁵⁴ Quale significativo esempio dei topici riguardanti gli effetti dell'amore riporto il sonetto di questo personaggio: "Sin espuelas picar, volver sin freno, / Sacar de asensio amargo néctar puro, / Poner el alma en laberinto oscuro, / Y pensar que ve libre al sol sereno; / Beber en vez de antídoto veneno, / En medio del peligro estar seguro, / Reir llorando en el tormento duro, / Decir que es mansa luz el rayo y trueno; / Llamar á la tormenta su bonanza, / A la llama temblar, sudar al hielo, / Dar al corto vivir larga esperanza, / Un infierno juntar al mismo cielo: / Estas glorias y triunfos solo alcanza / Quien al sueño de amor da su desvelo" (*ivi*, p. 147a).

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 191a-191b.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 191 b.

¹⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 167a, 167b, 209a, 210a, 249b, 266a-266b, 267a rispettivamente.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 171a.

che in questa è proibito, e perciò soprattutto l'amore che qui — ma solo qui — può trovare nel *discreto romance* di Celio la sua più gioiosa esaltazione sensuale ¹⁵⁹.

Tornando entro l'ambito urbano, quando il canto si rende inopportuno per motivi di sicurezza, i personaggi comunicano i loro versi per via epistolare. Così Gerardo, a suggello di un biglietto che dovrebbe dissipare la gelosia di Jacinta, pone "por más asegurarla", il verso finale di un sonetto ¹⁶⁰; e ancora lui, con un *romance* di quindici quartine completa la lettera galante inviata a Lísis e ad Aminta per meglio testimoniare loro l'intensità della propria deferenza ¹⁶¹.

Fondati o infondati motivi di gelosia, oppure una sopravvenuta indifferenza possono però mutare all'improvviso un amore schietto in odio ferino ¹⁶², ancora una volta manifestato attraverso l'espressione poetica per meglio sottolineare i sentimenti di disprezzo o di indignazione che di norma vi sono uniti. Tale è il contenuto del sonetto che, dalla prigione, Gerardo indirizza alla detestata Clara ¹⁶³; tale anche il contenuto delle cinque *décimas* che egli, per iscritto, le manda in segno di definitivo addio ¹⁶⁴.

I versi dunque possono più agevolmente sublimare le pene in *desengaño*, rendendone liberatoria ogni manifestazione dolente, quali le *décimas* autocompassionevoli con cui Gerardo esprime la speranza di potersi liberare dal ricordo di Clara, quelli ossessivi della canzone in cui lamenta la fuga di Jacinta, quelli sarcastici del sonetto che di quest'ultima denuncia l'incostanza amorosa ¹⁶⁵, quelli filosofici di altri sonetti in cui sia lui che Rodrigo tracciano un bilancio della propria infelice condizione ¹⁶⁶, quelli patetici delle *endechas* con cui di

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 196b.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 150a. Il sonetto è però riportato da Céspedes per intero.

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 211b.

¹⁶² P. es. a proposito di Clara si legga quanto Fernando dice a Gerardo: "[...] el desprecio con que ya de vos era tratada, trocó (con el desesperado ánimo en que estas cosas la pusieron) el amor y voluntad con que hasta entonces habia amado, en mortal odio y aborrecimiento, y aun más crecido (porque siempre se aborrece con mayor violencia de lo que se quiso) [...]" (*ivi*, p. 145a).

¹⁶³ Cfr. *ivi*, p. 136a.

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 136b.

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 123b, 162a-162b, 169b rispettivamente.

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 172a, 177b, 196a-196b, 200a per il primo; p. 1-3b per il secondo.

nuovo Gerardo piange la morte di Lísis ¹⁶⁷.

Non sempre però il sentimento d'amore, tanto nella fase che precede come in quella che segue il soddisfacimento del desiderio, è strettamente associato allo stato d'afflizione, secondo quanto si è fin qui rilevato. L'amore conosce infatti anche una trattazione ludica quando viene presentato sotto l'aspetto non di vicenda interiore, individualmente sperimentata, bensì di fatto di costume, pubblicamente ritualizzato in giochi di società. Cimenti verbali scherzosi si possono definire infatti i sonetti che Fernando dedica a Gerardo per spronarlo alla conquista di Clara ¹⁶⁸, e schermaglie dialettiche sono ancora le *coplas* castellanas che Clori, Gerardo, Nise e tre damigelle di quest'ultima si scambiano per un'intera notte intorno al tema sentimentale ¹⁶⁹. Sapere decisamente cavalleresco hanno invece i versi amorosi che, scritti su pergamena, incisi su legno e metallo, ricamati su stoffe, costituiscono i motti distintivi di ciascun partecipante al torneo di Cesarina ¹⁷⁰, assai contrastanti con il tono irrisorio delle *décimas* "agudas y discretas" per mezzo delle quali Gerardo enumera a Lísis gli aspetti triviali dell'amore ¹⁷¹, e con quello sarcastico del sonetto di Sebastián de Céspedes y Meneses, in cui si denunciano le donne che fanno mercimonio dei loro sentimenti ¹⁷².

Se si escludono i due sonetti anonimi che servono da epitaffio per la morte di Fernando Palomeque, qui in veste di martire della religione ¹⁷³, la gran massa dei componimenti in versi riguarda dunque, più o meno direttamente, la tematica amorosa, colta in prevalenza nel suo

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 219a.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 128a, 128b.

¹⁶⁹ Si tratta di diciotto distici, composti di versi ottonari, che in realtà compongono delle quartine perché legati a due a due dallo schema metrico *a b - b a* (cfr. *ivi*, p. 180a-180b).

¹⁷⁰ Sono dodici terzine, due quartine, una *décima*: cfr. *ivi*, pp. 183a, 184a, 185a, 186b, 187a, 187b, 188a, 189a, 189b.

¹⁷¹ In realtà non appaiono come opera sua, ma "parto feliz de un ingenio preso" cui egli ricorre in quanto si trova "imposibilitado de poder explicar su afición en los conceptos de la dulce poesía". Così infatti prosegue: "Tan grande es el recato, que aun en ellos nunca quiso dar motivo ó sospecha á los oyentes; con que le era fozoso el ocuparse en algunos juguetes más satíricos y jocosos" (*ivi*, p. 213b).

¹⁷² Cfr. *ivi*, p. 198a.

¹⁷³ Cfr. *ivi*, p. 235b.

aspetto emotivo che, drammatizzato con varietà d'argomentazioni entro obbligate strutture formali, piú d'ogni altro discorso mimetico sospende il ritmo dell'azione, per il basso indice di narratività registrato dalla sostanza del suo contenuto e per lo scarto stilistico prodotto dall'organizzazione dei suoi significanti.

4. Conclusioni

Il dato fondamentale che mi pare emergere da quest'analisi di alcune delle fondamentali tecniche narrative de *El español Gerardo* è che ci troviamo di fronte a una forma di narrazione per allora sperimentale, precedente di due anni la pubblicazione dell'altrettanto sperimentale *Persiles* cervantino, derivata dalla fusione di modelli di scrittura diversi quali il romanzo bizantino, il romanzo cavalleresco, il romanzo sentimentale e il genere pastorale. Tale pratica combinatoria, dal punto di vista della costruzione formale, dà origine a un'opera che anticipa, in maniera molto piú complessa, la struttura di parecchie opere appartenenti al genere *cortesano*, dovute a piú famosi autori come p. es. Castillo Solórzano, Tirso de Molina o María de Zayas, in quanto salda organicamente una serie di racconti d'argomento amoroso entro un tema di notevole consistenza diegetica¹⁷⁴. Abbastanza diversa, però, è l'ideologia compattamente controriformistica che la ispira, il cui greve moralismo trova, dal punto di vista delle implicazioni simboliche legate al motivo del viaggio che costituisce l'ossatura della *fabula* (l'esperienza itinerante presa come allegoria di una progressiva perfezione spirituale), il suo piú probabile antecedente nell'operetta *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras.

Sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto *El espa-*

¹⁷⁴ E' Tirso, infatti, che nel prologo al suo *Cigarrales de Toledo*, dal titolo *Al bien intencionado*, manifestava la preoccupazione di inserire le novelle in un "argomento que lo comprenda todo", come rileva María del Pilar Palomo, in *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, 1976, pp. 45-91. L'autrice, tuttavia, non tiene conto del fatto che ciò era stato già realizzato da Céspedes, qui nominato solo di sfuggita. Mi pare inoltre interessante che il *Lisardo Enamorado* di Castillo Solórzano, del 1629, si chiamasse nella sua prima versione, del 1628, *Escarmientos de amor moralizados*, opera la quale, per contenuti e strutture formali, ricorda spesso, sebbene in forma piú elementare, *El Español Gerardo*.

ñol Gerardo può essere considerato, per molti versi, un'opera da manuale, costruita sulla scrupolosa osservanza dei canoni morali, politici, sociali, estetici vigenti nei primi decenni del secolo XVII, attraverso una accurata selezione della materia utilizzabile (tragica ed esemplare) e una precisa scelta di stile (grave), calati entrambi in un genere letterario nuovo ma preventivamente codificato (poema in prosa). Ortodossia, questa, che mi pare rilevante se si considera la preoccupazione con cui essa viene esaltata da Avalos y Orozco nel suo *Elogio Apologético* e implicitamente difesa dal fratello dell'autore, Sebastián, nel suo caustico attacco al grande trasgressore dell'aristotelismo che fu Cervantes ¹⁷⁵. Se ne potrebbe dedurre perciò una specie di contrapposizione di tipo purista, da cui sarebbe interessante prendere avvio per un'indagine tematica e teorico-letteraria che p. es. mettesse in luce i possibili rapporti fra *El español Gerardo* e opere ad esso di poco anteriori come il *Quijote* e le *Novelas ejemplares* ¹⁷⁶, oltre a *El peregrino en su patria* di Lope de Vega ¹⁷⁷. Da questo eventuale confronto, Gonzalo de Céspedes y Meneses, autore già di per sé interessante per la maturità dimostrata nell'uso coerente (rispetto al modello letterario prefissato) di tecniche narrative multiformi a proposito di sostanze del

¹⁷⁵ Riporto dalla citata *Epistola á los lectore*, premessa al romanzo, i versi salienti: "No mató las serpientes en la cuna, / Ni es semidios el que es semipoe- ta, / Con poca vena y sin deidad alguna. / Pero ya que á este oficio se entremeta, / Con título mejor que otro dichoso / Seguirá su destino ó su planeta. / Ya ha parido poetas el Toboso; / La márgen de Torote es ya Parnaso; / Convirtiöse en zumaque el lauro honroso: / Un rocin matalote es ya Pegaso; / Un alquimista loco tiene vena; / Distila un boticario á Garcilaso; / Véndese en real y medio Juan de Mena, / Y mezcla un sastre liras y girones, / Sin que por tal delito tenga pena. / No es beber de lo caro hacer canciones; / Es ya vinagre el néctar, zupia el vino, / Y los cisnes de Apolo son capones. / Lllaman la poesía desatino, / Porque ya se reputa esta excelencia / En sugetos de nombre vil y indino. / Mas entre alquimia y oro hay diferencia: / A dos ó tres informan las deidades, / Que merecen respeto y reverencia" (*ivi*, p. 119b).

¹⁷⁶ Ne fa cenno già George Cmamis, *op. cit.*, pp. 170-174.

¹⁷⁷ Per Jole Scudieri Ruggeri è questo il libro che potrebbe essere servito da modello a Céspedes (art. cit., pp. 35,36), benché, se si esclude il topico del viaggio, dal punto di vista delle tecniche narrative e dei contenuti, a mio parere se ne discosti parecchio. Forse a lui si deve l'idea di far *peregrinare* Gerardo no più fuori di Spagna (con l'eccezione dell'episodio di Argel) come protagonista della *Selva de aventuras*, ma appunto *en su patria*, come il protagonista del romanzo lopianno.

contenuto uniformi, guadagnerebbe forse una rilevanza storica diversa. Riconsiderazione che se non altro gli spetterebbe in virtù della notorietà di cui godette l'*Español Gerardo* fin dal suo apparire, a distanza di pochi anni tradotto in inglese e in italiano ¹⁷⁸ e ristampato per ben sedici volte ¹⁷⁹ in poco più di un secolo.

Individuato descrittivamente l'oggetto (il romanzo), è appunto in tale direzione che ora mi propongo di sviluppare questa parte preliminare della mia indagine.

Elide Pittarello

¹⁷⁸ Rispettivamente nel 1622 e 1630 (cfr. José Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 468-469).

¹⁷⁹ Esse sono nell'ordine: Madrid, 1615 e 1617; Barcelona, 1618; Madrid, 1621; Cuenca, 1621; Madrid, 1623; Lisboa, 1625; Valencia, 1628; Cuenca, 1637; Madrid, 1654; Madrid, 1661; Madrid, 1666; Madrid, 1686; Zaragoza, 1697; Madrid, 1723; Madrid, 1728; Madrid, 1732 (*ivi*, pp. 463-465).

RECENSIONI

Joaquín Gimeno Casaldueiro, *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 120.

L'autore riunisce in questo volume sei suoi articoli — alcuni precedentemente pubblicati in riviste specializzate, altri inediti — con il proposito di dimostrare che la struttura dell'opera letteraria risponde sempre a un preciso significato e che struttura e significato riflettono entrambi la concezione del mondo propria dell'epoca cui appartiene l'autore.

Alla mentalità teocentrica medievale corrisponderebbe una struttura letteraria verticale, ascendente, simile a quella delle cattedrali gotiche. J. Gimeno Casaldueiro lo illustra con quattro esempi, due dei quali particolarmente significativi. Il primo riguarda la *Vida de Santo Domingo de Silos* di Berceo, che si compone di tre libri, ognuno dei quali rappresenta una graduale ascensione del santo verso Dio. Lo stesso movimento ascendente e progressivo si ritrova in ognuno dei temi intorno ai quali si costruisce la vita del santo: quello della virtù (che si intensifica gradualmente fino a raggiungere la santità), quello dell'arricchimento dei luoghi dove vive il santo (che culmina con la glorificazione del monastero in cui viene sepolto), quello dell'immagine del santo-pastore (prima di pecore, poi di uomini, infine dell'intera comunità cristiana). La funzione di tale progressione verticale proiettante verso l'infinito è quella di collaborare ad elevare le creature verso Dio. Struttura, contenuto e funzione dell'opera sono così in perfetta consonanza con la concezione teocratica medievale. Lo stesso discorso vale per il *Conde Lucanor* di Juan Manuel, diviso anch'esso in tre parti, che creano un movimento ascendente grazie alla progressiva intensificazione degli elementi dottrinali: la prima parte consta di una collezione di cinquanta esempi riguardanti problemi di comportamento quotidiano, corredati da una breve sentenza finale; la seconda, che comprende tre capitoli di proverbi, cambia metodo, eliminando l'elemento narrativo; la terza, costituita da un trattato morale e filosofico sul problema della salvezza, cambia contenuto, passando dalle cose temporali a quelle eterne. Culmina così la progressione, lungo la quale la materia è diventata sempre più rarefatta e l'esposizione sempre più difficile. Struttura e contenuto risponderebbero alla concezione medievale dell'universo, considerato come uno spazio chiuso e ascendente nel quale la materia si eleva in proporzione inversa alla sua densità; rifletterebero anche la struttura piramidale della società medievale.

A questa proiezione verticale dalla terra verso il cielo si oppone la proiezione orizzontale dall'uomo all'uomo, che rispecchia la concezione antropocentrica del

Rinascimento. J. Gimeno Casalduero la illustra con due esempi. Il primo riguarda la III egloga di Garcilaso, che presenta una struttura perfettamente simmetrica: consta di cinque parti, delle quali la seconda (descrizione delle tele delle ninfe) e la quarta (canto dei pastori) costituiscono i due nuclei principali dell'opera, mentre la prima, la terza e la quinta servono per aprire, chiudere e mettere in relazione tra loro i due nuclei principali. Questi ultimi, d'altra parte, sono costituiti da quattro elementi ciascuno: quattro tele, quattro canti. L'egloga si costruisce dunque, secondo la tecnica rinascimentista, attraverso l'addizione simmetrica di unità. Per quanto riguarda il contenuto, i due nuclei si oppongono sia per il tema (assenza / presenza) che per la materia trattata (mitiche leggende cristallizzate / scorci di vita in movimento), ma senza produrre tensioni. Entrambi illustrano, ognuno da una prospettiva diversa, il dolore del poeta. Lo stesso tipo di struttura orizzontale, armoniosa e simmetrica si ritrova in *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. L'opera consta di cinque nuclei; i primi due formano la prima parte, gli ultimi due la seconda, mentre il terzo nucleo separa le due parti e al tempo stesso vincola le storie dei due protagonisti. Ogni parte è strutturata in modo parallelo: tratta prima separatamente i due personaggi principali, poi li riunisce per tornare a dividerli. Per quanto riguarda il contenuto, due sono i protagonisti (il cristiano e il mussulmano), due i temi dominanti (l'eroismo, che consiste nel saper dominare sè stessi, e l'amore, visto come labirinto rinascimentista nel quale la ragione si perde), due i luoghi dell'azione (Antequera, famosa per le sue imprese militari, che serve da sfondo agli atti eroici; Alora, città di frontiera, che serve da sfondo agli episodi amorosi). Ma il proposito è uno solo; quello di sottolineare la virtù dei protagonisti, virtù che mette di dominare gli eventi umani e di decidere il proprio destino. Visione, dunque completamente antropocentrica.

I sei articoli, considerati singolarmente, costituiscono dei magistrali modelli di analisi strutturalista del testo e mettono ancora una volta in evidenza come questo tipo di analisi abbia aperto nuove e suggestive chiavi di lettura e interpretazione delle opere letterarie, pur con il pericolo sempre latente di far dire al testo qualcosa di più, se non qualcosa di diverso, di quello che l'autore voleva comunicarci. Sembra invece azzardata la pretesa — che l'autore suggerisce nell'introduzione — di voler estrapolare da questa breve collezione di saggi strutture costanti, applicabili indistintamente a tutte le opere di un determinato periodo. Solo un campione ben più ampio ed eterogeneo permetterà di raggiungere eventualmente un simile risultato. E in tale prospettiva appare suggestivo e pregno di possibili sviluppi il rapporto struttura letteraria / struttura architettonica, che l'autore accenna timidamente solo nell'articolo su Berceo e che sembra invece degno di ben più ampi approfondimenti.

Maria Giovanna Chiesa

L'humanisme dans les lettres espagnoles. Etudes réunies et présentées par Augustín Redondo, Parigi, Vrin, 1979, pp. 376.

Nel 1976 il "Colloque international d'études humanistes" di Tours, diciannovesimo della serie, ebbe per oggetto le lettere spagnole. Avrebbe dovuto organizzarlo Marcel Bataillon, ma le sue condizioni di salute lo indussero a lasciare l'incarico a Augustín Redondo. Non sorprende che il volume, che raccoglie ventitré scritti e si apre con uno dello stesso Bataillon, sia a questo dedicato e riveli in diverse parti l'incidenza dei suoi studi, benché Redondo dichiari di aver voluto non concedere "une trop grande place à l'évocation de l'influence érasmiennne, déjà largement étudiée". Egli afferma anche che non si è voluto "fixer un cadre chronologique rigide"; sicché sorprende il fatto che il secolo XV, tranne i suoi ultimi anni, non sia stato oggetto dell'attenzione di alcuno. I grandi umanisti italiani del Quattrocento e la loro proiezione eventuale in Spagna sono pressoché innominati, se prescindiamo dalla cospicua eccezione di Francisco Rico ("*Laudes Litterarum*": *Humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance*); Lucio Marinello Siculo e Pietro Martire d'Anghiera non risultano dall'indice dei nomi; le epoche di Giovanni II e di Enrico IV sono ignorate, e di conseguenza un nome come quello di Maria Rosa Lida appare raramente e marginalmente; nemmeno uno dei ventitre scritti è dedicato alla *Celestina*. L'apertura cronologica ha funzionato solo verso il secolo XVII, lasciando scoperto il XV, e quindi lo studio delle origini stesse dell'umanesimo in Spagna.

Prendiamo dunque il volume per quello che esso in sostanza è: un insieme di scritti sulla letteratura spagnola dei secoli XVI e XVII, con riferimenti a fonti classiche dirette o indirette. Non pochi studi si riferiscono a uno specifico testo e costituiscono contributi validi per la comprensione di tali testi, ed anche dell'inscrivibilità di essi in una prospettiva storica o in una problematica metodologica più generali; cosa che non sorprende, dato il comprovato valore e la specifica competenza di molti dei loro autori. Non convenendo passarli in rivista tutti, ci limiteremo qui ad alcune osservazioni non meno disperse degli studi che le occasionalmente.

Spicca, nell'eterogeneità degli interventi, un gruppo di scritti sulla letteratura paremiologica. Nessun lettore del *Dialogo de la lengua* di Juan de Valdés, come di molta critica della prima metà del nostro secolo, si sorprenderà per il fatto che William Melczer e Maxime Chevalier coincidano su un carattere differenziale della letteratura paremiologica spagnola: essa preferisce utilizzare la tradizione orale spagnola, come fonte, piuttosto che i testi dell'antichità. E' in fondo una conferma della concezione menendezpelayana e menendezpidaliana del popolarismo della letteratura spagnola. Il titolo *Philosophia vulgar* diventa un manifesto.

Gli echi di un ambiente letterario più sensibile alla teoria letteraria di quanto sia in generale l'ispanistico troviamo nello scritto della polacca Hanna Dziechcinska, *Humanisme et parodie dans Cervantes*. La parodia letteraria non si riferisce a un referente extraletterario, "mais se ramène exclusivement à la question de la construction du message": si tratta, direbbe Bachtin, di un "mot à deux voix": "le mot a une double orientation: vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un autre mot, vers le discours d'autrui". Henri Estienne raccoglie, nelle sue

“Parodiae morales”, numerose parafrasi parodiche di Orazio. Non è da pensare che egli avesse delle intenzioni polemiche nei confronti di Orazio, osserva la Dziechcinska. E' questa un'osservazione che deve essere tenuta in conto: le parodie goliardiche di inni religiosi non devono essere interpretate necessariamente come atteggiamento polemico nei confronti di tali inni o della religione in generale; così la parodia cervantina di testi cavallereschi. Vale la pena che ciò si tenga in conto quando si studiano le “trasgressioni”.

Chi, come lo scrivente, si è occupato specificamente dell'*Estebanillo Gonzalez* non può non leggere senza speciale interesse *Un aspect de la littérature du “fou” en Espagne* di Francisco Márquez Villanueva. Anche se il ricordo di Francesillo de Zuñiga sorge naturale nel lettore dell'*Estebanillo*, le osservazioni di Márquez Villanueva sulla libertà che è frutto della *indignitas hominis* in Francesillo e in Francisco López di Villalobos e sulla loro ostentazione della loro origine ebraica, così come l'affermazione che “le genre picaresque peut être considéré comme un développement de la littérature bouffonne” non mancano di avere una possibile incidenza sulla critica dell'*Estebanillo*. Senza conoscere tutta l'ampia bibliografia sul “fou” citata de Márquez Villanueva, lo scrivente ha fatto osservazioni analoghe sulla confessione della propria indegnità, da parte dell'autore dell'*Estebanillo*; ma non ha considerato per questo l'*Estebanillo* una “autobiographie feinte”, come fa Márquez Villanueva limitandosi a sottoscrivere le affermazioni di Baillaon in proposito. Come Francesillo de Zuñiga e Francisco López de Villalobos furono uomini di carne ed ossa, così, continuandoli, potè esserlo, e lo fu, Estebanillo.

Franco Merregalli

Everett W. Hesse, *New Perspectives on Comedia Criticism*, Potomac Maryland, Porrúa (North American Division), 1980, pp. XX-174.

Le nuove prospettive che Everett Hesse, uno dei più fecondi “comediantes” nordamericani, propone alla nostra attenzione sono sostanzialmente quelle dell'applicazione di criteri moderni di analisi psicologica allo studio della *comedia* spagnola del Seicento. Si tratta di una novità parziale, poiché è noto, anche a Hesse, che tale applicazione fu già tentata da Otto Rank, e si potrebbe menzionare anche Angel Valbuena Prat, da Hesse trascurato. Ma la psicologia che in questo volume applica l'autore è non tanto quella di Freud, quanto quella di Jung, di Fromm e di altri (Marcuse, Erikson ecc.). La proposta è fatta con modestia, senza la pretesa di costituire un'alternativa ad altri approcci, del resto ampiamente utilizzati dallo stesso Hesse in tempi anche recenti (la prospettiva psicologica appena affiora nel volume *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977, dove ci si riferisce soltanto, in uno scritto del 1976 su *El médico de su honra*, a *Psychoanalytic Studies of the Personality*, di W. Fairbairn, che quindi forse si può individuare come il primo avvicinamento di Hesse alle “new perspectives”). “The new Criticism was concerned with separating art from life; the psychoanalytic criticism identifies art and

life”; tuttavia i due approcci “are not necessarily exclusive or antagonistic” (p. XI).

Tra i rappresentanti del “New Criticism” Hesse colloca Alexander Parker, non di rado citato, eppure a mio modo di vedere non adeguatamente utilizzato per quanto riguarda le sue affermazioni fondamentali a proposito della struttura della *comedia*. Noto per esempio che nell’insistente interesse per *El médico de su honra* non si tiene adeguatamente presente il concetto di catena delle responsabilità, che secondo Parker è essenziale per capire particolarmente Calderón. Mencía non è meno responsabile di Gutierre o di Pedro nella vicenda, o almeno non ci sarebbe tragedia senza i suoi errori. In Hesse sopravvive l’orrore della morale “progressista” nei confronti di Gutierre, a cui egli dà essenzialmente la colpa; ma che Mencía sembri colpevole apparirebbe non solo a Gutierre, ma si direbbe a chiunque, tanto le circostanze la accusano. Non bisogna poi trascurare il fatto che Gutierre comprende che Mencía comunque non lo ama, come invece lui ama lei. Calderón, neotomista, crede nella libertà e nella responsabilità umane; ma si rende conto che le circostanze, che sono in parte fatte dai comportamenti degli altri uomini, rendono talora difficilissimo a determinate persone non cadere nell’errore e nella colpa. La tragedia arriva quasi inesorabile; comprendiamo che il protagonista sbaglia, ma comprendiamo anche che gli risulta difficilissimo non sbagliare. Il fato non esiste per Calderón, che crede in un Dio che rispetta la libertà dell’uomo; ma esiste una china che può portare il protagonista alla tragedia, senza un suo difficile moto di assunzione di libertà; che ve lo porta in effetti in questo caso. Nella società in cui Gutierre vive, ci sono conflitti tra legge civile e coscienza cristiana; vi è una contrapposizione tra Vecchio e Nuovo Testamento. I personaggi sono combattuti tra principi ugualmente vigenti, anche se incompatibili, nella loro società. La legge del perdono prevale in Segismundo, non prevale in Gutierre.

Vale tutto ciò per la *comedia* in generale o vale per Calderón? A me pare che Hesse trascuri troppo la specificità di ogni autore, obliterata nel concetto generale di *comedia*. Senza dubbio, la *comedia* è un’unità, e specificamente non si può comprendere Calderón senza conoscere chi l’ha preceduto (a questo proposito, bisogna dire che è sorprendente che Hesse, che tanto insiste su *El médico de su honra*, ignori lo studio di Sloman sulle sue fonti); ma bisogna non dimenticare che, sulla piattaforma della tradizione, ci sono personalità differenti, che non si possono impunemente trascurare. Hesse si domanda quale fosse la reazione del pubblico del Seicento, ma sembra non domandarsi quali fossero le intenzioni dell’autore, o cosa precisamente dica l’autore.

Siamo così venuti a toccare il punto forse più delicato per quanto riguarda l’applicabilità degli studi psicologici all’interpretazione delle opere teatrali. C’è una differenza fondamentale tra l’oggetto studiato dallo psicologo, che è un essere umano, e l’oggetto studiato dal critico letterario, che è la rappresentazione di una mente umana, quella dell’autore. Possiamo applicare gli studi psicologici ad un personaggio storico, che fu un essere umano, e come tale possiamo limitatamente conoscere: possiamo studiare la psicologia di Calderón come essere umano, così come fa lo psicanalista con esseri viventi, anche senza molti dei mezzi che questi ha a disposizione. Per quanto invece si riferisce a personaggi teatrali, non dobbiamo dimenticare che questi sono generati da una mente umana, non sono esseri

viventi. Non possiamo dunque prescindere dalle intenzioni dell'autore, da quello che l'autore voleva dire e in effetti ha detto. Può darsi che quello che l'autore ha detto abbia una similitudine con quello che hanno detto psicologi moderni: ciò non sorprende, dal momento che anche l'autore teneva presenti, seppure filtrati dalla sua mente e dai suoi condizionamenti, gli esseri viventi (e d'altra parte anche lo psicologo conosce gli esseri viventi in funzione del filtro delle sue idee e dei suoi condizionamenti). In questo senso, gli scritti della psicologia contemporanea possono suggerirci qualcosa sui personaggi teatrali del passato, e i personaggi teatrali del passato, in quanto aventi una relazione più o meno diretta con esseri viventi, possono a loro volta in qualche modo confermare le affermazioni di psicologi contemporanei. Resta comunque la centralità della mente ordinatrice dell'opera, che è poi la centralità del testo concepito unitariamente. Hesse, così modesto e cauto nelle sue affermazioni ("conviene no desdeñar ningún método", afferma nella prefazione di *Interpretando la comedia*, p. 3), sarà certo d'accordo con tutto ciò; ma in pratica il suo modo di considerare determinati aspetti della *comedia* o di un'opera singola conduce ad una obliterazione del sentimento dell'unità della singola opera e del singolo autore. Si tratta di un pericolo che osserviamo anche in altri casi, e che rischia di diventare caratteristico di una certa forma divulgata di strutturalismo. In questo senso, aveva una parte di ragione la *Textimmanenz*: restiamo al testo, a tutto il testo, che è stato concepito, e in quanto è stato concepito, come unità. (E' stato concepito come unità dall'autore, e quindi non possiamo studiare il testo senza cogliere la mente dell'autore che si manifesta in esso).

Hesse dimostra un singolare isolamento, in quanto tien conto quasi soltanto della produzione anglosassone, con un'ovvia appendice spagnola. La psicocritica francese, ad esempio, è totalmente ignorata. D'altra parte, il libro è ampiamente documentato per quanto riguarda la psicologia anglosassone contemporanea e la produzione anglosassone sulla *comedia*, e quindi è importante anche come aggiornamento bibliografico.

Franco Meregalli

Alvar Gómez de Castro, *Sonetti*, edizione critica, con introduzione e note a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni ("Biblioteca di Cultura", n. 153), 1979, pp. 327.

Es inútil, nos dice Inoria Pepe Sarno (= PS) en la *Premessa*, buscar el nombre de Alvar Gómez de Castro en diccionarios o manuales de historia literaria. No sólo: "è raro trovare qualche notizia che lo riguardi in monografie anche ampie dedicate al Cinquecento. Il suo nome, in queste ultime, è quasi esclusivamente legato alla *Vita* del cardinale Cisneros (...). Il motivo di questa situazione è da ricercarsi nella mancanza di edizioni dell'opera di A.G.: alcune introvabili ed. cinquecentesche e la trentina di sonetti, pubblicata da Serrano y Sanz nel 1904, costituiscono il panorama, in realtà piuttosto ristretto, della produzione di A.G. nota comunemente agli studiosi". (pp. 9-10). Y, sin embargo, según PS, e "in una storia della cultura

che ha raccolto nomi di minori come un Cetina o un Argote de Molina, per limitarci al Cinquecento, la sordità e il vuoto per quanto riguarda la registrazione dell'opera di A.G. costituiscono di per sè un quesito. Una prima risposta, sul piano quantitativo, viene dalla vastità in sè dell'opera di A.G.: molte migliaia di carte autografe di cui io stessa, che mi accingo a scrivere, non sono ancora in grado di fare quella registrazione puntuale e precisa che esigerebbe una vita" (p. 10). Pero hay más, y es el estado de los manuscritos de A.G.: casi todos borradores, "dove i vari argomenti si susseguono senza una divisione, tanto che è difficile stabilire a che punto un testo cominci e dove finisca, senza contare le molte varianti che esso presenta" (p. 11). Resultado: PS limitará sus esfuerzos a darnos una edición de los sonetos. Una ed., sin duda, más rigurosa y completa que la de Serrano y Sanz, pero...algo, a fin de cuentas, ya casi hecho y, en definitiva, lo único *fácilmente accesible* al hispanista — permítaseme la fórmula — *in partibus infidelium*. ¿Valía de veras la pena? Es lo que vamos a ver enseguida.

Antes de entrar verdaderamente "en la materia", convendrá sin embargo detenerse un momento a considerar la *Premessa bibliografica* (pp. 13-18). Que deja no poco desconcertado al lector — o al menos a un lector ingenuo como lo es el autor de esta reseña. Y no tanto por las ausencias, incluso vistosas (p. ej., los recientes libros de G. Caravaggi y G. Morelli dedicados, precisamente, a poetas de las primeras generaciones de petrarquistas españoles; el clásico manual de métrica — y de historia de la métrica — española de T. Navarro Tomás; los artículos y libros de J. de Sena sobre los sonetos de Camões, tan importantes, al mismo tiempo, para los sonetos de los italianizantes castellanos, sobre todo por lo que se refiere a la estructura métrica; al libro de O. Weinrich sobre el soneto español del siglo XVI, etc.) como por las presencias, en algún caso de veras sorprendentes, por la sencilla razón de que no resulta por ninguna parte que el volumen descrito haya sido realmente "usado", "hecho funcionar" (esto ocurre, p. ej., con *El libro español*, de P. Bohigas, pero igual, o poco menos, se podría — se puede — decir de otros títulos de veras "peregrinos" en este contexto, citados — vienen ganas de decir — como homenaje entrañable pero innecesario a admirados y queridos colegas, etc.). En una palabra: "ni están todos los que son (imprescindibles para el fin propuesto)", ni "(lo) son todos — ni mucho menos... — los que están".

Pero vengamos al cuerpo de la obra, a la parte teóricamente más personal de la fatiga de PS. En la sección de la *Introduzione* dedicada a "A.G. de C. nella realtà della Spagna cinquecentesca" leemos (párrafo 1.1: "Il personaggio storico") que "indicazioni sparse, lasciate qua e là da A.G. tra le molte carte, ci consentono di imbastire e cucire a tratti una sua vicenda biografica" (p. 21). ¿A partir de qué datos? A la cuenta, casi todos los utilizados a lo largo de estas páginas están ya presentes en los artículos de F. de B. Sánchez Román y de G. de Andrés y en el monumental *Erasmus y España* de M. Bataillon. ¿Qué es lo que ha añadido PS, "de su cosecha", de sus lecturas del resto de la producción de AG? En último análisis, se trata de detalles de poco momento, que podrán encontrarse en las notas 17, 18, 19 y 20. El resto depende, *todo*, sin notable excepción, de otros autores, ya del siglo XX: es, pues, *cosido* de otras manos. Ni muy diferente será mi comentario al apartado "L'ambiente", basado exclusivamente — y, desde luego, se comprende — en el ya citado Bataillon.

Constatado que bien poco hemos adelantado a nivel de “datos positivos” sobre la vida y la ideología del autor (a no ser el *recosido* de esos precedentes *cosidos*), pasemos a *L'opera*. Su primer apartado se titula “Indicazioni generali”. En él queda claro algo que, si bien se mira, no lo es tanto, ni mucho menos (p. 23): “lascio da parte ogni indicazione relativa a scritti in latino o greco, che utilizzerò solo sporadicamente quando mi forniscano dati utili al mio discorso”. ¿No era ésta una ocasión privilegiada para darnos la bibliografía completa, detallada, del autor? ¿Es que PS está trabajando en ella? Debería haberlo puntualizado. Es muy discutible esta división de la producción de AG según las lenguas, sobre todo porque falta una doctrina explícita de PS en torno a la cuestión.

En “La produzione poetica in spagnolo di A.G. (tentativo di ordinamento)” PS deja, de momento, a un lado los sonetos y se ocupa (pp. 34-37) en presentar los primeros versos de las distintas composiciones. Noto aquí la falta de una identificación — de una tentativa de identificación, siquiera — de las dos traducciones del catalán recogidas en el ms. 8624 de la Biblioteca Nacional de Madrid (cfr. p. 37). ¿Le habría costado tanto a PS llevarla a cabo? Era, además, casi obligatorio hacerlo, dado que, antes, sí identifica a los autores de los versos latinos traducidos y, a continuación, de los italianos. Claro que los nombres de Marcial y de Estacio constan en el ms. y el del Ariosto no es de difícil deducción, dada la materia. Cabe decir, *en passant*, que, ya en principio, era imaginable que los poemas catalanes traducidos por un castellano del siglo XVI fueran originales de Ausías March y que la falta de reacción de PS a este hecho es indicativo de una laguna en su información sobre el estado de la poesía en la Península Ibérica precisamente en la época que la ocupa. Añadiré enseguida que, en efecto, al menos uno de los dos poemas (*Puix me trob sol en amor a mi sembra...*) es de A. March (cfr. el n. 94 de las eds. modernas, a partir de la de A. Pagès). ¿Y el otro? No lo sé, en este momento, pero *no puede* ser difícil averiguarlo. Se trata de dedicar al tema un poco de tiempo. Tiempo, claro está, del editor de AG, no del censor de este libro. El resultado sería, además, gratificante. (Entre paréntesis, en la n. 49 de este mismo volumen, PS, al describir el contenido del ms. 7897 de la Biblioteca Nacional, dice que en él se hallan “versi di Ausias March”. ¿Cuáles? ¿Los ya aludidos hace un momento? ¿Otros más? ¿Por qué no haberlo precisado?).

En el cap. 3 (*Il canzoniere*) se nos indica que han sido utilizados para la presente ed. los ms. 7896, 7897, 8624 y 8625 de la Biblioteca Nacional de Madrid, todos autógrafos (pp. 39-40). Sigue una cuidadosa descripción de los mismos (pp. 40-52) y un importante apartado sobre las fechas de composición (pp. 53-54).

A *I tempi e i temi* del Cancionero está dedicado el cap. 4. Sobre los “tiempos” baste decir que el primer soneto inequívocamente fechado corresponde a 1544, lo que lleva a PS a pensar que la actividad poética de AG comenzó precisamente en torno a este año “e forse prima” (p. 58) y se prolongó hasta los últimos de su vida, si tiene razón López de Toro (*ibidem*). Sobre los temas (pp. 58-62) hay bien poco que decir...porque casi todo está ya dicho y redicho: lo que aquí se afirma — justamente, por otra parte — acerca de AG es afirmable — y ha sido puntualmente afirmado — de un grandísimo número de poetas de la época. Basta, en realidad, cambiar los nombres y...adelante.

Más, bastante más interés tiene el cap. titulado *Il cantiere*, en el que PS ha puesto sin duda todas sus ilusiones “teoréticas”. ¿Con qué resultados? En “Sulle varianti” (pp. 63-92) hay una abundantísima casuística, bien tratada, a partir sobre todo de las ideas — y con los términos — de C. Segre, numen, de veras propicio, de estas páginas.

Más o menos lo mismo, con el añadido de Cöhen, Genette, Lotman, cabe afirmar del interesante apartado dedicado a “Le strutture” (pp. 93-102), donde, sin embargo, no faltan curiosas “invenciones del agua caliente”, como, p. ej. la “descripción de la estructura típica del soneto de AG” (pp. 95-96).

Bien poco — o nada — nuevo dice la sección relativa a la métrica, donde echo de menos un sistemático cotejo de los usos de AG con los de otros poetas de la época. (Incluso en sus extremosidades casi intolerables, el ya aludido libro de J. de Sena sobre los sonetos de Camões — pero también de varios petrarquistas castellanos — podría haber sido muy útil a PS).

Henos, por fin, ante los textos. Pasemos por encima de los *Criteri dell'ed.*, donde lo único discutible — de veras — es la decisión de colocar acento sobre la a “di tutte le voci del verbo *haber* che nel ms. mancano di h” (p. 105). Este añadido, enteramente inútil para el natural lector del libro, puede llevar a confusiones, como ocurre en los sonetos XV (v. 2: *áver*), XXX v. 1: *Ávrá*; v. 12: *áver*), XXXVIII (v. 10: *áver*). “I sonetti seguono l'ordine in cui nei manoscritti compare la stesura definitiva” (p. 106). “Il testo di ogni sonetto è seguito da un apparato, suddiviso in varie fasce. Nella prima fascia, si dà conto della posizione del sonetto nel manoscritto; qualora le redazioni siano plurime, a ciascuna di esse corrisponde la relativa descrizione. Una seconda fascia riguarda le lezioni manoscritte e, trattandosi di autografi, si interessa di problemi grafici, di lapsus o di errori commessi da A.G. La terza fascia comprende le varianti che, como ho avuto modo di sottolineare più volte, sono tutte d'autore. La quarta fascia indica, quando vi sia stata, l'edizione precedente e, eventualmente, le letture divergenti. La quinta fascia include lo schema metrico e le rime di ciascun sonetto. / Alle cinque fasce che sono indicate seguono le note di carattere filologico-erudito. Queste sono spesso precedute da una più ampia nota introduttiva...” (p. 106). Leamos, pues, y releamos estos sonetos *in fasce* o, para evitar equívocos, *bien fajados*.

Los cuales, a decir verdad, están anotados de una manera no poco curiosa. Formulo una pregunta, en realidad implícita en cierta frase escrita poco más arriba: ¿A quién se dirige PS? ¿A un hispanista de profesión? En este caso, *la mayoría* de las notas lingüísticas son absolutamente inútiles: basta que el tal posea la lengua de manera “decente” o que, por lo menos, tenga en casa un diccionario. No le hace falta, en ningún caso, que se le diga, p. ej., lo que es *destajo* (soneto I, v. 3), *tercero* (s. II, v. 5), *arreos* (X, 4), *presencia* (XII, 7), etc. etc. Como no necesita, desde luego, que le expliquen cómo se forma la palabra *alcázar* (s. LII, v. 6), recorriendo nada menos que a la *Gramática histórica* de Menéndez Pidal, ni cosas del mismo tenor. Si, por el contrario, el lector en quien PS piensa es alguien que no sabe español, y menos español del siglo XVI, hay que decir que se ha equivocado en redondo, ya que dicho señor no llegará *nunca* a la pág. 10 de su libro: se aburrirá mortalmente (es, por otra parte, natural); no entenderá nada, etc. Claro que no todas las notas lingüísticas son sencillamente innecesarias: las hay, además, equivocadas, sin remisión posible. Vayan dos ejemplos:

1. En el son. I, v. 9, aparece un *Gil*. Tras citar al sobadísimo Covarrubias, PS escribe: “È, quindi, nome generico, scelto probabilmente per la somiglianza con *gilí*, ‘tonto, memo’ ” (con cita de Corominas; quien, claro está, se guarda de extender esta acepción del término a un texto del siglo XVI: los primeros testimonios, en el *DCELC*, son nada menos que de las últimas décadas del XIX, en novelistas “castizos” madrileños).

2. Son. X. vv. 5-8: “La falsa meretriz, con sus meneos, / de mi santa manida me destierra, / la ambición enojosa se me affierra / con otros más onestos devaneos”. Comentario: “*la falsa meretriz*: è forse riferito all’ambizione”. No, evidentemente, sino a la lujuria, evocada en la casi sistemática sucesión de vicios que ocupa los dos cuartetos.

Hay una intervención emendatoria suspendida, por declarada ignorancia, en el son. XXVIII, vv. 1-2: “no lejos de una villa que se llama / Monte de Bueytres corre una gran fuente...” Nota: “Non sono riuscita a localizzare questo toponimo”. Tal declaración sorprende, sobre todo si se tiene en cuenta que, en la p. 189, en la nota introductoria al soneto, PS escribe que el mismo está dirigido a Iñigo López de Mendoza, cuarto duque del Infantado, y que “si distingue dagli altri per vari motivi: è l’unico a non essere completo; il tema è mitologico; somiglia molto al sonetto XI di Garcilaso...” Garcilaso: aquí está la solución al inocentísimo problema. Garcilaso pasó varios años en el castillo de *Batres* (del que un día fuera señor Fernán Pérez de Guzmán, antepasado del duque del Infantado), y en cuyo recinto se muestra todavía hoy *una fuente* (“la fuente de Garcilaso”), decorada con composiciones en verso, originales de Góngora, Trillo y otros que ahora no consigo recordar.

Dejo de lado algún que otro acento dislocado y algún que otro verso hipémetro, fácilmente ajustable (son. VI, v. 2: en vez de “los corazones de todos apretados” hay que leer, con certidumbre, “los coraçones todos apretados”) y paso a hablar de una nota “eludida”, por el motivo que podemos figurarnos. En el son. XXIII, vv. 12-14 se lee: “Por ti la fe sin dubda fuera rota / de Píldes y Orestes y el devido / amor siracusano fuera yermo”. Nada dice PS, que tantas cosas “innecesarias” ha prodigado. Entendámonos: yo no sé, en este momento, qué es eso del “amor siracusano”, pero... la ed. la hace PS, no yo. PS habría debido reconocer, con la misma honradez que en el caso del “Monte de Bueytres”, que no entiende.

Concluiré recordando otra nota a todas luces equivocada:

En el son. XL, vv. 9-11, leemos: “El Santo Boca de Oro considera / a questo dicho en otro sentimiento / y assí nos lo escribió de otra manera”. Comentario: “Boca de Oro: sembra riferirsi a *Bocados de Oro* o *Bonium*, uno dei tanti catechismi politico-morali diffusi all’epoca di Fernando III”. ¿Qué sentido tiene todo esto? Aquí nos hallamos ante una laguna cultural más grave, que pretende disfrazarse por medio de erudición de medievalista. Se trata, con la más lampante de las evidencias, de *San Juan Crisóstomo* (o, sencillamente, *San Crisóstomo*, y aun *Grisóstomo*, en forma popular): es decir, de *San Juan Boca de Oro* — en griego —, así llamado por su elocuencia.

Carlos Romero Muñoz

Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) — Diputación Provincial (“Colección Tesis Doctorales”, n. XXX), 1979, pp. 299.

Juan de Moncayo, *Rimas*, Edición, introducción y notas de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe (“Clásicos Castellanos”, n. 209), 1976, pp. 278.

Por título y estructura, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)* (parte de una tesis leída, como la misma AE declara, en nota preliminar, en la Universidad de Barcelona en 1972, donde “recog(ía) también un análisis de las justas poéticas y las academias literarias, que aquí omit(e), por razones de espacio(...). Por lo mismo no aparecen las biografías de los poetas, que incu(yó) en el segundo volumen de la tesis”) recuerda muy de cerca el libro que J. Ares Montes dedicara a *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (Madrid, 1956). Y no sólo por título y estructura, sino por algo que más de un crítico lusitano consideró oportuno criticar en el trabajo de Ares Montes, por otra parte tan valioso: algo que muy bien podría llamarse “escamoteo de referente”, de autores anteriores a Góngora y, *sin duda*, presentes y operantes en los poetas objeto de su estudio (cfr., en este sentido, la reseña de M.L. Belchior, hoy reimpresa en el volumen *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1971, pp. 131-139, y V. M. Pires de Aguiar e Silva, *Manierismo e barroco na poesia portuguesa*, Coimbra, 1971, sobre todo p. 398). Ares Montes, en una palabra, ve a Góngora por todas partes, incluso allí donde bastante, si ya no todo, se *podría* explicar a partir, p. ej., de Camões; AE, refiriéndose a Aragón, viene a hacer lo mismo, *silenciando* (literalmente: no citando jamás) a F. de Herrera, p. ej., entre los españoles, o, p. ej., a T. Tasso y G.M. Marino, entre los italianos. Teóricamente, tal actitud puede justificarse en vista de una aséptica operación de “puesta entre paréntesis” del *corpus* escogido, para mejor entenderlo desde una perspectiva clara e inmutable. Pero ¿se debe de veras a esto? ¿No será más bien insensibilidad (resulta duro decir desconocimiento) de las sutiles gradaciones que llevan del mundo — y de la lengua — de un Garcilaso, un Camões, un Herrera, un Tasso, un Lope de Vega, a un Marino o un Góngora? En una palabra: noto en AG una excesiva rigidez en todo o casi todo lo que hace y dice en este libro. Tiene un plan y lo lleva, sin más, a cabo. No se detiene a oír *otras voces*, acaso porque *no las siente*, acaso porque tiene prisa y la economía de su trabajo se lo desaconseja. (Pero ¿por qué iba a desaconsejárselo? Hay notas, de las de pie de página, que valen más que artículos y libros enteros, como gustaba de decir L. Spizer. En esas notas habrían podido haber ecos de esas *otras voces* percibidas consideradas de algún modo pertinentes, como contrapunto de la *gran voz* del “Píndaro andaluz”). Pero es inútil detenerse más tiempo a hablar de lo que se querría haber visto hacer. Vengamos a lo que realmente vemos hecho.

En la primera parte, *Apologistas y detractores*, se lleva a cabo un puntual examen de intervenciones “críticas” muy conocidas y de otras que lo son menos, a más de la cita de los principales seguidores aragoneses de Góngora. Entre las “Alu-

siones favorables" (pp. 9-24) echo de menos, en 1979-80, una referencia, siquiera una referencia, a la *Collusión de letras humanas y divinas*, del turoense Gaspar Bueso de Arnal, todavía manuscrita pero estudiada en varios artículos, entre 1962 y 1963, por W. Pabst, y recientemente objeto del grueso libro de T. Heydenreich *Culteranismo und Theologische Poetik. Die "Collusion..."* (en *Analecta Romanica*, Heft 40, Frankfurt am Main, 1977). Ni valdría como excusa, para la laguna informativa, el hecho de que Bueso de Arnal residió bastante tiempo fuera de Aragón, puesto que la "decisión" de AE (no tratar más que de aragoneses que viajaron, sí, pero que residieron establemente en el reino) ha de ser entendida, me parece, con la necesaria flexibilidad.

"La descripción de la huella gongorina en esta poesía [aragonesa] muestra bien claramente que las musas fueron bastante más abundantes en la primera mitad del siglo XVII que en la segunda. Perseguir la pervivencia del vate cordobés en el siglo siguiente sería desviarse demasiado de la cronología que nos hemos fijado". (p. 24). Podría ser, pero no se debe olvidar que, todavía a mediados del siglo XVIII, en Aragón, como en el resto de la Monarquía española, se seguía escribiendo más o menos como Góngora o... Juan de Moncayo. Detenerse precisamente en el umbral del mismo es, a mi parecer, un error. Si todos los estudiosos hicieran lo mismo (y lo malo es que casi todos lo hacen), seguiremos durante mucho tiempo sin conocer seriamente lo mucho o lo poco que de bueno pueda haber en la poesía en castellano de los reinados de Felipe V y Fernando VI. Los tres magníficos volúmenes de L. Cueto, en la *BAE*, no cubren la primera mitad del Setecientos con la misma atención que la segunda. Y que no todo es pésimo, al menos para el gusto actual (no ya para el de hace cien años), me lo ha puesto de manifiesto la larga serie de lecturas realizadas en este ámbito durante los últimos años.

Tiene interés la sección "Contra ciertos excesos de los cultos" (pp. 24-40). Hay que decir, de todos modos, que ya aquí resulta evidentísimo ese "escamoteo de referentes" a que tuve ocasión de referirme más arriba. Es ejemplar en este sentido la p. 26, donde AE reconoce "la predilección de los aragoneses — casi todos — por la concisión expresiva y la búsqueda del juego conceptual. También la tendencia a la claridad, evidente incluso en los imitadores de Góngora, que nunca llegan a la densidad expresiva del modelo, y que se basan en la retórica de 'amplificatio' fijada en los esquemas gongorinos" (p. 26). Pero ¿es seguro que todos los esquemas son gongorinos? ¿No resultaría todo más... persuasivo si, junto a Góngora, tuviéramos presentes a otros modelos? Por ejemplo, aparte los citados más arriba, a algunos declarados amantes de "conceptos", como A. de Ledesma, Lope de Vega, Quevedo, etc. Que este hecho puede convertirse en una brecha para la crítica lo ha intuido AE, que dedica la tercera sección de esta parte a "Don Luis de Góngora en la *Agudeza y Arte de Ingenio*" (pp. 40-57), mostrando una cosa que, en realidad, ya se sabía desde, por lo menos, la *Historia de las ideas estéticas en España*: que la *Agudeza* iguala, como doble expresión de un mismo fenómeno (lo que llamamos barroco) tanto el modo culto cuanto el conceptista.

El lenguaje poético, segunda parte del libro, ocupa casi dos tercios del mismo (pp. 61-200). La pauta declarada es aquí *La lengua poética de Góngora*, de D. Alonso (Madrid, 1935). Óptima guía, sin duda, pero superable y aun superada ya en no pocos detalles, que aquí aparece seguida de manera increíblemente pasiva (si

algún momento de casi rebelión parece notarse, a propósito, p. ej., de la necesidad de llegar a una “gramática de la metáfora” — cfr. p. 138 —, bien pronto se vuelve al orden escogido). No me detendré, pues, en esta parte, evidentemente concebida como el verdadero espinazo del libro, puesto que quien conozca el de D. Alonso lo tiene todo — o casi — conocido. Aquí hallará “aplicaciones aragonesas”, y basta: no modificaciones, no correcciones, no perfeccionamiento al método experimentado hace medio siglo.

Poesía descriptiva y mitos es el título de la tercera parte, articulada a su vez en “Soledades, paisajes y ruinas” (pp. 211-223), *Navidad de Zaragoza e Himeneo* (223-247), *Aula Dei* (248-250), “Palacio y jardín de Lastanosa” (250-256), “Una última descripción de Fray Juan Antonio de Herrera en 1700” (256-258) y “Las fábulas mitológicas” (258-274), con particular atención a las de Juan de Moncayo, Marqués de San Felices, de quien muy pronto tendremos ocasión de hablar específicamente.

No me parecería completa la reseña si no dedicase siquiera dos palabras a la bibliografía. Que es amplia, rica sobre todo en títulos de crítica que han servido de “sostén”, o de andaderas, a la autora. La cual ha caído, sin embargo, en la falta de citar títulos que luego no resultan efectivamente usados en el libro o, por lo menos, en esta parte de su tesis que es el libro objeto de mi comentario. ¿Qué hacen en esta bibliografía, p. ej., Azorín, la misma AE (en cuanto autora de un art. sobre “La Universidad de amor y *La dama boba*”), R. Kneightley o E. Segura Covarsí? Sobre los que muy bien podrían — y aun deberían — estar y, en cambio, no aparecen, no vale la pena hablar. Haré una excepción, porque podría haber sido muy útil a AE, y en más de un sentido, con el *Fernando de Herrera* de O. Macrí (Madrid, 1959 y 1972),

Entre 1972, fecha de la aprobación de la tesis doctoral en Barcelona, y 1979, que lo es de su publicación, siquiera parcial, AE no perdió el tiempo. Publicó diversos artículos, casi todos — si no me engaño — relacionados con la poesía aragonesa de raíz culterana, y, en 1976, dio a la luz de una ed. de las *Rimas* de Juan de Moncayo, sobre las que será oportuno decir algunas cosas.

En la *Introducción*, AE habla de la “Vida y obra” de su poeta, aprovechando fundamentalmente, como es natural, los trabajos de R. del Arco, y sobre todo el publicado en el *BRAE* en 1950. Se ignora la fecha exacta del nacimiento del futuro Marqués de San Felices, aunque debió de ser “por los albores del siglo XVII, en Zaragoza” (p. X); vivió algún tiempo en la corte, “pero en Zaragoza debió de transcurrir la mayor parte de su vida” (*ibidem*); fue amigo de Lastanosa y de Andrés de Uztarroz (pp. XII-XIII) y murió en fecha “tan hipotética como la de su nacimiento, pero, de cualquier modo, todo hace pensar que no mucho más allá de 1556, año de la aparición de su poema *Atalanta*” (p. XV).

La primera ed. de las *Rimas* es de Lérida, 1536. La segunda, aumentada (algunos bibliófilos hablan de otra, de Madrid) es de Zaragoza, 1652, sobre la que está ejemplada la presente.

Las pp. XXIX e XXXII están dedicadas a un examen del lenguaje poético de Moncayo, legítimamente tomado, tal cual, de la tesis doctoral, que me convence tan poco — por consabido — como el largo capítulo de aquélla.

“Las notas — dice AE en el apartado sobre el *criterio de la edición* — pretenden

aclarar la biografía de los distintos personajes que aparecen, las alusiones mitológicas, las fechas en que pueden centrarse estos poemas, el vocabulario y otros rasgos, sin pretensiones de exhaustividad. El hecho de ser ésta la primera reedición de las *Rimas* de 1652 me ha obligado a veces a extenderme en ellas, teniendo en cuenta también algo que me parecía de interés señalar: los paralelismos entre Moncayo y 'Góngora" (pp. XXXVII-VIII).

¿Como sale del empeño la editora? Las *Rimas*, a decir verdad, no presentan casi problemas filológicos. De cualquier modo, AE se siente obligada a intervenir en alguna ocasión, en sentido emendatorio. Con el resultado de mostrar curiosas lagunas en este importantísimo campo:

1. *Fábula de Júpiter y Leda*, oct. 10 (p. 44). "Parece que la misma primavera / con pompa vana en estos campos quiso / hacer de su deidad eterna esfera, / y en cada mirto un bello paraíso". AA anota: "misto, tal vez mixto, dicho por animal o vegetal mestizo (*Acad.*). Pero podría tratarse de error y ser *mirto*, ya que lo que sigue es una enumeración de árboles y frutos. Prefiero esta lectura a del *misto* en la ed." ¿Por qué? *Misto* es correctísimo. Cfr. otras acepciones del término en, p. ej., el *Dic. Aut.*, y... otros textos del propio Juan de Moncayo: en estas *Rimas*, p. 106, y en el poema *Atalanta* (canto I, octava 52; III, 38; XII, 49).

2. "Etonte de tu sol, el viento alcanza", dice el v. 3 de un soneto (p. 78). Y la nota: "Etonte, Ethonte en la ed. de 1652, es Faetonte o Faetón, hijo de Apolo y Climene". Aviadados estamos: Etonte o Etón es uno de los *caballos* del Sol, no ya su hijo.

3. "Tal se zabelle en páramo de espumas" (v. 168 de la *Fábula de Júpiter y Calixto*). Y la nota: "zambulle, corrijo zabelle de la ed." ¿Por qué? La forma original tenía frecuentísimo curso en español clásico. Cfr., p. ej. el *Dic. Aut.* y el *Vocab. de Lope de Vega*, compilado por C. Fernández Gómez, Madrid, 1962.

Hay, por el contrario, una "suspensión de intevención" que vuelve hipérmetro, para el lector poco avezado, el endecasílabo "Señor Marqués, sin duda V. señoría" (p. 97), donde habría que haber indicado — por lo menos indicado — una forma tipo *vuesoría*, tan abundantemente documentada en la época (cfr. p. ej., A. Cubillo de Aragón, *El amor como ha de ser*, acto I, BAE, XLVII, 108 a).

Poco diré sobre las numerosas notas a mi parecer enteramente innecesarias, del tipo de *conferir* (p. 9), *hálitos* (41), *rosicler* (51), *jarcias* (80), *bridón* (160), *pavesa* (203), *piélagó* (250), etc. Hay, por el contrario, también en torno al léxico, curiosos silencios que contrastan con la otra prodigalidad: p. ej., acerca de las *undosas margaritas* de la p. 37, donde aparece una *gigantea diosa apresurada* que también se queda sin "ilustrar". No faltan, en fin, notas sobre léxico a mi parecer equivocadas o de todos modos carentes: me limitaré a recordar la dedicada a *bayeta* (p. 140): "Bayetas vestirá naturaleza". Comentario: "bayetas, 'tela de lana gruesa y poco tupida' (*Aut.*)": pero había que añadir que *vestír de bayeta* equivalía a 'colgar de luto' una iglesia, una habitación, etc.

Dejando de lado la carencia de ilustración de un número considerable de *topoi* amplísimamente documentados en la literatura de lengua castellana, convendrá recordar las notas históricas eludidas, a pesar de que los propósitos de AE en tal sentido eran sin duda buenos. Tenemos, p. ej., la falta de fecha para el soneto *A unos judíos que en Madrid azotaron a un Santo Crucifijo que les habló* (p. 56),

siendo así que habría resultado muy fácil encontrar datos sobre este sonado suceso del año 1632 (cfr., p. ej., León Pinelo, *Anales de Madrid*; J.A. de la Peña, *Discurso en exaltación de los improperios...*, M., 1632; F. de Borja y Aragón, soneto VIII de las *Obras en verso*, sección versos divinos; Lope de Vega, *Sentimientos a los agravios de Cristo...*, en la *Vega del Parnaso*; F. López de Zárate, soneto en las *Obras varias*, etc. etc.). Pero fechas a mi parecer igualmente averiguables, con un poco de paciencia (de AE, no de quien escribe esta reseña...) me parecen las no averiguadas en las pp. 57, 71, 75, 99, 110 y 112.

Concluiré recordando algunas notas históricas, o geográficas, o lo que se quiera, equivocadas, sin posibilidad de excusa:

1. "La fama —dice— ¡oh Febo!, desconoces, / cuya academia ahora admite ufana / los cisnes de la Mantua carpetana" (p. 114). Comentario: "Persistía en las academias españolas la tendencia a compararse con las italianas, que eran aquí modélicas". Pero, entonces, AE ignora, sencillamente, que la *Mantua carpetana* (otros dicen *carpentana*) es ni más ni menos que... Madrid, la ciudad donde se celebraba la "academia" de que fue presidente Juan de Moncayo, en casa del conde de Lemos. Sería casi ofensivo aducir aquí documentación probatoria. Recordaré, de todos modos, que en el conocidísimo mapa de Teixeira (1656) aparece: *Mantua Carpetanorum, sive Matritum urbs regia*.

2. En la p. 228, en un poemita en octavas a don Baltasar de Austria, se lee: "De Salem el objeto soberano, / rendida al vulgo del tirano impío, / libra feroz, y cuanto el Jordán riega..." Por lo visto, no han sido suficientes las alusiones al *tirano impío* (= el Turco) ni el Jordán. AE, en efecto, anota: "Salem, población de Alemania, al este de Baden". Es increíble. *Salem*, claro está, es aquí igual a *Jerusalén*, como en la Biblia y en innumerables textos castellanos del siglo XVII (p. ej. de Lope, Calderón, Enríquez Gómez, etc.).

Un último detalle, para concluir: entre los propósitos de AE se contaba el de referir a Moncayo situaciones, fórmulas, estilemas de Lope, Góngora, Quevedo. En la p. 85, en el soneto, *A un reloj de arena que supone haberse compuesto con las cenizas de un amante* se recuerda que "También este soneto se parece en el tema a uno de Quevedo (...) y a unas redondillas [del mismo]". De acuerdo, pero, ya que estábamos, no habría sido malo recordar que el tema era verdaderamente "común" en la época. De poemas de idéntico asunto son autores, entre los que recuerdo en este momento, L. de Ulloa y Pereira, F. López de Zárate, J F. de Borja y Aragón. Y claro está que aún habrá otros muchos.

Carlos Romero Muñoz

Manuel Bem Barroca, *Dos comedias inéditas de don Cristóbal de Monroy y Silva: No hay más saber que saber salvarse / No hay amor donde no hay celos*. Chapel Hill, "Estudios de Hispanófila", n. 41, 1976, pp. 210.

M. Bem Barroca (= BB) edita (si bien o mal, se verá dentro de un momento) dos comedias que reputa *inéditas*, no sólo porque así lo dice en la portada del li-

bro sino porque así lo argumenta en el flojísimo *Prefacio* del mismo: “Con la publicación de *Lo que pasa en un mesón*, *No hay amor donde no hay celos* y *No hay más saber que saber salvarse* se hará totalmente conocida la obra de este poeta y dramaturgo andaluz, don C. de M. y S. / Los tres manuscritos han sufrido algunas modificaciones, ya cambiando palabras, eliminando algunos versos, o substituyendo algunas estrofas por otras. De las tres obras, la que menos sufrió fue *No hay más saber que saber salvarse*, y la que más renovaciones tiene es *Lo que pasa en un mesón*, de la mano de un tal Domingo de la Vega, como se ve en la portada” (p. 9).

El autor de esta reseña se ha tomado la molestia, por motivos que ahora no ha de explicar, de leer *toda* la producción teatral de MyS. Sabe, pues, perfectamente, que el hecho de que BB haya dejado de publicar *Lo que pasa en un mesón* no se debe a un menor interés intrínseco de la comedia sino a algo tan evidente — y tan ...material — como las mayores dificultades objetivas que plantea al editor, al lado de las casi inexistentes (por más que BB pretenda demostrarnos lo contrario) de las otras dos elegidas. Ahora bien, resulta que *Lo que pasa en un mesón* (también conocida como *El mesón*, sin más) no es una comedia inédita, ya que de ella conozco por lo menos el ejemplar custodiado en la Biblioteca del Museo Correr, de Venecia (Opuscoli Cicogna, 404.18: cfr. la descripción de la misma en M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero, *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle Biblioteche veneziane*, Venezia, CNR, 1970, papeleta n. 1353). El cotejo del ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid, que poseo en microfilm, y de la ed. s. a. a que me acabo de referir habría constituido una magnífica ocasión para estudiar, desde dentro, el modo de componer de MyS y las sucesivas intervenciones de la censura, de los *autores*, etc. BB no ha podido realizar este trabajo y — seamos justos — no hemos de juzgarlo, ni menos condenarlo, por ello. Juzguémoslo, en cambio, y aun condenémoslo, sin apelación, por el descuido que lo ha llevado a ignorar que de *No ay amor donde no ay celos* hay también ed., recordada nada menos que en el *Catálogo...* de C.A. de La Barrera, auténtico *vademecum* para cualquier se atreva a entrar en la selva, todavía en buena parte oscura, del teatro español de la Edad de Oro. Efectivamente, en la p. 708 de su magna obra, La Barrera recoge: *Doze comedias nuevas de diferentes autores, las mejores que hasta ahora han salido, cuyos títulos van a la vuelta*. Parte XXXXXVII Año 1646. — En Valencia, a costa de Juan Sonzoni; 4°. Y comenta, a continuación: “Sin licencias ni aprobaciones. — Existe un tomo en la biblioteca de la Universidad de Bolonia, según nota remitida por el erudito Mter. Chorley al Señor don Pascual de Gayangos”. Esto ya es menos perdonable, la verdad. Una persona que se doctora en la Universidad de Sevilla “el 17 de enero de 1967” con una tesis titulada *Vida y obra de don C. de M. y S.* no tiene derecho a saber menos sobre su autor que cualquier “desocupado lector”, si bien éste dedique no pocas horas de su jornada precisamente a la literatura española del Seiscientos. Este desocupado lector ha conseguido microfilm de la comedia custodiada en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (Tab. I.M.I / 162 / 27) y se ha tomado la molestia de carear el texto manuscrito, ahora publicado por BB, con el impreso, con fines idénticos a los arriba aludidos en relación con las dos redacciones por mí — no por BB — conocidas de *Lo que passa en un mesón*. Los resultados de semejante cotejo creo que

merecen publicación aparte.

Puntualizado cuanto precede, será justo hacer constar que las pp. 11 a 31 del volumen están dedicadas a una *Introducción*, presumible resumen de la tesis doctoral de 1967. De la 1 a la 23 se trata de la *biografía*. Hay que decir que si algo positivo hay en esa introducción es precisamente aquí, en esta primera sección, donde se aclaran cosas de interés sin duda muy relativo, pero de todos modos pertinentes para el estudioso de MyS, aunque mejor sería decir que las “novedades” se refieren a sus bisabuelos, abuelos y padres (pp. 11-15). Lo dedicado *stricto sensu* al dramaturgo va de las pp. 16 a la 23 — y cabe afirmar que buena parte de lo aquí dicho era ya conocido por los especialistas, a partir del susomontado La Barrera. Sería inútil hablar de las secciones *Producción literaria* y *Cuadro sinóptico de las obras de M. y S.* (pp. 23-25). *Algunos comentarios* se titula la sección IV. ¿Se me creará bajo palabra si afirmo que estas páginas (26 a 31) no pasan de ser una mala remasticación de todas las banalidades imaginables sobre un teatro, como es el de MyS, de por sí bien poco genial?.

Ahora pasemos, sin más, al comentario de los textos editados.

No ai más saber que (saber) salbarse.

El título resulta más que discutible. Sería suficiente recordar que la inmensa mayoría de las comedias españolas de la época lo tienen octosílabo (cfr., p. ej, la lista de las del propio MyS) para imaginar que la lección justa de ésta más bien debería ser *No ay más saber que salbarse*. Pero hay más. BB nos ofrece el facsímil de la portada del ms., donde se ve con toda claridad que el segundo infinitivo ha sido añadido por otra mano, y de mala manera, pues el título “completo” resulta *No ay más saber que saber salbarse*. Claro que el “original” vuelve a aparecer en el principio de las jornadas II (p. 70) y III (p. 94).

Tras tan poco feliz comienzo, ¿qué cabe esperarse de BB? Dejemos de lado la nota al v. 11 (p. 40: podría presentar decenas de testimonios de la grafía que a BB le resulta insólita y aberrante) y detengámonos en los vv. 435-438: “A buelta de lo gosado / se halla lo arrepentido, / que antes de la posesión, / (que) amante estubo remiso?”. BB comenta: Esta ‘que’ no es necesaria aquí”. Mejor no comentar el comentario.

Vv. 537-538 (p. 54): Hablan Arcenio y el emperador Teodosio: “— Dame, Señor, tus pies. — Arcenio, amigo, / llega a mis brazos! — Aicie, tu luz sigo”. BB anota: “Aicie = Ajax, hijo de Telamón”. No estoy seguro de que mi lectura alternativa (= ‘César’) sea acertada; sí lo estoy, en cambio, de que la de BB — y su... comentario — constituyen un verdadero disparate.

Vv. 580-617 (pp. 55-56): BB, en nota: “Todos estos versos han sido tachados. Yo los incluí por creerlos del original”. Hasta prueba en contrario, lo son, sin la menor duda. No por nada MyS aprueba con su firma el ms. (cfr. p. 119). Las supresiones serán posteriores y atribuibles a la censura o al mismo *autor* que se hubiera encargado de representar la comedia. (Lo dicho para la presente “aclaración” de BB vale también para los otros cortes, o *atajos*, de que queda constancia en las pp. 58, 62, 64, 66, 68, 88, 101, 103, 105 y 107 de la pres. ed.).

Vv. 668-672 (p. 58): “Tenemos muchos ejemplos / en la escritura que aprueban / las suertes, como lo vemos / en los números, en el deuteronomio, primero /

libro, y en el paralipómenon...’ BB: “El Deuteronomio fue el quinto libro del Pentateuco escrito por Moisés. No sabemos por qué M. y S. lo llama ‘primero libro’”. Yo pienso que, probablemente, el poeta se refiere a un concepto recogido en el *primero* de los *tres* discursos de Moisés contenidos en el cap. *primero* del libro en cuestión. Hay error, desde luego, pero ni gravísimo ni de imposible decifración.

Vv. 996-1002 (p. 68): “O, decienda de ese globo / un rayo que de mi vida / ruina sea y desastroso, / desuniendo sus entrañas, / de mi dolor Mausoleo”. BB lee mal o peca por omisión, no enmendando el —poco probable — *Mausoleo* con el *Mauseolo* que, con toda evidencia, escribió MyS.

V. 2199 (p. 100): “El jasmín, que en candor la niebla iguala”. Como más arriba, BB lee mal o/y es insensible a la poesía hasta el punto de no comprender que, en lugar de *niebla*, hay que leer *niebe*.

Vv. 2330-3 (p. 104): Fenisa cuenta el naufragio que ha padecido: “Yo, que entre mortales antis / agonisaba difunta, / vencida de (¡ai de mí!) triste / desmaio que el alma turba...” Aunque parezca mentira, *antis* (evidentemente, mala lectura — o escritura — por *ansias*) provoca la siguiente nota de BB: “Se entenderá por ‘contrarios’”.

Sea claro que no faltan otras “perlas” (sobre todo notas “aclaratorias” del despidadísimo editor: cfr. v. 2421, p. 110, p. ej.) pero cuanto dicho creo que basta y aun sobra.

No ai amor donde no ai zelos.

Vv. 570-572 (p. 143): “Es el amor, señor, tan atrevido, / *espín mortal*, poder tan dilatado, / que...” BB ha leído mal, convirtiendo en comparación casi surrealista algo tan obvio como — el texto impreso lo demuestra — “es *immortal* poder...”.

En los vv. 1516-1520 (p. 169) el diálogo entre el Duque y el gracioso Badulaque se desarrolla del siguiente modo: “¿Que al fin Carlos no ama? — Sí, ama, mas no a la dama que dices. / Temo que te escandalizes. / — Pues, dime, en fin, ¿a qué dama / puede amar Carlos aquí?” BB empieza diciendo que en el ms. se lee *Que al fin no ama Carlos* y añade, como comentario al verso que sigue: “Hay demasiadas sílabas aquí. Debiera leerse: ‘Sí, / mas no a la que dices’, eliminando *ama* y *dama*”. ¡Cuánto absurdo, Dios mío! *Nada* sobra, claro está: basta escandir correctamente los octosílabos: “¿Que al fin no ama Carlos? — Sí ama, / mas no a la dama que dices...”.

Vv. 1754-5 (p. 176): Como conclusión de un largo romance en *ó*, MyS ha escrito: “Cielos, que de mi mal testigos sois, / o quitadme la vida o el amor”. BB comenta, “en tan mala hora”: “Hay demasiadas sílabas en estos dos versos”. Casi avergonzados de tener que llegar a tanto, recordaremos a BB que, p. ej., L.A. de Carballo escribe en su *Cisne de Apolo*: “Otros romances tienen por el medio otras fugas o exclamaciones de uno o dos [versos], de tres en tres cuartillas, sin que en esto aya limitación ni regla, porque es subordinado a la música, y así, como mejor ella cayere se suele hazer. Y sirva de exemplo este romance en lengua antigua: ‘Coronado con la yedras, cercado de piedras duras, / aunque de más duros pechos, / está Pelayo de Asturias, / (...) Al arma, al arma, guerra fría y dura, / muera la morería y viva Asturias’ (ed. A. Porqueras Mayo, Madrid, 1958, I, 256).

Vv. 1774-6 (pp. 176-7): Diálogo entre Leonor y Carlos: “Tú amas a Celia. —

Di, /alebe, ¿quién lo a dicho? [Nadie, Carlos], lo sé yo". Por más que parezca increíble (pero, ya, nada puede parecerlo...) BB escribe: "En el ms. se lee: *Di alebe / quien lo a dicho*. Aunque se acepte el hecho de que en Andalucía mucha gente acentúa la *o* de *dicho*, transformándola en palabra aguda, y justificándose así la continuación de la rima asonántica o-o en estos versos, sin embargo el verso 1776 queda incompleto. He añadido *nadie, Carlos*, para completarlo". Baste decir a BB que *todo* queda clarísimo (sin necesidad de acudir al impreso de Bolonia) escandiendo: "—Tú amas a Celia. — Di, alebe, / ¿quién lo a dicho? — Lo sé yo".

Vv. 2095-2099 (p. 184): "No ai quien entienda el intento / del duque. Escucho su amor, / pues no se entiende. El mejor / medio es haserle un comento". En vez de *Escucho* hay que leer, ciertamente, *Es culto*.

Paso por encima de ciertos versos poco lebigles en el ms., que BB reconstruye como puede. Cotejándolos con el impreso, se ve que no está mal la triple intervención, en las pp. 189, 198 y 204. No quiero tampoco detenerme en un gratuito hipómetro en la p. 207, que BB salta, sin anotar siquiera. Urge concluir. No sin antes declarar que cuanto acabo de exponer, con un encarnecimiento que, en ocasiones, podría parecer incluso fuera de lugar, "tiene en cambio un motivo profundo. No hallo justo que el silencio acabe convirtiéndose en fácil coartada para los ignorantes, con demasiada frecuencia doblados, ay de desprensivos. Ignoro las modalidades de publicación de los "Estudios de Hispanófila". Quiero pensar, sin embargo, que algo raro, extraordinario, literalmente fuera de lo normal ha hecho posible la aparición en dicha serie de semejante engendro. ¿He exagerado en el tono? Perdóneseme, de veras. Pero... "También la indignación hace reseñas", podría yo decir, variando el consabido verso de Juvenal.

Carlos Romero Muñoz

Juan Manuel Rozas, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional ("El libro de bolsillo"), 1978, pp. 127.

"Libro pequeño, pero muy bien hecho", es justo decir de éste de JMR, aprovechando la conocida frase de Cervantes sobre Lucca en *El licenciado Vidriera*. Libro breve, para colmo en buena parte ya conocido (de los cinco ensayos que lo componen, tres aparecieron en revista o en *Festschriften*; los dos inéditos hasta ahora no ocupan más de 28 pp.: o 30, si se añaden las dos del prólogo). Y, con todo, libro en más de un sentido importante, tanto por lo que aporta (que no es poco, ni mucho menos) como por lo que invita a hacer, por el programa de trabajo que señala.

JMR declara que se había propuesto, hace años, escribir un volumen "extenso y, en lo posible, completo" sobre el tema. Dificultades de muy distinto tipo le han ido distrayendo de su plan. Es lástima, pero... puede estar contento, por ahora,

con lo que ha ido haciendo a partir de 1966. "Parto siempre de relaciones objetivas — positivas —, es decir, del hallazgo de fuentes concretas, en el terreno más ortodoxo y conservador de la literatura comparada, tal y como se creó en Francia, buscando relaciones de causa a efecto. Pero creo que luego camino hacia terrenos más opinables y teóricos, según los nuevos esquemas de la comparada, al abarcar también la teoría de la literatura" (p. 9). Urge decir que mantiene su palabra.

Presente y futuro de los estudios sobre Marino y España se titula el ensayito que abre el volumen. Limpiamente, sin una palabra de más ni de menos, nos habla en él de "la literatura española en Marino" (es decir, Jorge de Montemayor, Lope de Vega y el *Romancero nuevo*), dándonos la bibliografía hoy utilizable sobre el tema y concluyendo con la no difícil profecía de que acabará, con toda probabilidad, apareciendo "alguna imitación más de la literatura española por parte de Marino en sus obras cortas; y es muy probable que un estudio detenido del *Adone*, en comparación con la literatura española, pueda producir todavía considerables frutos. Hay una cuestión, desde luego, que me atrevo a pronosticar, y es que el vanidoso amor a colocar erudición en el *Adone* — aunque sea tendencia innata en él — procede de ese mismo amor que sentía Lope y que lo lleva a efecto, sobre todo, en la *Arcadia*" (pp. 15-16).

"España vista por Marino" se abre con la constatación de que casi nada se ha hecho en este campo. "Contamos sólo con dos aportaciones, ambas curiosas". La segunda es del propio JMR, y de ella hablaré dentro de un momento; la primera, de J. Falconieri, me parece, sencillamente, fruto de un error. En el ensayo "G. Marino's *La fruizione amorosa di Tirsi et Clori*. A possible visit to Spain, and an undated sonnet" (publicado en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, pp. 209-233), Falconieri "discute la posibilidad de que Marino viniese a España, basándose en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. No es probable, a tenor de lo que sabemos, que el caballero visitase Madrid, pero no deja de ser interesante el soneto, aunque sea como visión imaginaria de la Villa y Corte. Dice así:

Descripción de la Madrid del Caballero Marino

Stemprato cielo, ambitiose genti,
Di fangoso lavor tuguri oscuri..." (pp. 16-17)

JMR transcribe íntegramente el soneto, "sin enmendar erratas del ms.". Yo me permito añadir a sus explícitas dudas sobre el viaje del poeta napolitano a la capital de la Monarquía española la noticia de que ese soneto nunca ha sido publicado como obra de Marino y sí en cambio, desde hace siglos, como de Alessandro Tassoni, el autor de las *Filippiche contro gli Spagnuoli* y uno de los italianos más odiados en la Península ibérica (junto, si acaso, con Boccacini), que sí conocía Madrid y Valladolid (ciudad a la que, por cierto, dedicó otro sonetazo muy parecido al que nos ocupa). Quien quiera puede leerlo en cualquier ed. de las *Rime* de Tassoni, generalmente presentadas como complemento de *La secchia rapita*. (En el vol. 125 de la autorizadísima colección "Scrittori d'Italia" — Bari, Laterza, 1930, al cuidado de G. Rossi — se hallará en la p. 309).

"Marino en nuestros escritores" se titula la tercera sección del primer ensayo.

“En este terreno, cabe trabajar todavía en dos parcelas. Primero, en perseguir — con paciencia — la huella del italiano en los poetas gongoristas ya citados [es decir, en Villamediana y Soto de Rojas] y en todos los demás. Pienso en Salcedo Coronel, en Bocángel, en Trillo, etc. Tal vez ese recorrido no sea infructuoso. / Por otra parte, queda el gran problema de las relaciones entre Marino y Góngora, que está por delucidar” (p. 18). En este campo, aparte los trabajos de Thomas, D. Alonso y A. Vilanova, “lo más importante sería no comparar las semejanzas entre Góngora y Marino sino las desemejanzas, para poder llegar a la diferenciación de dos estilos personales” (p. 20). Permítaseme, al llegar a este punto, una nueva intervención personal.

En *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa, “alivio VI” (por la ed. de J. García Morales, Madrid, 1945, pp. 398-9), tengo acotado desde hace muchos años un soneto, que copiaré a continuación íntegramente, presentando a su lado otro, al mismo tema, de nuestro *cavaliere*:

SUAREZ DE FUGUEROA

Mientras, guardando el virginal tesoro,
huye, menos esquivada que anhelante,
Dafne, ya casi presa del amante
que piensa en gozo convertir el lloro,

en la paterna orilla su decoro,
mudando el bello si cruel semblante,
sagrado halló, con verse en un instante
galas de un tronco ser las hebras de oro.

Ya raíces los pies, ramas los brazos,
duro despojo el blando cuerpo esconde;
presente Apolo, y mudo en sus congojas,

al árbol besa y da tiernos abrazos,
y, ornato siendo de sus sienas, donde
el fruto deseó, cogió las hojas.

MARINO

Stanca, anelante alla paterna riva
qual suol cervetta affaticata in caccia
correa piangendo e con smarrita faccia
la vergine ritrosa e fuggitiva.

E già l'accesso dio che la seguiva,
giunta omai del suo corso avea la traccia,
quando fermar le piante, alzar le braccia
ratto la vide, in quel ch'ella fuggiva.

Vede il bel piè radice, e vede (ahi fato!)
che rozza scorza i vaghi membri asconde,
e l'ombra verdeggiar del crine aurato.

Allor l'abbraccia e bacia, e, de le bionde
chiome fregio novel, dal tronco amato
almen, se il frutto no, coglie le fronde.

No es éste, ciertamente, el lugar más apropiado para estudiar con detalle las muchas coincidencias de ambos sonetos. Tantas, que parece legítimo postular, sin la menor duda, una relación de causa / efecto, del uno sobre el otro. ¿Cuál sobre cuál? No creo que haya problemas en este sentido. *El pasajero* fue publicado en 1617; *La lira*, 1ª parte (de donde procede el texto de Marino) vio la luz en 1608. No basta el ejercicio de Garcilaso sobre el tema para explicarse, desde España, el de Suárez de Figueroa. Que se nos presenta, así, como otro poeta que añadir a la lista de imitadores (sin decirlo...) de Marino.

“Marino visto por los españoles” cierra el jugoso ensayo. A los nombres citados por JMR creo oportuno añadir otro más, el de Manuel de Faría y Sousa, en cuyos comentarios a las *Rimas de Camões* (exactamente a la *Egloga VIII*: cfr. pag. 339 b., final del tomo V y parte II) se hallará una crítica decidida, pero no

gratuita, al *cavaliere*. Yo, por lo menos, no conozco otra tan incisiva en español. Sin duda, se trata de una página escrita "en antipatía", a partir de la adoración de Faría por *su poeta*, Camões, pero en modo alguno "injusta". (El mismo Faría, en los comentarios a *Os Lusíadas*, afirma, de manera menos persuasiva, que Marino imita cierto pasaje del canto III, octava 119).

Lope en "La Galería" de Marino es el título del segundo ensayo. Aquí me limitaré a recordar que a las 21 imitaciones identificadas por Fucilla, Gasparetti, D. Alonso y Hempel, JMR puede añadir "otras doce: diez epigramas, procedentes de catorce de las *Rimas*; un soneto, procedente también de las *Rimas*; un poema largo, *Ritratto della sua donna*, procedente de la *Arcadia*" (p. 26). Marino, en general, amplifica, frente a la mayor concisión de Lope: de *este Lope* (p. 45).

Marino frente a Góngora en la "La Europa" de Villamediana. Con una nota sobre el cultismo gongorista puede leerse también como lección para ciertos estudiosos incapaces de re-conocer más claro, que lo — poco, poquísimos — que *conocen* previamente, quién sabe si de segunda mano. Y así van las cosas. (Resaltaré, sin embargo, las importantes afirmaciones acerca de "La prioridad de Marino: los italianismos" (pp. 80-84) y la nota que sirve de subtítulo al ensayo (pp. 84-88).

Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas remacha eficazmente las cosas dichas en el precedente. En efecto, "el descubrimiento de imitaciones y traducciones de Marino, hechas por Soto en el *Desengaño de amor en rimas*, nos lleva a poder continuar las acertadas teorías de Gallego Morell. Entre Garcilaso y Góngora, principales focos de la poesía de Soto de Rojas, existe un tercero, de considerable interés, que sirve de puente entre ambos: Marino" (p. 87 y, también, 100-104).

Henos ante el ensayo — inédito hasta ahora — que cierra el volumen: *Para el conocimiento de Marino en la España del siglo XVII*, donde se pasa reseña a un "ejemplo tardío: J.L. Velázquez" (el autor de los *Orígenes de la poesía castellana* (pp. 110-111), "En torno a la polémica gongorina: Salcedo" (111-114), "Los preceptistas del ingenio barroco: Gracián" (114-120), "Los gongorinos" (120-124) y "Otros poetas", que cierra ensayo y libro con algo que podrá parecer obvio pero que, en realidad, no lo es, hoy, por lo menos, y en España: "Tanto en los preceptistas — Gracián — como en los traductores, puede notarse la tendencia, salvo excepciones, de los barrocos españoles hacia el Marino sacro y moralista, es decir, el Marino menos abundante" (p. 127). Hay, pues, una especie de "autocensura" en relación con la vertiente "lasciva" de su obra.

He comenzado esta reseña con la reevocación de una frase ilustre. Quiero cerrarla con un verso de Francesco Berni, otro de los poetas italianos que está esperando un estudio riguroso sobre su fortuna española. En el *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, Berni, criticando a los petraquistas de la primera mitad del siglo XVI y elogiando a su adorado Miguel Angel Buonarroti, esculpe, más que escribe:

ei dice cose, e voi dite parole.

Que, para mí, quien aquí *dice cosas* es JMR está clarísimo. No menos claro me parece que lo está quiénes *dicen palabras*. Pero no vale la pena nombrarlos, al menos ahora.

Carlos Romero Muñoz

Joseph Fontana, *La crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1979, pp. 290.

Este volumen inaugura una colección de “guías de historia contemporánea de España”, que se presentan de gran interés porque son la ocasión para determinar el estado de la cuestión sobre una serie de problemas, que, hasta ahora, la historiografía había tratado o con reticencia o desde perspectivas fuertemente viciadas por ideologías de signos opuestos. Ciertamente, en estos últimos años, la historia contemporánea de España ha registrado un avance considerable, pero el nivel científico de la investigación, en los diversos sectores, no siempre se ha traducido en propuestas de revisar la lectura de acontecimientos todavía candentes, que, saliendo de un ámbito especialístico, se propusiesen como “modos colectivos” nuevos de interpretación del pasado, al cual todo el presente está todavía interesado.

Este volumen, realizado por uno de los más preparados historiadores españoles, aparece como una de las novedades más estimulante de la divulgación histórica a alto nivel de los últimos años. Como dice Fontana, el libro se presenta “como un conjunto de sugerencias interpretativas que se propone al lector con el fin de ayudarle a vencer el peso de los tópicos acumulados por la historiografía académica, y una serie de elementos concretos — datos, testimonios, documentos, cifras — con los que debe armar por sí mismo sus propias explicaciones, de acuerdo o no con los esquemas que se le han presentado en la primera parte” (p. 9). Por lo tanto una propuesta abierta, y al mismo tiempo rigurosamente estructurada de manera ejemplar.

El volumen — prototipo de toda la serie, por cuanto colegimos — se halla estructurado en cinco secciones, que, sin forzar al lector a un camino previamente trazado, proporcionan una guía de orientación que le permite escoger por sí mismo. Así inicia con un estudio preliminar, donde se sintetizan las líneas generales del periodo abarcado y se discuten los problemas más importantes, sigue una visión de los mismos y un relato de los acontecimientos más destacados, a través de testimonios y documentos contemporáneos, una amplia y detallada cronología, una compilación y análisis de datos cuantitativos (población, producción, precios ...), para finalizar con la bibliografía comentada.

El arco cronológico 1808-1833 corresponde al tradicional “reinado de Fernando VII”, pero Fontana advierte inmediatamente que no debe ser entendido a la manera tradicional de una “unidad histórica significativa”, sino en el sentido que, mientras 1808 significa una puesta al descubierto, gracias a la invasión francesa, de la crisis del antiguo régimen, que tiene sus orígenes en la segunda mitad del siglo XVIII, 1833 no es tanto el año de la muerte de Fernando VII, cuanto el momento en que se inicia la fase final del tránsito a una sociedad burguesa.

Imposible resumir en las pocas líneas de una reseña la densa problemática historiográfica puesta a punto por Fontana, relativa a estos veinticinco años fundamentales de la historia de España. Aludiremos solamente a algunos nudos centrales.

Siguiendo la línea de desmitificación del contenido revolucionario de la llamada “Constitución de Cádiz”, llevada adelante por J.M. Pérez Prades, Fontana su-

braya vivazmente la total falsificación de los "maestros de la historiografía ultra española" (Vicente de la Fuente y la escuela de Suárez de la Universidad de Navarra) acerca del carácter de imitación de la revolución española frente a la francesa: "confundirlas es algo que sólo cabe en una visión paranoíca de la historia" (p. 18), porque mientras la revolución francesa fue una revolución social, la española de 1808 fue llevada adelante por las propias clases dirigentes, propietarios feudales como el Conde de Toreno o clérigos como Muñoz Torrero, que tomaron parte en el proceso para impedir su radicalización.

En tal contexto cobra interés el tan maltratado reinado de José I (aún hoy día no bien valorizado, a pesar de los fundamentales estudios de Mercader), que en los años de su apogeo, 1810-11, vio ponerse a su lado un ingente número de políticos e intelectuales. La página de los "afrancesados" queda sin embargo, en este trabajo de Fontana, con muchas sombras que habría que esclarecer.

Otro punto fundamental es la explicación de los tantos cambios ministeriales, aparentemente irracionales, que caracterizan las cuatro fases en que se puede dividir la primera restauración del absolutismo (1914-20). En efecto no está en pie ni la versión liberal de la incompetencia de las "camarillas" de los favoritos que se suma a la incapacidad del Rey, ni la versión tradicionalista, que todo lo achaca a las siniestras conspiraciones revolucionarias. No se trata de estupidez congénita de los políticos del absolutismo, sino de la imposibilidad objetiva de "mantener en funcionamiento un sistema político inviable".

La crisis en que se encuentra el reinado de Fernando VII no es debida, como él pensaba, a las dificultades creadas por la guerra, sino a problemas económicos y administrativos, que se hubiera querido resolver sin volver a poner en marcha la política reformista, a la que fue obligado Godoy, y que Fernando VII, elevado al trono por una revolución antigodoyista, no podía volver a emprender sino cayendo en una serie de contradicciones y tremendas confusiones, si quería la reforma con el consenso de las oligarquías tradicionales.

El denominado "trienio constitucional", que ve la puesta en práctica de las reformas gaditanas, revela su importancia por el hecho de que en él se ponen de manifiesto todas las limitaciones del liberalismo español, que propone una serie de reformas basadas en el "modelo de desarrollo capitalista a la inglesa que — respetando — los derechos de las viejas clases dominantes, convirtiera a los latifundistas feudales en grandes empresarios agrarios capitalistas" (p. 32). Algunos advierten que este modelo no era el único posible, ni siquiera el mejor, porque quedaba fuera de sus cálculos la enorme masa del campesinado, pero a la lucidez de estos personajes la historiografía tradicional la llamó "exaltación" e "insensatez".

El descontento campesino y las malas cosechas alimentan las partidas realistas, que sin embargo se revelan incapaces de llevar a cabo una auténtica contrarrevolución, y es esto lo que convence al gobierno francés de la necesidad de intervenir. Por otra parte no está demostrado que los mismos liberales moderados no "preferiesen el absolutismo a una revolución con participación de las masas populares". Una "revolución frustrada" la de 1820, sin noche del 4 de Agosto, revuelta campesina y sin radicalización urbana.

También en lo que se refiere a la "ominosa década", Fontana nos propone una imagen distinta del inmovilismo y opresión trazada por todos los manuales. En

estos años aparentemente vacíos, se verifica el tránsito de la sociedad feudal al nuevo orden burgués, en el que se salva la riqueza de la vieja oligarquía y se confirma el despojo de los campesinos. Y el elemento determinante no son tanto los conspiradores liberales, sino los campesinos y los ultras, que, en el contexto de la crisis agraria europea y del problema dinástico carlista, protagonizan “la aparente paradoja de que unos hombres a los que se supone fanatizados por el clero estén dejando de pagar diezmos sin ningún escrúpulo de conciencia y de que los teóricos aliados de la vieja oligarquía feudal estén liquidando el feudalismo en la práctica. Es que no son partidarios del viejo régimen, sino tan sólo enemigos del nuevo; aliados circunstanciales de los apostólicos en un combate ambiguo que para los campesinos es algo así como una primitiva e inmadura revuelta que no acierta a formular sus propias reivindicaciones de clase y que se acoge a una cobertura ideológica llena de una prestigio tradicional a sus ojos, y lo suficientemente confusa como para albergar sus aspiraciones” (p. 47).

Esta paradoja, sobre la cual hubiéramos deseado que Fontana nos proporcionase una más amplia y problemática documentación, es el hecho más importante, que señalará con su terrible potencialidad destructora la historia de las masas populares españolas hasta el comienzo de su historia autónoma en los años de la Primera República.

Maria Luisa Alares Dompnier

Pedro Pegenaute: *Trayectoria y testimonio de José Manuel del Regato*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 525.

El personaje de Regato resultará familiar a los lectores de Baroja y de Galdós. Si en las *Obras* del primero se recoge el elocuente título *Regato, el agente provocador*, el segundo salpicó sus *Episodios*, en particular los que transcurren en el Trienio, con siniestras apariciones de este hombre de “mediana edad y fisonomía harto común” en cuyos ojos se advertía “la vaguedad singular propia de los tontos o de los que aparentan serlo”, según escribió el autor de *El Grande Oriente* poco después de recabar datos a Mesonero Romanos “del célebre don José Manuel Regato”.

Además de su artículo y de otras referencias episódicas, Baroja había puesto sobre la pista de una valiosa documentación acerca de este personaje:

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid vi hace años estos documentos, una serie de partes cifrados, en papel azul, que se referían, principalmente, a cuestiones de Bolsa, y que, a juzgar por la cantidad, no debían ser sólo suyos, sino también de personajes de Palacio que hacían negocios oscuros, en los cuales Regato era intermediario.

Pues bien, con este legajo como punto de partida y recalando en otras fuentes útiles, han visto la luz recientemente dos investigaciones que tuvieron una ela-

boración paralela, y que arrojan resultados abiertamente contradictorios. Se trata del artículo que C. Morange, de París III, publicó en el *Bulletin Hispanique* (3-4, 1977) y del título que abre estas líneas, tesis doctoral leída en la Universidad de Navarra por Pedro Pegenaute.

Un examen histórico de la figura de Regato debe atender a dos cuestiones, a mi juicio, prioritarias: ¿fue el exaltado y comunero Regato un *agente doble*, un impostor al servicio de la reacción?, y después de 1823, ¿a qué intereses sirvió?, ¿quiénes fueron sus patronos?, ¿qué comisiones desempeñó el jefe de la Alta Policía, el *agente personalísimo del Rey*? Me apresuraré a decir que el legajo que vio Baroja, tan rico en documentos posteriores, apenas ilumina su trayectoria policial hasta 1828. En cuanto a la primera pregunta, tanto los dos novelistas como sus burlados correligionarios del partido liberal creyeron que el liberalismo de “este inmundo reptil”, como le llama Le Brun, “lo era de espionaje”, y que “su misión se reducía a desacreditar la libertad con los excesos para hacerla más aborrecible”. Morange es de la misma opinión — y aporta datos relevantes —, mientras para Pegenaute se trata de un liberal sincero cuyo comportamiento en el Trienio “estuvo marcado fundamentalmente por una lucha por la libertad y la causa constitucional”. Pero veamos algo de su carrera política. Después de colaborar con la prensa radical (1811-13), interviene en 1816 en el fallido intento liberal de Renovales y se refugia en Francia hasta el pronunciamiento de Riego. En vísperas de su regreso definitivo la policía de Perpiñán envía al Ministerio del Interior esta interesante parte:

Il s'est montré en public dans cette ville avec une sorte d'affection qui a été remarquée, portant à son chapeau d'une cocarde tricolore. Il lui a été enjoint de faire disparaître de signe qui n'est point reconnu. Alors il a couvert son chapeau d'une toile cirée. Aucun autre Espagnol, depuis les nouvelles affaires d'Espagne, n'avait paru dans ce pays-ci avec une semblable co-

Claude Morange, que es el que recoge esta noticia, se pregunta si esa conducta puede interpretarse como “le désir d'afficher des opinions libérales “exaltées”, pour mieux gagner la confiance des revolutionnaires et se glisser dans leurs rangs”. Durante el Trienio alguien ve en Regato la “demostración racional del movimiento continuo: va, viene, corre, habla, escribe, dicta y engorda”. Su actitud alborotadora en Sevilla en 1821, coincidiendo con un extendido movimiento de protesta antigubernamental, le señala en efecto como un agente provocador:

Regato en la tribuna del Café del Turco - leemos en *El Imparcial* — quiso privar al Rey hasta de las consideraciones sociales: no es fácil ponderar cuán soez estuvo.

Se daba la circunstancia de que para poder correr la posta hasta Sevilla se había servido de una licencia extendida “Por orden expresa del Ministerio”. Sus servicios le serán muy pronto reconocidos. En abril de 1824 dirige al rey una memoria en la que reflexiona sobre la forma de represión que mejor conviene al régimen absoluto. Ese mismo mes se le asigna el sueldo de 20.000 reales. Desde este momento, y hasta que cae en desgracia poco antes de la muerte de Fernando VII, Regato sabrá

situarse ventajosamente en un régimen dividido por las intrigas, donde el espionaje entre los propios miembros del gobierno era objeto de debate en los consejos de ministros.

El libro de Pegenaute está lejos de responder con éxito a la dificultad del personaje. Su tesis sobre la autenticidad liberal del comunero Regato parece insostenible a la vista del artículo de Morange, y buena parte de sus empresas políticas y financieras han quedado en la penumbra mientras sus exposiciones al monarca merecen del autor vendido a la reacción y el intrigante profesional enquistado en un régimen débil y corrompido siguen a la espera de una investigación a fondo.

Juan F.co Fuentes

Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria, Alicante, Caja de Ahorros, 1979, pp. 281.

L'occasione del centenario della nascita, 1979 (che quasi coincide con quella del cinquantenario della morte, 1980), di Gabriel Miró non è stata lasciare passare dai suoi concittadini (come da altri: dallo stesso volume alicantino si ha notizia di un numero speciale della rivista murciana *Monteagudo* e di *Critical Essays on G. Miró* pubblicati negli Stati Uniti a cura di Ricardo Landeira): qui si raccolgono tredici scritti, redatti in Spagna o negli Stati Uniti. Per chi, come lo scrivente, ha pubblicato più di trent'anni or sono un opuscolo che Landeira, nel suo panorama, *Tres cuartos de siglo de crítica mironiana* (pp. 267-281), dichiara il terzo (cronologicamente) "libro" scritto su Miró ("delgado pero nutrido tomo de ensayos sugeridores, escritos con un punto de mira intrínsecamente literario": sia lecita la citazione, a compenso della compatta dimenticanza altrimenti dimostrata degli altri critici), e da allora non si è più sistematicamente occupato dell'autore, la lettura costituisce un'esperienza singolare, come quella di chi si inserisce in una conversazione e si accorge che ne è oggetto un vecchio, amato ma un po' dimenticato amico.

Non occorre dire che quella lontana ma vivissima esperienza non può non condizionare la presente recensione, che tace di alcuni contributi evidentemente perché non illuminano, per ragioni magari del tutto soggettive, quell'antico rapporto.

Uno degli scritti più suggestivi è quello che apre il volume, e si deve a Ricardo Gullón, il quale riprende l'antico accostamento di Miró a Virginia Woolf, rifacendosi particolarmente a *The Lyrical Novel* di Ralph Freedman. "La novela lírica subordina la creación del personaje a la intensificación del instante". Lo spostamento dell'interesse dall'azione al sentimento e l'autoriflessione, come l'inflazione immaginistica, spiega la reazione negativa del lettore abituato al romanzo realista, anche di un lettore eccezionale come Ortega y Gasset. Vi è un "desplazamiento del foco narrativo al interior".

Su una linea analoga, malgrado la diversità dei riferimenti, si sviluppa lo scritto di José Rubia Barcia, *La radical esencialidad de Sigüenza*, in cui si segnala il fatto che Miró tradusse un'opera del filosofo catalano Ramón Turró e si avvanza l'ipotesi

che le idee di Turró abbiano incoraggiato Miró sulla sua strada verso l'interiorizzazione del personaggio: sul prolungamento di tale direzione Barcia trova il "nouveau roman".

Come si vede, in Gullón e Barcia la caratterizzazione critica viene a coincidere con la collocazione storica. Analogamente, Rubió Cremades studia i due romanzi giovanili rifiutati, che "se ajustan a los más estrictos preceptos naturalistas", e rivelano perfino "filtraciones folletinescas": è facile aggiungere che precisamente questi caratteri spiegano il successivo rifiuto. Alla dinamica della narrativa miroina dedica la sua attenzione anche Miguel Angel Lozano Marco, che vorrebbe giungere ad una corretta collocazione cronologica della redazione, non solo della pubblicazione, de *Los pies y los zapatos de Enriqueta*; egli tuttavia tende a studiare l'opera come narrazione nel senso del naturalismo, piuttosto che come romanzo lirico. Pure nel loro rapporto colla narrativa ottocentesca studia *Los cuentos de G. Miró* Mariano Baquero Goyanes, che giunge alla conclusione che un "deslinde minucioso" dei racconti brevi di Miró al fine di classificarli può risultare "tan prolijo como inútil", e fa interessanti osservazioni su tendenze e costanti della narrativa miroina, rilevando ad esempio l'insistenza sul simbolismo dei piccoli oggetti e la sua inserzione nella narrativa ottocentesca.

L'oggetto, osserva Manuel Moragón Maestre, nel suo scritto *Objeto y símbolo en G. Miró*, non è disegnato o descritto, ma è visto mentre agisce. Miró si trattiene sull'oggetto, e ciò crea nel lettore un'impressione di "morosidad". "En ocasiones, un capítulo gira en torno de un objeto escogido, alrededor del cual se desarrolla la acción, sin que el tiempo narrativo se vea implicado en ella".

Non pochi contributi ricorrono ampiamente alla citazione, fatto forse caratteristico di chi si occupa di Miró. Questi è uno scrittore raffinato, che induce ad un'elaborazione critica sottile, "sofisticata"; ma alla fine prevale l'invito dei testi, si sente la critica, anche la più pertinente, come qualcosa di ingombrante; si torna a lui, Miró, in presa diretta: "No a la miel, a las flores".

Franco Meregalli

S. Cánovas Cervantes: *Proceso Histórico de la Revolución Española*. Apuntes de "Solidaridad Obrera", Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, 1979.

Según el autor el presente libro no es obra de un historiador, sino de periodista que en plena guerra civil española va trazando sus reportajes — así los llama — sobre la situación española. Sin embargo, Cánovas Cervantes se había revelado poco antes de la II República como autor de unos *Episodios políticos del Siglo XIX*, obra de divulgación, que muestra en el escritor una gran preocupación por comprender la unidad de todo el proceso español de los siglos XIX y XX. Y, respecto del presente libro, el hecho de haber reunido los capítulos en un todo, y el transcurso del tiempo, le da valor indiscutible de testimonio histórico.

El libro desde el principio sorprende e irrita, pero no deja nunca indiferente. Después de unos capítulos iniciales que, a grandes rasgos, describen los hitos más

salientes del siglo XIX y los comienzos del XX, la narración se centra en la II República y, al final, la sublevación de los militares. Al pronto, todo parece un gran guñol valleinclinanesco en el gran teatro del mundo, que es la España contemporánea. El autor conoce bien a personajes y personajillos, y no ahorra los calificativos. Políticos, economistas, pensadores, todos salen vapuleados, todos han descubierto su lado risible, su mediocridad, su mala fe. Hasta llegar a la insurrección de 1934 y la guerra civil dos años posterior, el autor no habla bien de nadie, con la única y sorprendente excepción de José Ortega y Gasset (p. 122). Luego reconocerá también los méritos de Companys y de los líderes asturianos, y sobre todo el pueblo anónimo. Lo demás, nada.

Desde una posición libertaria, estas páginas revelan la inmensa podredumbre de la Monarquía — a Alfonso XIII se le llama siempre *el último Borbón*, cosa tan decimonónica — y de la Dictadura de Primo de Rivera, y sustentan la tesis de que la República del 14 de Abril fue un régimen exactamente igual que los anteriores, un régimen burgués y purulento, y esto tanto en el llamado Bienio rojo, como en el Bienio negro. Sólo la clase obrera, mediante la Revolución que el autor llama siempre del 19 de Julio de 1936, devolverá a España su grandeza pasada, y el puesto que le corresponde. La transmisión de poderes entre Romanones y Alcalá Zamora, en casa del Dr. Marañón, no fue más que una argucia para acabar con la Revolución.

Pero los argumentos que da son demasiado simples, siempre pasionales, y nunca están basados en documentos. Es verdad que Azaña y los socialistas no supieron, o no quisieron, hacer la revolución, y que en plena República, el vaivén electoral dio el triunfo a la reacción. Pero imaginar que el 14 de Abril tenía forzosamente que acabar con el capitalismo en España, o no ser nada, me parece un craso error. El 14 de Abril no fue una revolución antiburguesa, sino precisamente la culminación del proceso burgués español. Y no es lícito meter a todos en el mismo saco, burgueses, intelectuales, que aspiraban a una vida europea, con sus verdugos inquisitoriales y fascistoides. La concepción que Cánovas Cervantes tiene de las cosas le impide ver gradaciones y lleva al fracaso de esa vida regenerada de España, a la que aspira, tras la Revolución proletaria.

La II República es criticable, como todo, y muchos elementos aprovechables se encuentran en el apasionamiento de este mismo libro. Pero la tesis fundamental coincide con posiciones fascistas posteriores, lo cual no es negar la profunda sinceridad, innegable, de Cánovas Cervantes. Es sólo precaverse del método. Y en cuanto a las alegaciones particulares, las debilidades, las intenciones y las acciones de la gente, será necesario compulsarlas una por una, porque el autor desbarra con frecuencia. Calificar a Metternich y al absolutismo de 1823 de fascista, es cómodo, es fácil — uno comprende que hay que simplificar para los lectores de *Solidaridad Obrera* — pero ningún historiador lo aceptaría. El mismo carácter de simplificación tiene decir que en 1808 la burguesía vendió España a Napoleón (p. 335). ¿No había otras fuerzas en la España de entonces? O, yendo a nuestro entorno, quizá se pueda hablar de las trapacerías de Unamuno, no lo sé, pero desde luego es falso que aceptase la alcaldía fascista de Salamanca (p. 122). De Romanones y Marañón dice repetidamente que estaban al servicio del *Intelligence Service*, etc. En cambio, Cristóbal Colón era español: nada se discute, nada se du-

da, se afirman las cosas, y se dan por verdaderas, ayer como hoy.

Hay que imaginar lo que sería escribir en las circunstancias en que lo haría el autor, queriendo mantener la fe revolucionaria, a costa de todo y de todos. Esto le disculpa, pero habría sido necesario poner notas explicativas a la edición de hoy, cuarenta años después de los sucesos.

Y no deja de ser melancólico el tremendo error sufrido, también, en las perspectivas de futuro, no sólo por la derrota de la Revolución, sino por la idea que el autor se hace de las propias derechas españolas. Parece que todo fuese un complot de Romanones y su secretario Alcalá Zamora, Angel Herrera, y unos cuantos así. La derecha cerril española, o como al autor le gusta escribir, la plutocracia clerical es interpretada siempre negativamente, sin facetas; pero en su relación con el todo de la Nación hay aquí un pensamiento interesante: las derechas no estaban tan unidas como parecía, y a esta desunión se debieron, y sólo a ella, las posibilidades de la izquierda. La enemiga a Azaña vendría de no haber sabido utilizarlas. Pero el autor cree que la campaña que las derechas montaron en torno a Casas Viejas y la represión posterior, a su cargo, del 34, significaron su eliminación definitiva de la vida nacional (p. 206-7).

El autor quiere ser optimista: el fascismo en España no es posible, porque las derechas son absolutamente contrarias a su ideología (323-4). Esta concepción parece provenir de que el autor se imagina al fascismo como algo basado en el orden y la disciplina. Aunque la verdad es que contradictoriamente se afirma que en Julio del 36 la derecha española se hace fascista (327), y ahora la expresión equivale a asesinatos sistemáticos, represión, terrorismo, ecc.

En el fondo de todo esto me parece que late una concepción romántica de la vida y del poder. Hoy se van publicando muchos libros en torno a aquel momento trágico de la historia española, 1936. Bienvenidos sean todos por lo que aportan de conocimiento y de testimonio, y bienvenido sea éste en particular como correctivo a una idealización excesiva del período republicano, peligro que también nos amenaza. Pero la Historia es algo mucho más complejo que los desahogos de este colector de mediocridades.

Alberto Gil Novales

Ernesto Giménez Caballero, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979. pp. 331.

Cercare di capire. Dopo aver recensito (cfr. *Rassegna iberistica*, 3, 51-55) *Descargo de conciencia* di Pedro Lain Entralgo, che ho conosciuto a Madrid agli

inizi degli anni cinquanta, ho voluto affrontare queste *Memorias de un dictador* di Ernesto Giménez Caballero, conosciuto egli pure in quell'epoca: due persone accomunate allora dall'etichetta politica, ma profondamente diverse. Anche Giménez Caballero si chiama "nieto del 98", ma, prescindendo dal fatto che anagraficamente ne è piuttosto figlio, lo è diversamente da Laín, che utilizzò e diffuse l'espressione. Di formazione scientifica Laín, letterato puro Giménez Caballero: propugnatore di un'avanguardia que risale in Spagna all'irrazionalismo unamuniano, piuttosto che a Ortega. Ripetutamente G.C. si richiama a Ortega; afferma che scrisse nel 1928 dall'Italia al "suo maestro Ortega", "viendo encarnada su filosofía política en ese condotiero italico" (p. 82), Mussolini naturalmente. Non è del tutto incomprensibile che un giovane un po' distratto in quegli anni potesse giungere a tali identificazioni: probabilmente, G.C. era restato a *España invertebrada*; comunque già nel 1929 abbiamo una violenta denuncia del fascismo da parte di Ortega, di cui G.C. non prese atto. Negli anni della sua formazione ed affermazione, come direttore de *La gaceta literaria*, dominava in G.C. una emozione: l'adesione a tutto ciò che si presentasse come progetto di avvenire: fascismo e comunismo: "Rusia e Italia eran los dos pueblos revolucionarios", di fronte alla vecchia Europa. (p. 64); non erano "antagónicos", ma "complementarios" (p. 66). Piattaforma comune tra comunismo e fascismo era l'affermazione di una forma di socialismo, in contrapposizione al "vecchio" liberalismo. Lo stesso Franco gli apparirà sempre come un "sucedáneo" "del lider verdadero o Caudillo socialista y nacional de raíz popular, operaria" (p. 161), come evidentemente gli sembrarono Mussolini e, più tardi, Hitler. Per noi risulta quasi incomprensibile che egli pensasse per simile funzione, prima che a Franco, a Indalecio Prieto; ma forse siamo vittime di un errore di prospettiva, che ci fa proiettare sul passato caratterizzazioni divenute operanti soltanto più tardi. Così forse dobbiamo spiegarci l'analogia tra fascismo ed eurocomunismo insistentemente affermata da G.C. Questi utilizza ora il termine "fascismo" come l'avrebbe fatto nel 1929, cioè in un modo che era già contestabile allora, ma che era compartito da parecchi collaboratori de *La gaceta literaria*, anche da alcuni comunisti.

Se noi ci aspettiamo un esame di coscienza, o addirittura un "descargo de conciencia", da G.C. dimostriamo di non comprendere il suo modo di essere. Parlando di Millán Astray, egli afferma che era "lo contrario del intelectual, para quien todo es interrogante y duda"; ma egli stesso è lungi dall'essere incline al dubbio e all'autoauscultazione. Da sempre egli si dimostra incline ad atteggiamenti di affermazione decisa, tanto meglio se con un certo alone di paradossale. La scelta del modo di redigere queste sue *Memorias*, d'altra parte, non lo conduce verso l'esame intimo dei moventi della sua azione passata: si tratta di memorie dettate (per questo, con un gioco di parole che ci lascia perplessi, ma che lo ricollega all'ammirato Ramón e alle sue "greguerías", si chiama "dictador": perché "dicta" a una dattilografa, senza dimenticare un'allusione ironica alla sua preferenza per i dittatori, si chiamino Mussolini o Franco o Stroessner): un procedimento che sembra più opportuno per la corrispondenza commerciale o per la redazione di un discorso elettorale che per delle memorie che intendano essere un consuntivo della propria vita. Le affermazioni più impegnative vengono avanzate con animo aporetico. E' vero che G.C. esalta la misura contro l'eccesso come la maggior eredità lasciataci

dalla Grecia; ma egli è tutt'altro che alieno dalle tesi totalizzanti, avanzate senza perplessità, anche se talora non senza confusione: per esempio, l'affermazione dell'onnipresenza dell'imperialismo ebraico nella storia contemporanea.

Un aspetto del libro che non potrà non interessare lo storico riguarda il comportamento di G.C. nei confronti di Franco. Egli ne fu uno dei più fedeli esaltatori; e dimostra ora abbastanza buon gusto per non polemizzare contro la sua memoria. G.C. approvò l'unificazione del 19 aprile 1937, anzi sottolinea che egli fu il redattore del discorso letto da Franco in quell'occasione; afferma di essere stato il primo che abbia messo la boina rossa con la camicia azzurra operaia dei falangisti. Ma quello che ebbe da Franco non fu molto. Per tutta la vita attese da lui un posto di ministro o un'importante ambasciata; ma ne ebbe solo un posto alle "cortes" franchiste e la nomina, che fu piuttosto un'acquiescenza alla nomina fatta dal ministro degli esteri Castiella, ad ambasciatore nel Paraguay, sollecitata personalmente da Stroessner. C'era tra i due uomini una differenza di carattere abissale: quanto incline alle ispirazioni "poetiche" era G.C., tanto freddo calcolatore e realista era il generalissimo. G.C. si consola affermando il suo ruolo di anticipatore, e intravediamo una contrapposizione con il capo nella sua affermazione che "es el Poeta el macho o dictador en la Historia y no el político" (p.228). Franco faceva grandi elogi di G.C. come scrittore, era un uomo che sapeva ascoltare tutti con modestia; "pero sin permitir que alguien monopolizase su vida" (p. 290).

G.C. finisce coll'approvare, non senza qualche ironia, anche il comportamento di Juan Carlos e quello di Suárez ("el nuevo unificador en la desgracia", p. 98). Come in Franco, nei nuovi governanti non trova molto del "caudillo" sognato nel 1928, forse anche perchè quel "caudillo" assomiglia troppo a Ernesto Giménez Caballero. Ma un fondo di realismo sembra prevalere, nelle sue scelte essenziali, sulle intuizioni del "poeta", sul candido egotismo che costituisce la piattaforma del suo modo di essere quotidiano.

Una parte importante del volume, non forse la più felice, è dedicata ai molti viaggi: una geografia più o meno lirica, nutrita di erudizione elegante e per lo più evasiva, è in generale tra i suoi interessi predominanti, come risulta dalla ricca bibliografia; corrisponde a un atteggiamento di apertura. In questo fascista sopravvive l'atteggiamento de *La gaceta literaria*, che aveva aperto le sue colonne al portoghese e al catalano. (Particolarmente nei confronti della Ispanoamerica egli continua fino all'ultimo tale atteggiamento). Quando nel 1939 egli disse che non concepiva "más victoria que la moral de abrazar al derrotado" (p. 141) egli indulgeva alla sua inclinazione per il gesto, ma non ad un calcolo politico freddo: a suo modo era sincero.

Franco Meregalli

Oscar Alzaga Villamil, *Comentario sistemático a la Constitución española de 1978*, Madrid, Ediciones del Foro, 1978, pp. 1.002.

Il libro in esame, pubblicato nel dicembre 1978 contemporaneamente alla promulgazione della nuova Costituzione spagnola, presenta il vantaggio che il suo

autore, oltre ad essere uno specialista di diritto pubblico, è stato anche uno dei membri della Commissione del Congresso che elaborò il testo costituzionale. Ciò spiega sia la tempestiva pubblicazione dell'opera che la conoscenza diretta delle discussioni e dei conflitti che stanno dietro ad ogni articolo, per non dire ad ogni parola dell'attuale Costituzione. Non manca però il rovescio della medaglia: l'autore, che appartiene al partito di maggioranza relativa, benchè cerchi di essere il più obiettivo possibile e non si nasconda l'esistenza di problemi irrisolti e di ambiguità linguistiche che potranno suscitare in futuro gravi conflitti, finisce sempre col lasciar intendere che il risultato finale è stato il meglio di quanto si potessero raggiungere. Va anche aggiunto che l'opera rivela spesso una compilazione affrettata, la mancanza di un'accurata revisione e notevoli squilibri nell'ampiezza riservata al commento dei diversi articoli, non sempre giustificati dall'importanza della materia trattata. Malgrado questi difetti, si tratta di un utile manuale di consultazione.

L'opera si apre con uno studio preliminare che descrive il processo attraverso il quale si è giunti all'attuale Costituzione. Sottolinea l'autore l'eccezionalità della transizione dalla dittatura alla democrazia attraverso una riforma graduale del regime anteriore, resa possibile dal clima di relativa distensione ideologica e di solidarietà nazionale manifestatosi in Spagna dopo la morte di Franco. Come conseguenza, la Costituzione del 1978 — atto giuridico-formale del cambio di regime — presenta un chiaro carattere consensuale. Ciò non significa tuttavia che il lavoro costituente sia stato facile; se infatti il consenso si è raggiunto sui punti fondamentali, più in là è stato difficile e a volte impossibile. Ne è uscito un testo lungo, complesso, reiterativo e al tempo stesso indeterminato, che ha comunque il merito di rappresentare la sintesi e la conciliazione di interessi divergenti.

Segue uno studio dettagliato del testo. Ad ogni titolo della Costituzione corrisponde un capitolo che comprende: uno studio introduttivo, generalmente breve, riguardante la problematica politica e tecnico-giuridica della materia in esame; un minuzioso commentario su ogni articolo, che include gli antecedenti (varie sue redazioni anteriori alla stesura definitiva), i precedenti storici (articoli simili delle passate Costituzioni spagnole), elementi di diritto comparato (precedenti che si trovano in altre Costituzioni europee o latinoamericane) e il commentario propriamente detto (che costituisce la parte più estesa dello studio e in cui si espongono i diversi pareri emersi durante i dibattiti, le ragioni che hanno portato all'attuale formulazione dell'articolo, i problemi eventualmente rimasti aperti e le possibili ambiguità del testo); chiude ogni capitolo un'ampissima bibliografia selezionata, spagnola e straniera, relativa all'argomento del titolo in esame.

Terminata questa dettagliatissima analisi del testo, termina anche il libro, lasciando la sensazione di un'opera incompiuta cui manca un capitolo finale con una visione d'insieme e una valutazione complessiva della Costituzione, capitolo che l'autore promette a p. 19, ma che non risulta inserito nel testo pubblicato.

Il lettore ha comunque a disposizione elementi sufficienti per trarre da sé le proprie conclusioni. Tra esse emergono innanzitutto la relativa neutralità ideologica del testo costituzionale (che contempera i principi della democrazia liberale con le esigenze del socialismo) e la sua estrema flessibilità (che giunge a tal punto da rendere possibile nel futuro, senza gravi scosse, né perturbazioni, l'alternativa di pote-

re). Valgano come esempi: il diritto di proprietà, riconosciuto nell'art. 33,1, ma fortemente limitato dalla sua funzione sociale (art. 33,2), dall'interesse generale del paese (art. 128,1), dalle proprietà riservate al settore pubblico (art. 128,2), dalla eventuale partecipazione dei lavoratori alla proprietà dei mezzi di produzione (art. 129,2); e la forma monarchica dello Stato, sancita nell'art. 1,3, ma che l'art. 168,1 prevede possa essere cambiata attraverso una riforma costituzionale parziale.

In secondo luogo risulta pure evidente che il costituente spagnolo non ha cercato soluzioni originali e si è limitato a un abile lavoro di combinazione di materiali diversi, derivanti soprattutto dalle costituzioni italiana (1948), francese (1958) e portoghese (1976). Malgrado ciò è chiaro lo sforzo costante di adeguare tali modelli all'attuale realtà spagnola (si pensi, per esempio, alla creazione di uno Stato regionalizzabile e non regionale, che presenta il massimo grado di adattabilità alle diverse realtà ed esigenze locali) e l'attenta valutazione dei pregi e difetti che i suddetti modelli hanno evidenziato nella prassi (si pensi, per esempio, all'art. 113 che cerca di evitare troppo frequenti crisi di governo attraverso il meccanismo del "voto di censura costruttivo", secondo il quale la mozione di sfiducia deve essere approvata dalla maggioranza assoluta del Congresso e deve includere il nominativo di un candidato alla presidenza del governo).

Una Costituzione che dovrebbe essere destinata a durare, dunque, e a mettere fine alla costante storica della "legge del pendolo" del costituzionalismo spagnolo.

Maria Giovanna Chiesa

* * *

Dante Liano, *Literatura hispanoamericana*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Sección de Publicaciones, 1980, pp. 107.

Non un libro di molte pagine, ma sicuramente interessante, questo del Liano, che riunisce una serie di saggi, nove, per la precisione, già pubblicati in altra sede, variamente datati cronologicamente, attestando una traiettoria scientifica "in progress". Dirò subito che il volume si qualifica proprio per questo, per una maturità e un'originalità crescenti. Se, infatti, il primo è un saggio generico sul tema "La letteratura come arma ideologica", interessante, tuttavia, per l'accento che l'autore pone sulla letteratura come "toma de posición" da parte del dominato, contro le idee borghesi, e "La sombra de la historia en *Cien años de soledad*" è rielaborazione di un capitolo della tesi di dottorato, quindi denuncia la sua origine, i saggi che seguono presentano un critico pienamente formato e raggiungono risultati non di rado originali.

Nel citato saggio su *Cien años de soledad*, mi sembra invece discutibile ricorrere a un paragone con *Biografía del Caribe*, di Germán Arciniegas, per confermare la natura "storica" del romanzo di García Márquez. Il libro di Arciniegas, infatti, è

piuttosto una storia romanzata, un inesauribile acervo di aneddoti, non storia propriamente. E *Cien años de soledad* è ormai scontato che sia un libro di denuncia di una situazione storica, non soltanto di invenzione — ad affermare ciò demmo un contributo nel saggio “Il mondo fantastico e violento di *Cien años de soledad*” (*Il labirinto magico, studi sul “nuovo romanzo” ispanoamericano*, Milano, Cisalpino, 1973) —; le corrispondenze di struttura e di tema individuate potevano, forse con maggior plausibilità storica, essere documentate su una qualsiasi cronaca della conquista, ma in particolare sulla *Verdadera historia* di Bernal Díaz del Castillo o sui *Comentarios Reales* dell’Inca Garcilaso.

Di rilievo sono i saggi dedicati a Asturias e in particolare quelli dedicati a Borges: “La muerte y la Brújola/Lectura de una lectura”, “El Jardín de los senderos que se bifurcan: La iniciación”, “La casa de Asterión: Relato de una Infancia”; senza parlare dell’interessante proposta metodologica, per una rappresentazione grafica della sequenza narrativa nel romanzo, applicata al libro di Juan Rulfo in “Diseño de *Pedro Páramo*”.

I saggi dedicati a Borges attestano pienamente le capacità critiche e le qualità di gusto del Liano, studioso giovane, ritengo, docente all’Università di San Carlos de Guatemala, che trascorse anche un periodo di studio in Italia, a Firenze, traendo certamente profitto dall’insegnamento di Roberto Paoli, al quale, peraltro, riconosce un debito per questi lavori. Viene da qui, penso, la finezza e l’acutezza dell’esame borgesiano — il Paoli ha scritto un libro rilevante sull’argentino, *Borges: percorsi di significato*, Messina-Firenze, D’Anna, 1977, proprio nell’anno in cui il Liano era a Firenze—; tra i saggi in questione segnalerò, pur sull’eccellenza di quelli che lo precedono, il terzo, per la misura e l’interesse dell’approccio psicanalitico; “La casa de Asterión: Relato de una Infancia” presenta acuti accostamenti tra i personaggi mitologici del racconto borgesiano e la vita di Borges stesso, in una identificazione tra Teseo-Borges militare, Asterión-Borges letterato, Arianna vista come futura regina-madre, il labirinto quale biblioteca-casa-ventre materno, in un ritorno “a al seguridad intrauterina” (p. 88). Del critico si apprezza poi la resistenza a un “freudismo” a tutti i costi: “Me parece que seguir, al pie de la letra, una especie de diccionario onírico de Freud, sería una facilidad errónea” (*ivi*).

Confesserò che ho letto con particolare attenzione i saggi dedicati ad Asturias, perchè autore al quale, per molti motivi, mi sento legato e perchè mi incuriosisce sempre vedere come i connazionali interpretano e giudicano il loro massimo scrittore, che ha avuto il torto di essere troppo grande. Checchè se ne dica, il lungo ostracismo ha influito in Guatemala, dove ci si accorge con sorpresa che Asturias non è amato, nè molto conosciuto o comunque favorito. La critica universitaria, ad esempio, ha sempre preso le distanze dalla fama di Asturias, come se si compiacesse di mostrarsi “difficile” nei confronti di uno scrittore che “gli altri”, nel mondo, dicevano grande, e ciò anche dopo il Nobel. Dante Liano si scosta sensibilmente da questa posizione, e ne siamo felici, senza cadere nell’eccesso opposto di lodare tutto, anzi, con le sue giuste riserve.

“División del mundo en Asturias” è, in sostanza, il testo di una conferenza commemorativa, tenuta il 13 giugno 1974 alla Facultad de Humanidades dell’Università di San Carlos, come del resto l’autore dichiara. Egli sottolinea il livello

“universal” di Asturias, il suo ruolo di fondatore della letteratura guatemalteca, dandogli il posto di un Balzac, fatte le debite differenze di contesto storico-sociale; il parallelismo si fonda sul fatto che come senza Balzac non vi sarebbe stato il realismo, senza Asturias non vi sarebbe stata letteratura guatemalteca. Mi permetto di obiettare: c'era già un Arévalo Martínez, ad esempio, e c'è Monteforte Toledo; eppoi Asturias non ha fondato, a mio parere, la letteratura guatemalteca, ma ha avuto una funzione ben più grande: di fondatore del “nuovo romanzo” ispano-americano.

Con Carpentier, il Liano fa di Asturias il fondatore del “realismo mágico”, e afferma che in lui è già presente quel realismo magico “que Cortázar, Borges y García Márquez han llevado a un desarrollo más amplio” (p. 40). Valeva la pena di distinguere; ma mi rendo conto che in una conferenza è d'obbligo la sintesi. Personalmente mi sembra difficile includere in una corrente di “realismo magico” non solo Cortázar, ma soprattutto Borges. Il discorso sarebbe lungo.

Punto interessante è quello in cui il critico fa allusione all'avversione delle nuove generazioni guatemalteche per Asturias, ritenendolo, “Salvo las naturales mezquindades y envidias”, atteggiamento “conscientemente sano” (p. 41), in quanto risponderebbe al timore di divenirne ripetitori. Non dimentichiamo, tuttavia, quanto Sor Juana scriveva nella sua *Respuesta a Sor Filotea*: “el que se señala o le señala Dios (...) es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen”. Occorre meditare su questo. Nè si dimentichi che l'avversione “latinoamericana”, chiamiamola così, ha le sue radici negli attacchi che vennero ad Asturias, e a Neruda, dai cubani, e dall'aver accettato l'ambasciata parigina negli anni immediatamente precedenti il Nobel, che a molti sembrò un tradimento, ma che invece era tutto il contrario. Asturias ne soffrì parecchio, come più volte ebbi modo di constatare, tanto più che neppure tra i figli mancarono dure incomprensioni. E non dimentichiamo l'infelice polemica con García Márquez, nella quale lo scrittore si lasciò trascinare suo malgrado; con noi se ne dispiceva apertamente.

L'ostracismo degli scrittori del “boom” per Asturias fu forse causa di un atteggiamento critico anche in patria; ostracismo ingiusto, data la generosità con cui egli parlava sempre degli scrittori latinoamericani. Non mi stancherò di richiamare l'attenzione su alcune affermazioni di Asturias, davvero illuminanti intorno alla sua concezione della letteratura, che riteneva “un río grande que cada vez se ensancha más, y el hecho que este río no se angoste, sino que empuje hacia el mar con nuevos e insólitos impulsos, es maravilloso. Estos jóvenes autores y por cierto también aquellos que posiblemente aún no se conozcan, tomarán nuestro legado y lo continuarán”. Del resto, come non ricordare che in Europa, in Italia, in particolare, la narrativa ispanoamericana, e latinoamericana, finisce per imporsi proprio per la tenace opera di diffusione fatta da Asturias in interviste, conferenze e corsi universitari? Perciò egli non è solo il grande precursore dell'attuale successo della letteratura ispanoamericana, ma il vero autore del “boom”. Modo di agire che viene, alla fine, da quella sua fondamentale e profonda preoccupazione per l'essere umano, che il Liano sottolinea giustamente, e che nell'opera di Asturias si afferma fin da *El Señor Presidente* — che Asturias aveva già terminato, ripetiamo, nel 1932, al momento di lasciare Parigi, come il recente ritrovamento di una

copia manoscritta del romanzo, quella lasciata all'amico Georges Pillement, conferma —, e che termina solo con la sua morte.

Se l'esame dell'opera di Asturias in questa conferenza del critico guatemalteco è interessante, ancor più lo è il saggio "Dos registros narrativos en *Hombres de maíz*". Il Liano si propone, qui, di scandagliare l'"indigenismo" del narratore e, riconosciuto che senza l'esperienza dell'infanzia tra gli indios, a Salamá, l'opera del romanziere non avrebbe la straordinaria qualità immaginativa che in essa si coglie (p. 47), dichiara che *El Señor Presidente* riflette "con seguridad" il "desconcierto" di un piccolo borghese davanti alla tirannia, mentre *Hombres de maíz* rifletterebbe "las proyecciones oníricas de un pequeño burgués sobre un mundo que le está negado, el mundo indígena" (p. 48). Naturalmente il critico non intende diminuire il valore del romanzo — col quale, ribadiamo, a nostro parere inizia in America la "nueva novela" —, bensì sottolineare l'impossibilità per Asturias di penetrare l'essenza spirituale india sino a farsene interprete. Il Liano riconosce, per tal modo, nel romanzo, due registri: della "narración lírica", di tematica onirica, con la quale lo scrittore esprime, o tenta di esprimere, il mondo indio, e della "narración realista", con cui esprime, ed efficacemente perchè vi appartiene, il mondo dei "ladinos". Nel funzionamento dei due registri il critico vede condensarsi il modo di pensare di molti guatemaltechi di tutti i tempi (p. 52); e prosegue: "De hecho, la división de los registros narrativos revela una profunda fractura en la conciencia del autor y corresponde a dos mundos que si bien se entrecruzan también se distinguen, claramente uno del otro. Por una parte, el mundo indígena. Por otra parte, el mundo ladino" (p. 53).

Ma Asturias non intendeva rappresentare drammaticamente proprio questa frattura tra i due mondi? La sua sincera posizione testimoniale non è da discutere — anche se vi è chi non ha esitato a pensare a un'apologia della dittatura nel *Señor Presidente* —, nè mi sembra che si possa affermare che Asturias era spinto dalla sua "falsa conciencia" di piccolo borghese a esaltare il mondo indio.

Ritengo comunque esatto ciò che il Liano afferma, che cioè lo scrittore sia "lo suficientemente lúcido y honesto como para dar en su novela no una glorificación del indio, como se ha querido leer, sino un reflejo de su propia conciencia fracturada" (*ivi*). Non v'è dubbio che in Asturias vi sia molta "letteratura", ma riconosciamo anche la sua piena coscienza di non poter dare un'immagine reale dell'indio, anche se lo conosceva meglio e più in profondità di altri scrittori "indianisti". Con la sua arte egli ha saputo dare al problema dell'indio una rilevanza che nessun altro narratore anteriore seppe raggiungere. Ad ogni modo, il Liano individua acutamente la soluzione trovata dallo scrittore guatemalteco nel suo romanzo, dove, se il problema è la non conoscenza "a fondo" dell'indio, la soluzione viene dalla letteratura, sta nel "crear, por la combinación de efectos literarios, una realidad verbal lo suficientemente fuerte como para dar la ilusión de una realidad material" (p. 54). Una realtà "creíble porque es eficaz a nivel lingüístico" (*ivi*). A ragione il critico conclude che nel momento della creazione nessun letterato si propone altro che di scrivere, ma che è "el escribir honesto el que descubre las íntimas contradicciones del autor y la sociedad que lo circunda, por lacerantes y dolorosas que éstas sean" (*ivi*). E' il caso di Asturias.

Libro pregnante, questo del Liano, meritevole di molta attenzione e di apprezzamento, che stimola a varie riflessioni.

Giuseppe Bellini

Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen,
herausgegeben von Wolfgang Eitel, Stuttgart, Kröner, 1978, pp.
LXII-538.

Nel primo numero di questa *Rassegna iberistica* riferivamo del colloquio tenuto a Francoforte nel 1977 sulla diffusione della letteratura latinoamericana nel dominio linguistico tedesco: una "triste storia", al dire di G.W. Lorenz. Il presente volume documenta un vivo interesse da parte di una generazione di studiosi ancora più giovane di quella che in quel colloquio sembrava essersi affermata come generazione giovane. Ne è responsabile, ed autore di un'introduzione panoramica, Wolfgang Eitel, nato nel 1945. Assistente all'università di Ratisbona, si occupò di letteratura francese e di letteratura italiana; fu nel 1976 in Messico e nel 1977 a Cuba. E' chiaro che queste ultime esperienze si riflettono sull'introduzione e la direzione del libro, per il quale la "Casa de las Américas" costituisce un punto di riferimento essenziale. Non c'è da meravigliarsi: se in generale un dominio così ancora in movimento come la letteratura contemporanea, intesa la contemporaneità in senso stretto, non può sottrarsi a condizionamenti di carattere politico, molto meno è da aspettarsi che ciò avvenga in riferimento a un'area come l'America latina, in cui i problemi e i sentimenti sono allo stato incandescente. Eitel si dimostra anzi assai preoccupato di rappresentare, nella sua scelta, un ventaglio di tendenze letterarie e politiche e di giustificare le esclusioni.

Il libro si presenta come una serie di monografie su singoli autori, raggruppate asetticamente per nazioni elencate in ordine alfabetico. Qualcuno potrebbe avere preferito un più intrinseco ordinamento storico, e avrebbe messo in rilievo fasce generazionali e forse aree geografiche et etniche; ma forse un simile ordinamento, appunto perchè più significativo, sarebbe risultato più discutibile. Noi qui realizzeremo un ordinamento per ordine di anno di nascita, approfittando della necessità informativa di dare l'elenco degli autori studiati; raggrupperemo inoltre gli autori per lingue, in considerazione della scarsa interdipendenza della produzione in spagnolo e della produzione in portoghese. I ventitre autori di lingua spagnola sono: Borges 1899, Asturias 1899-1974, Carpentier 1904-80, Neruda 1904-1973, Céspedes 1904, Usler Pietri 1906, Icaza 1906, Onetti 1909, Lezama Lima, 1910-1976, Arguedas 1911, Sábato 1911, Droguett 1912, Cortázar 1914, Roa Bastos 1917, Rulfo 1918, Cardenal 1925, Donoso 1925, García Márquez 1928, Fuentes 1928, Edwards 1931, Puig 1932, Vargas Llosa 1936. Ognuno noterà assenze (per esempio quella di *Ciro Alegría*) ed ognuno sentirà qualche inclusione come una interessante proposta. Ma certo anche chi ha una nozione marginale della recente letteratura brasiliana troverà che i cinque nomi brasiliani sono troppo pochi in diversi sensi: a monte si risale nel tempo meno che nell'area ispa-

noamericana, e così meno si scende a valle (i cinque autori sono: Verissimo 1905-1976, Guimarães Rosa 1908-1967, Amado 1912, Adonías Filho 1915, Trevisan 1925). Per di più, si tratta esclusivamente di narratori. Che ne è di tutta la lirica brasiliana, da Carlos Drummond de Andrade a João Cabral de Melo Neto (forniti di "opportuno" curriculum di sinistra)? E' evidente (e del resto comprensibile) che fattori contingenti hanno influito sulle scelte. L'emigrazione politica cilena ad esempio ha occasionato la presenza di due scritti su autori cileni meno noti: quello di Jaime Concha su Carlos Droguett e quello di Federico Schopf (al quale devo la conoscenza del volume recensito, e che ringrazio) su Jorge Edwards; un'occasione, del resto, ben utilizzata.

Oltre ai due cileni citati, collaborarono al volume altre persone non di lingua tedesca: R.H. Castagnino, argentino, Inés González, cilena, Marie-Thérèse Netzlar-Monteil, francese, Elisa Ranucci, italiana, Isolde Warren, nata a Lisbona: nomi per lo più di giovani o giovanissimi ricercatori, come sono in gran parte anche i collaboratori di lingua tedesca, tutti, se eccettuiamo Gustav Siebenmann e Johannes Höfle, nati tra il 1936 e il 1951.

Non è qui il luogo per addentrarsi nell'esame dei singoli scritti, la cui lunghezza sembra calcolata sull'importanza dell'autore. Essi hanno un carattere espositivo, e si dirigono esplicitamente ad un pubblico che si suppone colto ma non preliminarmente informato.

La bibliografia registra sistematicamente le traduzioni tedesche. Sembra da rilevare un'ampiezza d'attività traduttrice che non corrisponde alle considerazioni pessimistiche fatte nel colloquio di Francoforte.

Franco Meregalli

AA.VV., *La narrativa de Carlos Alberto Montaner*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 262.

Quattordici scrittori e critici (Germán Arciniegas, Baeza Flores, Gastón Baquero, J.M. Diez Borque, Fernández de la Torre, Russel Goodyear, J. Hernández-Miyares, Labrador Ruíz, Seymour Mentón, E. Mocega Gonzáles, Israel Rodríguez, E. Suárez Rivero, Raymond D. Souza, E. Zayas-Bazán) analizzano l'opera dell'autore cubano Carlos Alberto Montaner considerato, con Cabrera Infante e Severo Sarduy, uno dei migliori scrittori della giovane letteratura cubana.

Nato a La Habana nel 1943, C.A.M. ha pubblicato fino a oggi sette libri: *Póker de brujas*, *Instantaneas al borde del abismo*, *Los combatientes*, *Galdós Humorista*, *Perromundo*, *Informe secreto sobre la revolución cubana e 200 años de gringos*. Scrive settimanalmente una polemica colonna, "A quemarropa", distribuita dall'Agenzia Latino-americana pubblicata simultaneamente in cinquanta giornali d'America, per quattro milioni di lettori.

Dalla lettura dei saggi emergono le linee ideologiche e stilistiche dell'autore la cui opera si regge sull'abilità tecnica e i cui personaggi sono sempre a contorni decisi, alcuni maniacali nel loro delirante ragionare onirico, altri odiosi fino al disgusto. Ma il manicheismo è inevitabile in una produzione letteraria come que-

sta, che è anche autobiografia dell'autore: per le sue idee politiche C.A.M. ha trascorso in prigione lunghe parentesi della vita.

Il sottile senso dell'umorismo, la satira, l'ironia che permeano l'intera opera di Montaner fanno da filtro ai temi violenti, alle atmosfere assurde e allucinanti. L'autore, con rara abilità, riesce a scoprire il lato comico di ogni situazione e a passare dalla serietà quasi tragica all'umorismo esplosivo.

Raymond D. Souza si sofferma ad analizzare nel saggio *El humor en los cuentos de C.A. Montaner* la funzione dell'umorismo, che definisce l'elemento più importante dei racconti di C.A.M., anche se non sempre centrale. A volte, esso fa parte di un insieme di tecniche che producono un effetto particolare nel lettore; altre, è vincolato a una visione negativa dell'esistenza che presenta il mondo e gli individui che lo popolano come esseri crudeli e disumanizzati. Il tono satirico e scherzoso del racconto, pur intensificando la sensazione dell'assurdo, fa sì che il lettore affronti la situazione senza drammi emotivi.

Il fascino dell'anormale, rileva Eduardo Zayas Bazán, non è una proiezione della personalità intima dell'autore; spiega, al contrario, il distacco di C.A.M. dalle creature mostruose dei suoi libri.

Attraverso questa collezione di caricature stravaganti, in cui il grottesco dell'invenzione si amalgama con l'ironia e la crudeltà di molte situazioni, Montaner critica gli innumerevoli aspetti illogici e incomprensibili della società.

A C.A.M. non interessa il paradosso sconcertante o il dire comodamente il contrario del topico; egli, secondo Eliana Suárez Rivero, esplora l'altro piano della realtà: quello che oscilla fra luce e tenebre, vita e morte, momento e eternità.

Lo stesso autore, nel prologo a *Istantáneas al borde del abismo*, spiega la sua attrazione per questi prodigiosi momenti, "suma y compendio de todas las angustias", i minuti "que marcan las fronteras entre las sombras de la cordura y los primeros destellos de la locura".

A proposito della tecnica narrativa, continua la studiosa, C.A.M. ha creato con *Perromundo* un'opera nuova nel genere nuovo, aggiungendovi rinnovate dimensioni: un triplice piano di prospettive, un curioso angolo umoristico sovrapposto all'angoscia, teorie letterarie vitali formulate liberamente, un gioco cervantino di finzione.

Non completamente d'accordo sulla novità tecnica dell'opera di Montaner si trova Seymour Menton, che ha colto nello stile di C.A.M. reminiscenze del tremendismo di Cela — nella rappresentazione di scene violente —, del surrealismo di Buñuel, delle tecniche stilistiche di Asturias — nella ripetizione di parole, sillabe, lettere, per dare l'impressione del terrore.

Tuttavia, il critico è concorde nel riconoscere validità letteraria all'opera *Perromundo*, che definisce un tentativo fantastico di universalizzare l'esperienza cubana.

Ester P. Mocega-González insiste nel rilevare che il valore di *Perromundo* non sta nella visualizzazione di un fatto storico che ha come scenario il Caribe, ma "por el tema central que plantea puede depositárselo en cualquier latitud, sin que por ello pierda su significación universal y su valor estético (p. 158).

L'uomo del racconto rappresenta l'essere che è vissuto nella storia dell'umanità, che vive e vivrà ripetendo la miseria umana nelle stesse circostanze e in ogni rivoluzione.

La denuncia della situazione politica è tema dominante nei libri di saggi di C.A.M.: *200 años de gringos* e *El informe secreto sobre la revolución cubana*.

Nel primo, José M. Diez Borque sottolinea l'impegno dell'autore che, con un saggio divulgativo, esplosivo e drammatico, tipico di uno scrittore ansioso di agire, dall'interno della società con forza trasformatrice, interpreta il tempo presente.

Il volume comprende una serie di brevi saggi sugli Stati Uniti, sulla natura della società, sulla meccanica dello sviluppo e sulle ripercussioni del suddetto fenomeno con il resto del mondo, in particolare con la "fauna hispano-hablante".

Oltre a dimostrare come sono i "gringos" a duecento anni dalla nascita e mediante un contrappunto dialettico, giudicare il mondo ispanico contemporaneo con parametri culturali "yanquis", C.A.M. dibatte il fenomeno complesso della modernità e le sue implicazioni e ripercussioni, su scala interplanetaria.

José M. Diez Borque, a conclusione del suo esame lucido ed attento, riconosce all'autore valore artistico e posizione ideologica moderna e personale: "Dentro del esquema dinámico que da a su percepción del mundo contemporáneo la sombra de Latino América América cobra especialmente una pujante realidad artística porque no es un tema retórico, sino una patética presencia en sus entrañas" (p. 245).

Nel secondo libro Germán Arciniegas mette in risalto la preoccupazione di Montaner nel presentare una realtà storica criticamente, senza pretendere di fare una storia della rivoluzione cubana giorno dopo giorno. Tuttavia, prosegue il critico, la descrizione di Castro, di quello che ha fatto della Cuba di José Martí, sono parte di un romanzo più che di un capitolo di storia contemporanea. Arciniegas, con ciò, non critica la capacità d'analisi storica dell'autore, il quale ha voluto abbandonare la finzione e dire, come nei grandi romanzi: questa è la storia vera. Vera storia perchè la realtà diventa incredibile e, insiste il critico, "la increíble historia de Castro es tan verdadera como la gran novela, como el esperpento de Valle Inclán" (p. 248).

Conclude il volume un'ampia bibliografia di Russel Goodyear, strumento indispensabile per un'esegesi dell'opera completa di Montaner.

Sorprende come a un autore così giovane venga dedicato un volume di saggi di critici spesso autorevoli. E' prassi normale per scrittori già avanti con gli anni o deceduti. Il fatto confermerebbe, allora, il valore e l'importanza che l'opera narrativa di C.A.M. ha nella letteratura ispano-americana del presente. A meno che l'iniziativa non risponda a motivi più contingenti.

Pareri incrociati, a volte contraddittori, comunque questa impresa sembra uscire dai limiti di un puro omaggio celebrativo. Studi italiani sull'autore non ne esistono ancora. Sarebbe utile, invece, una verifica, anche da parte della nostra critica, della varietà di un'opera letteraria così variamente giudicata. E ciò tanto più se si pensa al paragone che si suol fare tra Montaner e uno scrittore come Cabrera Infante.

Silvana Serafin

AA.VV., *Chile en el corazón, Xile al cor, Chile no corazon, Txile bihotzean, Homenje a Pablo Neruda*, selección y prólogo de Aurora de Albornoz y Elena Andrés, Barcelona, Ediciones-Península, 1975, pp. 215.

La Spagna, memore del grande debito verso il Neruda uomo e poeta, per la partecipazione alle vicende politiche della guerra civile e per il posto che da *España en el corazón* ha occupato nella sua poesia, ha inteso rendere con questo libro antologico un giusto omaggio alla morte del grande cileno, riunendo la voce di più di un centinaio di poeti ispanici nelle quattro lingue: castigliana, catalana, basca e gagliega. E' un avvenimento singolare, giustamente sottolineato dagli editori anche per questo ultimo aspetto, in quanto segna un'unità simbolica della Spagna, in un coro che vuole essere di unanime omaggio e di rimpianto, di viva protesta per gli avvenimenti luttuosi del Cile, che hanno finito per conferire a Neruda, come già avvenne per Lorca, una categoria particolare. Con la sua morte, infatti, moriva anche la libertà del paese come con la morte di Lorca, ben altrimenti tragica, terminava la libertà della Spagna.

E' questo il vero e più profondo significato del libro, dal quale, e giustificatamente, sono stati esclusi per principio, come le curatrici avvertono, le voci latinoamericane, al fine di sottolineare meglio che è la Spagna che intende assolvere un debito verso Neruda; una Spagna riscattata e finalmente democratica, che può restituire una partecipazione sincera alla tragedia del Cile, come Neruda cantò quella spagnola in *España en el corazón*, poema richiamato di proposito, e suggestivamente, nel titolo.

Ma in *Chile en el corazón*, abbiamo detto, si tratta di un coro di voci: da Guillén a Aleixandre, da Alberti a Barnatán, da Goytisolo a Espriu, a López Pacheco, a Marcos..., da poeti noti a meno noti. E se Guillén denuncia per il Cile che "El orden se levanta / Sobre una firme planta / De terror", con accenti prima mai uditi nella sua poesia, Aleixandre evoca, in prosa, l'ultimo incontro con Neruda, nella Calle Vellington, che il poeta cileno avrebbe sempre ricordato, e cantato ancora nel *Memorial de Isla Negra*, affermando di avere lasciato là l'amico spagnolo a vivere "con sus ausentes". Alberti, da parte sua, in "Con Pablo Neruda en el corazón", ricorda in toni elegiaci toccanti la scomparsa del poeta, la sua amicizia con lui, ripetendo versi delle sue poesie, in particolare facendo proprio l'invito nerudiano di *España en el corazón*, incitando ora a guardare il sangue che scorre nella patria del poeta; verso che si è impresso nella mente dei lettori di Neruda e della poesia, come il lorchiano "a las cinco de la tarde": "venid a ver..." ora la sua casa violata, i libri dispersi, i vetri rotti, il suo gran corpo caduto, ma soprattutto "su inmenso corazón allí volcado / sobre la escoria de sus sueños rotos, / mientras sigue corriendo la sangre por las calles". E tuttavia, credo, l'omaggio più significativo al poeta e alla sua patria lo scrive Guillermo Carnero in chiusa del volume, ispirandosi a un verso del *Poema del Cid*, "Lengua sin manos, ¿quomo osas fablar":

No haya más homenaje que las armas
dispensadoras de una muerte justa
y no un poema vil, lengua sin manos.

Chile en el corazón è una raccolta preziosa, che va letta con attenzione, per cogliere quelle straordinarie bellezze che solo la partecipazione sentita può dare, e che in questo caso ha dato. Bene hanno fatto le curatrici a non premettere all'antologia se non due paginette che ne illustrano i criteri di antologhe, per lasciare campo libero alla voce della poesia.

Silvana Serafin

Omar Lara-Juan Armando Epple, *Chile: poesía de la Resistencia y del exilio*, Barcelona, Ambito Literario, 1978, pp. 116.

“Poesia della resistenza e poesia dell'esilio”: il titolo di questo libro immette nelle dimensioni più drammatiche della realtà storica cilena. Lo curano Omar Lara, rifugiato a Bucarest, e Juan Armando Epple, riparato a Cambridge, nel Massachusetts. Giustamente i curatori sottolineano di questa raccolta, nelle “Palabras preliminares”, che per le numerose eliminazioni fisiche, la persecuzione che obbliga all'esilio, le modalità crudelmente oppressive, il clima culturale del paese sudamericano “decrece día a día en medio de la tragedia, el aislamiento, la persecución y el desastre económicos traídos por la Junta. La apatía o el silencio cauteloso que se advierte en Chile en estos momentos, son productos del shock derivado del golpe, consecuencia directa de la atmósfera opresiva y siniestra que reina en el país” (p. 8).

La morte di Neruda, l'assassinio di Víctor Jara, al quale furono prima amputate le mani, restano simboli tragici, tra i molti, della situazione cilena. Nel paese si ripete, quindi, sotto molti aspetti, la tragedia della Spagna franchista, ma il danno intellettuale è senz'altro maggiore.

La raccolta poetica presentata in queste pagine è disuguale per valore, nè poteva essere altrimenti, e i curatori se ne rendono ben conto. Sono presenti in essa testi spontanei della clandestinità coperti dall'anonimato, pervenuti per vie fortunate, e contributi, altrettanto spontanei, dall'esilio, lasciati alcuni nell'anonimo, altri con autore dichiarato. Il tono dominante è la protesta, il lamento per una sorte triste, per una situazione della quale non si vede la fine, ma che pure si auspica prossima. La sezione dedicata alla “Resistenza” si apre, significativamente, con una lirica di Víctor Jara, denuncia e atto di fede al tempo stesso; seguono composizioni anonime, in alcune delle quali si dà risalto all'opera di solidarietà e di difesa della Chiesa cilena e del cardinale di Santiago, mentre altre esprimono un clima di orrore-denuncia-speranza. Segnerò due poesie di un anonimo, alle pp. 23-25: trattano di un franco tiratore ucciso, che dall'aldilà si rivolge al padre: “Entiérrame, padre, y olvides de poner/ mi fecha de muerte, no olvidar; no olvi-

dar; no olvidar; no olvidar/ que ese, olor a campo permanece”. E un sonetto, anch'esso anonimo, di autore, evidentemente, più colto, il quale ispirandosi a Quevedo intitola “Sueño de amor constante más allá de la muerte”. Mi pare interessante per più motivi — significato testimoniale e permanenza di un autore al quale tanto deve la poesia ispanoamericana contemporanea, e così amato da Neruda —; lo riproduco qui:

No helará nuestra pasión el postrer río
y se amarán en otra orilla las desnudas osamentas
acariciaré con dedos descarnados
las hermonas superficies de tus huesos bienamados

Elevaremos un canto de piedra contra piedra
¡Ay! Darte besos de dientes, nada más
y caer uno en el otro a nuestro abismo
embriagados de cal y minerales

Callará al fin mi triste voz y no dirá
que es la carne quien nos ata
con su dulce mentira de infinito

Mas no suelen compartir los muertos sepultura
y entre tú y yo un palmo de enemiga tierra
o el enorme mar ajeno, será igual.

Dai “Talleres clandestinos de poesía” provengono numerose composizioni, talvolta notevoli artisticamente. In alcune, brevi, sembra di sentire l'eco della poesia “náhuatl”, lettura certo preferita dall'autore, come negli anonimi “No agonizo” — “Yo agonizo en vano, / no sé si voy o si retorno. / Todo es tan confuso. / Siento frío en las mejillas” — e “Tus amigos te dejan” — “Tus amigos te dejan / a pesar de ellos, / a pesar de tantos años, / a pesar de tanta vida / mal dispuesta” —; in altre composizioni è vivo il ricordo di episodi singolari dell'ultimo periodo allendista, come la dimostrazione delle casseruole, in “Que digiera, Señora”, o evocano personaggi ormai mitici, Violeta Parra, Allende, Neruda, come in “Cantando para Chile”.

La sezione dell’“Esilio”, oltre a composizioni anonime, presenta poesie di 29 poeti che si identificano. In questo settore il tono è più colto, più sicuro il valore artistico, anche se diverso, naturalmente, il grado di sofferenza. Segnalerò, in particolare le quattro poesie di Alfonso Arcalde — l'ultima denunciante come processi d'inflazione l'ascesa in Cile del mare, del dolore, dell'ira, del terrore, delle lacrime, dell'odio, delle bare, delle pale per scavare la terra, della terra per sotterrare morti, della vita, che “aumentó en un 2.345 / y la muerte un 5.678 ” (“Golpe décimo segundo”) —, il “romance” di Fernando Alegría dedicato a “Víctor Jara” — “Vengo a llamar la atención / con voz de cantor serrano / al hombre que va sin manos/ por cielos de mi nación...” — e che termina con questi versi:

Te oigo hermano cantar
 en el Estadio vacío
 voz de piedras en un río
 que nadie habrá de callar,
 y me da por preguntar
 por qué tu vuelo cortaron
 si supieron que fallaron
 no por mala puntería
 pues el pueblo recibía
 vida cuando lo mataron.

E ancora: "Wie, bitte?", di Ligeia Balladares, che denuncia lo strazio dell'esiliato in un paese di idioma incomprensibile; gli ironicamente testimoniali "Bandos marciales" di Efraín Barquero — dei quali basterà citare il "Bando 434": "Nuestro Gobierno empezará/ por renovar la Constitución/ tanto física como mental de la República" —; il "Recado a Kafka" e "El viajero", di Gabriel Barra... Ma occorrerebbe citare tutti i poemi. Ancora mi sia consentito, per i "nerudisti", ricordare di Oscar Hahn l'"Homenaje a Neruda": "Cuando el sol de la muerte/ se beba toda el agua de tus ríos/ y sus rayos voraces/mortifiquen tu piel y la resequen/ el agua de tu cuerpo ascenderá a los cielos/ y convertida en sangre/ lloverá una vez sobre los cauces/ lloverá una vez sobre los cauces".

Chiudo menzionando il toccante poema di Omar Lara, "Una guarida fresca y tibia", e chiedo scusa ai curatori dell'antologia se ho approfittato della loro scelta. Credo che l'argomento lo giustifichi.

Giuseppe Bellini

Juan Gelman, *Gotán, e altre poesie*, traduzione e introduzione di Antonella Fabriani, Milano, Guanda, 1980, pp. 106.

Una breve "Introduzione" della Fabriani presenta questo poeta argentino, seguita da un "Notizia" intorno alla vita di Juan Gelman e alla sua bibliografia. Apprendiamo così che è nato a Buenos Aires nel 1930; agli inizi degli anni '70 ha svolto un'intensa attività politica, per la quale dovette lasciare l'Argentina e dal 1975 vive in esilio, in Europa "dove continua a scrivere poesie ed è impegnato nella lotta di Resistenza del suo paese" (p. 13); dopo il "golpe" del 1976 i militari lo punirono sequestrandogli i due figli, di uno dei quali "si ignora la sorte" (p. 14); è stato responsabile nel settore stampa del "Movimento Peronista Montonero" fino al febbraio 1979 ed "è uno dei protagonisti della rottura su posizioni antimilitariste, democratiche e marxiste" (*ivi*). Il Gelman ha pubblicato in America (Argentina e Cuba) diversi libri di poesia; le ultime sue opere sono apparse in Francia, Spagna e Germania, nel 1979.

Sono questi i dati essenziali intorno al poeta, autore di una produzione lirica che inizia nel 1959, con *El juego en que andamos*, e che dà i suoi testi più signi-

ficativi in *Gotán* (1962), *Sefiní* (1964-65), *Traducciones: Los poemas de John Wendel* (1965-68), libri, gli ultimi tre, che costituiscono l'oggetto della presente scelta antologica. La curatrice afferma del Gelman che è "uno dei più importanti poeti dell'America latina" (p. 13); della sua poesia la Fabriani offre in questo libro un panorama efficace, in traduzione sempre accurata e di buon gusto.

Del poeta si dà, nello studio introduttivo, un giudizio pregnante, sottolineando i tratti determinanti della sua opera: superamento di un isolamento intimista; avvicinamento al popolo, del quale diviene voce autentica, aggiungiamo con originale operazione linguistica demitizzante del linguaggio poetico. Gelman intende la poesia un "mestiere", possibilità concreta di azione, scelta di vita; ma la curatrice afferma anche che di essa egli rifiuta "ogni istanza didattica" (p. 9). Spiegando poi il significato di *Gotán*, scritto in *ves-re*, cioè al rovescio, *Tango*, che "il rinvio al tango è ancora il pretesto per esprimere il senso di un intimo conflitto" sperimentato dall'autore tra la "testimonianza di sofferenza e il distanziarsi da questa sofferenza, quasi la volontà di ridurne la portata, di non prenderla sul serio" (*ivi*).

Quanto al *ves-re* la Fabriani ci dice che, col *lunfardo*, è la lingua parlata a Buenos Aires; nel tango ha trovato "la sua espressione letteraria e rappresenta la scelta costantemente operata da chi parla tra due diverse possibilità espressive, nonché l'inventiva linguistica e la ricchezza lessicale della lingua *porteña*, cioè di Buenos Aires" (*ivi*). A noi il *ves-re* non sembra, peraltro, una parlata tipicamente *porteña*, ma una forma non ignota ai bambini nel loro gioco infantile. Del resto il Gelman, almeno se stiamo alle poesie presentate in questa scelta, non scrive per nulla in *ves-re*, altro che il titolo di un poema.

C'è il pericolo che del Gelman ci facciamo un'idea un po' strana, diversa da quella che è la sua naturale. L'antologia ce lo presenta, invece, adeguatamente nelle sue caratteristiche di artista, padrone di un linguaggio severamente controllato, volutamente asciutto, scarno, in realtà ricchissimo di significato, anche là dove più vuol essere dissacrante del sentimento. Modi nuovi per esprimere stati d'animo vecchi come il mondo: l'amore, il senso dell'assenza — "Cuando se fue yo tiritaba como un condenado, / con un cuchillo brusco me maté, / voy a pasar toda la muerte tendido con su nombre, / él moverá mi boca por la última vez" ("Gotán") —, con estrema sensibilità e mal nascosta tenerezza.

Un gioco ironico domina molte liriche ed esalta, per contrasto, il sottofondo problematico; talvolta il poeta prende posizione contro quelli che per lui, evidentemente, sono divenuti luoghi comuni, come in "A la pintura", richiamo al libro famoso di Alberti, per affermare invece la superiorità della donna reale su ogni capolavoro d'arte.

L'ironia vale a esprimere posizioni di dura denuncia, come in "María la sirvienta", che cala nella tragedia personale e nel dramma delle differenze sociali; o in "Pedro el albañil", imperniato sul contrasto vita-morte, sogno-realtà, valore-insignificanza dell'uomo.

Il tema dell'amore domina anche *Sefiní*, ma trattato con un "recato" che dà accenti originali all'espressione, di voluto tono dimesso, in realtà poesia altamente raggiunta e intimissima; con l'amore, nella raccolta sono coinvolti temi pressanti, vitali, e in "Césare" è Pavese maestro di dolore di vivere: "vendrá la muerte y

no tendrá tus ojos // me has enseñado a respirar". La partecipazione al momento politico argentino è naturalmente documentata, in "Hechos" ad esempio e in "Masacre de guerrilleros".

Nelle *Traduzioni* da John Wendell, false traduzioni, si coglie l'accentuarsi di una problematica che coinvolge il mondo e il poeta. Echi di Cortázar mi sembrano ravvisabili nel poema "XVII", di "Casa tomada" intendo, e di Ernesto Cardenal, quello degli *Epigramas*, nel poema "LXV"; sono solo spie per individuare le letture di Gelman e per nulla ne intaccano l'originalità. Vi è nelle *Traduzioni* un incrociarsi di motivi, che vanno dall'amore alla denuncia della condizione umana, dell'uomo nemico di se stesso, del capitalismo nemico di tutti gli uomini, per cui si arriva, nel poema "XCI" all'affermazione: "toda poesia es hostil al capitalismo/ puede volverse seca y dura pero no porque sea pobre sino/ para no contribuir a la riqueza oficial...".

Echi nerudiani, dell'atteggiamento di ironia e ripudio con cui Neruda ha sempre denunciato y "pulgonos literarios", i critici ostili, troviamo nel poema "CCXXXII"; Borges, inventore di pensose fantasie, sembra aver lasciato orma nel poema "CDXII". Ma ripeto, tutto senza intaccare l'originalità del Gelman, che si afferma ovunque, confermando, guarda caso, proprio una "missione" della poesia nell'aderenza all'uomo e alla vita, la serietà, e la validità, del "mestiere" di poeta, di uno, cioè, che come dichiara, "tomó a la poesía no / como prostituta para una noche ni/ como ángel guardián sino/ como compañera que llevó por la calle // entre los ruidos las furias o/ junto al abismo donde ella/ le hizo decir locuras suspirar/ soñar años vidas coger dulcemente..." (poema "CCXXXII").

Giuseppe Bellini

Aurora de Albornoz-Julio Rodríguez Luis, *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980, pp. 334.

Qualche anno fa scrivevo (*Relaciones entre la cultura africana y la literatura de América Latina: la poesía de habla castellana en las Antillas*, "Studi di letteratura ispano-americana", 6, 1975, p. 60) che la poesia della "negritude" di lingua francese in America aveva possibilità future diverse da quella di lingua spagnola, in quanto prodotto di un mondo essenzialmente omogeneo che le impedisce di divenire una moda e perchè in continuo e vivificante contatto con quello che si può considerare centro naturalmente attrattivo, la poesia dell'Africa francofona; per la poesia negra ispanoamericana, invece, non vedevo più possibilità di sopravvivenza, si presentava come fenomeno limitato nel tempo e nello spazio, un movimento nella storia della poesia del secolo XX. La presente antologia lo conferma chiaramente. Infatti, l'ultima sezione di essa, il breve "Epílogo: Permanencia y transformación", mostra con evidenza lampante l'esaurimento del genere.

Ben diverso era stato il momento in cui Ramón Guirao pubblicava, nel 1938

all'Avana, la nota *Orbita de la poesía afrocubana*, ed Emilio Ballagas, nel 1944 a Madrid, l'*Antología de poesía negra hispanoamericana*, nel 1946, a Buenos Aires, *Mapa de la poesía negra americana* — ma non dimentichiamo neppure la madrileniana *Lira negra*, del 1945, riunita da José Sanz y Díaz, presto introvabile perchè recava poesie anche contro Mussolini, conquistatore dell'Abissinia e amico di Franco, e che non citano gli autori di questa antologia: il volume apparve infatti nella collana "Crisol" della madrilegna Aguilar, al n. 21, ma fu subito sostituito, con lo stesso numero, dalla *Antología de poesía negra hispanoamericana* del Ballagas —; allora la poesia negra era ancora qualcosa di vivo, anzi, iniziata praticamente nel clima del primo dopoguerra, si sviluppava negli anni '20-'30, con poeti come Ildelfonso Pereda Valdés, — del quale va sempre sottolineato il ruolo di iniziatore — Ramón Guirao, Marcelino Arozarena, Alejo Carpentier, José Zacarías Tallet e altri, dando i poeti di maggior rilievo in Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, Emilio Ballagas e Manuel del Cabral.

Nello studio introduttivo i curatori danno esauriente notizia sulle origini del tema negro nella poesia, partendo dal "Siglo de Oro", e sulla sua permanenza, americana e spagnola, fino alla fioritura del nostro secolo, alla quale dedicano ampio spazio nell'antologia, tornando qui alla divisione geografica per paese, privilegiando poi, in settori singoli, i maggiori poeti, i citati Guillén, Palés Matos e Ballagas.

Nella trattazione dell'argomento era forse bene porre in evidenza con maggior dettaglio il formarsi della poesia negra del secolo XX, nelle sue due componenti, come opera di bianchi, con un iniziale avvio folclorico, poi divenuto serietà di problema, e di negri o mulatti, con immediata aderenza alla situazione del negro. E sottolineare anche le intime relazioni tra le religioni africane presenti a Cuba e nelle Antille, che sole spiegano come la nota folcloristica non di rado, lungi dall'essere "esterna", è in realtà adesione all'intimo mondo della spiritualità negra. Vi ha parte notevole la mitizzazione di un'Africa lontana, sognata, non vista, luogo d'incontro con lo spirito, con gli antenati che pervivono, con tutto ciò che questo comporta di rivoluzionario nel concetto della vita e della morte.

Lo stesso si dica per la presenza delle divinità e del rito; il *Vodú* haitiano, il *Nañiguismo* e la *Santería* cubani, hanno parte importante nella poesia afroantillana. Ma il volume curato dalla Albornoz, infaticabile nel diffondere la letteratura ispanoamericana con imprese editoriali e dalla cattedra universitaria madrileniana, e dal Rodríguez Luis, ha meriti preminenti nella presentazione di un materiale copioso, di non facile reperimento, che qui viene ampliato, rispetto alle antologie precedenti, a settori poco noti o del tutto sconosciuti: mi riferisco al materiale anonimo dei secoli XVIII e XIX cubani, con i canti rituali dell'uccisione della "culebra"; fonte di "Sensemayá" di Guillén; a quelli relativi ai primi decenni del secolo XIX, partendo da Juan Francisco Manzano e da Gabriel de la Concepción Valdés, con diversi nomi quasi ignoti, e con quel Candelario Obeso, colombiano, particolarmente suggestivo nei ritmi della "Canción der boga ausente", su su fino a Luis Lloréns Torres, il cui sonetto "La negra", nel suo intenso sensuale barocco — "Oh, tú, digna de aquel ebrio de inspiración, / cántico de los cánticos del rey Salomón" —, è fonte possibile dei "Madrigales" con cui Nicolás Guillén celebre-

rà un nuovo ideale di bellezza antillana nella negra, contro il *cliché* della bellezza femminile bianca.

Non sarebbe stato ingiustificato, in questo settore, includere qualche verso dello stesso José Hernández dal *Martín Fierro*, là dove l'argentino canta il negro, nel certame di valore e di poesia con il protagonista.

La sezione dedicata alle "Voces del canto", per nazione, presenta per Cuba, tra altre, composizioni famose, sulle quali si fonda la stessa poesia negrista: da "La comparsa" di Felipe Pichardo Moya, a "La rumba" di José Zacarías Tallet, a "Hermano negro" di Regino Pedroso, a la "Bailadora de rumba" di Ramón Guirao, alla "Canción negra sin color" di Marcelino Arozarena. Non è qui il caso di ripetere l'indice dell'antologia. Vorrei comunque osservare, a proposito della scelta da Neruda, di cui si include. "El viento sobre Lincoln", dal *Canto General: Los Libertadores*, che sarebbe stato giusto riprodurre anche "Bailando con los negros", dalla *Canción de gesta*, riconoscimento di ciò che il negro diede al mondo americano: "Negros del continente, al Nuevo Mundo/ habéis dado la sal que le faltaba...".

La scelta per i tre poeti maggiori non poteva essere, invece, più efficace né ampia. Correda il volume, come sempre in antologie di questo genere, un imprescindibile "Vocabulario", che si fonda, come i curatori dichiarano, sui precedenti, ordinati da Ballagas, Valdés Cruz, González Pérez, Lydia Cabrera e Morales; e una "Bibliografía sumaria", di 61 schede, molto utili, riferentesi però esclusivamente a contributi americani e spagnoli.

Giuseppe Bellini

Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI de España, 1979, pp. 227.

Dopo *Consagración de la primavera* (1978), il romanziere cubano Alejo Carpentier, recentemente scomparso, pubblica questo strano libro, *El arpa y la sombra* — la cui definizione di "novela" viene voglia di confermare continuamente, poichè ben poco ha a che vedere con il romanzo abituale —, imperniato sulla figura di Cristoforo Colombo, in un atteggiamento dissacratore, già preannunciato in *Consagración de la primavera* (precisamente a pagina 42 dell'edizione Siglo XXI de España, IV, 1979). Il tema e il progetto sono, quindi, remoti e Carpentier li realizza dopo il precedente romanzo, di maggior impegno e complessità.

Anzitutto in *El arpa y la sombra* il titolo si presenta enigmatico e si chiarisce solo, più che per mezzo delle epigrafi, tratte dalla *Leggenda Aurea* e dal *Salmo 150*, al termine del romanzo. Nella sostanza, si tratta del trionfo e della fama del navigatore genovese, della sua definitiva sepoltura nell'ombra, del successivo processo di beatificazione intentato, dietro pressioni autorevoli di vescovi americani, da Pio IX e da Leone XIII, che per ben tre volte lo proposero, con esito negativo, alla Sacra Congregazione dei Riti.

Nella nota di quarta di copertina lo scrittore afferma che nel 1937, mentre stava realizzando un adattamento radiofonico del libro dedicato a Cristoforo Colombo da Claudel per Radio Luxembourg, si sentì irritato per l'impegno agiografico che vi si manifestava e che attribuiva virtù sovrumane allo scopritore dell'America. Più tardi Carpentier si imbatte in un "increíble" libro di Leon Bloy, dove il grande scrittore cattolico sollecitava "nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro", senza contare l'intervento di due pontefici, Pio IX e Leone XIII, per la sua beatificazione. La reazione di fronte a pretesa tanto assurda fu questo libro. Scrive l'autore: "Este pequeño libro sólo debe verse como una *variación* (en el sentido musical del término) sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás, misteriosísimo tema... Y diga el autor, escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos: del novelista) *el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido*". Ed è questo, in sostanza, il carattere di "ficción" del libro di Carpentier. La chiarificazione citata è interessante; di fronte a *El arpa y la sombra* il lettore, infatti, si chiede anzitutto, a quale ragione questo romanzo ubbidisca.

In una prosa di trascinate umore barocco, nella quale si caratterizza sempre più l'ultima epoca dello scrittore cubano, — almeno a partire da *El recurso del método* —, si assiste alla dissacrazione di un mito, quello colombiano, che da tempo ha perduto attrazione e sostanza. Una battaglia contro mulini a vento, dunque, se ancora si pensa che Colombo possa venire considerato da qualcuno un ispirato o un santo: ma da buon americano, tutto teso alla difesa e all'esaltazione del suo mondo, Carpentier non resiste alla tentazione di un ennesimo processo alla scoperta dell'America da parte degli europei e quindi al suo principale autore, la cui condotta, ad ogni modo, sappiamo non fu per nulla esemplare: lo attestano le numerose stragi di indigeni.

Si potrebbe pensare che lo scrittore cubano abbia voluto rendere la pariglia, nel suo specifico campo, all'altra, folle, dissacrazione tentata, negli ultimi anni della sua vita, dal Menéndez Pidal contro il padre Las Casas, e che nessun buon americano può accettare.

Tornando al romanzo, esso si presenta strutturato in tre parti: 1) *el arpa*; 2) *la mano*; 3) *la sombra*. Ed ecco spiegato il motivo della prima epigrafe tratta dalla *Leggenda aurea*: "En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra". La prima delle tre parti indicate allude alla risonanza "cattolica", a distanza di secoli, e proprio a motivo dell'emancipazione delle nazioni americane, dell'impresa colombiana e di Colombo stesso. Pio IX, di cui è sintetizzata la vita, fino al pontificato incluso, con particolare riferimento all'ambiente familiare e al suo viaggio in Cile, è il protagonista del libro, fino alla sua firma, da pontefice, della pratica "eccezionale" con cui decide di dare inizio alla causa di beatificazione dello scopritore.

La seconda parte del romanzo, la più estesa e interessante, ha per protagonista lo stesso Colombo sul letto di morte, in attesa del confessore. In un lungo monologo interiore egli va evocando la storia della sua impresa, della quale evidenzia la falsità del fondamento, la serie di menzogne per accreditarla, prima d'iniziarla con-

cretamente, e, una volta compiuta, col proposito, alla fine mantenuto, ma solo, nel romanzo, di confessare finalmente la verità: di non aver cioè scoperto, in realtà, proprio nulla, poichè l'America era già stata scoperta prima di lui dai navigatori nordici. Dalle pagine di questa parte del libro di Carpentier esce una figura di Colombo ciarliera, per nulla edificante; il navigatore è trasformato in superficiale millantatore menzognero, romanzesco anche nelle asserite avventure con "Columba", la regina Isabella, come confidenzialmente la chiama. E tuttavia il saporito linguaggio, le immagini ricche di "humor", hanno il potere di presentare al vivo ciò che più sta a cuore allo scrittore, il mondo antillano.

Nell'ultima parte del romanzo lo scenario si trasferisce alla Sacra Congregazione dei Riti, in procinto di discutere l'ammissione della causa colombiana. Nuovamente il tono cambia; siamo di fronte a un'improvvisa serie di giochi d'umore, nei quali naufraga del tutto la "rispettabilità" dell'ormai "invisibile" Colombo, il quale, puro spirito, si aggira tra giudici e testimoni, e, alla fine, irrimediabilmente sconfitto, sostiene un colloquio semiserio con un altro invisibile, Ammiraglio anche lui, ma di vere battaglie marine, Andrea Doria, che lo conferma circa l'impossibilità per un marinaio, di esser fatto santo, "porque ningún marino nació para santo". L'"Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás" resta solo, "en un lugar preciso de la plaza donde, cuando se mira hacia las columnatas de Bernini, la columna frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parece una sola" (p. 226), finchè si diluisce nell'aria "haciéndose uno con la transparencia del éter" (p. 227).

Forse i fatti, nella vicenda di Colombo, andarono realmente come Carpentier li racconta, o forse furono tutto il contrario. La leggenda che circonda questo personaggio non si chiarisce, è naturale, con questo libro, nè era nelle intenzioni dell'autore, che anzi costruisce intorno al navigatore e alla sua impresa un'ennesima leggenda, totalmente negativa.

Sottolineerò qualche altro elemento nel libro, come il ricorso all'inserimento di versi nel discorso, senza avvertirne la paternità, ma che il lettore capisce essere dell'Arciprete di Hita o di García Lorca. L'esempio in questo senso di García Márquez in *El otoño del Patriarca* dev'essere stato stimolante; del resto anche *Consagración de la primavera* straripa di un ampio capitale poetico, che bene rivela la formazione ispanica dello scrittore cubano. E ancora è da sottolineare, come già in *Concierto barroco* e nella *Consagración*, anche in *El arpa y la sombra* un sempre più avvertibile aprirsi di Carpentier alla cultura italiana, attraverso citazioni di Dante, interpretazioni di paesaggi e di città, per terminare con Piazza San Pietro e il colonnato famoso del Bernini.

Silvana Serafin

* * *

Maria Lúcia Lepecki — *Romanticismo e realismo na obra de Júlio Dinis*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1979, pp. 118.

A proposta de Maria Lúcia Lepecki é transparente e, desde as primeiras linhas, não contaminada pela suspeita da dúvida: análise textual sem preocupações historicistas; e, neste âmbito, essencialmente um excursus em torno da problemática ideológica dos textos de Júlio Dinis. E a autora é ainda mais explícita quanto às intenções do seu discurso: “O meu texto vai, creio, em linguagem acessível e aberta. Nem tecnicismos, nem citações de teóricos, nem especulações de alto nível. Tento, apenas, *explicar* para uma maioria de leitores não especializados ou que só agora iniciam uma aproximação com a Literatura, o que creio ter interesse na escrita dinisiana” (p. 12).

Esta advertência poderia supor um empobrecimento da análise e da sua concretização em acto de escrita, o que, na realidade, não acontece. Deixando de parte a intenção de não recorrer a tecnicismos (ilusão imprevisível para quem se ocupa de crítica, literária ou outra) e de evitar especulações de alto nível, o que, quanto a mim, pressupõe um conceito aristocrático da cultura, o ensaio de Maria Lúcia Lepecki representa uma séria e, em muitos aspectos, nova tentativa de leitura de um autor não poucas vezes considerado como observador epidérmico do liberalismo português do século XIX.

Organiza-se o trabalho em três capítulos fundamentais: a posição do novelista na transição literária do seu tempo e a persistência romântica patente sobretudo no aspecto excepcional de todas as suas personagens (I cap.); a internização dos Narradores, “em textos cujo ponto de vista é omnisciente” (II cap.); distribuição dos espaços antagónicos como traço pertinente da técnica narrativa de Júlio Dinis e, substancialmente, análise exaustiva dos espaços físicos em cada um dos seus romances (III cap.). E’ claro que, nesta perspectiva, não poucas vezes a autora alude à ligação entre “texto (criação/ficção) e contexto sócio-histórico”, como era inevitável numa investigação que privilegia a componente ideológica de “uma escrita a ler-se hoje como a nostálgica proposta de um futuro a que as forças da História não deram licença para existir” (p. 115).

No conjunto, pode dizer-se que o texto de Maria Lúcia Lepecki respeita a intenção didascálica da sua proposta inicial. Isto é observável pela introdução de formas apelativas (“chamo particularmente a atenção para...”), pela preocupação de esclarecer o uso de certos conceitos (é exemplar, no III cap., a clarificação prévia do que entende pôr em evidência como espaços antagónicos) e por uma necessidade interna de explicar o que poderia parecer opaco ao tal leitor não especializado, posto perante a inevitável terminologia científica.

Tratando-se pois de um ensaio com intenções predominantemente didácticas, estranha-se, todavia, a grande frequência de “infracções” à norma do português europeu. A transgressão diz respeito não só à posição do pronome átono [a título de exemplo: “Clara, Cecília e a Baronesa *se* afirmam” (p. 28); “recurso pelo qual o exemplo torna-se” (p. 55); “Se (...) os Narradores dinisianos inernizam-se” (p. 56); “que (...)obrigam-nos” (p. 60); “as suas muitas reflexões’ o levarão”

(p.110)] mas à própria regência inusitada de alguns verbos: “Berta *ama* a Jorge” (p. 95); “Madalena *guia* a Cristina” (p. 97); “Circunstâncias do acaso (...) fazem *adoecer* a D. Luís” (p. 104). O facto é tanto mais perturbador se se considera que o texto, no geral, não apresenta sinais indicativos de reinvidicar a sintaxe e ortografia do português do Brasil, circunstância que acentua a distração do editor em matéria de didáctica da língua.

Manuel Simões

Herberto Sales, *Cercatori di diamanti* (“Cascalho”). Tradução e introdução de Giuliano Macchi. Nota final de Jorge Amado. Milano, Scheiwiller, 1979, pp. 307.

Com o romance *Cascalho*, publicado em 1944, intervinha Herberto Sales na chamada literatura regionalista brasileira, nada e criada com o Modernismo, através de uma narrativa que manifestava a espantosa força criadora de um grande mural aberto sobre um mundo primitivo. Simultaneamente, porém, o romance assumia a função de evidenciar o desamor do tecido social inserido no contexto histórico, o que o identifica, mediante o corpo linguístico, com a temática matriz pertinentemente observada por Giuliano Macchi: “Il romanzo vuole essere, secondo le migliori tradizioni della narrativa del Nordest, una denuncia del regime clientelare, della prepotenza dei ‘colonnelli’, dello sfruttamento dei lavoratori, dell’assenza dello Stato, della corruzione, delle peggiori piaghe, insomma, del Brasile dell’epoca” (p. 8).

A temática regionalista dilata-se, portanto, extravasa duma geografia literária (a bahiana) já frequentada por Adonias Filho e Jorge Amado, por exemplo, desenvolvendo-se no sentido “di una partecipazione alla storia di tutti (...) facendosi linfa vigorosa di tutto un filone narrativo”, como diz ainda o tradutor (p. 9).

Não é empresa fácil a tradução de *Cascalho* pelos problemas de transposição de uma linguagem rica de regionalismos e de termos da gíria dos garimpeiros (“i cercatori di diamanti”), o que, evidentemente coloca o romance na área da ruptura estético-linguística que se seguiu ao Modernismo e cuja marca estilística encontrará em Guimarães Rosa o seu ponto culminante. O tradutor, porém, não só demonstra uma grande familiaridade com os mecanismos culturais da língua de partida (e por isso o sintagma “Só depois da fogueira...” se transforma lucidamente em “Solo dopo San Giovanni...”, p. 15) como considera o carácter “arcaico” de uma escrita que tende a recuperar o tempo histórico-linguístico da “civilização” dos coronéis. Isto verifica-se, por exemplo, na tradução de termos de economia empírica, que percorrem todo o romance, pensados e resolvidos de forma exemplar e de acordo com o valor contextual da expressão. Nestes termos, é claro que “800\$000” só se pode traduzir por “ottocento milreís” (p. 15); “cinco contos de réis”, por analogia, corresponde evidentemente a “cinquemila milreís” (p. 73), do mesmo modo que “cem contos” se lê como “centomila milreís” (p. 15). Em todos estes casos, o termo *milreís* funciona obviamente

como elemento denotativo de um valor que se pretende significativo como grau elevado de grandeza. Mas é evidente também que fórmulas como “vela de \$400” e “\$500 de carne”, por exemplo, têm de ter um tratamento diverso (“candela da 40 centesimi”, p. 75; “50 centesimi di carne”, p. 77) por força do próprio fenómeno interlinguístico que investe a operação de traduzir.

Outro aspecto ainda que caracteriza este excelente trabalho é a distinção correcta das alcunhas que acompanham o nome da grande galeria de personagens, sobretudo pelo sentido metafórico que as envolve e pela função de tais epítetos na organização das “várias intrigas” do romance. Daqui resulta a transposição de formas que poderiam parecer à primeira vista nomes próprios mas que, com efeito, o não são e que por isso se devem traduzir: “nas bibocas do Rapa-Tiçãu” (“negli spacci di Ruba-Fuoco”, p. 51); Neco Rompedor (“Neco Foratore”, p. 77; Agenor Cabeça-Sêca (“Agenor Testa-Secca”, p. 89) — para só citar estes exemplos.

Estamos em presença, como se constata, duma tradução que nada concede ao imprevisto da transferência mecânica mas que, pelo contrário, tudo pensa em termos de rigor e de modo a que o texto de chegada não perca a grande frescura dum romance que certamente marcou uma etapa brilhante na literatura brasileira.

Manuel Simões

Carner, Riba, Foix, Espriu, *Poesia catalana del novecento*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Roma, Newton Compton, 1979, pp. 199.

Dobbiamo dire che attendevamo con una certa ansia (ma anche con un certo timore) l'uscita di questa antologia (se può passare il termine), soprattutto per due ordini di ragioni: la prima è evidente ed è propria di questo tipo d'operazione, ossia l'antologizzazione. Senza andare troppo lontano basti vedere come non siano ancora del tutto sopite le polemiche sull'antologia *Poesia italiana del '900* a cura di Pier Vincenzo Mengaldo o su quella più recente (riguardante solo gli anni settanta) di Antonio Porta. La seconda riguarda un nostro personale timore: si sarebbe guardato a questi poeti con occhio esclusivamente specialistico e storicizzante creando, in questa maniera, una specie di gabbia d'oro individuata da ordinate essenzialmente politico-regionali? Entrambi i nostri dubbi sono stati immediatamente fugati. Per quanto concerne il primo problema, nessuno può discutere sul fatto che gli autori presenti siano i più rappresentativi ed i più validi. Dare l'idea della poesia di un secolo (a maggior ragione se non ancora terminato) è sempre difficile e ancor di più lo è all'interno di una collana che, per esigenze editoriali e di destinazione, non può concedere troppe pagine ai propri volumi. Per quanto riguarda il nostro timore, esso si è subito mostrato infondato: le opere scelte corrispondono a dei momenti di produzione letteraria che, pur risentendo evidentemente di un certo malessere interno, lasciano trasparire l'ampiezza degli orizzonti della poesia catalana. Crediamo che l'antologia di G.E. Sansone colmi più d'una lacuna e corregga più d'una inesattezza in riferimento alle precedenti antologie o raccolte di poeti catalani pubblicate in Italia. Riteniamo non inutile

un breve excursus su quanto già pubblicato nel nostro paese a proposito di poesia catalana, tralasciando articoli o traduzioni apparse su riviste o miscellanee. Le raccolte curate da Cesare Giardini (*Antologia di poeti catalani contemporanei: 1824-1925*, Le edizioni del Baretto, Torino, 1926, pp. 295, e *Antologia della poesia catalana [1845-1935]*, Milano Garzanti, 1950. Crediamo più opportuno parlarne al plurale non tanto per l'implicazione cronologica della seconda rispetto alla prima, quanto per alcuni criteri che hanno, secondo noi, portato a delle modifiche nella esclusione e nella inclusione di certe opere di certi autori) hanno il pregio di aprire una strada e lo fanno con una cognizione di causa che sorprende se si tiene conto del periodo nel quale furono pubblicate. La raccolta di Livio Bacchi Wilcock (*Poeti catalani*, introd. di Juan Rodolfo Wilcock, Bompiani, Milano, 1962, pp. 379) presenta degli spunti interessanti, ma, come nota anche Sansone, non soddisfa soprattutto nelle traduzioni. Adele Faccio ha curato la traduzione di due raccolte e di alcuni altri testi poetici di Salvador Espriu (*Pelle di toro, Libro di Sinera, Le canzoni di Arianna*, introd., trad. e note di AF, Guanda, Parma, 1966, pp. XLIII-215). Anche in questo caso le traduzioni lasciano molto a desiderare (ancor più che nel caso precedente) con degli errori d'interpretazione come, ad esempio, nella versione della poesia *Presa segura* (op. cit., p. 175) dove "Pas de caçador./ Sento com s'atansa/ per sols de tardor..." diviene "Passo di cacciatore./ Sento come s'avvicina/ nel sole al tramonto..." Quando "tardor" è una parola squisitamente catalana per indicare l'autunno, e certamente lo definisce senza possibilità di significati sfumati o equivoci. Un contributo diverso ci viene dall'antologia di Giuseppe Tavani (*Poesia catalana di protesta*, Laterza, Bari, 1968). Per la prima volta viene dedicato un certo spazio a dei poeti come Pere Quart, che precedentemente avevano ottenuto scarso rilievo. Da notare poi un pregevolissimo "invito alla Catalogna" che funge da introduzione e che ben mette in evidenza tutte le problematiche proprie di una cultura allora e adesso minoritaria, ma emergente. Ultima, crediamo, in ordine di tempo è la pubblicazione delle *Elegie di Bierville* di Carles Riba, curate dallo stesso Sansone (Einaudi, Torino, 1977, pp. XXXIII-58). Tale volumetto presenta notevoli pregi sia per la densissima introduzione che per la precisione e per l'efficacia delle traduzioni stesse. Raramente, dobbiamo ammettere, abbiamo avuto la sensazione di leggere la stessa cosa, stilisticamente e contenutisticamente, nella versione e nel testo a fronte. Questi i precedenti italiani all'antologia di Sansone. Come si può notare anche dal nostro elenco, certo non criticamente esauriente, *Poesia catalana del novecento* s'inserisce, per la prima volta, più come un tentativo di bilancio, ancorché sommario, che come la piacevole scoperta di un mondo poetico periferico, ma vitale e capace di esprimere voci originali. La "piacevole scoperta" lascia dunque spazio ad una collocazione critica più pensata e meno "risentita". Un solo rimprovero possiamo muovere all'opera curata da Sansone: per quanto riguarda l'introduzione, avremmo preferito una trattazione più "didattica". Ci riferiamo a quella che Dario Puccini (cfr. *Tuttolibri*, n. 202, 17-XI-1979, p. 10) chiama (a proposito del libro di Giuseppe Grilli, *La letteratura catalana*) "contraddizione tra erudizione e divulgazione". Se questa è posta in termini molto meno evidenti nell'introduzione di Sansone che in tutta l'opera di Grilli, essa è pur sempre presente e, a nostro avviso, non consente una immediata identificazione, da parte del lettore

non specialista, dei vettori poetici degli autori antologizzati. Certo molti accenni, ancorché precisi e puntuali, avrebbero potuto essere discussi e dilatati senza pregiudicare né l'agilità del volume, né lo spirito della collana (o almeno quello che noi crediamo essere tale). Per quanto concerne i poeti, abbiamo già rilevato come essi siano i più rappresentativi del secolo (almeno fino ai nostri anni). Una poesia catalana che risente ampiamente delle poetiche europee classiche e moderne. Possiamo ritrovare echi ricercati o latenti di Orazio, Petrarca, Leopardi, Mallarmé e, non ci sembra un paragone azzardato, abbiamo sentito palpitare, in alcune poesie, la stessa anima di alcune liriche della recentemente rivisitata produzione poetica neoellenica (dall'Elitis di *προσανατολισμοί* e "Ἥλιος ὁ πρῶτος ad alcune liriche di Seferis), là dove essa respira dell'atmosfera dell'Egeo con rilevazioni paesaggistiche non certo ad uso turistico, ma con connotazioni esistenziali e, anche, metafisiche. Le traduzioni di Sansone, a parte l'esuberanza metrica (peraltro inevitabile), sono sempre all'altezza dei testi presentati. Riportiamo, confrontandola con la versione di Wilcock, come esemplificazione, una quartina tratta da una poesia di Carles Riba (la IV nell'antologia di Sansone):

Com un delerós camina al llarg d'un mur
 pel carrer d'on la nit tota fressa exilava,
 i s'enquimera de la ressonança brava
 del seu pas, que se'n vola i fuig dins l'aire obscur...

Come chi delirante cammina lungo un muro
 per strade da cui la notte ogni rumore fuga,
 e della fiera sonorità s'illude
 del suo passo che vola e fugge per l'aria scura... (trad. L.B. Wilcock)

Colui che ansante va lungo un muro
 per la via da cui la notte ogni rumore esiliava
 e s'illude con l'audace risonanza
 del passo che si libra e fugge nell'aria scura... (trad. G.E. Sansone)

Vediamo come la seconda traduzione corregga "delerós" da "delirante" in "ansante", conferendo così all'immagine riportata un senso più vicino al testo catalano e notevolmente diverso dalla prima versione. Altri esempi potremmo addurre per confortare le nostre affermazioni, ma valga questo per tutti. Va ancora ricordato, a beneficio di L.B. Wilcock, l'occhio col quale si guardava, almeno dall'Italia, negli anni sessanta e prima, alla poesia catalana: era uno sguardo giustamente benevolo e comprensivo più che critico, con tutto ciò una tale situazione poteva comportare (a livello di traduzioni nel nostro caso).

Il volume curato da Sansone è, invece, allo stesso tempo un sicuro punto di arrivo e di partenza. La speranza che vengano dati a conoscere altri poeti (ma anche romanzieri, saggisti e drammaturghi: e i nomi non mancano!) trova qui un preciso punto di riferimento e non possiamo esprimere altro che il desiderio che tale speranza si tramuti in realtà, non già per una ristretta cerchia di "addetti ai lavori", ma per un numero sempre maggiore di lettori "non specializzati".

Patrizio Rigobon

PUBBLICAZIONI

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

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|---|----------|
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967) | L. 2.300 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969). | L. 2.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971) | L. 2.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974). | L. 3.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978) | L. 6.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IX (1979) | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. X (1980). | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|--|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976) | L. 2.000 |
|--|----------|

* * *

- | | |
|--|----------|
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979). | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980) | L. 5.000 |

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 - 20133 Milano (Italia)

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

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

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

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