

RASSEGNA IBERISTICA

25

maggio 1986

SOMMARIO

Franco Merregalli: *L'Italia nella trattatistica letteraria spagnola (1543-1648)* . . . Pag. 3
Rossend Arqués: *El "Leopardisme" de J.M. Bartrina. Mite o realitat?* " 19

V. Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena* (D. Ferro) p. 31;
La traduzione spagnola del "De mulieribus claris". Introduzione e edizione critica a cura di G. Boscaini (D. Ferro) p. 31; A. Ruíz de la Cuesta, *El legado doctrinal de Quevedo, su dimensión política y filosófico-jurídica*; J. Caminero, *Quevedo. Víctima o verdugo*; I. Arellano Riso, *Poesía satírico burlésca de Quevedo* (M.G. Profeti) p. 33; AA.VV., *España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*. Edición e introducción de R. Fernández. Prólogo de J. Fontana (G. Stiffoni) p. 35; G. Mayans y Siscar, *Obras completas*. Edición preparada por A. Mestre Sanchis (G. Stiffoni) p. 39; G. Cangiotti, *Miguel de Unamuno e la visione chisciottesca del mondo* (F. Merregalli) p. 44; H.A. Maldonado-Macías, *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista (La lámpara maravillosa)* (G. Allegra) p. 45; F. García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*. Studio critico, traduzione e note di M. Socrate (A. Paba) p. 49; J. Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (E. Pittarello) p. 51; J. Fernández Santos, *El Griego* (T.M. Rossi) p. 55; J. Lentini, *Diccionario perpetuo* (B. Cinti) p. 56; J. Benet, *Herrumbrosas lanzas, Libros I-VI; Herrumbrosas lanzas, Libro VII* (E. Pittarello) p. 59.

AA.VV., *Ensayos de metodología histórica en el campo americanista*. Coordinador F. del Pino Díaz (G. Bellini) p. 63; A. Vespucci, *Il Mondo Nuovo*. A cura di M. Pozzi; A. Vespucci, *El Mundo Nuevo. Viajes y documentos completos*. Traducción de A.M. de Aznar (G. Bellini) p. 64; Sor Juana Inés de la Cruz, *Il Sogno*. Versione e nota introduttiva di I. Marty. Prefazione di A. Melis (G. Bellini) p. 65; M.M. Caballero Wangüemert, *La narrativa de René Marqués* (G. Bellini) p. 67; G. Centore, *L'amanuense di Borges* (S. Garufi) p. 68; J.M. Marcos, *De García Márquez al postboom* (G. Bellini) p. 70; G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (G. Bellini) p. 73; C. Peri Rossi, *Una pasión prohibida* (S. Regazzoni) p. 75; J.J. Arrom, *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana* (S. Serafin) p. 76; E.G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica* (S. Serafin) p. 78; F. de Toro - P. Roster, *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)* (G. Bellini) p. 79.

M. Spallanzani, *Giovanni da Empoli. Mercante navigatore fiorentino* (M. Simões) p. 82; A. Torres, *Noese e Crise na Epistolografia Latina Goisiana*. Prefácio de J.V. de Pina Martins (S. Castro) p. 83.

“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.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Elide Pittarello, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Silvana Serafin

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche
[ISSN 0392-4777]

[ISBN 88-205-0540-1]

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.r.l.
Via Bassini 17/2 – 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nel maggio 1986
dalle Grafiche G.V. – Milano

Fascicolo n. 25/1986 L. 12.000

L'ITALIA NELLA TRATTATISTICA LETTERARIA SPAGNOLA* (1543-1648)

E' ben noto che l'atto divulgativo essenziale della scuola italianista nella lirica spagnola del Cinquecento è costituito dalla pubblicazione, avvenuta a cura della vedova di Boscán, nel 1543, delle liriche di suo marito e di quelle di Garcilaso de la Vega, in un volume. Soprattutto le liriche di Garcilaso furono considerate come modello per generazioni di letterati spagnoli. Basta sfogliare il *Chisciotte* per vedere di quale prestigio esse godessero ancora agli inizi del secolo XVII. In quello stesso volume si pubblicava una lettera di Boscán alla marchesa di Soma, in cui le idee degli italianisti della corte di Carlo V trovano la loro più nota espressione.

Ma l'esempio di Boscán non fu, per lungo tempo, seguito, se eccettuamo il *Discurso sobre la lengua castellana* di Ambrosio de Morales, pubblicato nel 1546, e sostanzialmente aderente all'aristocraticismo italianizzante del gruppo della corte di Carlo V¹. E' evidente che l'at-

* Tra il 1961 e il 1967 lavorai a una *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, e pubblicai in forma provvisoria alcune parti di essa, in otto fascicoli di complessive 758 pagine. Non ero lontanissimo dalla meta quando circostanze esteriori, ma anche la sopraggiunta stanchezza, insieme alla perplessità riguardante il grado di maturazione del lavoro già fatto, mi fecero abbandonare l'impresa. Restò inedita una piccola parte, l'ultima redatta, nel 1967 o 1968. E' facile rilevare che essa dovrebbe essere sottoposta a revisione, già per quanto riguarda le citazioni dei testi, fatte su edizioni qualche volta superate. Per esempio, cito le *Anotaciones* a Garcilaso del Brocense e di Herrera non nell'edizione di A. Gallego Morell. Ma credo poco all'opportunità di obliterare la databilità di uno scritto allo scopo di aggiornarlo. O lo scritto merita ancora attenzione, o è meglio non pubblicarlo. Tutto considerato, e malgrado il sopravvivere di quella perplessità, mi risolvo per l'opzione positiva. Ci sarà in questa mia decisione una componente di nostalgia di altre stagioni; ma sono anche convinto che, pur nella sua sommarietà, lo scritto che qui pubblico abbia una certa utilità, in quanto abbozza una delineazione storica ed indica possibilità di ricerche.

¹ Cfr. L. Terracini, *Traduzione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Roma 1964, pp. 107 ss.

tività letteraria si svolgeva senza grandi preoccupazioni teoriche, cosa di cui del resto dimostrano di essere consapevoli coloro che negli ultimi decenni del secolo cercarono di “erudire” gli spagnoli, come è facile dimostrare comparando le prefazioni dei diversi trattati o compilazioni da loro scritti. Se qui trattiamo della teoria letteraria spagnola non è perché pensiamo che essa abbia guidato la prassi in modo determinante, ma perché, studiandola, dovrebbe essere particolarmente facile documentare la diffusione della conoscenza della cultura letteraria italiana, e perché il suo stesso sorgere è una espressione dell’influsso italiano.

In Ambrosio de Morales il riconoscimento della superiorità degli italiani non esclude un fondo nazionalistico. Possiamo infatti dire che sia nella tendenza italianistica sia nelle riserve tradizionaliste di intenzioni nazionaliste (evito di parlare di “scuole” esattamente definibili) l’intenzione è di affermare la personalità letteraria dei castigliani di fronte agli italiani. In Morales già si afferma che, grazie appunto a Boscán e a Garcilaso, la letteratura castigliana ha opere che possono benissimo reggere il confronto con quelle degli italiani. Ed è in questa affermazione il germe dei lavori del Brocense e di Herrera a commento di Garcilaso. Si è anzi congetturato che precisamente Morales, vivendo a Siviglia, dove pubblicò, davanti all’edizione delle opere di suo zio Pérez de Oliva, una nuova edizione del suo *Discurso*, nel 1585-1586, abbia influito su Herrera. Egli comunque si può considerare, con le sue edizioni del *Discurso*, un ponte tra lo scritto di Boscán e la produzione teorica dell’ultimo quarto del secolo ².

Nel 1574-1581 Francisco Sánchez de las Brozas, *el Brocense*, pubblica delle *Anotaciones y Enmiendas* alle opere di Garcilaso, sul modello esplicitamente riconosciuto delle edizioni commentate apparse in Italia di Dante, Petrarca, Ariosto, Sannazaro. Il Brocense rilevava le fonti di Garcilaso, e con questo non gli pareva affatto di sminuire il poeta toledano, perché “no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”; ma in tal modo fu da parecchi interpretata la sua opera ³.

² L’atteggiamento di Morales è strettamente analogo a quello contemporaneo della *Pléiade*: “Devançant de trois ans la *Défense et Illustration de la langue française* de du Bellay, le *Discours sur la langue castillane* correspond au fameux manifeste de la *Pléiade*” (L.P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, “Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie”, 18. B, Halle 1909, p. 45).

³ Cfr. A. Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcellona 1953, vol. III, p. 571 ss.; A.F.G. Bell, *Francisco Sánchez el Brocense*, Oxford, Oxford U.P., 1925, p. 86 s.

Più importante del lavoro del Brocense, ma evidentemente in relazione con esso, furono le *Anotaciones* che Fernando de Herrera pubblicò nel 1580, riguardanti le *Eglogas* dello stesso Garcilaso. Herrera non cita il Brocense, anzi afferma, si direbbe con intenzione, che la sua idea era di vecchia data, risaliva alle esortazioni di Juan de Mal Lara, morto nel 1571. Comunque la quasi coincidenza è significativa di un fatto: l'ambiente letterario spagnolo era maturo per iniziare una considerazione teorica della letteratura, sulla traccia degli italiani, così come prima lo era stata la pratica.

Herrera, come Francisco de Medina, che premette alle annotazioni un *prólogo* sull'uso della lingua volgare, vede in Garcilaso colui che riscatta gli spagnoli dall'accusa di rozzezza fatta loro dagli italiani. La letteratura castigliana anteriore a Garcilaso non trova grazia presso di lui. Ma il suo garcilasismo è cosa ben personale. Egli ammira Garcilaso per delle ragioni che già fanno intravedere, nel culto per la forma della scuola di Garcilaso, la sofisticazione della forma di Góngora:

tiene riquísimo aparato de palabras ilustres [...] Los sentidos, o son nuevos, o si son comunes los declara con cierto modo propio del que los haze suyos, y parece que pone duda si ellos dan el ornato o lo reciben ⁴:

parole degne di un artista raffinato come Herrera era. Facendo una storia delle egloghe, ben modesto posto Herrera concede al Petrarca.

Petrarca, aunque nacio en aquel siglo rudo, como casi solo pareciese que sabía en él, merecio algún nombre; mas ni sus églogas, ni las de Bocaccio son dinas de memoria. Pontano no quiso dexar esta parte de poesia libre de su ingenio, i así la trató, pero no con la felicidad que las otras cosas [...] Sanázaro, cultísimo y castigadísimo poeta, y de moderatísima vena, es solo dino de ser leído entre todos los que escrivieron eglogas despues de Virgilio [...]. También escribió Sanázaro la bellissima Arcadia, y entre otros muchos Bernardino Roa ⁵ sus eglógas de pescadores, no tales

⁴ Cito dall'ed. delle *Eglogas* di Garcilaso, con le *Anotaciones* di Herrera, Parigi, s.a., p. 10.

⁵ Si tratta di Berardino Rota, letterato napoletano (1508-1575) autore di *Piscatorie* (1533) di tipo sannazariano. Il Rota fu amico di S. Ammirato, che a lui dedicò il dialogo *Il Rota ovvero delle Imprese*, Firenze 1598. (Nell'ed. di Firenze 1598 di questo *Dialogo* si cita un'ed. napoletana di più di 30 anni prima). Ma qui Herrera allude alla dedica premessa all'ed. di Napoli 1560 delle *Piscatoriae* di

como piensa Cipion Amirato, porque aunque no le sucedio infelice la imitacion de Sanázaro, no alcanza con grandísimo intervalo a su ingenio. ⁶

Pur rilevando che tutta la prospettiva storicocritica di Herrera è riferita al genere bucolico, non si può far a meno di intravedere in essa la tendenza generale a considerare Petrarca non il modello assoluto, ma soltanto una tappa di uno sviluppo che culmina con Sannazaro.

L'italianismo di Herrera non si è fermato alla cultura dell'epoca di Garcilaso. Si è aggiornato, come dimostrano le citazioni di Scipione Ammirato, e di molti altri contemporanei italiani ⁷. Eppure anch'egli era un nazionalista, a suo modo, anche come reazione alla boria nazionalistica italiana. Se egli rivaleggiava con gli italiani, lo faceva col proposito di superarli, in una nobile gara; ma non poteva soffrire il loro tono di superiorità. Memorabile è a questo proposito la nota 214 all'*Egloga III*:

B. Rota, nella quale S. Ammirato paragonava tali opere alle *Piscatoriae* latine del Sannazaro, senza affermare quale delle due raccolte fosse superiore: "E qualunque sene porti il pregio, che in questo campo non entrerò io, assai è, che la lode ne torni alla patria vostra, essendo amendue napoletani": cito dall'ed. di Napoli 1726, vol. II, p. II-III. S. Ammirato scrisse e pubblicò nel 1560 delle *Annotazioni* ai *Sonetti* di B. Rota, molto vaste (vol. I dell'ed. cit., pp. 135-244), che si potrebbero utilmente paragonare alle *Anotaciones* di Herrera, di cui sono un evidente precedente. Alla difesa degli arcaismi e dei neologismi fatta da Herrera (e senza dubbio centrale nella sua poetica e nell'evoluzione dal petrarchismo al cultismo) si possono ad es. accostare le pagine di S. Ammirato *Dintorno alle voci nuove* (vol. I, pp. 239-244). All'edizione delle *Rime* di B. Rota segue una serie di sonetti a lui indirizzati: a uno di essi, in spagnolo, di Jerónimo Urrea (vol. I, p. 312), rispose il Rota (vol. I, p. 121); a un altro, pure in spagnolo, di "Scipione Delli Monti" (p. 338), rispose pure il Rota.

⁶ Ed. cit., p. 117.

⁷ Ho compilato un lista delle citazioni di autori italiani (il numero romano indica la Egloga, l'arabo la nota): L.B. Alberti, III 52; Alciato, III 75; Ariosto, I 25; II 14,98,134,169,171,182,201,215; III 1,33; Bembo, II 251; Geronimo Beneviene I 28; II 20,25; Boccaccio, II 9,30,50; III 1; Boiardo, III 23; Dragonet Bonifacio, II 96; G. Cardano, III 69,71; Dante I 25,53; III 39; Stefano Escapalaria I 60; Giovio, II 209; G.B. Giraldi Cintio, III 68; Jacobo Marmita, II 146; G. Parabosco, II 169; Petrarca I 8,12,17,56; II 13,21,81,87,89,136; III 69; Pico della Mirandola, II 20; Poliziano, III 1; Porcacchi, III 75; G. Ruscelli, III 75; Sannazaro, I 10; II 5,21,26,63,65,149; III 29,71; Scaligero, II 59,66,164,219; III 69; Tansillo, I 14; Bern. Tasso, II 169; Erasmo da Valvasone, III 39. Non sarebbe ozioso individuare le opere e gli autori citati, ai fini d'una più precisa conoscenza della cultura italiana nella Siviglia di Herrera.

no sé qué ánimos se pueden hallar tan pacientes, que toleren los oprobios y denuestos con que vituperan a los Españoles los escritores de Italia. Antigua costumbre es suya i heredada de los Romanos;

chi ci sarà che

sufra sin indignación en aquella manifica i abundosa istoria del Jovio las injurias con que afrenta a los Españoles? ¿Quien considera con sufrimiento el odio con que el Guiciardino condena a toda la nacion Española en el vituperio que piensa que haze al marqués de Pescara? ¿Qué razón permite que llamen Bembo y Sabelico bárbaros a los Españoles siendo de una religión, de unas letras i casi de una lengua?

E' ben noto, di Herrera, il confronto tra le due lingue, la italiana e la spagnola. La conclusione del confronto è la seguente: che gli italiani siano stati

mas perfetos i acabados poetas que los nuestros, ninguno lo pone en duda; porque an atendido a ello con mas vehemente inclinacion, i an tenido siempre en grande estimacion este exercicio;

ma la lingua spagnola è tale che “ecede sin proporcion a todas las vulgares”⁸. Sono parole che dimostrano un atteggiamento diversamente patriottico, ma non meno patriottico di quello di coloro che potremmo chiamare tradizionalisti, gli eredi (consapevoli o no) della linea Juan de Valdés-Castillejo-Silvestre. Nel 1575 Gonzalo Argote de Molina pubblicava, in appendice all'edizione *princeps* del *Conde Lucanor* di Juan Manuel, il suo *Discurso sobre la poesia castellana*, che rappresenta un'accesa reazione nazionalistica nei confronti della idolatria per gli italiani. Argote rivendica la possibilità espressiva delle vecchie *coplas* castigliane, che sono suscettibili

de todo el ornato que qualquier verso muy grave puede tener, si se les persuadiesse esto a los poetas deste tiempo que cada dia le van oluidando, por la grauedad y artificio de las rimas Italianas.

E' ben noto che il benemerito filologo sivigliano fu indotto dal suo nazionalismo a un grosso abbaglio: egli infatti, per dimostrare che

⁸ Il testo è citato anche da L.P. Thomas, *op. cit.*, p. 156.

l'endecasillabo non veniva dall'Italia, affermò che Petrarca imitò Jordi de San Jordi, poeta del secolo XV. Garcilaso, afferma Argote,

en la dulçura y lindeza de conceptos y en el arte y elegancia no deue nada al Petrarcha, ni a los demas excelentes poetas de Ytalia.⁹

La reazione tradizionalista spagnola non fu senza effetti pratici. In Francia, si è notato¹⁰, le forme tradizionali “vengono accoppiate con un tema spassoso e un linguaggio ridicolmente antiquato”; ma in Spagna si è ben lontani dall'adoperare le forme tradizionali a tale scopo.

Sostanzialmente d'accordo con Argote de Molina fu Juan de la Cueva, il cui *Ejemplar poético*, secondo Menéndez y Pelayo, “apenas hizo otra cosa que poner en verso lo que había dicho Argote”¹¹ nel suo *Discurso sobre la poesía castellana*. Redatto nel 1606 e rivisto nel 1609, in pieno trionfo lopianò, l'*Ejemplar poético* difende le forme medioevali spagnole. Esso afferma che l'endecasillabo è di origine provenzale ed iberica.

El Dante y el Petrarca lo ilustraron
y otros autores y esto les debemos,
a ellos que de nosotros lo tomaron.¹²

Egli deplora che alcuni poeti, come Garcilaso, introducano versi in lingua straniera (cioè italiana) nei loro componimenti¹³. Ed in altro luogo afferma:

¿Qué me hace Boscán, qué Garcilaso,
qué sus comentarios y comentadores?
si no trabajo yo, ¿qué da el Parnaso?
[...]
Esto hace a mi musa retirarse

⁹ Cito dall'ed. a cura di E.F. Tiscornia, Madrid 1926.

¹⁰ W.T. Elwert, *Le varietà nazionali della poesia barocca*, in “Convivium”, 1938, p. 36.

¹¹ *Historia de las ideas estéticas*, Madrid 1946, vol. II, p. 262.

¹² *Epístola II*, vv. 161-163. Cito dall'ed. a cura di F.A. de Icaza, in *Clásicos Castellanos*, p. 210.

¹³ *Ep. II*, vv. 295 ss.

de seguir esta via italiana
y a partes nunca oídas derrotarse. ¹⁴

Ciò non gli impedisce di citare la *Teseide* del Boccaccio ¹⁵, il Berni ¹⁶, il Ruscelli ¹⁷, l'Areteino ¹⁸, e tutta una serie di trattatisti italiani ¹⁹:

Scaligero hace el paso llano
con general enseñamiento y guía;
lo mismo el doto Cintio y Biperano. ²⁰
Maranta ²¹ es ejemplar de poesía,
Vida el norte, Pontano el ornamento,
la luz Minturno, cual el sol del día.

In realtà, era più facile distanziarsi dagli italiani che prescindere, soprattutto parlando di teoria letteraria, dal momento che l'idea stessa di teorizzare la letteratura era largamente dovuta a precedenti italiani.

Così vediamo nello stesso anno 1580, in cui furono pubblicate le *Anotaciones* di Herrera, apparire il primo trattato di metrica in spagnolo, l'*Arte poética en romance castellano* di Miguel Sánchez de Lima, le cui idee provengono "casi esclusivamente de la *Genealogia deorum* de Boccaccio, a través de la traducción italiana de Giuseppe Be-

¹⁴ Cito da Gallardo, *Biblioteca española*, vol. II, Madrid 1863, p. 643. E' qui evidente e polemica l'allusione alle annotazioni di Herrera.

¹⁵ *Ep.* III, v. 101.

¹⁶ *Ep.* III, v. 131.

¹⁷ *Ep.* III, v. 158. Sull'influsso di Girolamo Ruscelli sull'*Ejemplar poético* cfr. C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva*, s.a., pp. 218-229. Il Guerrieri Crocetti sottace tuttavia la intonazione antiitalianista dell'*Ejemplar poético*. In realtà "Cueva, que [...] era italianizante fervoroso en su mocedad, pasada ésta, lo fue mucho menos que la mayoría de sus contemporáneos" (Icaza, nell'ed. cit., p. 53).

¹⁸ Esto rió el sofístico Areteino

en su pungente epístola a Trebacio,
que una elegía hizo en ellos al de Urbino.

¹⁹ vv. 544 ss.

²⁰ Si tratta del messinese Giovanni Antonio Viperano, che, nato verso il 1540, fu fino al 1587 cappellano di corte di Filippo II. E' autore di un'opera *De scribenda historia* (1569). Cfr. B. Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, Madrid 1944, t. II, p. 13 n.

²¹ Non trovo citati che un Maranta giureconsulto ed uno botanico, ambedue del primo Cinquecento.

tussi de Bassano, Venecia, 1954²², e le cui conoscenze metriche per quanto riguarda i metri italiani vengono "probabilmente" da Antonio da Tempo, commentatore del *Canzoniere* del Petrarca.

L'opera di Sánchez de Lima, degna di essere ricordata per il suo primato cronologico, è divulgativa, elementare, e non ebbe fortuna; la ebbe invece, benché i suoi meriti intrinseci non siano maggiori, l'opera che va sotto il nome di Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, la quale, pubblicata a Salamanca nel 1592, servì da manuale di precettistica letteraria in Spagna, forse appunto a causa della sua elementarità, fino alla metà del sec. XVIII²³ e cioè fino a quando fu sostituita dalla *Poética* di Luzán, e che quindi merita una particolare considerazione storica.

Come l'*Ejemplar poético* e le opere di Sánchez de Lima e di Díaz Rengifo, si occupa particolarmente di metrica il *Cisne de Apolo* di Luis Alfonso Carvallo (1602), il quale tuttavia si dimostra ben consapevole della distinzione da fare tra poesia e semplice versificazione. Egli si ispira, più che all'aristotelismo dominante, alle teorie platoniche, probabilmente filtrate attraverso Marsilio Ficino²⁴.

La più importante opera di teoria letteraria della fine del Cinquecento, in Spagna, è, secondo Menéndez Pelayo²⁵, la *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano, pubblicata nel 1597. Il rapporto di essa con la poetica di Giulio Cesare Scaligero è dichiarato:

De Hieronimo Vida dize Scaligero que escriuió para poetas ya hechos y consumados; y yo digo del Scaligero que fue un doctísimo varón, y para intituyr un poeta, muy bueno y sobre todo aventajado, mas que en la materia del ánima poética, que es la fábula, estuuu muy falto.²⁶

²² A. Vilanova, *Preceptistas españoles* cit., p. 585.

²³ Pubblicata dapprima a Salamanca, 1592, l'*Arte poética* di Díaz Rengifo fu ristampata a Madrid, 1606, 1628, 1644, e poi, colle aggiunte di José Vicent, a Barcellona, 1700, 1703, 1717, 1724, 1726, 1727, 1738, 1759. Cfr. Palau, *Manual del librero hispano-americano*, Barcellona, 2^a ed., *ad vocem*.

²⁴ A. Vilanova, *op. cit.*, p. 620. Né Vilanova né Menéndez Pelayo (*Ideas estéticas*, II, pp. 218-221) si occupano specificamente delle eventuali fonti italiane di questo trattatista che non posso direttamente esaminare.

²⁵ *Op. cit.*, t. II, p. 223.

²⁶ A. Lopez Pinciano, *Philosophía antigua poética*, a cura di Alfredo Carballo Picazo, Madrid 1953, vol. I, p. 9. Il Pinciano, allude al *Poeticorum libri tres* di S. Vida.

Certo il Pinciano conobbe i *Discorsi del poema eroico* del Tasso, dissentendo qualche volta da lui (e del resto nel posteriore poema *El Pelayo*, si dimostrò influenzato dal Tasso²⁷). Ma in quali precisi rapporti egli sia cogli altri aristotelici italiani, dal Robortelli al Castelvetro, dei quali, secondo Menéndez Pelayo, è superiore per “verdadero espíritu filosófico” è ancora da chiarire²⁸. Il Pinciano cita molte volte (14) il Petrarca e alcune (4) il Sannazaro. Sembra ignorare Dante (per lui la terzina è la strofa dei *Trionfi*)²⁹; e in genere il suo interesse si dirige prevalentemente agli antichi, come a maestri dei maestri.

Molto più documentato contatto con l'Italia ebbe Francisco Cascales il quale, nato nel 1564, si dedicò alla carriera delle armi e viaggiò prima in Fiandra poi in Italia, risiedendo a Napoli, e tornando in Spagna solo nel 1592.

Cascales “como hombre de su tiempo, muestra hiperbólica predilección por la poesía italiana y señaladamente por la escuela petrarquista”, afferma il suo biografo³⁰. In realtà, come uomo, appunto, del suo tempo, egli cita, molto più spesso che gli italiani, i latini: Virgilio, Orazio, Marziale, Ovidio. Questo stesso fatto era un riflesso della permeazione di cultura italiana di Cascales; ma deve essere rilevato. Nelle sue *Cartas filológicas*, pubblicate nella vecchiaia, nella nativa Murcia (1634), troviamo comunque tracce delle sue letture italiane: nella stessa dedica vi sono quattro versi di Serafino Aquilano; quattro volte viene citato Piero Valeriano Bolzani³¹, l'Ariosto viene ripetutamente difeso, benché si citi con elogio anche il Tasso³², di cui Cascales conosce anche i *Discorsi sul poema eroico*³³. Curiosissima per noi la citazione

²⁷ Cfr. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux 1966, p. 318.

²⁸ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 238. A poco serve S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid 1962.

²⁹ *Philosophía antigua poética*, vol. II, pp. 224 ss.

³⁰ J. García Soriano, *Francisco Cascales*, Madrid 1924, p. 131.

³¹ Si tratta di Urbano Bolzani, bellunese (1442-1524), autore della prima grammatica greca in lingua latina? Le date riferite da J. García Soriano, nella sua ed. delle *Cartas filológicas* dei *Clásicos castellanos*, 1477-1558, mi risultano inspiegabili. L'informazione di García Soriano è qualche volta incerta. Egli identifica (III 160) Leonardus Pisarensis in Leonardo da Pisa, non rendendosi conto che di Pesaro e non di Pisa si tratta. Ma non so chi sia Leonardus Pisarensis.

³² Nel vol. III, p. 39 dell'ed. cit., si cita un sonetto del Tasso che comincia “Di verde allor la cui frondosa testa”. Il suo corrispondente P. González de Sepúlveda cita pure T. Tasso, “a quien v.m.” (cioè Cascales) “da tan honrado lugar”.

³³ “Que la canción sea un concepto solo, fuera de que lo dice Torcuato Tas-

di “poemas menores de la época” “como los Triunfos de Petrarca, los poemas de Dante Aligero, el Amor enamorado de Minturno”³⁴. Comunque, egli ammira la raffinatezza italiana nel versificare: “son tan remirados en esto los italianos, que usan los asonantes por consonantes diferentes”: affermazione illustrata da ben quattro ottave dell’Ariosto. Aristotelico ossequioso, come dimostra il fatto che talora egli semplicemente traduce dall’*Arte poetica* del Minturno³⁵, egli si sforza “de montrer que l’Arioste n’a pas enfreint les préceptes ou que les temps sont la cause de ses erreurs”³⁶.

Anche l’opera più sistematica di Cascales, le *Tablas poéticas*, rivelano la esplicita derivazione dai precettisti italiani Minturno, Robortello, Castelvetro, Torquato Tasso³⁷. Egli polemizza contro il teatro spagnolo poco rispettoso delle regole, benché anche qui si dimostri indulgente col “felizmente atrevido Ariosto”, non meno che con il Tasso “gran observador de la ley poética”³⁸.

Nel complesso, Cascales rappresenta, abbastanza bene le idee comuni nella sua generazione. Non credo che si possa considerare anacronistico per il fatto che ignorasse il “general discrédito de los libros de caballerías después de la publicación del Quijote” o “la profunda revolución poética originada por la divulgación del *Polifemo*”, come pensa Vilanova³⁹. Lo scarso apprezzamento per i libri cavallereschi era una cosa che risaliva agli erasmisti, ma non era compattamente e coerentemente praticata⁴⁰; la rivoluzione del *Polifemo* fu tutt’altro che accettata dai coetanei di Cascales (per esempio da Lope, n. 1562) e dai più giovani (Quevedo, n. 1580). E del resto le *Tablas*, redatte già nel 1604, non potevano registrare l’effetto del *Polifemo*, divulgato

so en sus *Discursos poéticos*, ello es tan cierto, que no tiene réplica” (vol. II, p. 102).

³⁴ III, p. 102. Nelle *Tablas poéticas* si cita di nuovo Dante come poeta “epico”: “De esta misma especie podemos llamar los *Cantos* o *Capítulos* de Dante Alighiero, en que trató divinamente del Purgatorio, del Infierno y del Paraíso, y los Triumphos del Petrarca”. Cfr. Vilanova, *op. cit.*, p. 627. Vi si cita anche il *De vulgari eloquentia*.

³⁵ Cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, p. 319.

³⁶ M. Chevalier, *op. cit.*, p. 320.

³⁷ Cfr. Vilanova, *op. cit.*, p. 623.

³⁸ Cfr. Vilanova, *op. cit.*, p. 627.

³⁹ *Op. cit.*, p. 630.

⁴⁰ Pur condannando in termini generali i libri cavallereschi, il Pinciano “prise fort l’*Amadis de Gaule* et estime l’*Amadis de Grèce*”(Chevalier, *op. cit.*, p. 318).

manoscritto nel 1611. Cascales rappresenta il classicismo italianeggiante, nutrito tuttavia di trattatistica non meno che di esempi vari, come si addice alla sua professione (egli fu, dopo il periodo militare, un professore), e differentemente da quanto accade, ad esempio, con Cervantes ⁴¹.

Annunciatore dell'innovazione gongorista è invece Luis Carrillo y Sotomayor, di una ventina d'anni più giovane di Cascales.

Il breve *Libro de la erudición poética* di Carrillo, tipico rappresentante dell'aristocrazia che univa alla professione delle armi il culto delle lettere, come lo era stato Garcilaso (e come lui morto giovane: a ventisette anni, nel 1610), si inserisce chiaramente nella tradizione garcilasiana.

A uer acompañado con diligencia, y estudio las fuerças del ingenio, tuuiera Italia acerca de nosotros menos ocasion de desprecio, y mas que temer a los lugares de sus Petrarchas y Tasos. ⁴²

Il punto di riferimento, i grandi da superare (con la "diligencia", dal momento che lo "ingenio" non manca) sono gli Italiani. Li avrà forse conosciuti, e non soltanto attraverso Suárez de Figueroa, che fu suo amico solo alla fine della sua breve vita ⁴³; ma il fatto è che nel suo libretto le citazioni sono unicamente latine. Più chiara che mai appare l'idea, che anima un Pinciano o un Herrera, che bisogna studiare i latini appunto per rivaleggiare cogli italiani in raffinatezza ("erudición"). E' questa idea, condotta alle estreme conseguenze, che ispira l'esperienza culterana, come del resto molti oppositori di essa.

Coetaneo di Carrillo, essendo nato come lui nel 1583, e come lui andaluso, Juan de Jáuregui, celebre per aver dipinto un ritratto di Cer-

⁴¹ Coetaneo ed amico di Cascales, Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) può invece considerarsi un erede della tendenza nazionalista, per quanto era possibile ai suoi tempi. Il suo nazionalismo era così cieco da indurlo a ritenere lo spagnolo più antico del latino. Se elogia Garcilaso, è certo per poter dire che grazie a lui "los mismos italianos nos envidian la aventajada perfección y ecelencia". Accanto a Patón, che cita molto spesso, si può collocare Juan de Robles, il cui *Culto sevillano*, pronto per la stampa nel 1631, non fu stampato che due secoli e mezzo dopo. Robles segue "un criterio classicista tradicional en la escuela sevillana" (Vilanova, *op. cit.*, p. 670); ma è chiaro che le fonti italiane di tale classicismo sono ormai lontane. La Spagna si va progressivamente chiudendo in se stessa.

⁴² Cito dall'ed. di M. Cardenal Iracheta, Madrid 1946, p. 56.

⁴³ Si veda lo studio di D. Alonso, premesso alle *Obras completas*, Madrid 1936.

vantes e per aver tradotto l'*Aminta*, è tra questi. Egli non nega la poesia difficile, ma nega la poesia intenzionalmente oscura⁴⁴. La sua posizione è quindi affine a quella di Cascales, anche se il suo pensiero critico, per il quale ebbe una viva ammirazione Menéndez Pelayo (forse anche a causa della posizione anticulterana del critico santanderino), è senza dubbio più perspicuo. Nel breve *Discurso poético*, pubblicato nel 1623, non è traccia particolare della sua confidenza con la letteratura italiana; ma appare a me evidente che l'antigongorismo di Cascales e di Jáuregui ha una relazione con la loro lunga permanenza italiana. Ora che è superata la preconcepita svalutazione di quella che noi chiamiamo la poesia barocca, fino al punto che appaiono chiarissimi segni di una meccanica e conformistica sopravvalutazione di ogni opera avente caratteri barocchi; ed ora che stiamo superando le fatiche manovre nazionalistiche dell'erudizione di un tempo, possiamo rilevare il carattere sintomatico di questo fatto che due tra i più caratteristici antigongorini fossero permeati di Italia, mentre Góngora in Italia non fu mai, come non lo fu probabilmente, e comunque non lo fu a lungo, il suo profeta Carrillo y Sotomayor. E il sintomo si conferma se pensiamo che Cristóbal Suárez de Figueroa, il cui contatto coll'Italia fu così precoce (venne a diciassette anni in Italia) e prolungato (vi restò fino a trentatré, e poi tornò in Italia nel 1622, e vi morì verso il 1639) che possiamo considerarlo un italo-spagnolo⁴⁵, si dimostra decisamente antigongorino quando gli capita di parlare di poesia⁴⁶.

Un posto alquanto a parte tocca, nella teoria letteraria spagnola, alla *República literaria* di Diego de Saavedra Fajardo, che, nato nel 1584, ebbe tuttavia una notorietà letteraria tardiva, sicché ci appare in qualche modo posteriore ai suoi coetanei. Viaggiò molto, come di-

⁴⁴ Il breve *Discurso* è stato quasi tutto riferito da Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas* cit., pp. 333-334; e poi da Vilanova, *op. cit.*, pp. 650-659. Questi, p. 656, cita una frase indicativa di Jáuregui: "dice el italiano que las ha de hallar" (le parole) "prontas el escritor, sotto la penna, debajo de la pluma".

⁴⁵ *El pasajero*, l'opera principale di Suárez de Figueroa, pubblicata a Madrid nel 1617, è dedicato "A la excelentísima república de Luca": è un particolare significativo.

⁴⁶ Cfr. Vilanova, *op. cit.*, p. 677. E' evidente che il disdegno con cui Menéndez Pelayo (*Ideas estéticas* cit., p. 286-287) parla di Suárez de Figueroa e si rifiuta di parlare delle sue "ideas doctrinales" è largamente condizionato dall'atteggiamento critico che l'autore ha nei confronti della Spagna del suo tempo e di Lope de Vega, due cose intensamente amate dal grande critico.

plomatico, anche in Italia; e quindi la sua visione dei valori letterari è libera dell'angusto nazionalismo di altri spagnoli dell'epoca; ma egli era più un politico che un letterato; e questo può in parte spiegare come le sue nozioni siano inesatte. Egli fa dire a Fernando de Herrera, cui affida l'incarico di giudice di poeti, che

Petrarca fue el primero que en aquellas confusas tinieblas de la ignorancia sacó de su mismo ingenio, como de rico pedernal, centellas con que dio luz a la poesía toscana. Su espíritu, su pureza, su erudición y gracia, le igualó con los poetas antiguos más celebrados.

Dante invece “queriendo mostrarse científico, no fue poeta” e viceversa. Il giudizio negativo su Dante non ci può meravigliare; ma sí che egli venga implicitamente considerato posteriore al Petrarca. Alquanto frettolosamente, ma in piena armonia con le idee del tempo, l'Ariosto viene deplorato per aver intessuto la sua tela “con estambres poco pulidos y cultos”; mentre al Tasso si riconosce un religioso rispetto dell'arte, sicché al suo poema non ci si può avvicinare “sin mucho respeto y reverencia”. Si riconoscono tuttavia le doti dell'Ariosto, “de ingenio vario y fácil en la invención”, sicché egli “con más suavidad y delectación” di Lucano, “tocaba una chirimía de varios metales”. Accanto a lui è posto il Marino, “más atento a deleitar que a enseñar”. Non sono certo giudizi molto personali, ma forse appunto per questo sono importanti, come giudizi consolidati. Del resto, pur trattandosi di un politico e di uno storico, Saavedra Fajardo non mostra penetrazione personale nemmeno nei confronti dei due storici che cita, il Guicciardini, di cui si dice soltanto che fu “gran enemigo de la casa de Urbino”, e il Giovio, “enemigo declarado de los españoles”, come ben sapeva anche chi del Giovio non avesse letto nulla⁴⁷. Si direbbe che di personale, per quanto riguarda l'Italia e la sua letteratura, non si trovi anche nell'opera di Saavedra Fajardo che una viva ammirazione per Michelangelo e la citazione dei suoi celebri versi:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva.

⁴⁷ Un particolare passaggio riguardante la letteratura politica merita di essere segnalato: “De las partes setentrionales, y también de Francia e Italia, venían caminando recuas de libros de Política y razón de Estado, aforismos, diversos comentarios sobre Cornelio Tácito y sobre las repúblicas de Platón y Aristóteles”.

Siamo lontani dall'italianismo del pur celebrato Herrera, ragionato, vario, aggiornato. La Spagna si sta chiudendo all'Italia, che era il suo essenziale contatto col mondo, perfino in chi il mondo girava per dovere professionale.

Ultima tra le poetiche importanti del Seicento spagnolo, *Agudeza y arte de ingenio* di Baltazar Gracián (nato nel 1601) fu pubblicata in una prima edizione nel 1642, ed in una seconda, definitiva, nel 1648. Si tratta di una precettistica in forma di antologia commentata; e questo ultimo aspetto ci permette di rilevare in forme precise la presenza del modello italiano nell'opera.

Distingue l'opera di Gracián il fatto che essa non si riallaccia, almeno esplicitamente, alla trattatistica anteriore, italiana o spagnola che fosse; ed è anche significativo che, contrariamente a quella, si riferisca molto più parcamente agli autori latini, mostrando una predilezione per Marziale, "nuestro bilbilitano"⁴⁸.

Il grosso delle citazioni si riferisce ad autori spagnoli, con una evidente prospettiva moderna, per cui lo stesso "coronado cisne Garcilaso" è citato meno di autori più recenti anche poco noti. Questa stessa prospettiva, che è caratteristica dell'inoltrato secolo XVII, noi vediamo anche a proposito degli italiani. Petrarca è citato pochissimo e non in italiano; moltissimo invece lo è il Marino e il Guarini, "Fénix de Italia", di fronte al cui *Pastor fido* sembra a Gracián che tutto il teatro spagnolo debba tacere⁴⁹. E' chiaro, e non può meravigliare chi conosca le relazioni personali che Gracián ebbe con italiani, che Gracián era in aggiornati rapporti colla cultura italiana. Non c'è in lui alcuna affermazione che faccia pensare ad un'Italia anche culturalmente decaduta come noi riteniamo che fosse l'Italia alla metà del secolo⁵⁰. Tra i "más floridos ingenios" dell'Italia contemporanea (o dell'immediato

⁴⁸ Così lo chiama, ad es., nel *Discurso* XLIII. Naturalmente dovette influire in tale predilezione il fatto che Marziale come Gracián nacque presso l'odierna Calatayud.

⁴⁹ In una rapida revisione ho notato la citazione, nel *Discurso* IV, dell'inizio della *Canzone alla Vergine*. Anche il fatto che Gracián fosse un ecclesiastico, contrariamente ai suoi predecessori, deve aver condizionato (più per una consapevole misura prudenziale che per altro) il carattere delle sue citazioni.

⁵⁰ Parlando della "docta Italia", Gracián afferma: "esta gran madre del saber, emporio universal de las artes y ciencias, estimó siempre por de más arte y primor la agudeza compuesta, y la practican hoy sus más floridos ingenios en tantos, tan elocuentes y sazonados discursos" (*Discurso* LI).

passato) Gracián cita, per la prosa, Boccalini. Botero e Malvezzi. Boccalini è citato per la sua utilizzazione dell'allegoria, dopo i precedenti costituiti da "el Petrarca en sus Triunfos, el Dante en sus infiernos". Boccalini ha usato le allegorie

sazonando lo selecto de la política y lo picante de la sátira, con lo ingenioso de la invención, y con lo dulce de la variedad, aunque el estilo es sobrado difuso para tan intenso ingenio. ⁵¹

Botero è citato

en su libro de los dichos memorables, de los personajes más graves de estos tiempos; léele, que es uno de los libros del buen gusto y de la curiosidad, digno de la librería más selecta, así como todas las obras de Botero, la *Razón de estado* califica[da] con el voto del Prudente Filipo, y muy leída, traducida por mandato de italiano en español; pero entre todas sus obras, las *Relaciones del mundo y de los monarcas*, en que da razon de los Estados de cada uno, de sus ventás, potencia, gobierno, armas y confiantes, aunque tal vez se engaña, que no es mucho en tan universal trabajo, merecen ser colocadas en la Librería Delfica; y no se tenga por hombre noticioso el que no las hubiere leído. ⁵²

E' evidente qui che Gracián intende cogliere l'occasione per citare uno dei suoi autori preferiti, anche al di là delle esigenze del contesto ⁵³. Ma più sconcertante può sembrare a noi l'elogio straordinario fatto di Virgilio Malvezzi, il cui *Romolo* è dichiarato "inmortal": Malvezzi, afferma Gracián,

junta el estilo sentencioso de los filósofos, con el crítico de los historiadores, y hace un mixto admirado; parece un Séneca, que historia, y un

⁵¹ *Discurso XLV.*

⁵² *Discurso XXVIII.*

⁵³ Manca uno studio sul rapporto tra Gracián e Botero, ambedue di origine gesuitica, ed ambedue non certo docili nei confronti del loro ordine, anche se lo spagnolo non lo abbandonò, come fece l'italiano. Cfr. tuttavia M. Romero Navarro, *Reminiscencias de Botero y Boccalini en El Criticón*, in "Bulletin hispanique", 1934, pp. 149-158; e A. Farinelli, *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*, Roma, s.a. (1925), t. II, pp. 484-493. Romero Navarro considera particolarmente, del Botero, i *Detti memorabili di personaggi illustri*.

Valerio que filosofa. ⁵⁴

Ma quello che più è significativo è l'insistenza con cui si cita il "filósofo en versos" ⁵⁵ Andrea Alciato, di cui cita "aque! tan celebre" emblema della Sfinge, coronato da una "sublime moralidad" ⁵⁶. E' noto quale enorme fortuna abbiano avuto in tutta Europa gli *Emblemata* di Alciato, che, pubblicati in una prima edizione nel 1531 e nel 1546 in una edizione arricchita, ebbero oltre 170 edizioni nelle varie lingue ⁵⁷. Sulla traiettoria di tale fortuna deve essere collocato il cosiddetto concettismo e l'intera opera di Gracián.

Franco Meregalli

⁵⁴ *Discurso* LXII. Nello stesso discorso si cita la *Storia dell'unione del regno di Portogallo* del Caballero Conestagio, tradotto in spagnolo dal dottor Babia.

⁵⁵ *Discurso* XIX.

⁵⁶ *Discurso* XL.

⁵⁷ Cfr. *Andrea Alciato*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, ad vocem. La traduzione spagnola apparve a Lione nel 1549, a cura di Bernardino Daza Pinçiano, giurista come il celebre milanese. Il Daza dichiara nella prefazione alla sua traduzione di avere prima "declarato en latín" gli *Emblemi*, e di averli tradotti "en coplas a la Italiana (que eso quise decir quando las llamé rhimas, que así llaman ellos sus coplas" (p. 13). La traduzione in versi di origine italiana degli *Emblemi* è un episodio di una certa importanza nella storia dell'introduzione dei metri italiani in Spagna. Gracián cita comunque gli *Emblemata* in latino. Sui rapporti tra Gracián e gli *Emblemata* cfr. K. Selig, *Gracián and Alciato's Emblemata*, in "Comparative Literature", 1956, I-II. Oltre alla ed. di Lione 1549, esistono edd. spagnole degli *Emblemata*, di Messico 1577, Valenza 1654, Valenza 1676.

EL "LEOPARDISME" DE J.M. BARTRINA. ¿MITE O REALITAT?

Gairebé tots els comentaristes i crítics que, favorablement o denigradora, han parlat de l'obra i la personalitat del poeta reusenc, Joaquim Maria Bartrina (1850-1880)¹, han subratllat la influència que sobre ell tingué Leopardi. Valentí Almirall considera que el recanatès era el seu poeta predilecte²; Joan Maragall diu que el pessimisme de

¹ L'obra de J.M. Bartrina que he consultat és aquesta: *Algo*, Barcelona 1874 (2^{ona} edició augmentada, 1877); *Del cap i del cor* (Idees i pensaments d'un gran escèptic), Barcelona 1931; *Perpetuïnes*, amb un pròleg de Valentí Almirall, Barcelona 1907; *Lectura Popular*, Biblioteca d'autors catalans, vol. VII (s.a.), pp. 129-160; *El clero. Su origen, sus vicios y sus crímenes. Historia de los sacerdotes de todas las religiones*, Barcelona 1932; *Els nostres poetes*, pròleg de J.M. Miquel i Vergés, Barcelona 1935; *Obras en prosa y verso*, Escogidas y seleccionadas por J. Sardà, Barcelona 1881; *Versos y prosa*, Barcelona, A. Lòpez (s.a.); *Vers i prosa*, II. Il·lustració catalana, Barcelona (s.a.); *El nuevo tenorio. Leyenda dramática en 7 actos y verso original de ...*, 4^a edició, Barcelona (s.a.); *Lo matrimoni civil. Apropòsit en un acte; en vers y en català ab èxit estrepitos en lo teatre de Reus original de ...*, Reus 1869. Sobre J.M. Bartrina, vegeu: V. Almirall, *Bartrina!*, dins "Diari Català", 5 d'agost de 1880 (després es publicà com a pròleg de J.M. Bartrina, *Perpetuïnes* cit., i ara dins V. Almirall, *Cultura i societat*, a cura de J.M. Figueres, Barcelona 1985); S. J. Arbò, *Verdaguer*, Barcelona 1956; *Corona fúnebre dedicada a Joaquim Maria Bartrina*, "El Eco del Centro de Lectura", Periódico literario, científico y artístico, Reus, 29 d'agost de 1880; R. Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Madrid 1961, pp. 790-797; F. Gras i Elías, *Siluetas d'escriptors catalans del segle XIX*, Barcelona 1909-1910, pp. 96-108; J. Maragall, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, 1960; *La Renaixença literària de Catalunya i l'aportació dels reusencs*, Reus 1933; J. Sardà, *Joaquim M. Bartrina*, dins "La Renaixença", 1 d'agost de 1880, i *Algo. Colecció de poesías d'en Bartrina*, dins "La Renaixença", 31 d'octubre de 1874 (ambdós articles ara es troben dins Sardà, *Obres escullides (Serie catalana)*, ab un estudi necrològic de J. Maragall, Barcelona 1914, pp. 56-68 i 164-169, respectivament); J. Sardà i Ferran, *Noves biogràfiques del poeta Joaquim M. Bartrina i d'Ayxemús*, 1925; E. Toda, *La juventud d'en Bartrina*, Reus 1920; Xènius, *Glosari 1906-1910*, Barcelona 1950.

² V. Almirall, *Bartrina* cit.: "Al gener nostro il fato non donò che il morire, hauria dit ell, si en l'acte de l'abandon la vida haqués estat en el ple de les se-

Bartrina no és sincer perquè les queixes són manllevades de Leopardi³; Eugeni D'Ors el titlla de "Leopardi menestral"⁴ i, finalment, l'italianista Joaquim Arce ens incitava a "studiare le tracce lasciate dalla filosofia e la poesia leopardiana in poeti come José [(per Joaquim)] María Bartrina"⁵. Doncs bé, aquesta és la tasca que em proposo en el present article.

De bell antuvi cal recordar que mentre Bartrina presenta als Jocs Florals de 1876 el poema "Epístola", que encapçala una citació del poema "A se stesso" de Leopardi ("Amaro e noia / la vita, altro mai nulla, e fango è il mondo"), J. Sardà tradueix dos poemes de Leopardi⁶, J. Pin i Soler el llegeix a Marsella i Costa i Llobera i el grup d'amics mallorquins en lloen el classicisme dels seus versos, tot i advertint dels perills del seu pessimisme desesperat⁷. Per una o altra raó, tota

ves facultats, repetint els versos del seu poeta predilecte que eus serveixen de lema".

³ Joan Maragall (*op. cit.*) escriu a "Josep Aladern": "Crec trobar en alguna composició de vostè com una influència d'en Bartrina i, l'hi diré francament, a mi el pessimisme d'en Bartrina no m'entra: el trobo, per una part, massa subjectiu, i encara que el planyo per lo molt que va patir, jo el judico ara com a poeta, és a dir, objectivament; ademes, la forma del pessimisme d'en Bartrina la trobo manllevada, faltada de sinceritat: ell es queixa i maleeix perquè potser tenia vertaders motius de quiexar-se, però el mal és que les queixes i malediccions no són seves, són principalment de Leopardi, sense la gran intensitat poètica d'aquest; per això trobo que Bartrina és potser un poeta mitjà, però decididament un mal modelo". Pel que fa el "bartrinisme", vegeu també Xènius, *op. cit.*, pp. 1044: "El 'bartrinisme' és arribat fins a nosaltres en productes més o menys raquítics, però en no interrompuda tradició".

⁴ *Op. cit.*, p. 711: "No conec sinó un versificador de menys esperit que don José de Espronceda i és don Joaquin Maria Bartrina. Recíprocament, no conec sino un pensador de menys esperit especulatiu que don Joaquin Maria Bartrina; i és don José de Espronceda. [...] Bartrina, mig savi, indolent, geni d'Ateneu, Leopardi menestral, fals aristòcrata, petit anarquista amb petites rendes, pessimista professional, conversador blasfemari, és el tipus selecte d'una malaltia endèmica en el viure intel·lectual de Barcelona".

⁵ J. Arce, *Leopardi nella critica spagnola dell'Ottocento*, dins *Leopardi e l'Ottocento*, Florència 1970, p. 18.

⁶ J. Sardà tradueix Leopardi l'any 1876 com indiquen les dates a peu de pàgina de les traduccions que va fer dels poemes: "La nit del dia de festa" i "A la lluna"; ara dins *Obres escullides* (*cit.*, pp. 324-326).

⁷ Vegeu, principalment, la lletra de Joan Alcover a J.L. Estelrich: "Mejor se analiza tu buen natural con la serena inspiración leonin que con el sombrío genio de Leopardi [...] Solo el infortunio enseña a ser poeta al estilo de Leopardi [...]"

aquesta gent maldava, des de distints i, fins i tot, oposats fronts, per modernitzar les lletres catalanes embassades en el clos tancat dels jocs Florals. De fet, la participació de Bartrina en aquests va ser una mena de terratrèmol al dedins de la institució. Síntoma clar de l'efecte que en el camp literari tenien les tensions político-socials presents en la societat catalana, provocades en gran part per la consolidació de les organitzacions proletàries i la divisió al si de la burgesia. Mentre que una part de la intel·lectualitat catalana es movia entorn del grup de Vic que rellançava la proclama: "Cataluña será cristiana o no será", els nous elements de la burgesia, que comencen a fer front comú amb certes capes del proletariat urbà i amb la bohèmia neoromàntica, emprenen la renovació tant de la cultura com de tota la societat catalana; impuls que trobarà la seva expressió màxima amb el modernisme. Bartrina pertany a la categoria del burgès mitjà (que Molas anomena "poeta burgès"⁸, però que, fet i fet, ja és un dels primers indicis de l'enfrontament, sinó de la ruptura, poeta/societat que assolirà més relleu i profunditat a les engires del tombant de segle. Quan Verdaguier, en morir Bartrina, el denigrà i condemnà per ateu, no sabia que ell mateix, temps a venir, hauria de patir en primera persona el trencament amb la societat.

Situat Bartrina en el seu context, ara cal que ens preguntem quin és el fons de veritat que té l'aparentement tan òbvia presència de Leopardi en l'obra del reusenc i si no es tracta, més aviat, del producte de dos mites, de dos personatges-poetes, un universal i l'altre "menestral". Si Gioberti considerava Leopardi una víctima de les idees del temps⁹, d'altres el tractaren de "poeta-fanciullo", la majoria d'amics i crítics de Bartrina el consideraven un geni malaguanyat a qui el segle i la seva filosofia materialista havien corcat la "debilitat dels seus membres"¹⁰. Bartrina, diu el mite, era un nen intel·ligentíssim a qui la lectura, la reflexió i el treball d'imaginació es menjaren. Com Espronceda, com Larra, com Leopardi, va morir jove, però quantes coses no hauria pogut fer. Davant aquests tipus de personatges, la societat sembla sentir-se envoltada de perills terrorífics, i en no poder denigrar-los del tot,

(Dins *Obres Completes*, vol. V., p. 615).

⁸ J. Molas, *La poesia de la Restauració*, Barcelona 1966, pp. 6-7.

⁹ Gioberti, *Teorica del sovranaturale*, cit. dins S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1977², p. 94.

¹⁰ V. Almirall, *op. cit.*

prefereix assimilar-los, bo i reduint-los a fills pròdigs a qui les idees del segle han perdut i desviat.

Deixant de banda, però, aquest creuament de mites, què hi ha en l'obra de Bartrina que testimoniegi la recepció de Leopardi? Sabem que el va llegir, perquè el cita. Trobem també un fons comú ideològic entre ambdós poetes, però, sense cap mena de dubte, es deu al parentiu entre els diferents vessants de la filosofia materialista sota la qual els podem adscriure. Com ens recorda J.M. Cossío ¹¹, Bartrina pertany a aquells poetes del segle dinovè que arribaren al pessimisme per la via del racionalisme i la filosofia positivista. Fenomen que no és de cap manera exclusiu de Catalunya, sinó occidental. D'aquí que calgui, en primer lloc, emparentar la poesia de Bartrina amb, d'una banda, els seguidors de Campoamor i la poesia filosòfica (com es ara l'anomenada "generació de Coimbra" que capitanejava Antero de Quental) i, de l'altra, amb els deixebles de Bécquer ¹².

Des del punt de vista formal, la poesia de Bartrina, si més no la seva obra castellana, és deutora, malgrat el seu to personal indiscutible, dels trets comuns de l'època que també recolliren altres poetes del moment com Manuel de Revilla (1846-1882), José Campo-Arana (1847-1885), Magí Morera i Galícia (1853-1927), etc. I és que darrera tots ells gravitava l'astre omnipotent de Campoamor, el qual amb les seves *Doloras* i amb els *Pequeños poemas* exercirà una gran influència — no sempre recordada — que no només serà estròfica, sinó de to i conceptual. Encara que Cossío no cita Bartrina entre els seguidors directes de Campoamor, la comparança que estableix entre aquest i l'obra de Magí Morera i Galícia — tan semblant a la castellana de Bartrina — és suficient per incloure'l a la llista.

Partint d'aquestes limitacions i pressupòsits, intentarem esbrinar les coincidències i paral·lelismes ideològics entre Leopardi i Bartrina, sense oblidar que, en general, és molt possible que siguin fruit de la filosofia materialista que els aplega.

L'oposició filosofia-poesia, o, millor dit, ciència-poesia és una de les primeres concordances. La ciència no només destrueix la poesia, ans encara consumeix i asseca el sentiment i les il·lusions, sense les quals la felicitat és impossible. Leopardi escriu en aquells versos de

¹¹ José María de Cossío, *Cinquenta años de poesía española (1850-1900)*, pp. 599-605.

¹² *Ibid.*, p. 595.

“Ad Angelo Mai”:

Nostri sogni leggiadri ove son giti
[...]
Ecco svanire a un punto.
e figurato è il mondo in breve carta;
ecco tutto è simile, e discoprendo,
solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
il vero appena è giunto
O caro immaginar;¹³

Bartrina, més prosaic, exclama:

Empezó a tener hambre mi cabeza
y se zampó mi virginal pureza;
tuvo más hambre, y, sin pedir permiso,
después de mi inocencia
tragóse, hasta la hartura,
mis dulces ilusiones,
mis sueños de ventura,
de mi fe las risueñas creaciones,
mis bellas esperanzas ...!
tuvo más hambre ...! aún más! ... En conclusión
llegó hasta devorar mi corazón.¹⁴

i avisa:

Si quieres ser feliz, como me dices
no analices, muchacho, no analices! ...¹⁵

És evident que el llenguatge de Bartrina no és leopardià, però els conceptes són semblants. Mentre, però, que en el cas de l'italià, l'odi amor envers el segle XIX — causa de la destrucció de les il·lusions amb l'arma de la raó — coexisteix amb una presa de consciència de la natura com a principi agent de la infelicitat humana, tot relativitzant, per

¹³ Leopardi, *Canti*, a cura de Lucio Felici, Roma 1974.

¹⁴ “Indigestión”, dins *Algo*, p. 15.

¹⁵ “Fabulita”, dins *Algo*, p. 17. Vegeu també *El eco del Centro de Lectura*, Reus 29 d'agost de 1980, p. 22, i “Mis cuatro mujeres”, dins *Algo*, p. 33.

tant, la infelicitat derivada de la raó, en el cas de Bartrina aquesta complexitat de nivells queda reduïda a una crítica als costums del segle en què viu. De fet, en el pròleg a la 2^{ona} edició d'*Algo*, l'autor manifesta que "si se ve en alguna de mis composiciones, según afirman, un tinte de escepticismo, débese a que en ellas me he propuesto (sin duda no alcanzándolo) reflejar el malestar moral que, a mi modo de ver, produce la lucha sin tregua que sostienen dentro de nuestro ser el sentimiento y la razón". Per Leopardi, en canvi, els termes en oposició eren poesia ingènua / poesia sentimental, il·lusió / raó. La poesia sentimental era la que corresponia a l'edat contemporània. A més, pel que fa al pessimisme del recanatès, cal dir que va anar adquirint encara més terreny fins arribar a implicar tot l'univers. Amb tot, una guspira de confiança se li encengué al final dels seus dies, quan no veia cap altra sortida que una creuada dels humans, de la raó, contra l'avolesa de la natura "matrigna".

Tot i que els dos pertanyien a l'àmbit de la filosofia materialista en les seves variants sensualista (Leopardi) i positivista (Bartrina), Leopardi, que era un home molt més llegit que Bartrina, no es va deixar ensibornar pel progrés; només cal llegir els versos citats o recordar els de "Palinodia", poema que dedicà al seu amic, el marquès Gino Capponi. La crítica leopardiana a la idea de progrés és implacable, tot i que veia amb (tota) claredat resignada que ell i la societat en què vivia mai més no podrien creure en les il·lusions, en els "erros" dels antics, en aquelles "larve amene" que eren tot u amb la felicitat. La raó i la ciència dallen, com el cavall d'Atila, de socarel l'herba de la ingenuïtat. Bartrina, pel contrari, s'apressa a divulgar les descobertes geogràfiques, el descobriment d'Edison, etc. La seva posició, però, no és pas exempta de dubtes pel que fa al progrés, com hom ho pot advertir en els versos de l'"Epístola":

¿Es per ventura
un cercle lo progrés, que ara ens retorna
després d'haver passat segles gloriosos,
al primer estat salvatge d'on sortírem [...] ¹⁶

¹⁶ Bartrina aquí expressa una intuïció sobre la qual treballaren alguns filòsofs del segle divuit, principalment, Rousseau, i, amb ells, Leopardi; es tracta d'allò que hom anomena: barbàrie de retorn", que no correspon a la barbàrie del no civilitzats ni a la ingenuïtat dels antics.

però després torna a insistir sobre la possibilitat de tancar la ferida:

l'home [...] no podia un dia
estrènyer la distància, avui immensa,
que hi ha entre el cap i el cor?

Conseqüència lògica d'aquest assecament de la fantasia (pel domini de la raó)¹⁷ és l'avorriment (el "spleen" baudelairià) i la pena, la desesperació que es més pregona quan hom sap que "no hi ha amo", que no es pot demanar ajuda a res ni a ningú dels homes. El concepte d'avorriment — fonamental per entendre el romanticisme i l'últim terç del segle XIX^c; recordem, a més, els versos leopardians que encapçalen el poema "Epístola" —, juntament amb l'antiantropocentrisme (és a dir la relativització de l'home respecte als altres éssers), el suïcidi, la infelicitat i el pessimisme, formaven part d'aquell "mal du siècle o mal romantique" que, en l'època de Leopardi, propiciaven els canvis que es produïen a tots nivells i que s'encaminaven a la substitució de l'*ancien regime*. Aquest *ennui*, però, com molt bé va advertir Maragall, entre altres¹⁸, esdevindrà, a la represa, una moda, una retòrica bastant buida en la major part dels casos¹⁹.

En qualsevol cas, allò que diferencia Leopardi i Bartrina, no entrem ara en detalls formals on les dissemblances són enormes, és que aquell considerava, a voltes, que l'home encara es podia confortar amb l'escalf de les il·lusions:

Forse la speme, o povero
mio cor, ti volse un riso?
Ah! della speme il viso
io non vedrò mai più

¹⁷ "Todo lo sé" — escriu Bartrina al poema *De omni re scibili* que obra *Algo* —, però acaba dient: Mas ¡ay! que cuando exclamo, satisfecho:

!todo, todo lo sé! ...

Siento aquí, en mi interior, dentro de mi pecho

un algo ... un no sé qué! ...

¹⁸ De fet l'advertiment de Joan Alcover a J.L. Estelrich (vegeu nota 7) ataca aquesta mateixa qüestió: la moda del pessimisme.

¹⁹ Leopardi, *Zibaldone*, 4498: "Quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia". Bartrina, *Algo*, pp. 37, 40, 63.

Proprii mi diede i palpiti,
natura, e i dolci inganni.
Sopiro in me gli affanni
l'ingenita virtù;

non l'annullar: non vinsela
il fato e la sventura;
non con la vista impura
l'infausta verità.

(“Il Risorgimento”, vv. 105-106)

Un any abans, però, havia escrit (*Zib.* 513-514) que “le illusioni poco stanno a riprender possesso e riconquistare l'animo nostro, anche e malgrado noi, e l'uomo (purché viva) torna infallibilmente a sperare quella felicità che avea sperata; prova quella consolazione che avea creduta e giudicata impossibile; dimentica e discrede quell'acerba verità, que avea poste nella sua mente altissime radici; e il disinganno più fermo, totale e ripetuto, e anche giornaliero, non resiste alle forze della natura che richiama gli errori e le speranze”. En l'art i, precisament, en el caràcter indeterminat, vague i imprecís de certes paraules “poètiques” i de la poesia en general, és on resideix per Leopardi l'única possibilitat d'eferrar encara aquelles il·lusions antigues, cosa que Bartrina no admet, entre altres coses perquè les seves poesies són més aviat exemptes de vaguetats. [En el to lapidari i feridorament concret és on rau la seva originalitat i els seus encerts (malgrat ara el nostre gust difícilment n'aprecia els resultats)]. Tot i que, de tant en tant, bat en els seus versos el dubte, la sensació d'un món incompreensible i inexplicable, una mena de desig infinit que les explicacions racionals no acaben d'omplir ²⁰.

Per Bartrina, aquesta confiança en la il·lusió era impossible perquè l'home sap que darrera la llibertat hi ha el determinisme de les lleis naturals. “El placer — escriu — es nada o casi nada, un óxido, una sal”; “gozar es tener siempre electrizada la médula”. Per ambdós materialistes, la felicitat és impossible perquè va lligada al plaer, i aquest no es pot obtenir; o és passat o bé és futur, però mai present. L'home es veu condemnat a glatir eternament ²¹. D'aquella aquella set d'infinnit que

²⁰ J.M. Bartrina, *Algo*, pp. 133-189; Leopardi, “Il risorgimento”, dins *Canti*.

²¹ Bartrina, *Algo*, pp. 13, 43; *Perpetuines*, p. 68.

tant l'un com l'altre manifesten ²²; d'aquí, segurament, aquells amors impossibles per senyoretetes que ja són fora d'aquest segle, com diria A. March. I ja que parlem de mort, anotem la diferència entre ambdós per que fa al tema. Per Leopardi, la mort, com el suïcidi, era una possibilitat, si voleu dramàtica, d'acabar per sempre amb el sofriment ²³; pel positivista, en canvi, no representava cap descans, senzillament perquè "allí nada siente el alma, / que la muerte es el no ser".

Derivació del materialisme d'aquests dos homes que els estudis excessius maltractaren és l'antiantropocentrisme que, en el cas de Leopardi, com a bon il·lustrat que era, s'expressava en termes sadianes, és a dir, mitjançant la idea d'indiferència de la natura respecte a l'home, o, millor dit, a les criatures o individus, per tal com l'única cosa que interessa a la natura és el manteniment del cabal d'energia, mentre que, en el cas de Bartrina, el llenguatge és més aviat el que correspon a l'òptica determinista dels positivistes; vegem -ne uns versos ²⁴:

Es una gota de agua
que era su todo,
se reunieron en junta
tres infusorios,
i allí acordaron:
que fuera de la gota
no había espacio;
que lo que ellos creían
era lo cierto;
que eran de lo absoluto
únicos dueños
reves de todo.
He aquí lo que acordaron
tres infusorios.

Però encara ho expressa més clarament en un article que publicà "El Eco del Centro de Lectura" de Reus 5 desembre de 1877:

Su orgullo o su ignorancia hicieron rey de la creación al hombre, que

²² Leopardi, "L'infinito", dins *Canti*; Bartrina, *Algo*, pp. 13.

²³ Leopardi, "Bruto Minore", dins *Canti*; a més *Zibaldone*, 87, 814-818, etc.

²⁴ *Algo*, p. 143, a més, "Sobre una cançó infantil", "Libertad", "Contra Darwin", "D'ací i d'allà", etc.

no la Naturaleza [...] El que nosotros creemos error fundamental, el considerar el hombre, no como parte de la naturaleza, subordinado á sus leyes fijas, inmutables, naturales, sino como ser excepcional, libre de toda ley ó sujeto á los antojos de un poder incomparable y completamente por esencia, ha sido rémora constante á todo progreso verdaderamente científico, fundamento absurdo de una concepción errónea del universo, origen de una infinidad de leyes contradictorias por ser puramente artificiales.

Aquí el blanc, l'objectiu que s'ataca és la indemostrabilitat d'aquest predomini, no hi ha cap referiment, en canvi, al caràcter malvat de la natura ni al combat dels homes contra ella ²⁵, cosa que no constitueix cap obstacle perquè Bartrina senti la vacuïtat de totes les coses i l'avorriment a què la filosofia positiva i analítica, i la ciència en general, el mena. Malgrat les ambigüitats, el versaire de Reus creu en el progrés, en la capacitat o poder cognoscitiu del progrés, malgrat que assequi el cor i el sentiment i restin encara zones d'ombra; el poeta recanatès, pel contrari, en fa objecte d'ironia i sarcasme a les *Operette morali*, on, per altra banda, dóna una llisada a totes les convencions i a tots els costums del segle, com també farà Bartrina en alguns dels seus escrits en prosa i en vers ²⁶.

L'interès que ambdós demostraren pel "saber" i "les tradicions populars" (que Leopardi titllava d'"errori") és també un element comú. Leopardi va escriure els *Errori popolari degli antichi* (que es publicà per primera vegada l'any 1846) ²⁷, obra en la qual parla, a part de moltes altres coses, de metereologia des del punt de vista de les creences populars, i una *Storia dell'Astronomia* (1833) ²⁸ i *Discorso sopra lo stato presente dei costumi italiani* ²⁹. Bartrina, per la seva banda, féu conferències i publicà papers, no tan erudits, i més reduïts i migrat sobre *L'univers* ³⁰, *Les profecies* ³¹ i *La metereologia popu-*

²⁵ Leopardi, "Ad Arimane", dins *Canti*.

²⁶ Vegeu, per exemple, "¡Oh! ¡El honor!", dins *Algo*, p. 65.

²⁷ La primera edició d'aquest assaig es va fer l'any 1846, a cura de Prospero Viani, Florència, le Monnier: *Di Giacomo Leopardi, volume quarto, Saggio ...*

²⁸ Es publicà per primera vegada dins *Opere inedite di Giacomo Leopardi*, 2 vols., Halle, Max Niemeyer editor, 1878-80.

²⁹ Escrit plausiblement l'any 1824, va aparèixer per primer cop dins *Scritti rari inediti*.

³⁰ J.M. Bartrina, *Del cap i del cor (Idees i pensaments d'un gran escèptic)*, Barcelona 1931, pp. 7-16.

³¹ *Ibid.*, pp. 41-52.

lar³² — on defèn aquesta “ciència”, pou dels “més profunds axiomes”, que fa segles que ho és sense que els científics li dediquin gaire atenció; la cosa còmica, però, és que Bartrina no ens propina sinó un reguitzell de refranys típics dels calendaris de pagès. Per Leopardi, a l’extrem oposat, aquests exemples no eren prova de la “cientificitat” dels antics, sinó de llur “ingenuïtat”, d’aquells “errors” poètics que la raó i la ciència havien fet desaparèixer.

Dins l’article *Les profecies*, després d’explicar que “la negació del sobrenatural ha constituït un dels principals motius per al progrés” i que, “reconeguda la sobirania de la raó humana, l’esperit d’investigació ha traspasat fites i salvat abismes que la superstició oposava al seu pas”, parla de les diferències abissals que ens separen de “la infància de la societat”³³ en què la intel·ligència es negava “a acceptar ço que refusa el seu examen”. Tant Leopardi com Bartrina critiquen els costums burgesos i dèbils o frívols del seu segle, però és el primer — la modernitat del pensament leopardià — l’únic que posarà en qüestió les bases mateixes del progrés i serà un dels primers a donar-nos una imatge, artística, implacable i pregona de l’home burgès en les engires del naixement de la societat industrial i capitalista.

És en la prosa bartriniana on apareixen alguns dels elements més afins amb el món ideològic i poètic (“il pensiero poetante”) del recanatès. La narració *Delirium tremens*³⁴ recorda una mica “Il passero solitario” de Leopardi. Per exemple, el contrast entre la festa i el solitari que s’allunya bosc endins. Des d’aquell moment el text de Bartrina es transforma en un idil·li, ultra que prosaic, poc reeixit i carrincló. Al final, però, acaba amb una exclamació de dolor universal semblant a la de l’italià, amb ribets d’E.A. Poe, però que, en realitat, participa ja de l’*énnui* modernista o finisecular³⁵ en voga:

Quan l’home mor, resta dins son cap un residu d’intel·ligència que

³² *Ibid.*, pp. 117-139.

³³ Vegeu: *Les profecies* cit.

³⁴ *Lectura Popular. Biblioteca d'autors catalans*, vol. VII, pp. 148-150.

³⁵ Tal vegada l’interès de Bartrina ragui en la consciència que ell mostra de la *spaltung*, de la divisió, de la esquizofrènia moderna que separa el món racional del de l’emoció, l’ètica del sentiment, consciència que, però, és més punyent i incisiva per tal com el reusenc empra un llenguatge clar, racional, prosaic, deseparat dels recursos del llenguatge poètic.

li fa tenir consciència del seu estat. Aleshores és el patir! Patir etern que no pot traduire-se, car li manca vida exterior, i no pot dominar-se, car amb la vida fugí la voluntat!³⁶

Rosend Arqués

³⁶ *Delirium tremens*, cito de l'última edició, J.M. Bartrina, *Del cap i del cor* cit., p. 156.

RECENSIONI

Valeriano Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena*, Teatro del Siglo de Oro, Bibliografías y Catálogos 3, Kassel, Edition Reichenberger, 1985, pp. 296.

E' doveroso segnalare questo utile catalogo, improba fatica del giovane ispanista veronese.

Maria Grazia Profeti in una breve ma brillante ed efficace *Presentazione* ne mette in risalto l'interesse e la qualità: impeccabile.

In una *Introduzione*, o meglio chiave di consultazione del catalogo, il Soave ricorda le ben note difficoltà che presenta lo spoglio di vecchi cataloghi manoscritti sempre ricchi di errori e lacune che necessariamente obbligano alla consultazione diretta dei testi, quando è possibile, per le dovute correzioni. Lo spoglio può portare all'individuazione e al reperimento di opere preziose per la loro rarità o ir-reperibilità. Sull'argomento il Soave aveva già scritto l'articolo *Libros raros en la Biblioteca Estense de Modena* pubblicato in "Censos de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos" (Madrid, 1983, pp. 61-66).

Il curatore inizia il lavoro catalogando gli incunaboli a cui fa seguire libri a stampa dei secoli XVI-XVIII.

La terza parte è dedicata alla catalogazione delle commedie stampate "sue-ltas" ed è questo forse il settore più interessante per la scarsità e l'imprecisione dei cataloghi che raccolgono appunto le "sue-ltas".

Lavoro lungo e minuzioso questo del Soave, valido contributo alla conoscenza del patrimonio librario che giace troppo spesso in un pietoso stato d'abbandono per l'incuria di troppi e che viene rivalutato solo per l'opera di pochi benemeriti studiosi come il nostro.

Donatella Ferro

La traduzione spagnola del "De mulieribus claris". Introduzione e edizione critica a cura di Gloria Boscaini, Verona 1985, pp. LXXIII, 252.

Nella collana curata dall'Istituto di Letteratura Spagnola dell'Università di Ve-

rona è apparso questo interessantissimo volume della studiosa Gloria Boscaini che analizza il problema della traduzione spagnola del *De mulieribus claris* del Boccaccio, a cui fa seguire l'edizione critica.

La traduzione spagnola del *De mulieribus claris* è stata trasmessa da un incunabolo stampato a Saragozza (Z) e da una stampa cinquecentesca di Siviglia (S) che dipende dall'incunabolo. Il testo castigliano è sostanzialmente fedele all'originale latino con qualche intervento del traduttore. La curatrice attraverso un minuzioso confronto tra 24 mss. del *De mulieribus claris* è giunta all'individuazione di un esemplare latino (codice MA 1) che presenta lacune, errori e rubriche introduttive ai capitoli quasi totalmente corrispondenti al volgarizzamento e viene perciò considerato come il ms. usato per la traduzione.

Nell'esame degli interventi del traduttore la curatrice fa notare l'aggiunta di un epilogo in cui il traduttore dà le motivazioni dell'opera, che non molto si differenziano da quelle del Boccaccio, e presenta il nuovo destinatario, una categoria più vasta e diversa da quella toscana. La curatrice osserva che l'uso della stampa permetteva una divulgazione molto vasta, perciò lo stampato diventava un veicolo di idee, di finalità pedagogiche, didattiche e morali. Il libro poteva interessare il pubblico femminile, e forse la stessa regina Isabella, che provava compiacimento nel vedere esaltate le azioni e le facoltà intellettive di altre donne, ma mirava soprattutto a scuotere il pubblico maschile.

La traduzione spagnola fa parte della tradizione culturale del volgarizzamento dei testi latini, fatica di anonimo senza preoccupazioni di resa stilistica. La traduzione infatti è una trasposizione parola per parola dall'originale latino al castigliano, con le logiche conseguenze di errori grossolani e improprietà esaminati con molto scrupolo dalla curatrice, che mette anche in evidenza arbitrari interventi chiarificatori ottenuti attraverso modernizzazioni e adattamento ai gusti del luogo e del tempo.

Sono interessanti, intelligenti e stimolanti le ipotesi che la curatrice formula sull'attribuzione della rubricatura manoscritta: la dimostrazione di una fine conoscenza della materia si associa a una corretta postura di domande senza precipitose e azzardate risposte.

La curatrice individua due tipi di glosse differenziati sia da un punto di vista esteriore (un nucleo iniziale di glosse lunghe e ricche di citazioni colte, un nucleo finale di glosse brevi e schematiche), sia da un punto di vista contenutistico (un nucleo iniziale in cui si paragona il comportamento di eroine pagane con le regole cristiane, un nucleo finale con considerazioni dell'autore su speculazioni filosofico religiose). Si nota, dall'enfasi, una chiara volontà di indottrinamento propria di un *clérigo* che si occupava istituzionalmente della divulgazione della cultura e a questo scopo usava varie forme espressive e ricorreva a qualche espediente di sfoggio di cultura. In quest'ottica di *captatio benevolentiae*, secondo me, si può considerare la glossa al capitolo XXV *Nicóstrata*, dove il volgarizzatore si misura in una disputa contro il toscano difendendo e proclamando la superiorità del castigliano nei riguardi appunto del toscano.

Anche il rapido profilo culturale che la curatrice fa dell'anonimo traduttore è prudente e preciso: individua e segnala possibili fonti di formazione ma mai azzarda facili conclusioni.

Per finire devo sottolineare ancora la preparazione culturale della curatrice che si muove con consumata perizia in un mondo umanistico complesso e insidioso.

Donatella Ferro

Antonio Ruíz de la Cuesta, *El legado doctrinal de Quevedo, su dimensión política y filosófico-jurídica*, Madrid, Tecnos, 1984, pp. 266;
Juventino Caminero, *Quevedo. Víctima o verdugo*, Kassel, Reichenberger, 1984, pp. 129;
Ignacio Arellano Riso, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ed. de la Universidad de Navarra, 1984, pp. 577.

La riunione in epigrafe dei tre titoli ha scopo dimostrativo: sia del periodo di voga di cui Quevedo sembra godere, sia delle diverse angolature ed approcci da cui la sua opera viene affrontata e letta.

Il libro di Ruiz de la Cuesta si iscrive evidentemente in un settore decentrato rispetto alle problematiche letterarie in senso stretto: quello della storia del pensiero. In pagine dense di citazioni si esaminano: El contexto histórico del pensamiento de Quevedo; El poder real; El problema de la soberanía; La responsabilidad ministerial; La opinión pública; El pensamiento económico de Quevedo; La violencia y sus manifestaciones: el problema de la guerra; La pena de muerte y el tiranicidio; Teoría de la justicia en Quevedo: su dimensión axiológica y su realización.

Ruiz de la Cuesta non sembra interessato ad effettuare collegamenti (che pure ci sono) tra pensiero di Quevedo e tecniche del dire, per cui il suo testo può offrire allo studioso di letterature solo un panorama di supporto. Né sembra molto aggiornato sugli interventi più recenti sull'autore di cui si occupa: per esempio non menziona un lucido articolo di Josette Riandère La Roche sul "mondo rovesciato", che chiarisce certi meccanismi di pensiero in Quevedo; o un libro sul problema del denaro di Eberhard Geisler. Mancando di un adeguato apparato di indice dei nomi, fonti bibliografiche, ecc., il libro è per di più di non agevole consultazione e soprattutto non convincono davvero le letture che si danno di un Quevedo "anticipatore" del parlamentarismo (pp. 90, 108, 110), o addirittura entusiasta difensore delle libertà di espressione e di pensiero.

Qui è proprio il contraddittorio dettato dell'autore a tradire il suo esegeta, che si ferma troppo spesso alla lettera, ed alla citazione sminuzzata, senza cercare di ricostruire i nodi e le antinomie che sono alle spalle di un teorizzare spesso in rissa con se stesso.

Trovo ben più convincenti le documentate e organizzate argomentazioni di Juventino Caminero, già studioso del lessico ebraico e dell'antisemitismo di Quevedo. La logica conclusione: "Quevedo es un hijo fiel a las bien establecidas estruc-

turas de Estado de su propia época, y no concibe otra forma de organizar la vida política de los ciudadanos que no sea la del absolutismo monárquico. Esta forma de Estado es la forma que él conoce, que defiende y cuyos contenidos propaga, muy en consonancia con su actitud conformista. El absolutismo que patrocina, apasionadamente siempre, se inscribe dentro del orden estamental, piramidalmente dispuesto, ocupando el pináculo el rey en persona, acompañado como fieles servidores de la Nobleza y el Clero, y en la base el pueblo llano (p. 92). La disensión política es entendida como movimiento herético confesional [...] (p. 96). Se trata de un conservadurismo ideológico acompañado, como momento más característico de su reluctancia al cambio, de un permanente antisemitismo” (p. 101).

Un libretto prezioso, questo, anche per la sua appendice, curata da Esther Bartolomé Pons, su un libello poco conosciuto, *La rebelión de Barcelona*; e per la aggiornatissima bibliografía critica (qui le acquisizioni recenti ci sono proprio tutte!).

Uno dei primi problemi con cui l'ultimo lavoro recensito deve confrontarsi è proprio il rapporto della satira con l'oggetto satirizzato, cioè dell'espressione letteraria con il referente storico. Il potenziale reazionario o sovversivo dei meccanismi satirici o burleschi è brevemente esaminato in introduzione (pp. 32-33), con conclusioni prudenti: “Los conceptos de subversivo y conservador o reaccionario, como criterios delimitadores para estas supuestas especies poéticas del Siglo de Oro [...] resultan tan ambiguos como el de la adhesión a los sistemas de valores y antivalores, ya que en realidad constituyen un mero matiz o extensión de este último criterio” (p. 33).

E' ovviamente solo uno dei tanti problemi che il coraggioso studio deve affrontare: la distinzione tra satirico e burlesco, ad esempio, o il concetto di “grottesco”, o le relazioni tra poesia satirica e poesia morale; e va detto che Arellano li esamina con intelligenza, e maneggiando una bibliografía critica tanto vasta quanto aggiornata. Nel primo capitolo (pp. 45-127) è appunto trattato l'aspetto dei “contenuti”, la relazione con il quadro storico: le figure satirizzate (la donna, i vari mestieri, gli ebrei, ecc), la satira politica propriamente detta. E molto interessanti le conclusioni: “Los temas satíricos son en sí enormemente tradicionales [...] Buena parte de los motivos innovadores respecto de la tradición anterior son comunes a los escritores barrocos en general [...] la persecución de la peculiaridad quevediana habrá que ser continuada en el plano expresivo” (p. 127).

A questa analisi viene dedicato il capitolo secondo (pp. 131-208), con una puntuale registrazione dei giochi espressivi, da quelli fonici (isotopie, allitterazioni, cacofonie, equivalenze foniche e semantiche, la metrica, accentuazione, pause e diresi, rima ridicola, ecc.) all'onomastica satirico-burlesca, all'inserimento del basso corporeo nel linguaggio satirico attraverso le derivazioni, le alterazioni dell'aggettivo, i latinismi, i cultismi, le lingue tecniche, i gerghi, i neologismi. Le conclusioni di queste ottanta densissime pagine: “Se trata [...] de un acusado fenómeno de convergencia o redundancia expresiva intensificadora que constituye un verdadero sello de autor en la creación burlesca quevediana” (p. 208).

Fin qui la prospettiva era stata storicista (cap. I) e stilistica (cap. II). Il terzo capitolo (pp. 211-311) adotta strumenti semiotici e ricompone le due prospettive analizzando “el locutor satírico burlesco (que implica el problema de la perspecti-

va e intencionalidad), y la del paradigma compositivo o molde estructural que organizará su poema” (p. 211). Ancora un centinaio di pagine serrate, con tagli anatomici centrati e fini analisi al microscopio. Si aggiungano le 20 pp. di bibliografia (e siamo arrivati a p. 332): ce ne sarebbe d’avanzo per giudicare il libro imprescindibile per ogni studioso non solo di Quevedo, ma di poesia barocca in generale.

Tuttavia Arellano ci fa un regalo in più: altre 200 pagine d’aggiunta, dove si commentano e si annotano vuoi da un punto di vista filologico, che linguistico e storico, ben 130 sonetti. Qui un unico rimpianto: che non figuri un accenno all’analisi fatta da F. Bacchelli al sonetto *La “Roma pedigüeña”* (in “Quaderni di lingue e letterature”, 2, 1977, pp. 123-131): ma tutti gli interventi del seminario di Verona, con commenti a molti altri sonetti, sono ignorati dall’autore. Lacuna minima, naturalmente, che nulla toglie al rigore del glossatore ed al valore dei risultati.

Maria Grazia Profeti

AA.VV., *España en el siglo XVIII, Homenaje a Pierre Vilar*. Edición e introducción de Roberto Fernández. Prólogo de Josep Fontana, Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo, 1985, pp. 685.

La scuola delle *Annales* ha avuto e continua ad avere una funzione di stimolo e di referente metodologico di grande importanza nella storiografia spagnola. Ma più che ai modelli braudeliani o al Chaunu di *Seville et l’Atlantique*, che hanno dimostrato con gli anni una loro intrinseca sterilità, è a quell’“anti-Méditerranée”, come lo definisce il Fontana, che è il *La Catalogne dans l’Espagne moderne* dell’analista-marxiano Pierre Vilar, che recentemente sta guardando la giovane ed agguerrita storiografia modernista spagnola. Era giusto pertanto che l’*Instituto de Ciencia de la Educación* organizzasse nell’*Estudi General* de Leida una settimana di studi, in onore di Pierre Vilar, dedicata al Settecento spagnolo, cui il grande storico francese ha dato contributi di fondamentale importanza.

Vilar ha proposto di sostituire la braudeliana classificazione per ritmi, con quella basata sulla natura dei fatti (1. fatti di massa: demografia, economia, mentalità, opinioni; 2. fatti istituzionali: diritto ed organizzazione politica; 3. eventi), nel contesto di una spiegazione globale che individui le modificazioni che sperimentano questi diversi piani nella loro interazione. Da questi presupposti metodologici sono partiti i diversi studi raccolti in questo volume, oltre che da un’osservazione dello stesso Vilar, nella quale egli precisa che “se l’adattamento della Spagna al destino borghese è risultato difficile fu per il fatto particolare che ereditava dal passato una molteplicità di strutture regionali, i cui problemi non potevano avere una soluzione unica. Penso meno alle strutture politiche, ai vestigi delle autonomie doganali, fiscali, monetarie o rappresentative, alle quali i Borboni, dopo la Guerra di Successione, hanno assestato colpi decisivi, che alle disparità non meno numerose e più profonde, tra le strutture sociali delle differenti regioni”.

Il volume, così, si compone in una serie di densi interventi, che ci permettono di cogliere un Settecento spagnolo non chiuso nell'unità imposta dalla volontà centralista della nuova dinastia, ma articolato nelle diverse realtà regionali. Già Domínguez Ortiz, nel bel volume *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, aveva dedicato la sua seconda parte al "mosaico español", sottolineando però la difficoltà di ricostruirlo per mancanza di studi regionali. Ora, dopo gli Anni Settanta, questi studi sono cresciuti in quantità e qualità, e ne fa fede la vastissima bibliografia consegnata nelle note di questo volume. Grazie dunque alla penna di diversi ed assai preparati specialisti di storia regionale, possiamo ora avere a nostra disposizione un quadro quanto mai articolato ed approfondito del suddetto "mosaico".

Carlos Martínez Shaw, nel suo *La Cataluña del siglo XVIII bajo el signo de la expansión* (pp. 55-131), ci dà una visione sintetica, ma puntuale insieme dei vari problemi relativi al recupero sociale e all'espansione economica catalani del Settecento, partendo dalla "quiebra del proyecto austriacista" sino alla crisi di fine secolo.

Pedro Ruiz Torres, nel suo *El País Valenciano en el siglo XVIII: la transformación de una sociedad agraria en la época del absolutismo* (pp. 132-248), sottolinea l'importanza della crescita estensiva della produzione agricola valenziana e dei suoi effetti sulla sua riarticolazione sociale, consegnandoci un'acuta analisi del "régimen señorial" valenziano.

Isabel Moll Blanes e Jaume Suau Puig, nella loro *Memoria explicativa del estado de la Isla de Mallorca en el siglo XVIII* (pp. 242-288), ci consegnano una serie di quantificazioni demografiche, economiche e sociali di grande interesse, tentando, alla fine, di fornirci anche un quadro della *Ilustración* maiorchina, che però non si integra ma solo si giustappone all'analisi socio-economica.

Guy Lemeunier, nel suo *El reino de Murcia en el siglo XVIII: realidad y contradicciones del crecimiento* (pp. 289-341), punta anche lui su di un quadro strettamente socio-economico del secolo, ma indica nei lavori in corso sulla prosopografia o la monografia familiare il mezzo per riuscire a cogliere quelle relazioni tra economia, società e politica, che, in effetti, in gran parte dei lavori presenti in questo volume sfuggono ad una precisa individuazione.

Antonio García-Baquero González, nel suo *Andalucía en el siglo XVIII: un perfil de un crecimiento ambiguo* (pp. 342-412), sottolinea la persistente presenza nel Settecento andaluso di ordinamenti agricoli antiquati, nel contesto di un generale ristagno determinato da un mercato di consumo immediato e dalla mancanza di iniziativa privata, mentre la crescita commerciale, relazionata con la "Carrera de Indias", ebbe un impatto debolissimo sulla struttura produttiva andalusa.

Antonio M. Macías Hernández, nel suo *Canarias en el siglo XVIII: una sociedad en crisis* (pp. 413-433), fa presente come la non inclusione nel Catasto di Ensenada dell'arcipelago canario non abbia permesso sinora un esame dettagliato della struttura della proprietà canaria. Solo ora si sta cominciando a lavorare sull'unica fonte disponibile, che sono i protocolli notarili. Appena abbozzato è invece lo studio del quadro giuridico-istituzionale e della struttura sociale canaria, mentre la storiografia economica s'attarda ancora a ricostruire le serie del traffico legale e di contrabbando, certo la realtà economica di maggiore spicco nelle Canarie del Settecento.

Roberto Saavedra e Ramón Villares, nel loro *Galicia en el antiguo régimen: la fortaleza de una sociedad tradicional* (pp. 434-504), tengono a sottolineare che è solo dal 1960 che si può far decollare una seria storiografia sulla Galizia settecentesca, caratterizzata da uno spostamento degli storici dal setto della storia politica a quello della storia economica e sociale, attraverso l'esplorazione in *équipe* delle fonti catastali e dominicali, di quelle demografiche (registri porocchiali), di quelle dei protocolli notarili e di quelle mercantili. E' ad Antonio Eiras Roel, convertitosi dalla storia politica alla metodologia annalista di Goubert e Labrousse, che dobbiamo il coordinamento di questi studi di storia quantitativa, anche se la sua impostazione strettamente regionale ha suscitato vivaci ma non infeconde polemiche. I numerosi studi che sono usciti dalla sua scuola ci hanno presentato una Galizia settecentesca caratterizzata da un'articolata differenziazione dei ritmi agrari, e da un'emigrazione che "è il prezzo — come scrive Eiras — che questa popolazione deve pagare come compensazione della sua bassa mortalità relativa" (p. 451). Molto interessanti, ma qui non riassumibili, sono le pagine dedicate al problema del regime forale in relazione alla questione della struttura proprietaria, l'evoluzione della rendita e la composizione dell'eccedente agrario, e la sua influenza sull'organizzazione della produzione agricola generale, così come quelle dedicate all'industria peschiera e siderurgica e al settore della produzione tessile.

Gonzalo Anes, nel suo *La Asturias preindustrial* (pp. 505-535), ci offre, con la sua grande esperienza di finissimo storico dell'economia, un quadro agilissimo delle innovazioni tecnico-meccaniche e agrarie, della struttura della proprietà e delle dinamiche produttive e commerciali del Settecento asturiano, tenendo a sottolineare però che le attuali sintesi non superano, in coerenza e chiarezza, quella tracciata da Jovellanos nelle sue note lettere ad Antonio Ponz.

Pedro Fernández Albaladejo, nel suo *El País Vasco: algunas consideraciones sobre su más reciente historiografía* (pp. 536-564), precisa come i lavori sul Settecento basco, decollati, secondo le nuove metodologie, solo negli anni 1974-75, ci abbiano consegnato un'immagine doppiamente rotta del Settecento. Rotta spazialmente, con una disuguaglianza insuperabile tra nord e sud, "interior" e "periferia", e temporalmente, tra un primo Settecento continuatore dell'impulso di base generato dalla seconda metà del secolo precedente, e un secondo Settecento marcato da difficoltà senza uscite, che progressivamente si vanno accumulando, complicando ed accentuando, a causa della scelta di un modello di espansione agricola semplice, di un relativo anche se redditizio incremento del commercio, protetto dai dazi privilegiati, e dalla mancanza di previsione nel settore industriale. E' in questo contesto che lievita una lotta di classe che va maggiormente studiata e che il carlismo non tarderà a strumentalizzare, e nella quale i *fueros* funzionarono sia da schermo mistificatore sia da bandiera di aggancio dello scontento rurale. Chiude il saggio un'interessante messa a punto dei problemi di storia sociale in contrapposizione all'impostazione data ad essi da storici come Vázquez de Prada e Olábarri.

Eloy Fernández Clemente e Guillermo Pérez Serrión, nel loro *El siglo XVIII en Aragón: una economía dependiente*, mettono in luce molto bene le cause politiche che determinarono il ritardo degli studi sul Settecento aragonese, che iniziano il loro decollo solo alla fine degli Anni Settanta. Il Settecento, per l'Aragona,

fu paradossalmente un secolo d'oro e l'inizio del suo inarrestabile declino economico e politico. Se di una certa ampiezza sono gli studi sull'economia agraria e sulla fiscalità, molte zone oscure rimangono da esplorare e problemi da ridefinire nel settore della storia sociale e culturale. Il saggio è chiuso da un prezioso tentativo di sintesi delle diverse problematiche del Settecento aragonese, la cui immagine si riconosce però essere ancora "poco definida, inacabada, con un aire inevitable de provisionalidad" (p. 628).

Chiude il volume il saggio di Angel García Saur, *El interior peninsular en el siglo XVIII, crecimiento moderado y tradicional* (pp. 630-680). L'analisi delle attuali circoscrizioni di Castilla-León, Castilla-La Mancha, Extremadura e Madrid, non risulta impresa facile, dato lo stato attuale degli studi, ed è un grande merito del García Saur l'aver tentato di sintetizzare la miriade di studi locali, presentandoci una prima immagine del bosco, del quale sinora conoscevamo solo sparsi anche se perfettamente disegnati alberi. Schematicamente si può dire che se il fronte di attuazione della politica agraria illuminista di riforma tecnico-agronomica ebbe scarso esito, quello della riforma giuridico-istituzionale del quadro dell'attività agraria ebbe alcuni effetti positivi, anche se non riuscì a bloccare né la tendenza verso la concentrazione della ricchezza, né il simultaneo impoverimento e riduzione del consumo di gruppi sociali sempre più estesi. Il saggio è costellato da una serie molto interessante di quantificazioni settoriali.

Pur presentandosi il volume come un recupero storiografico della dimensione regionale della Spagna del Settecento, il curatore Fernández Díaz, nella sua puntuale e densa introduzione, *España en el siglo XVIII o los límites de una reforma* (pp. 17-53), deve alla fine ammettere che "El Estado quedó notablemente reforzado con su actuación en el XVIII. Los ilustrados procuraron una ficticia situación de equidistancia que no obstante no debe ser interpretada fácilmente como una simple función de arbitraje por encima de las clases sociales. Debe entenderse, por el contrario, desde una doble perspectiva. La primera, como un movimiento a la defensiva de las viejas clases dominantes obligadas en el feudalesimo desarrollado a reforzar el Estado a costa, más aparente que real, de ciertas preeminencias de poder. La segunda es que el absolutismo ilustrado resultó el garante más eficaz del tipo de estructura de la propiedad y de las relaciones de producción que se articularon en torno al señorío. Nadie se atrevió a terminar con él, no desde los libros sino desde el gobierno. No es que el gobierno no gobernara para todos los súbditos indistintamente, sino que lo hacía de forma tal que los bastiones fundamentales de la alta nobleza, y el alto clero no fueran molestados. En esta cuestión de clase radican las propias limitaciones de la reforma" (p. 49-50).

Mi permetto di muovere una lieve critica di fondo al volume, che lo spazio della recensione non mi permette di articolare maggiormente: esso ci presenta una serie di dati ed interpretazioni limitati esclusivamente al settore economico e sociale della realtà del Settecento spagnolo. Manca un'analisi, che sappiamo benissimo essere di grande difficoltà, dei fatti mentali e dei fatti istituzionali, e, per lo meno, una proposta di lettura interattiva di tali fatti con quelli economici e sociali, secondo appunto l'indicazione di Vilar, che qui viene disattesa. Come, in vari punti, risulta carente l'individuazione dei rapporti tra storia sociale e storia economica, ma questa è purtroppo ancora *vexata quaestio*! Ritrovo cioè in quest'otti-

timo e fondamentale volume i limiti della storia quantitativa, nei quali spesso ancora continua a chiudersi la scuola delle *Annales*, sì che l'omaggio a Vilar rischia di trasformarsi a volte in un involontario tradimento della sua metodologia di fondo.

Giovanni Stiffoni

G. Mayans y Siscar, *Obras completas*. Edición preparada por Antonio Mestre Sanchis, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, nn. 11, 12, 13, 14, Diputación de Valencia, Consellería de Cultura, E.C., 1983-1985. Tomo I. *Historia*, Prólogo de Antonio Mestre Sanchis (pp. 623); Tomo II. *Literatura*, Prólogo de Jaime Siles (pp. XXVIII, 655); Tomo III. *Retórica*, Prólogo de Jesús Gutiérrez (pp. XXV, 658); Tomo IV. *Regalismo y jurisprudencia*, Prólogo de Antonio Mestre Sanchis (pp. XXIII, 587).

Ammirevole è l'impegno con cui l'*Ayuntamiento* di Oliva, con l'appoggio finanziario ed organizzativo della *Diputación* di Valenza e della *Conselleria de Cultura Educació i Ciència* della *Generalitat Valenciana* (ecco uno dei frutti culturali della nuova articolazione *autonómica* della Spagna democratica), porta avanti l'edizione degli scritti di Gregorio Mayans y Siscar. Questo "intellettuale" del Settecento spagnolo, dopo essere stato per lungo tempo confinato nello spazio angusto degli "eruditi", risulta essere invece uno dei protagonisti più importanti e complessi della difficile e contraddittoria storia dell'età dei due primi Borboni e della *Ilustración*. E, dopo la pubblicazione dei sei grossi tomi dell'epistolario, ecco finalmente a nostra disposizione i primi quattro tomi delle sue *Obras completas*. Preziosa iniziativa, perché le opere del solitario di Oliva non sempre sono facilmente reperibili, nemmeno nelle biblioteche spagnole: e ben ne sa qualcosa chi ha avuto modo di interessarsi della produzione storiografica ed erudita del Settecento spagnolo. Con a disposizione così sul proprio tavolo di lavoro di quasi l'intero corpo della produzione mayansiana, l'occasione che si presenta è ora ottima per riflettere su alcuni problemi che l'opera dell'olivetense pone ad una ricostruzione precisa dei vari percorsi, aperti e chiusi, della *Ilustración*. Mi limito qui ad alcune osservazioni sui quattro tomi dell'edizione curata da Mestre, che è, a tutt'oggi, il maggiore specialista dell'opera di Mayans.

Nel primo tomo vengono pubblicate, nel testo originale dell'ultima edizione a stampa, cioè senza alcun intervento di correzione ortografica come oramai si usa fare per i testi settecenteschi, tutte le opere storiografiche che abbiano un carattere di "studi indipendenti" pubblicate da Mayans o immediatamente dopo la sua morte. Sono stati esclusi invece dall'edizione i testi inediti, oltre alle varie *aprobaciones* e *ensuradas*, molte delle quali erano state incluse dallo stesso Mayans nell'edizione del 1773 delle sue *Cartas morales* del 1734: scelta, quest'ultima, discutibile, ma che, mi pare, Mestre abbia intenzione di correggere se riuscirà ad approntare

l'edizione di un quinto tomo delle opere inedite dell'olivetense. L'opera di Mayans occupa un posto di primo piano — ed è merito di Mestre l'averlo per primo sostenuto — nel rinnovamento della storiografia spagnola del Settecento, nel periodo che precede quella "historia civil", innervata di interessi e finalità che, con un grado assai ampio di approssimazione, possiamo chiamare "borghesi", coincidente con l'età di Carlo III. Storiografia, quella di Mayans, che appare dunque strettamente legata al criticismo maurino e bollandista della fine del Seicento, al quale egli si collega attraverso la grande lezione di Martí, ma che è comunque da considerarsi come la più sicura piattaforma di partenza della più articolata storiografia del secondo Settecento. Anche se il legame con quest'ultima percorre sentieri assai più tortuosi e sotterranei di quelli che ci ha presentato Mestre, nei suoi fondamentali lavori su Mayans, ed una certa soluzione di continuità tra i due periodi è pur sempre necessario individuare e precisare.

Le opere di maggiore interesse contenute nel primo tomo, e sulle quali credo che la discussione debba essere ancora aperta, sono tre. La prima è la *Vida di Antonio Agustín*, che egli antepose come introduzione all'edizione del manoscritto dell'arcivescovo di Tarragona, *Diálogos de las armas i linages de la nobleza de España*, scoperto nella Biblioteca Reale quando Mayans svolgeva a Madrid l'incarico di *bibliotecario real*, e che era riuscito a dar subito alle stampe, nella stessa capitale, nel 1734. La seconda è la *Vida di Nicolás Antonio*, premessa alla tormentata edizione della *Censura de Historias fabulosas* (Valencia 1742) dello stesso Antonio, manoscritto che egli era riuscito a portare a Valenza, dopo la forzata partenza da Madrid, e a far pubblicare dal generoso editore Bordazar, giustamente convinto della necessità di mettere in circolazione quella che egli considerava essere una delle opere fondamentali del criticismo erudito tardo seicentesco, ed un vero modello da proporre alla giovane storiografia, che con difficoltà, a parer suo, moveva i primi passi, minacciata dalla "miopia" del potere che sembrava preferire una storiografia acritica, sul modello proposto da un Ferrera o da un De la Huerta. La terza è la *Prefación* all'edizione delle *Obras cronológicas* (Valencia, sempre Bordazar, 1744) di Gaspar Ibañez de Segovia, marchese di Mondejar.

In queste opere, ma soprattutto nella terza, come anche, sul piano programmatico, nelle *Constituciones de la Academia Valenciana* (Valencia 1742), Mayans proponeva, con grande sicurezza, il cammino che avrebbe dovuto percorrere la storiografia spagnola, e che poi solo parzialmente avrebbe percorso, con l'opera di Burriel, per esempio. Non mi trova però d'accordo Mestre, quando imputa al dispotismo "ilustrado" un supposto blocco dello sviluppo della storiografia spagnola del Settecento (cfr. *ibid.*, T. I, p. 429). Non mi è possibile affrontare qui, con la dovuta ampiezza, tutte le implicazioni di tale asserzione. Mi limito solo a far presente che se, forse, il rigore critico, puramente filologico, preteso da Mayans nella *Carta dedicatoria* a Patiño, pubblicata nel 1734 col nome di *Pensamientos literarios*, non è così presente come egli avrebbe voluto nella storiografia dell'età carolina (ma allora è quasi tutta la storiografia dell'età dei Lumi che cade sotto questa accusa!), essa è però percorsa da una serie di interessi alle problematiche della contemporaneità che la distanziano fortemente, e in positivo a mio avviso, nei confronti di una certa "chiusura" erudita di Mayans. Sono "chiusure" che noi registriamo, per esempio, anche nel nostro Muratori, figura così vicina, per certi a-

spetti, a quella di Mayans. Mestre sottolinea l'apertura alla "historia civil", che sarebbe presente nel Mayans studioso del diritto e tanto ammirato da un Jovellanos, ma ci sembra un po' forzata l'indicazione di una linea retta di continuità Mayans - Jovellanos - Sempere Guarinos (cfr. *ibid.* pp. 29-30). Una rottura c'è, ed essa avviene a mio avviso, con Campomanes; ma questa non appare tale se ci si limita ai contenuti "regalisti" o al metodo della edizione critica delle fonti dei due autori. E' la struttura dell'approccio critico ai problemi storici che dà un giro di boa, e lascia Mayans ancorato ancora ad un modo di lettura e ad un concetto della funzione sociale della storiografia proiettati all'indietro. E' il modo con cui un Campomanes o un Jovellanos affrontano i problemi storico-giuridici, la loro capacità di immergerli nella circolarità delle diverse dinamiche di sviluppo della realtà spagnola, che costringe a parlare di una soluzione della continuità del discorso storiografico del Settecento spagnolo. Oltre, evidentemente, al concetto diverso di "intellettuale" che sottende il loro comportamento di studiosi e uomini politici. L'olivetense spingeva nella direzione che sarebbe stata quella della severa scuola di Gottinga, mentre gli sfuggiva il valore eversivo di tutto il fermento innovatore presente nel "dilettantismo" della *histoire philosophique*. Andrei pertanto un po' cauto nel definire, per esempio, un'operetta come la *Defensa dei rei Witiza* (Valencia 1772), la "piedra de toque de los historiadores de su tiempo" (*ibid.* p. 585).

Nel secondo tomo vengono editati, in ordine cronologico di pubblicazione, i saggi di storia della letteratura, quelli filologici, di oratoria e di retorica (fatta eccezione per la *Rhetorica* del 1757, che occupa per intero il terzo tomo), e quelli definiti di "creación". E' ora così possibile leggere un'importante opera come le *Orígenes de la lengua española* (di cui già possedevamo il reprint delle edizioni Atlas, Madrid 1981) non solo attenti all'intrinseco valore del metodo pre-comparatista mayansiano, come l'ha definito Antonio Tovar, ma mettendola in relazione con tutto il contesto polemico nel quale l'opera deve essere collocata, cioè lo scontro tra Mayans e il *bibliotecario mayor* Blas Antonio Nasarre, nella cui casa l'olivetense aveva potuto leggere il manoscritto del *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés, punto di partenza per la redazione delle *Orígenes*. Scontro che s'allarga nella polemica con i collaboratori della nuova rivista, depositaria della politica culturale del gruppo Patiño-Feijoo, il "Diario de los literatos de España", e si intreccia con la redazione dell'altra opera di Mayans, la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Londra 1737), scritta su invito dell'ambasciatore inglese Keene (Mestre ci aveva già dato un'edizione critica delle *Vida* per i *Clásicos Castellanos* di Espasa-Calpe, che qui viene riprodotta).

Non sto qui a discutere sulla novità o meno del concetto di relazione tra storia della lingua e storicità della struttura sintagmatica del discorso, che sottende l'intero "sistema" linguistico mayansiano, sul significato e valore del suo rifiuto delle tesi "vitubiano-tubálicas" in favore di quelle del canonico Aldrete, cui sono dedicate chiare pagine nella introduzione di Jaime Siles. Quel che risulta dall'esame comparato dei testi è che, se Mayans ha ben presente l'importanza del fattore politico nello sviluppo della lingua e nella scelta storica della lingua dominante, egli impregna di tale politicità anche tutto il discorso intorno al "simbolismo universale" del *Quijote*.

La critica di Cervantes alla nobiltà del suo tempo e all'ignoranza della monar-

chia, sottolineata da Mayans, rinvia alla propria personale posizione contro gli intellettuali *afrancesados* della Corte e la "miopia" del ministro Patiño. Anche qui, però, bisognerebbe andare un po' più cauti, perché dipingere lo scontro *Mayans-diaristas* in bianco e nero non permette di cogliere con la dovuta esattezza le oscillazioni interne non solo del moto dei Lumi, ma dello stesso Mayans, presentato da Mestre in forma eccessivamente rettilinea, almeno così a me pare. Basterebbe pensare ai limiti intrinseci del progetto di riforma culturale presentato da Mayans nella *Oración a la Divina Sabiduría* (Valencia 1743). Di grande interesse è poi l'edizione critica de *El Orador Cristiano* (Valencia 1733), opera certamente di fondamentale importanza per capire l'evoluzione del movimento riformatore a Valenza nel Settecento, e il significato del cosiddetto "giansenismo" spagnolo. Argomenti, questi, già studiati con grande acutezza da Mestre nel suo *Ilustración y reforma de la Iglesia* del 1968, ma sui quali credo non sia improduttivo continuare il discorso, soprattutto rileggendo ora lo scritto di Mayans dedicato a Saavedra Fajardo, edito qui da Mestre, in forma esemplare, insieme agli altri *Ensayos oratorios*.

La pubblicazione della *Rhetórica* (che qui viene riprodotta seguendo l'edizione del 1786-87, includendo però anche le varianti della prima edizione del 1757 e confrontando il testo con il manoscritto autografo conservato nella biblioteca del *Patriarca* di Valenza), era da lungo tempo attesa, perché la scarsità degli esemplari esistenti non è stata certo una delle cause minori della poca attenzione che la critica ha prestato a quest'opera di grande interesse. Essa, se da un lato si colloca sulla linea di una ripresa della retorica classica, finalizzata all'individuazione di quella che i formalisti russi chiamerebbero la "letterarietà" dell'opera letteraria, dall'altro si distanzia dalle precettistiche dell'epoca per un suo denso spessore storico. Riacciandosi a Nicolás Antonio, che aveva fatta "general" la "historia literaria", yo — scrive Mayans — he logrado hacerla crítica" (cit. in *ibid.*, p. XVIII). Da qui le distanze prese da Mayans nei confronti di un Luzán, che non viene mai citato. Ora, risulta forse esagerato rintracciare nella *Rhetórica* un vero e proprio abbozzo di storia della letteratura spagnola, ma sì invece l'avvio a quel processo di "decostruzione" del testo, che sta alla base di una corretta ricostruzione del significato storico dello stesso. La *Rhetórica* ha il merito, comunque, di presentarsi come una delle prime antologie critiche della letteratura spagnola, nella quale, però, significativamente, la predilezione di Mayans va verso i poeti e i prosatori del *Siglo de Oro*, espressione da lui per primo coniata. Ma, anche qui, Mayans, recuperando un glorioso passato, guardava al positivo in sé di questo passato, presentandolo così come un modello ad un presente sul quale esprimeva giudizi pesantemente negativi, e non afferrando come la critica stava oramai incamminandosi verso l'abbandono dell'ermeneutica basata sulle precettive. L'indiretto distacco da Luzán si inseriva poi nello scontro tra Mayans e i collaboratori del "Diario de los literatos de España", nemici di don Antonio e sostenitori invece di Luzán. L'emarginazione di Mayans da certi sentieri della *Ilustración* è ulteriormente confermata dal silenzio sulla *Rhetórica*, e dal giudizio complessivamente negativo su di essa espresso da Company.

Quanto al quarto volume, dedicato agli scritti "regalistici" e giuridici, l'edizione dei testi presentava grosse difficoltà. Mayans era un ottimo conoscitore delle fonti giuridiche ed ecclesiastiche della storia della Spagna del Cinquecento e, sol-

lecitato da Gerard Meerman, membro dell'Accademia latina di Jena e di Gottinga, aveva curato, per la sua edizione del *Conspectus Novi Thesauri Iuris Civilis et Canonici* (La Haya 1751), tutta la parte relativa al diritto spagnolo. Egli, poi, nelle sue lezioni di diritto giustiniano all'Università di Valenza, aveva sostenuto la necessità di separare la storia del diritto romano da quella dell'evoluzione codificatrice delle leggi locali della *Hispania*, operando così, contro la prassi in atto, una distinzione tra diritto locale e diritto romano. Quando decollò la polemica regalista, e la linea di difesa del regalismo, portata avanti con l'argomentazione delle bolle pontificie, si dimostrò inconsistente, l'amico di Mayans, Blas Jover Alcázar, che ricopriva l'incarico di *Fiscal de la Cámara del Consejo de Castilla*, ritenne utile alla nuova linea della politica regalista di chiedere l'aiuto di un esperto, com'era Mayans, per risolvere i complessi problemi giuridici del cosiddetto *Patronato Real*. Era, per Mayans, anche un'occasione che gli veniva offerta per reinserirsi nel gioco politico della Corte, dal quale era stato escluso da Patiño. Su sollecitazione di Jover, egli inviò così alla Corte una serie di *Informes*, nei quali egli affermava che i diritti di "regalía" procedevano non da privilegi pontifici, ma da canoni di concili e leggi spagnole, dimostrando così implicitamente la non necessità di un Concordato, verso il quale invece puntavano le forze politiche, laiche e religiose, di quel momento. Jover non solo non pubblicò tutti gli *Informes* di Mayans, ma vi introdusse interpolazioni e mutamenti. Mestre ha così imboccata la via di un'edizione parallela dei manoscritti autografi degli *Informes* dell'*Examen del Concordato de 1737* e delle edizioni a stampa di Jover, il che ci permette ora un'analisi puntuale dei complessi rapporti tra Mayans e Jover.

Però ancora da chiarire completamente rimane, a mio avviso, la brusca rottura della collaborazione di Mayans alla battaglia regalista, dopo la nomina a ministro di Stato di Carvajal. Mayans aveva cercato invano di inserirsi nei negoziati per il nuovo Concordato, prendendo contatti con il Nunzio pontificio: il suo ruolo fu invece limitato a quello marginale dello studioso al servizio del potere. E, a tale ruolo, contro le speranze contrarie di Mayans, lo confinò anche il marchese de la Ensenada, che, dopo averlo sollecitato a dirigere la nuova edizione del *Quijote*, da lui patrocinata, gli aveva chiesto di redigere quelle che saranno le *Observaciones al Concordato de 1753*, l'opera regalista di maggiore impegno e respiro di Mayans (cfr. *ibid.*, pp. 217-469). Essa, però, a causa della caduta di Ensenada nel 1754, non venne pubblicata. E il divieto venne rinnovato anche da Roda, per il "radicalismo" delle proposte mayansiane, dice Mestre, ma anche perché, mi permetto di osservare, siamo oramai entrati nel clima che porterà, un decennio dopo, alla redazione del famoso *Tratado de la Regalía de amortización* di Campomanes, clima politico-culturale abbastanza lontano da quello di Mayans. L'opera poté vedere la luce, ma assai mutilata, solo nel 1789, nel "Semanario Erudito" di Valladares. Mestre riproduce qui il testo manoscritto delle *Observaciones*, segnalando in nota le varianti dell'edizione di Valladares. Quali le ragioni di questo ripescaggio postumo? Anche questo è un problema aperto, la cui soluzione, insieme agli altri cui abbiamo fatto cenno, permetterebbe di chiarire ulteriormente le ragioni profonde del difficile e contraddittorio rapporto di Mayans con la politica delle riforme.

Quest'ultimo volume, curato da Mestre con uno scrupolo filologico esemplare, racchiude così una serie di scritti e documenti, sinora di difficile consultazione,

di grande importanza non solo per completare la biografia intellettuale di Mayans, ma per la ricostruzione di un monumento (1744-1750), sinora inesplorato dai vari studi di Lamadrid, Olaechea ed Egidio, delle polemiche tra Chiesa e Stato nella metà del Settecento.

Giovanni Stiffoni

Gualtiero Cangiotti, *Miguel de Unamuno e la visione chisciottesca del mondo*, Milano, Marzorati, 1985, pp. 225.

Ciò che mi è sempre piaciuto di Cangiotti, si occupi di Baroja o di Jorge Manrique o di Aranguren o di Ortega o di Madariaga, è che dai suoi scritti esce l'immagine d'un uomo il cui studio è intimamente legato alla vita, a questa "faticosa" vita, tale forse per lui più che per altri. Nulla di sorprendente che qui si aggrappi a Unamuno, e individui nella *Vida de Don Quijote y Sancho* la sua bibbia. Unamuno gli pare "forse il più grande e veridico 'maître à penser' del nostro tempo" (183). Aderisce a lui con un'adesione totale, o diremo piuttosto febbrile, che si inserisce in una certa tradizione italiana, risalente a Papini. La bibliografia secondaria che cita, e quella che effettivamente ha letto (ha letto molto, anche in tedesco, lingua alla quale va una certa sua predilezione, ormai rara), è ampia ed aggiornata, tanto da includere recenti articoli di giornale; ciò tuttavia non fa del suo libro un'arida "pubblicazione scientifica"; si tratta invece, appunto, di un mezzo per confrontarsi colla vita, per affermare l'ideale contro una realtà sentita come miserabile (della miseria del consumismo di massa, esprimendosi in parole inglesi, inglesi d'America, citate sempre con un sottinteso di rifiuto).

Devo dire che, se tutto ciò mi ricorda la lettura dei più noti saggi unamuniani fatta anche da me, e febbrilmente, più di quarant'anni fa, leggendo Cangiotti ho sentito, insieme alla nostalgia di essa, quella del distacco "scientifico". Unamuno disprezzava coloro che, di fronte alla Sfinge, si mettono a contare i peli dei suoi baffi; Unamuno, secondo cui la virtù più eroica di don Chisciotte era di non aver paura del ridicolo, trovava ridicola la mania per i fatti del filologismo positivistico. Però i fatti sono fatti; si annida nell'atteggiamento positivistico, o almeno vi si può annidare, l'ironia di chi è di ritorno dai grandi sistemi, come Alonso Quijano "el bueno" fu di ritorno dall'essere don Chisciotte. Ciò che, mi pare, fa difetto in Unamuno, e nel suo discepolo Cangiotti, è appunto l'ironia: è Cervantes.

Per quanto sorprendente possa sembrare, da questo libro sulla visione chisciottesca del mondo è escluso Cervantes: Don Chisciotte è qui un mito esclusivamente unamuniano. Si direbbe che, per scriverlo, Cangiotti non abbia mai ripreso in mano il *Chisciotte*, quello vero, quello di Cervantes. Giunge a far supporre (81, 90) che il titolo dell'opera di Cervantes sia *Vida de Don Quijote*. Non gli viene mai in mente di confrontare direttamente ciò che Cervantes dice di Chisciotte e ciò che invece ne dice Unamuno. Io credo che un esercizio simile sia molto opportuno, anche se non pretendo di imporre agli altri la conclusione cui sono giunto da

molti anni: che il Chisciotte di Unamuno è senza dubbio molto unamuniano; che Unamuno aveva perfettamente il diritto di interpretare a suo modo il personaggio cervantino; ma che in ultima analisi il Chisciotte di Unamuno è non solo diverso, ma anche più povero di quello di Cervantes: manca di tutti quegli elementi che si sogliono chiamare "umorismo cervantino". Come risulta moderno il vecchio Miguel, confrontato col nuovo!

Franco Meregalli

Humberto Antonio Maldonado Macías, *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista (La lámpara maravillosa)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 268.

Deve esistere una sorta di nemesi bibliografica che circonda la fama o danneggia la clandestinità delle opere che pure hanno modi e mezzi, se non meriti, per farsi conoscere. Intendiamoci: non mi rallegro della constatazione, vorrei solo giustificare il notevole ritardo con cui le presenti note appaiono rispetto al lavoro recensito. Soltanto dopo segnalazione di un'attentissima "lampadofora", Carol Maier, che opera in quel di Peoria, e continue richieste a centri specializzati, sono riuscito a procurarmi il volume dal titolo abbastanza stimolante.

La "burla desacralizadora", espressione-spia o filo rosso di questo libro, è cercata come l'anima sotterranea del trattatello valleincliniano, tanto sotterranea che la si riesce a intravedere solo nelle deambulazioni *extra moenia* dell'autore. Lo stile è indice del singolare procedere dello studioso, così come lo sono il senso e la categoricità che in esso acquistano le parole. Eccone un campione: "Alejado de la propaganda francamente tendenciosa de algunos tratados ascéticos y algunos catecismos místicos, Valle enforca el asunto a través de su estética genial [...] Así, *La lámpara maravillosa* puede ser considerada como la primera cristalización del *esperpento*" (p. 36). Dove si ha un primo innesto tra l'indimostrata (e perciò più avanti rimpianta) emancipazione da mistici e asceti tacciati di bassa attività propagandistica, e il luogo comune invecchiato di un'asserita e premeditata relazione fondante tra l'estetismo gnostico del libretto e l'ultimo approdo espressionistico.

Che cosa intenda Maldonado per anticipazione dell'*esperpento* si può desumere, non senza fatica, quando egli ci promette di "perfilar el carácter histórico de la caricatura en el paso de los salones brillantes de la dorada burguesía europea que sueña en los laureles de la inmortalidad, a la explosión proletaria de los hacimientos miserables que proliferan en los alrededores de los complejos fabriles" (37). Dunque la *Lámpara* sarebbe tra i polloni di una lotta di classe che sembra descritta più sulle orme di Rafael Pérez y Pérez o di Corín Tellado che dei maestri, generalmente sobri, della dialettica rivoluzionaria. Come che sia, da riduzioni al sociologico di questa fatta vien fuori l'immagine di un Valle-Inclán come navicella in balia dell'"incertidumbre", solo di tanto in tanto riscattato dal suo encomiabile "saqueo despiadado de las posturas intransigentes o fanáticas

del catolicismo español, de las instituciones sociales tradicionales y del humanismo trasnochado que se esfuerza en permitir las expresiones más individualistas (37-38).

Dinanzi al pullulare di brani come questo ci si chiede se l'autore sia consapevole del significato delle espressioni adoperate. Egli istituisce infatti una specie di fronte comune e omogeneo tra fanatismo cattolico, istituzioni cosiddette tradizionali (cioè "borghesi"), che il primo aveva ostacolato e ritardato, e cultura umanistica che aveva da sempre svolto funzione di fronda e di alternativa europeo-liberale (e perciò era attaccata dal Gagliego). Nel prosieguo di contraddizioni in cui non può non incorrere un libro che vuol dimostrare tutto e il contrario di tutto, Maldonado acclama nell'attitudine "carnealesca", riaffiorata in Valle-Inclán, un annuncio del Rinascimento (riconosce bensì di affermare un'*idée reçue*, ma crede sufficiente invocare Bachtin per ritenersi immunizzato da facili riscontri), quindi il formarsi di una sorta di legione tebana della dissacrazione eterna. In questa militerebbero, a pari merito, Zoroastro, Luciano di Samosata, Aulo Gellio, Macrobio, Boccaccio, Ronsard, Lutero, Cervantes, Quevedo ... (217, n. 18). Neppure i krausisti, che di simili accozzamenti postumi si intendevano, erano arrivati a tanto, ma non sono le sfumature né il controllo delle biografie intellettuali che preoccupano il nostro Maldonado: quelle figure, non si sa in base a quale computo dei meriti, sono accomunate da una generica "opposizione" a qualunque ideologia egemone, dall'antichità all'umanesimo!

La tesi è annunciata in tutto il suo semplicismo a p. 40: "Su prosa [di V.I.] es vanguardista porque se pone a la cabeza en el rechazo de los géneros rigurosos [...] y, a su vez, es gnóstica porque, desde el punto de vista burlesco, toma lo arcaico por lo actual, regresando aunque sea hipotéticamente-poéticamente a los místicos aprioristas del quietismo y del panteísmo". In altri termini: tutto l'estetismo, Pater in testa!, sarebbe da assolvere in virtù del primo punto; si dà per scontato, e infatti non si prova mai, il carattere giocoso della *Lámpara*: si scambia per ritrovato d'avanguardia la nozione presocratica e la ripresa nietzscheana della sfericità del tempo. Ma, quel che è più ameno, si agganciano tali concetti alle rivendicazioni del proletariato, al riscatto dei popoli oppressi, degli emarginati e via dicendo, fino al punto da ritenere utile qualche concessione sul piano dialettico, come l'accettare "el argumento tantas veces traído y llevado de que en España ha triunfado siempre el idealismo sobre el materialismo" (39). Qui il mentore non è, come si potrebbe pensare, Menéndez y Pelayo, ma Blanco Aguinaga, presso il quale la constatazione è accompagnata dal rammarico che tale verità in Spagna coincide con una "voluntad de dominio y cerrazón" i cui indici sarebbero san Giovanni della Croce, Calderón e Quevedo (218, n. 23). Anche il mite poeta di Santiveros finisce così nella classe dei cattivi.

Dopo questi assaggi saltuari del metodo e degli scopi di Maldonado, qualcosa dovrei dire sulle argomentazioni a suffragio della tesi su ricordata. Fatica improba e di scarso risultato: è inaudito il grado di estraneità tra i passi valleinclaniani riportati e le lunghe pagine che dovrebbero esserne l'analisi o il commento. La disquisizione avviene nel totale oblio, non si dice delle profondità o delle oscurità della *Lámpara*, ma della più semplice attenzione alla superficie della sua scrittura. Raramente si è visto un abuso così flagrante delle giustapposizioni in campo criti-

co, quasi mai un simile moltiplicarsi di pagine adattabili — per non pertinenza — a qualsivoglia testo o autore.

Elencati tre brani del trattatello (*Obras escogidas*, Madrid 1974, I, p. 525, p. 543, p. 548), invece di esaminarli nei registri dottrinari o semantici, l'autore risponde alle nostre aspettative con dieci domande retoriche di fila, la cui vaghezza e la cui strumentalità possono riassumersi nell'ultima: "¿Quién desaprobaría esos argumentos escritos, hace ya varias décadas, en torno al hecho de que la poesía [...] del cambio de siglo no se evade de su circunstancia socioeconómica precisamente porque, expresada, en el campo del arte y con términos materiales precisos, el impacto del liberalismo positivista y el capitalismo dependiente?" (57). Gli si dovrà rispondere con un'altra domanda: chi riesce a vedere il benché minimo rapporto logico, speculativo, ermeneutico, "esoterico" — pur nell'irrisoria accezione circolante in questo libro — tra le sue parole e i brani prima riportati? In essi, il referente, esplicito o metaforizzato — Dio, la bellezza, l'eterno, il miracolo, l'estasi, la musica, la poesia ... —, annulla ogni possibile sondaggio che ometta il presupposto archetipico e metafisico costantemente invocato da Valle-Inclán. L'"evasione" da quelle o analoghe circostanze, di cui peraltro nella *Lámpara* non è questione, esclude come ingannevole ogni fuga in avanti; la sola pensabile ha come condizione la verticalità e il trascendimento *sub specie interioritatis* richiamati dalla prima all'ultima pagina.

Quando di ciò Maldonado è costretto a prendere atto, il suo linguaggio depone il recente socco onirico-trasgressivo e riprende i vecchi coturni della supponenza etico-politica. E allora due sono le sue proposte interpretative: la prima è quella, un po' vecchiotta, screditante la "serietà" degli *Ejercicios espirituales*, proprio in ciò che più li qualifica sul piano della poetica, l'arsenale metaforico. Valle-Inclán adotterebbe "la postura del comediante o del trágico [...] El público es libre de aceptarlas o rechazarlas [le metafore], ya que el autor ha pretendido jugar" (p. 175). Superfluo chiarire che tale "gioco" niente ha a che vedere con la ritualità studiata da Huizinga (ché questo anzi ne confermerebbe la natura tutt'altro che gratuita), né con l'arcanismo ludico di Hocke. Significa, solo e banalmente, scherzo, futilità.

La seconda proposta ha almeno il pregio di essere più chiara, benché non senza ammiccamenti. La nuova ricerca quietistica "podría ser considerada indudablemente como un juicio [sic!] bastante reaccionario que, negando por principio de cuentas la dinámica de los pueblos, se suma, sin mayores preámbulos, a la expresión del modo antihistórico. [...] El pensamiento arcaizante o aristocratizante de Valle, sus tendencias gnósticas y sus aficiones incondicionales por el sistema idealista de Plotino, coinciden con los postulados cíclicos que inventa la clase dominante durante la descomposición económica, política, intelectual y moral de la sociedad esclavista" (p. 183). Ebbene, potenza dell'ermeneuta messicano, proprio qui risiederebbe la salvezza di Valle-Inclán, nel suo precorrimento della contraddizione che è propria dell'avanguardia, nel "paréntesis burlesco de la caricatura", altro modo della maniacalmente perseguita "burla desacralizadora" (p. 186). E l'invocazione dei mistici, da Molinos a Eckhart a Taulero, il chiamare satanica la non contemplazione? Niente paura, sono astuzie nate nell'intento di schivare "toda explicación lógica y todo conflicto intelectual" (*ibid.*).

Si badi bene: non si tratta dell'ambivalenza dionisiaca e "barbara", effettivamente operante in Valle-Inclán nei modi chiariti da Sobejano; non è il rinato concetto di sincronicità di contro al tempo lineare, ma un semplice capriccio clownesco, una futile pratica dell'antitesi che è l'esatto opposto della dottrina estetica della *Lámpara*. Maldonado pare a volte accorgersi della forzatura, e allora fa appello ai collaudati aggettivi definitivi del suo autore ("elitista", "esclusivo", "reaccionario") pur non rinunciando a collegarli a precedenti ritenuti egualmente salvifici e illustri: il romanticismo e l'avanguardia. Accoppiamento equivoco che merita due parole ancora.

Che romanticismo e avanguardia siano entrambi "rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores" (p. 69), non basta per farli assimilare, tanto meno convince il tentativo — oggi diffuso tra quanti meditano addomesticati recuperi dell'irrazionalismo — di equipararne i fini. Ridotta al minimo la questione, e nei limiti che qui interessa chiarire, le cose stanno in modo ben diverso: le prime sortite romantiche hanno un "fronte" ben preciso e un non meno preciso retroterra, su entrambi concordando indirizzi critici di diversissima ispirazione (Weidlé, 1914); Viatte, 1928; Antoni, 1942; Lukács, 1955; Abrams, 1958; la *Mythos Debatte* e Habermas, 1980 ecc.). Il "fronte" è l'illuminismo settecentesco, il retroterra è un insieme mitico, estetico e immaginario che il secolo delle *lumières* aveva ideologicamente inteso liquidare o filologicamente espungere. Quell'insieme è unificabile sotto il segno della trascendenza e del "mistero".

Al contrario, se c'è una coerenza tra gli avanguardisti cui Maldonado intende allacciare l'esperienza estetico-gnostica di Valle-Inclán, essa consiste nella posizione antiteistica e antimetafisica propugnata dalla linea che va da Tzara a Soupault passando per Breton. Il loro occultismo è solo un temporaneo ingrediente di scandalo nei confronti della cultura borghese cui si ritengono estranei e che contestano mediante semplici ribaltamenti: l'occultismo contro il discorso logico-razionale, l'eroticismo e l'*amour fou* contro il familismo, il nichilismo contro le morali edificanti, l'internazionalismo contro il patriottismo, l'arte astratta contro la figurativa, persino il neofigurativismo contro il cubismo novecentesco, e così via. Anche l'infatuazione per l'Oriente come opposto dell'Occidente (vedi la lettera al Dalai Lama) altro non nasconde che questa vocazione per i rovesciamenti meccanici, senza che nulla lasci pensare alla profondità dei registi simbolici di un Creuzer, alle ricostruzioni mitiche di un Görres, ai radicali ripensamenti di un Nietzsche. La distruttività dell'avanguardia si esercita contro i momenti statici della civiltà borghese, gli assestamenti che in qualche modo ne contraddicono le origini, e che, come tali, illuministiche, non mette mai in discussione. Il suo vero precursore, tra i tanti millantati, è Sade.

Non a questa tradizione quindi può esser collegato il Valle-Inclán della *Lámpara*, ma a quella mitopoietica dei romantici, risemantizzata con l'ausilio dei mistici e dei visionari mediatigli, in modo certamente farraginoso, dal teosofismo. Romantica è l'idea, essenziale nell'operetta, della poesia come operazione magica in cui scompaiono gli accidenti quotidiani e riappare l'archetipo: essa è già in Blake, in Coleridge, in Novalis, nel Baudelaire dell'*Hymne à la beauté*. Gnostica è l'idea, che corre in parallelo all'altra, sull'"assurdità satanica" del tempo storico, gnostica altresì l'esaltazione dei valori contemplativi spinta fino al punto da far pensare al-

l'apátheia. Punti di partenza che Maldonado evita persino di menzionare, e che da soli rendono arbitraria o prevaricante ogni lettura che ignori, ironizzi o svaluti lo strettissimo legame esistente tra il pensiero estetico di questo Valle-Inclán e quello che attraversa e vivifica la riscossa spiritualistica dei decenni tra secolo e secolo.

Giovanni Allegra

Federico García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*. Studio critico, traduzione e note di Mario Socrate, Milano, Garzanti, 1985, pp. 277.

Mentre in Spagna manca ancora un'edizione critica rigorosa con una veste editoriale d'un certo riguardo, la casa editrice Garzanti pubblica i *sonetos*, considerati ultima opera, forse interrotta dalla morte, di Federico García Lorca.

Finalmente le parole di entusiastica ammirazione di Neruda e di Aleixandre (due dei fortunati amici che poterono ascoltare recitati dalla viva voce del poeta alcuni di questi sonetti) sono ora intese e condivise da un pubblico più vasto.

La mancanza in Spagna di un'edizione definitiva è forse da imputare alla sorpresa causata nel mondo accademico e tra gli esegeti dell'opera lorchiana dalla pubblicazione di un'edizione pirata. Un gruppo di intellettuali granadini aveva, infatti, nell'83, pubblicato anonimamente e diffuso in una cerchia limitata, un centinaio di copie di un libricino contenente i sonetti di Federico García Lorca, di cui alcuni inediti. La risposta ufficiale è stata la decisione di rendere pubblici e accessibili a un numero più esteso di lettori i sonetti fino ad allora inediti, attraverso le pagine del quotidiano *ABC*, sotto forma di inserto culturale del 17-3-84.

Il volume qui preso in esame si rifà per la traduzione all'edizione di *ABC*, che riporta a fronte, di cui si fa garante Miguel García Posada, e oltre agli inediti ripropone tre sonetti che contestualmente possono essere loro affiancati. In tutto quattordici. Oltre ai sonetti, una seconda parte ben differenziata è occupata da un nutrito numero di *suites* ancora inedite in Italia, raccolte, ordinate e pubblicate in Spagna solo nell'83 in un'edizione a cura di André Belamich. *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite* recita, quindi, fedelmente, il titolo dell'edizione italiana affidata a Mario Socrate, che è anche il traduttore e l'autore di un eccellente, seppur breve, studio conclusivo. "Sonetos del amor oscuro" definiva Lorca queste poesie, secondo la testimonianza di Cernuda e di altri amici, ragion per cui sorprende, nell'edizione spagnola, l'elisione dell'aggettivo "oscuro", con la quale i curatori tradiscono l'ansia di neutralizzare l'effetto che una simile connotazione evoca e implica.

Per Miguel García Posada, amore oscuro significa "en primer lugar amor secreto [...] significa también el amor que mata o hace morir" (*ABC*, 17-4-84, p. 43), ma non può fare a meno di notare, pur senza attribuirle la giusta rilevanza, l'inequivoca accezione che l'aggettivo "oscuro" assume in altri testi di Lorca. E' il caso, per esempio, del sonetto *Adán* (1922), nella cui terzina finale si legge una chia-

ra rivendicazione dell'amore sterile, non destinato alla perpetuazione della specie: "Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando" e, successivamente, in una poesia risalente all'epoca newyorkese, *Oda a Walt Witman*, verrà ribadita ancora la difesa dell'eros diverso.

Tuttavia, più che esprimermi sulla qualità letteraria e sulla collocazione dei *Sonetti* all'interno dell'opera poetica lorchiana, lavoro che richiederebbe una lettura e un'analisi ben più approfondite e di diverse proporzioni, è mia intenzione riferire qui, seppur sommariamente, sull'opera di traduzione condotta da Socrate.

La trasposizione in italiano è, secondo me, una felice ricreazione dei testi poetici di partenza. Il traduttore ha puntato molto sugli effetti sonori e metrico-ritmici della struttura del sonetto a cui il poeta ha affidato, imbrigliandolo e assoggettandolo alle rigide regole che lo governano, il suo messaggio amoroso. Mantiene l'endecasillabo e, in luogo della difficile rima perfetta, salva l'assonanza costruita sovente su vocali di posizione e apertura prossime (a - a : a - e) quando non identiche. I perduti effetti rimici dettati dalla rima di clausura sono recuperati, ricreati e diffusi da numerosi rimandi fonici all'interno dei versi, da rime chiasmiche e da cospicue allitterazioni. Effetti che ben evidenziano il paziente lavoro di ricerca, oltre che la competenza, che soggiace a questo lavoro e che ha permesso una resa di così alto livello.

L'aderenza a livello semantico è pressoché totale e quando vi è discostamento e la traduzione può apparire arbitraria (v. *Salomé y la luna*, pp. 56-57), i rimandi a note esplicative ricompongono il tutto in un ordine e in una coerenza interpretativa che fugano ogni dubbio.

Nelle *suites* tuttavia, si danno alcuni casi, non accompagnati da note giustificatrici, che sollevano qualche perplessità. Non si tratta di improprietà ma di vere e proprie libertà che il traduttore si è concesso. Come per esempio l'aver optato in italiano per l'iniziale minuscola in lessemi dotati in spagnolo di maiuscola, privandoli così della maggiore intensità che il carattere maiuscolo gli conferiva (cfr. pp. 80, 109, 115).

A parte queste modifiche di tipo morfologico, si rileva l'aggiunta di elementi che trova ragione spesso in esigenze di ordine metrico o fonico. A p. 22, *Sonetto gongorino con cui il poeta invia al suo amore una colomba*, nella prima quartina, v. 3, "sobre laurel de Grecia vierte y suma" viene tradotto con "su un lauro greco effonde e addensa a emblema". Senza l'aggiunta di "a emblema", si avrebbe, infatti, un novenario a causa delle ripetute sinalefi.

La ricerca della massima eufonia spiega, invece, ne *Il poeta al suo amore che gli dorme sul petto*, p. 27, la traduzione al v. 14 di "todavía" con "per via" che rima con "vita mia".

Piuttosto, non appare del tutto palese il motivo dell'inserimento nel titolo, che si ripete nei versi di apertura e di chiusura, nella "suite" *La viuda de la luna* (p. 61), dell'avverbio "lassù" che produce *La vedova, lassù, della luna*.

Ma è a livello ritmico, nel *Sonetto della ghirlanda di rose* (pp. 9-10) che si deve registrare un caso di alterazione della compagine testuale. Con un'operazione che scompiglia l'ordine originario della composizione, il traduttore sovverte qui la distribuzione dei versi negli scomparti strofici, introducendo due *enjambements* tra la prima e la seconda quartina e tra le due terzine. L'intervento suscita stupore

per il fatto che tutte le strofe sono arginate e sigillate da un saldo punto fermo. Se la punteggiatura segnala quindi in maniera così netta l'andamento della scansione ritmica, rimarcandone le pause, l'iniziativa del traduttore risulta perlomeno "personale". L'inarcatura strofica, inoltre, rinviando degli elementi al verso successivo, enfatizza innessariamente gli *incipit* di tali versi, che in questi due casi coincidono coi verbi (vv. 4-5 e 11-12), mettendo l'accento sull'azione da essi veicolata. Sorprende, infine, maggiormente in quanto nello studio conclusivo il curatore fa notare come "le pause semantiche e grammatico-sintattiche [...] cadano di regola ai confini di ogni unità compositiva, da quelle strofiche a quelle versali, con puntuale osservanza" (p. 262).

Se occulta resta dunque la ragione che ha indotto Mario Socrate a questa "trasgressione", bisogna dire che il risultato è comunque di rilievo e mette in luce le risorse creative del traduttore, il quale *riscrivendo* il testo non può impedirsi però di *modificarlo*.

Come si può vedere, si tratta di casi limitati che non intaccano il valore di questa traduzione, la quale ha il pregio di presentare ai lettori italiani l'ultima opera di García Lorca in una mirabile versione quanto mai attenta ed efficace.

Antonina Paba

Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 166.

Su *Tiempo de silencio* si è scritto tanto che sembrerebbe impossibile parlarne ancora se non cesellando — con la lucida mania che a volte afferra la critica — il già detto, il già noto. Eppure non è così, mancando, per esempio, un lavoro di ampio respiro proprio sulla comunicazione ironica, fondamentale perno del romanzo dalla prima all'ultima pagina. Con l'euforia che soltanto i gruppuscoli degli addetti ai lavori possono comprendere e perdonare, sono subito corsa all'indice di questo libro, ricevendone una sorpresa che la lettura non ha poi smentito: i contenuti sono altra cosa da ciò che il titolo promette; o forse è più giusto dire che essi non rispondono del tutto alle prefigurazioni che me ne ero fatta.

Contexto histórico è il primo capitolo (pp. 15-40) che Jo Labanyi dedica alla formazione culturale di Martín-Santos, il quale assunse in modo attivo, con alcuni consensi e molti rifiuti, quel "problema de España" già dibattuto da notissime personalità quali Ortega, Laín Entralgó, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Menéndez Pidal. *Antecedentes sartrianos* si intitola quindi il secondo e più ampio capitolo (pp. 41-82), in cui Jo Labanyi esamina le profonde suggestioni che il filosofo francese esercitò su Martín Santos, dimostrando efficacemente come anche in un mozzicone di frase del romanzo siano spesso convogliate laboriose questioni speculative. Con la ripresa e l'approfondimento dei risultati cui erano pervenuti, in quest'ambito, altri studiosi come Gemma Roberts e Alfonso Rey, Jo Labanyi mette in risalto l'organicità intellettuale del romanziere, le cui teorie psicanalitiche

interagivano vivacemente con l'impegno politico e i gusti letterari: esistenzialismo e marxismo, inconscio e nevrosi, libertà e necessità, sottosviluppo e alienazione, sono alcuni degli estremi categoriali che circoscrivono le assortite problematiche su cui Jo Labanyi fonda l'interpretazione di aspetti diversi del romanzo. Ed è così accentuata l'atomizzazione dei livelli di lettura, così scavata l'indagine di quelli che — secondo Cesare Segre — potremmo chiamare i rapporti interdiscorsivi fra l'extra-testo e il testo, che spesso la letterarietà del romanzo finisce per esserne appannata, quasi omessa come per tacita e indiscutibile acquisizione. Con questo non voglio togliere merito ai numerosi e proficui sussidi informativi che spesso mettono meglio a fuoco un'immagine o una sequenza, un personaggio o l'intera opera: *Tiempo de silencio* è costruito con un linguaggio così obliquo che ogni esegesi appare sempre infinitamente lontana dall'ideale meta dell'eshaustività. Ben vengano, pertanto, schiarimenti e puntualizzazioni. "El aporte principal de Sartre a la psiquiatría existencial — leggiamo, per esempio — ha sido su concepto de la mala fe. Es extraño que no se haya estudiado el tema de la mala fe en *Tiempo de silencio*, ya que es fundamental en la obra psiquiátrica de Martín-Santos. Para Sartre la mala fe consiste en el intento de negar la libertad, para evitar la angustia de la culpabilidad. Esto se consigue de dos maneras: al pretender estar determinado por las circunstancias o por el carácter; o el representar un papel. Casi todos los personajes de *Tiempo de silencio* recurren a la mala fe, y Pedro más que nadie" (p. 49).

Molte altre e più sottili corrispondenze offre Jo Labanyi su questo terreno, impegnandosi quasi esclusivamente sul versante dei contenuti, che non sono quasi mai posti in relazione con i loro veicoli formali: più che al romanzo, infatti, essa guarda al romanziere, del quale scruta a fondo il compimento di un progetto, l'applicazione di una teoria, la verifica di un'ipotesi. Così, anche nel terzo capitolo fondato sulla *Interpretación psicoanalítica* (pp. 83-116), fra archetipi e complessi, pulsioni e repressioni, *Tiempo de silencio* appare più che mai come l'arruffato serbatoio in cui si sono riversati gli interessi professionali, politici, culturali del suo autore, facenti parte di una fervida stagione ideologica della storia di Spagna e, più in generale, dell'Occidente. Tutti referenti ovviamente importantissimi per la comprensione del romanzo, ma il cui superato schematismo (riconoscibile con il più sofisticato ma anche più disilluso senno del poi) è riscattabile proprio attraverso il filtro vitalizzante del linguaggio letterario, nella sua funzione estetica di iper-segno. Solo in questa prospettiva, concezioni datate come per esempio la psicanalisi esistenziale e molti di quelli che sono poi diventati i suoi luoghi comuni, non perdono la loro importanza quando diventano materia artistica, capace di produrre emozioni e quindi conoscenze sicuramente meno inventariabili, ma anche meno effimere.

Pur con tali scompensi, Jo Labanyi non dimentica, tuttavia, alcune connessioni con l'estetica, soprattutto d'ordine generale, trattate nell'ultimo capitolo *Perspectivismo, simbolismo e ironía* (pp. 117-166) e nelle conclusioni *Mito e historia* (pp. 162-166). Giustamente essa rileva, per esempio, che in Martín-Santos il linguaggio è la "expresión simbólica del deseo, en su acepción existencial de una 'voluntad inconsciente de ser'. Al definir el significado en términos de fines, y no de causas, Martín-Santos rechaza la tendencia freudiana a dar un significado fijo de símbolo individual" (p. 118): da questa negazione di un significato inerente alle

cose, discende l'accantonamento del realismo letterario e l'adozione di un linguaggio che, non potendo "ser transparente, porque su sentido consiste menos en lo que quiere decir, que en lo que no quiere decir", cerca di significare soprattutto "mediante el uso de un estilo retórico" (p. 122), dove con "retórico" si sintetizzano le più esatte accezioni di artificioso, indiretto, altamente figurato. Ed è appunto questo il terreno congeniale all'ironia (trattata solo a partire dalla pagina 123), che Jo Labanyi considera alla luce delle problematiche emerse nei capitoli anteriori, cui si aggiunge qui il prospettivismo orteguiano: ancora, quindi, questioni generalissime riguardanti soprattutto la psicologia ipocrita dei personaggi, resa con la maschera espressiva di un barocchismo antinaturalistico, attraverso il quale si esplica la visione ironica di Martín-Santos, ovvero un significato "capaz de incorporar las fluctuaciones y las ambigüedades de una realidad contradictoria" (p. 150). Non si può che essere d'accordo. Più perplessa mi lasciano, invece, isolate incursioni nell'analisi narratologica, quando Jo Labanyi raccoglie per esempio sotto l'onnicomprendensiva etichetta del monologo interiore, tanto i veri e propri monologhi interiori di Pedro, che si trovano nella parte finale del romanzo, quanto i soliloqui di Dora e di Cartucho, e perfino il discorso di Pedro della primissima sequenza, a proposito del quale leggiamo che "no es lenguaje hablado, sino lenguaje escrito. Las palabras no nos dan un acceso directo a la presencia de Pedro, que las dice, sino que están mediatizadas a través de un narrador ausente" (p. 129). Non è chiaro se con "narrador ausente" Jo Labanyi intenda l'autore implicito; ma è senza dubbio più semplice attribuire questa sequenza a un narratore intra-omo-diegetico, cioè a Pedro stesso, il quale registra il rapporto fra minimi eventi esterni (il telefono che squilla, la lampadina che si spegne, Amador che sorride ecc.) e ampie risonanze interne. Quanto poi all'anomalo livello stilistico dell'enunciato, fitto di "inversiones sintácticas, que no usaría para expresar sus pensamientos íntimos el más pedante" (p. 129), ci troviamo di fronte alla manifestazione inaugurale di quella ambiguità di idioletti con cui Martín-Santos eluse, fra molti 'trucchi' di varia natura, le consuetudini della verosimiglianza, 'disturbando' continuamente una tranquilla assunzione del mondo possibile da lui proposto. Il lettore pungolato senza posa troverà così l'assurdo non solo nei contenuti del romanzo, ma anche nell'incogruenza di certe tecniche della rappresentazione, ben collaudate dall'uso e per questo suscettibili di manipolazioni stranianti. D'altra parte, la stessa Jo Labanyi non manca di rilevare che, dal punto di vista di Pedro, "el monólogo es innecesario, ya que él no tiene por qué contarse a sí mismo lo que ya conoce del Instituto" (p. 129). Le logiche abituali del racconto aiutano infatti poco in questo romanzo onnivoro, caratterizzato da una grande varietà di deformazioni sorprendenti che richiedono attente decodifiche non soltanto delle allusioni referenziali (quale lavoro indispensabile all'interpretazione controfattuale, cioè ironica, di singoli enunciati o di intere situazioni), ma anche delle varie convenzioni formali, spesso così stravolte da mettere a dura prova i processi dell'inferenza. A tale proposito, Jo Labanyi non manca di notare la difficile attribuibilità, in più di qualche passaggio, del punto di vista narrativo (che però viene spesso confuso con l'istanza della voce), analizzato con criteri tanto realistici da dare a Pedro i caratteri di una persona anziché di un personaggio. Mettendolo in concorrenza con l'autore che l'ha ideato, dice per esempio: "La sátira más lograda en la novela se consigue al confundir la

perspectiva crítica del narrador con la del personaje, a través del estilo indirecto libre. Esto ocurre en los monólogos de Pedro, que con frecuencia se convierte en portavoz de la sátira social del narrador. Es imposible saber si Pedro es consciente del satirismo de sus palabras, o si el narrador lo usa como portavoz sin que éste se dé cuenta” (p. 144). Sì, in effetti è impossibile, perché Martín-Santos espresse la conflittualità dell’esistenza anche attraverso ambigue forme di rappresentazione di contenuti a loro volta ambigui. Così, per esempio, egli non si limita ad attribuire lo stesso idioletto al protagonista e al narratore extra-etero-diegetico; o a installare una duplicità del punto di vista attraverso le ironie verbali; ma forza anche i limiti fra i vari tipi di discorso utilizzabili nella narrazione, perturbandone profondamente il consueto potenziale comunicativo. Innumerevoli sono le pause descrittive o gli enunciati nominali che rendono impercettibile il passaggio dal discorso indiretto al discorso indiretto libero e al discorso diretto; tuttavia, quest’ultimo, pure quando è presentato nel rispetto dei canoni, compresi quelli tipografici, può contaminarsi all’improvviso con un inaspettato intervento del narratore. Si pensi al discorso pronunciato dal Maestro che raffigura Ortega: dopo la normalissima introduzione: “comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo”, la parola mimetica, in apparenza ceduta al personaggio, subisce continui rincalzi diegetici: “Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa) [...]” (L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, 23^a, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 163). E’ attraverso questi indici ironici di tipo formale che viene distrutta la continuità del discorso diretto e con essa la credibilità del personaggio che lo pronuncia. In altre occasioni, invece, l’effetto ironico è ottenuto dall’esterno attraverso un accumulo esorbitante di *verba dicendi*, come nel caso delle riflessioni di Pedro, quando torna dal bordello: “Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor [...]” (*Tiempo de silencio*, p. 112). Con ben diciassette iterazioni di una consueta maniera di presentare il discorso diretto, si sottrae al personaggio la carica suasoria della sua parola, i cui lacrimosi contenuti risultano, alla fine, del tutto ridicolizzati.

Bastino queste esili note a ricordare la complessità che presenta l’analisi dell’ironia in *Tiempo de silencio*: Jo Labanyi si è addentrata nella selva sempre ‘aspra’ e ‘forte’ ma non più ‘selvaggia’ dei contenuti, mentre quella delle tecniche narrative aspetta di essere ulteriormente esplorata, se non proprio scoperta. Martín-Santos, infatti, non pago dei risultati della riflessione teorica, plasmò l’ideologia in una finzione che rimodella (e critica) la realtà con la cooperazione di tutti gli istituti letterari, compresi quelli formali, qui più che mai semantizzati in un’enfatica ed eloquentissima miscela.

Elide Pittarello

Jesús Fernández Santos, *El Griego*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 228.

Una constante en la última narrativa de Jesús Fernández Santos. *El Griego* de J.F.S. aparece acabando ya el año 1985, es decir al concluir la primera década de la democracia parlamentaria española. Por aquellas mismas fechas "Insula" dedicaba un número extraordinario (464-465) a la novela de esos diez años, solicitando de diferentes plumas calificadas un balance del estado de la cuestión; de aquellos estudios se infiere que las expectativas de renovación resultarían decepcionantes. No está en mi mano el emitir un juicio sobre semejante panorama general, pero sí me arriesgo a opinar sobre la obra narrativa de Jesús Fernández Santos. No creo que sin aquel cambio político y social el escritor hubiera publicado la novela con la que alcanzó la madurez de su quehacer literario; aludo a *Extramuros* (1978) y pienso en su motivo temático fundamental del amor lesbiano y en la motivación de ese tema, el desvío del sentimiento religioso. Desde luego que el logro creativo de esa novela no estriba en el motivo ni en la motivación temáticos; al contrario se funda en la aprehensión de un momento histórico determinado y en su recreación artística total, incluso en el nivel expresivo; sin embargo, ese logro se ha conseguido con una novela "en libertad" y el hecho no es puramente casual. Pues bien, a lo largo de la década Jesús Fernández Santos continúa en la trayectoria cultural de la narración aferrada a la frecuentación, la meditación y la alegación de la historiografía con tres novelas más: *Cabrera* (1981), *Jaque a la dama* (1982), *Los jinetes del alba* (1984); y, ahora, con una cuarta, *El Griego*, manteniéndose fiel a una "poética" narrativa que había estrenado con *La que no tiene nombre* (1977).

De esa novela ya lejana, *El Griego* vuelve a proponer también la preocupación formal con una insólita "estructura narrante"; en ella interviene el narrador extrínseco, el narrador que se identifica con el autor (a su cargo corren los capítulos cuyo subtítulo "El Cigarral" hace referencia al componente espacial), pero, además, intervienen once narradores intrínsecos, tantos cuantos son los actantes, o sea, El Greco con siete familiares (criados y aprendices también son familia) y tres personajes extraños a la familia pero no a su entorno (a su cargo corren los capítulos cuyo subtítulo los identifica por medio del nombre o del apelativo). La pluralidad de los narradores intrínsecos conlleva la pluralidad de los puntos de vista que anima extraordinariamente no sólo la organización textual, una serie dinámica de estampas, sino también la materia narrada, la realidad psicológica imaginada y la realidad histórica reconstruida. Siempre en el ámbito de la "estructura narrante", hace falta apuntar cómo el modelo narrativo no resulta monolítico a pesar de la modalidad expresiva básica del monólogo, propia de los once narradores intrínsecos, ya que también lo integra ampliamente otra modalidad expresiva, la del diálogo, mejor dicho, del dialogismo, siendo diálogos referidos.

Pasado a la "materia narrada", el título anuncia la reconstrucción biográfica de un personaje bien determinado, su reajuste según la fonética patrimonial no levanta ninguna traba al propósito. Efectivamente el núcleo temático es el drama de la soledad existencial de El Greco, drama tan exquisitamente esbozado en su doble motivación artística y étnica; sin embargo, las vivencias familiares de El Greco, más intuitivas a partir del legado pictórico que reconstruidas por unos documentos tan escasos, están inscritas en unas circunstancias históricas que llegan a constituir

un secondo nucleo tematico. Es así que alrededor de una deuteragonista, Toledo, se reconstruye una época fundamental de la historia de España, aquella última parte del siglo XVI en la que los procesos culturales, políticos y económicos conocieron su mayor aceleración e intensificación; todo eso, repito, alrededor de Toledo, no es Toledo que, perdida la dignidad de corte, ya por entonces adelantaba los indicios de la futura decadencia nacional. La novela ausculta esos indicios en la arquitectura, la economía y la demografía de la ciudad y nos (a nosotros los lectores) hace (re-)vivir una atmósfera de melancólico ocaso.

Teresa M. Rossi

Javier Lentini, *Diccionario perpetuo*, Esquio-Ferrol, Colección Esquio de poesía, 1984, pp. 109.

Javier Lentini, insigne chirurgo, appassionato cultore di antropologia, di storia della medicina, visitatore curioso di popoli e paesi, umanista nel vero senso della parola (è anche editore di una importante rivista di Barcellona, "Hora de poesía", la quale diffonde opere nazionali e straniere di amplissimo raggio), ha una sua speciale, singolarissima collocazione nel panorama letterario odierno spagnolo. Il *Diccionario perpetuo* rappresenta la sua ottava pubblicazione poetica, dal 1969 quando cominciò a dare alle stampe *Cantos de muerte y añoranza*, seguiti da *Poesía espacial* (1972), (*Continuación*) (*Continuará*) (1974), *Museos de exorcismos* (1975), *Trilogía prohibida* (1977), *Museo de máquinas* (1979), *Museo de máscaras* (1981).

Sempre in posizione critica, demolitrice delle verità apparenti, non si sottrae alla coraggiosa condanna della società della dittatura franchista (v. specialmente *Trilogía prohibida*, che fu recensita in modo acerbissimo dalla critica ufficiale, chiaramente imposta): le *Maschere* che affollano i suoi "musei" sono emblematiche dell'ipocrisia di quel mondo, e andrebbero seriamente studiate nei loro significati civili e politici, oltre che nei valori formali che sono pure di grande rilievo.

Questo suo *Diccionario perpetuo* dal punto di vista grafico rappresenta una novità che continua la serie originale di altre sperimentazioni dello stesso tipo realizzate dal Lentini (v. in opere precedenti le innovazioni di "poesia visiva" che hanno radici creazioniste e surrealiste, tipiche in genere del decadentismo preziosistico, ma che, dato l'esaurirsi di quei movimenti, diventano a loro volta esempi di avanguardia).

La novità grafica in questo caso consiste in una struttura duplice del libro, che avanza e retrocede dalla progressione alfabetica A-Z alla regressione Z-A: ad ognuna delle lettere dell'alfabeto corrisponde una coppia di composizioni poetiche, in maniera reciprocamente contraddittoria (dizionari degli affetti e dei rancori) che commentano le definizioni oggettive proposte da parole iniziate dalla lettera in questione.

Dal punto di vista espressivo, il linguaggio impiegato è di un lirismo esacerba-

to, fluttuante e conflittivo; più che cercare di comprenderlo, sotto il profilo del conflitto antagonico, sarebbe forse più utile cercare di interpretarlo come duplice riflesso di un unico sostanziale impulso sentimentale o intellettuale che ha momenti fluidi di fissazione. Ci domandiamo insomma, dapprima dal punto di vista contenutistico, se quest'opera voglia contare sull'apporto, sulla collaborazione da parte del lettore per giungere a una sintesi unitaria — e quindi contenga implicitamente uno stimolo a che siano unificati i riflessi delle svariate realtà che compaiono offerte a ventaglio — oppure voglia restare disgregata tale come è stata fissata nella fase analitica cui è stata sottoposta.

Non dimentichiamo che l'autore è sì, un poeta, ma è anche uno scienziato e pertanto gioca in lui più che in altri la sete di verifica, di sperimentazione, l'impulso a disfare l'oggetto con lo scopo di comprenderlo e ricostruirlo: la soluzione è un problema aperto a tutti e principalmente a chi lo pone di volta in volta, cioè all'autore stesso.

C'è inoltre da tenere in conto l'unità del piano denotativo iniziale che, se vogliamo, costituisce un terzo elemento di struttura e fornisce la base di definizioni sulla quale viene offerta la pluralità e la relatività delle soluzioni.

Cambiamento di contenuti e di livello, dunque, dal piano denotativo al connotativo: è il connotativo che passa poi allo scontro, che sistematicamente contraddice non solo il denotativo ma anche se stesso: ma è chiaro che in questo campo sentimentale, emozionale, fantasioso le contraddizioni sono influenzate dalla natura irrazionale della poesia. Il codice su cui scorre il connotativo è poetico, e dunque resta poetica la chiave di decodificazione della poesia stessa.

Questa fluisce in morbidi endecasillabi, i quali spesso sono spezzati in segmenti di quinari e senari, oppure scorre in altri spezzoni, per esempio, di settenari, che possono restare isolati come essere completati idealmente da quadrisillabi, potendo a sua volta il settenario stesso essere frazionato.

Le strofe offrono, dunque, varietà di frazionamento in più parti scalanti a destra e a sinistra, diagonalmente; ma non per capriccio o stravaganza, bensì a motivo di un chiaro intento espressivo; quindi, per esempio, un contesto ansioso, drammatico interrogante, è messo maggiormente in rilievo, "esprime di più", in versi frazionati che contengano l'unità di pensiero relativa: l'osservazione andrebbe fatta, naturalmente, caso per caso, riferendola a spezzoni o versi interi paralleli o scalanti in obliquo anche o soprattutto a sinistra.

Rispetto ad altre opere precedenti di Lentini, in cui la frammentazione — sorretta sempre da esigenze espressive — ostacolava in forma più massiccia l'andamento unitario del verso (per esempio giungeva ad inviare alla fine della linea, creando spazi di separazione, perfino elementi normalmente enclitici), in questo *Dizionario* ci troviamo in un ambito più tendente alla normalità, meno sperimentale in fatto di scosse linguistiche e relativi effetti.

Sembra anche attenuata la violenza della "pittura nera" lentiniana, per quanto più che di "linguaggio in estensione", nelle opere precedenti a questa, si sia osservato che si doveva parlare di "linguaggio in volume". Nelle brevi composizioni poetiche che — come ho detto — rivelano simultaneamente in due pagine messe a fronte le due "verità" opposte di ogni definizione (la quale viene dichiarata invece nella pagina precedente) il linguaggio si opacizza nel discorso letterario che scorre

liricamente fra metafore e simboli.

E' un linguaggio nella maggioranza dei casi neobarocco a livello immaginativo, sintattico e lessicale, che si estrinseca attraverso tecniche e retoricismi ricuperati di quella maniera ed anche attraverso la creazione di neologismi e la valorizzazione di arcaismi.

Forse, però, è più giusto dire che l'armamentario tecnico è composito, perché talvolta le metafore non richiamano il piano della realtà per essere giustificate, come avveniva nella scuola barocca; ci troviamo allora, in questi casi, in pieno gioco visionario surrealista.

Per esempio, osserviamo la coppia di versi con cui si chiude il commento poetico (degli "affetti") alla lettera G, p. 41:

Sin mí eres cáliz que aguarda las manos
Sin ti deshojo el sol eternamente.

Se chiamiamo A il piano immaginativo e B il piano reale evocato, vediamo che la metafora del primo verso ("cáliz que aguarda las manos") è collocata nel piano A (immaginativo) e richiama sul piano reale "donna che attende di essere amata" (B); i rispettivi elementi proliferati sono "cáliz" = a^1 che riferisce a "donna" = b^1 , mentre "que aguarda las manos" = a^2 riferisce a "che attende l'amore" b^2 .

La metafora che segue nel secondo verso invece non ha richiamo logico sul piano reale, ma ha legami con questo solo per via emozionale: "deshojo el sol eternamente", infatti, risveglia nel lettore la tristezza di una gioia "sole" che si disfa, si annulla. Si levano le foglie o i petali a un fiore, ma qui quella che si depaupera è la gioia: il "sole" del piano immaginativo richiama un sentimento astratto, non un soggetto reale. Volendo fare delle sottili distinzioni, dunque, concludo che la metafora in questione si trova su di un piano surrealista, più che del barocco tradizionale cui, tuttavia, per tanti aspetti si ispira l'autore.

Per fare qualche altra osservazione, proviamo ad analizzare un'altra coppia di versi: appartiene alla pagina negativa, dei "rancori", che commenta le definizioni della lettera D, p. 28:

Cantar el árbol fúlgido de verdes
o el sesgado por rayo olivo inútil

sembra l'apertura di una composizione secentesca, cesellata finemente secondo lo stile classico che il barocco ha usato intensificandone tutte le tecniche. L'iperbaton sapiente disegna perfino visivamente la spaccatura prodotta dal fulmine sull'albero, rendendolo inutile, facendolo perire; l'idea del taglio bieco è inoltre rinforzata anche dal "sesgo" che è operato nel verso, questa volta a sinistra, per stare vicino al verbo che lo indica ("sesgado"); in contrapposizione all'immagine di morte sta il verso precedente, l'albero in piena luce di verde, luce che risplende sostenuta dagli avventi centrali dell'endecasillabo (4° e 6°) e dai suoni crepitanti delle liquide, labiali, labiodentali riunite ("árbol fúlgido de verdes") o distanziate debitamente dalle affricate e fricative sí da insinuare come uno scivolio di seta nel movimento luminoso.

Abbiamo voluto dare solo qualche esempio per indicare quali sorprese ci possa riservare (sorprese di bellezza, emozioni di bellezza) questo libro che in realtà ha bisogno di uno scavo critico profondo per essere presentato nella giusta valutazione. Diciamo solo, in questa breve rassegna, che è un bel testo di poesia, e con ciò intendiamo riassumerne il più alto messaggio.

Bruna Cinti

Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas. Libros I-VI*, Madrid, Alfaguara, 1983, pp. 307; *Herrumbrosas lanzas. Libro VII*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 218.

Juan Benet è uno di quei romanzieri dalla vena generosa che fondano le loro novità su un nucleo di costanti che, nel corso degli anni, sono diventate non solo una inequivocabile firma d'autore, ma anche un mondo complesso, già molto articolato eppure continuamente in fieri: i paesaggi appartati e aspri di Región e dintorni ci sono ormai familiari, come pure i complessi rapporti che legano molti dei personaggi che vi abitano; né d'altro canto appare meno riconoscibile una certa forma narrativa con cui il romanziere è solito rappresentarci. Di fatto Benet è sempre meno bisognoso di quel genere di "ispirazione", da lui ironicamente definita — parecchi anni fa — come la luce che "sirve, al parecer, para revelar algo nuevo e insólito que debidamente tratado, elaborado y dimensionado se convierte en obra de arte" (*La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 27); ovvero di quella specie di angustiata ricerca del "tema original" (*ivi*, p. 28), tipica di chi si accinge a entrare nel mondo delle lettere e che ovviamente non lo riguarda più da tempo. Piuttosto gli è consona quell'altra immagine — da lui argutamente tracciata nella stessa occasione — dello scrittore artisticamente maturo che ormai "no necesita de los descubrimientos; más bien los rechaza, ya que es capaz, de ahora en adelante, de concebir cualquier obra como un puro problema técnico, o como el ejercicio de unas facultades acrisoladas" (*ivi*, p. 35); dello scrittore, cioè, che non solo non vede, sul versante tematico, "huecos inadvertidos ni filones inexplorados ni zonas vírgenes" (*ivi*), ma che ha solidamente acquisito uno "stile", ossia quella particolare formula espressiva che, rispetto alla rivisitazione di certi contenuti, "se puede explayar sin limitaciones, como por esa habitación repleta de trastos viejos muchos de los cuales pueden cobrar nuevo brillo e inesperado interés con algo de talento y algo de gusto" (*ivi*). Eppure l'"ispirazione" e lo "stile" che, con il caratteristico gusto benetiano per l'esempio paradossale, sono stati presentati come due momenti successivi e irreversibili della creazione, non possono che formare parte dello stesso processo. "Yo no creo — affermava infatti l'autore, in altro passo del saggio — que la luz de la inspiración sea capaz de descubrir ningún hueco, porque la inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo" (*ivi*, pp. 27-28). E' pertanto la forma che scopre e illumina i contenuti: ciò che non passa attraverso il linguaggio — che

è esplorazione proprio in quanto è costruzione — appare a Benet come una densa tenebra governata dal caso, di cui nessun sapere potrà dare compiutamente ragione. In una tavola rotonda sulla sua narrativa, ricordando la prediletta metafora faulkneriana della luce del fiammifero che non dissipa l'oscurità ma ne sottolinea anzi l'orrore, egli ebbe a dire che la letteratura, la filosofia o la scienza sono solamente "algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento" (AA.VV., *Las narraciones de Juan Benet*, 3, Fundación Juan March, s.l., s.d., p. 178). Né diversamente si propone la sua scrittura, il suo "stile", divenuto l'affinato strumento inquisitivo di un mondo che non per comodità, bensì per necessità di ricerca, è stato rimpicciolito alle dimensioni di un modello euristico, su cui ritagliare via via le rappresentazioni parziali della più vasta realtà che vi è implicata. Da più parti, in Región e nelle sue vicende rovinose di insuccessi, perdite, rese, frustrazioni, tradimenti, ecc., tutte segnate dalla tragedia della guerra civile, la critica ha ravvisato un'allegoria della storia di Spagna, captata nell'irrimediabile processo di deterioramento delle sue risorse materiali e morali. Una letteratura di solitudini desertiche, esteriori e interiori, strappate all'oblio da un tenace esercizio della memoria che assedia i propri fantasmi, sempre gli stessi, con mezzi ogni volta differenti ma dubbiosamente efficaci, nel tentativo di far arretrare le zone opache del tempo, inteso ora come diacronia, ora come ucronia; ora come successione, ora come simultaneità.

In uno dei suoi precedenti romanzi ha scritto Benet che "todo rito (y sobre todo el rito del pensamiento) utiliza la repetición para reducir la violencia del misterio" (*Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972, pp. 114-115), ed è appunto partecipe di questa funzione la nuova serie di narrazioni intitolate *Herrumbrosas lanzas*, di cui sono finora uscite due parti. La prima, che reca il sottotitolo di *Libros I-VI*, ha per argomento principale quella stessa guerra civile che in tante altre opere aveva fatto da sfondo — sia pure ricco di illuminanti dettagli — a complesse relazioni familiari e sociali. Si tratta dunque, ancora una volta, di un ritorno a qualcosa di già narrato, ma secondo un diverso cerimoniale, ovvero uno "stile" che rovescia i rapporti fra le componenti della primitiva "ispirazione". Molti dei luoghi, dei personaggi e dei fatti che li riguardano sono già contenuti nel primo romanzo *Volverás a Región*, il cui titolo si è dimostrato, a posteriori, un programma rigorosamente svolto e suscettibile di sempre nuove ampliamenti. A parte la presenza dei vari Eugenio Mazón, Julián Fernández, Juan de Tomé, Enrique Ruán, il vecchio Constantino ecc., è soprattutto la figlia del colonnello Gamallo la figura che ha, in quel testo fondatore, una parte di primissimo piano. Ma così come lo stesso oggetto, a seconda dello strumento con cui viene osservato, offre diverse risposte e diverse possibilità di interpretazione, il medesimo personaggio viene ridimensionato in *Herrumbrosas lanzas*, *Libros I-VI*, al semplice ruolo di ostaggio, utilizzabile da una delle due parti belligeranti. Ciò non vuol dire che non esistano anche in questo nuovo romanzo scorci di tormentate psicologie, imputabili soprattutto a un'evoluzione delle relazioni familiari che non è mai indolore, com'è il caso, per esempio, del vecchio Constantino, impreparato ad accettare l'indipendenza della figlia, o ancora il caso di Enrique Ruán, incapace di assumere il disamore del proprio padre. Sono tuttavia episodi isolati e di interesse secondario rispetto alla vicenda principale che narra poco meno di due anni di guerra civile fra

la cittadina di Región, rimasta fedele alla causa repubblicana, e quella di Macerta, passata alle fila nazionaliste. Si tratta in genere di piccole operazioni militari che si svolgono in luoghi di cui varie narrazioni precedenti hanno già fornito molti elementi descrittivi, ma che adesso sono definitivamente fissati nelle loro caratteristiche territoriali addirittura da una mappa di scala 1: 150.000, allegata al romanzo. In parte essa è un *divertissement* dell'autore (abilissimo nel combinare meticolose rilevazioni e toponomastiche burlone) che porta all'estremo limite la verosimiglianza delle proprie finzioni; in parte, però, è anche un gesto di clemenza verso i lettori che possono finalmente visualizzare questa geografia immaginaria, continuamente evocata da minuziosi resoconti di guerra. Una guerra assolutamente locale, del tutto prescindibile per i comandi centrali dell'uno e l'altro bando, e che "en una comarca apartada y atrasada viene siempre de fuera, es una regalo más del gobierno y la capital, una irrupción de lo moderno en el reino de la anacronía" (*Herrumbrosas lanzas, Libros I-VI*, p. 74).

Per gli abitanti di Región, un regalo dello stesso tipo e della medesima provenienza sono anche il tenente colonnello Fernández Lamuedra, il capitano Arderius, il gruppo di ufficiali, consiglieri e istruttori inviati dal governo come collaboratori del comitato di difesa locale, allo scopo di elaborare strategie e tattiche efficaci per un vittorioso proseguimento della guerra; ed è appunto su una riunione di questo comitato, tenuta l'otto febbraio 1938, che si apre il romanzo. Il tempo della storia dura appena tre settimane, ma il discorso si espande soprattutto intorno alla prima data, che costituisce il punto di partenza più utilizzato per le lunghe carrellate retrospettive sui vari momenti del conflitto, le quali contengono a loro volta brevi anticipazioni di eventi posteriori. La cronologia delle narrazioni di Benet è costitutivamente fluttuante, ornata di riferimenti temporali *ad quos e a quibus* che servono più a confondere che a orientare, d'accordo con una scrittura tutta finalizzata a riprodurre le incongruenze e le deformazioni della memoria. Questa procede infatti in modo frammentario e disordinato, rompendo — come scrisse altrove l'autore — "esa pretendida continuidad de un pasado que no es tiempo dimensional sino un conjunto infinito y limitado de quietos instantes de luz en un continuo oscuro y móvil" (*Una meditación*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 31).

Ciò vale anche per *Herrumbrosas lanzas*, Libro VII, la seconda parte che per poche pagine continua l'argomento del precedente volume. La storia con cui inizia, se così si può definire il vagabondaggio ricognitivo di un gruppetto di militari di Región attraverso montuosità inospitali e climi gelidi, si svolge nella prima settimana di marzo del 1938, e funge da esile cornice alla seconda storia che si sviluppa al suo interno come una lunghissima digressione analettica, riguardante due generazioni della famiglia Mazón nel secolo XIX, ai tempi delle guerre carliste. In una precedente opera (*La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix Barral, 1973), di essa si mostravano le miserie affettive e i dissesti finanziari prodottisi nel secolo XX; con quest'ultimo romanzo, invece, assistiamo alla sua fondazione — iniziata con un fatto di sangue e un mucchio di soldi — e alle sue ramificazioni borghesi, cresciute con la linfa del sopruso e dell'intrigo, dell'ipocrisia e della cupidigia, dell'ambizione e della vendetta. Tutte o quasi, queste caratteristiche appartengono a personaggi come Ricardo Mazón, Laura Albanesi, il loro secondo figlio Cristino, Daniela

Gilvarey, Antonio Chavico, Ventura León ecc., la cui intraprendente disponibilità allo sradicamento e al cambio mette a nudo diversi gradi di passione e di intelligenza, profondamente divaricate da ogni forma di etica. I buoni sentimenti, che si riducono in realtà a una mansuetudine impregnata di introversione, producono — di contro — un eroe scarsamente incisivo quale Eugenio Mazón, lo schivo e tediato primogenito di Ricardo e Laura, che si sottrae al domestico nido di vipere dividendosi tra competizioni sportive e moti insurrezionali. La sua adesione alle fila carliste sembra infatti più lo sbocco di una radicata vocazione alla disfatta che l'espressione di un consapevole ardore civile: una sorta di prefigurazione del destino che si sarebbe ripetuto sessant'anni più tardi, a proposito di un altro Eugenio della stessa famiglia, e di tanti altri repubblicani di Región. Scoperto il tradimento tra le fila degli intrusi venuti dalla capitale, essi decidono di lottare ugualmente per una causa senza speranza, consapevoli che "sin lugar a dudas, iban a ser derrotados y que esta vez ya no les sería concedido el beneficio de la prórroga; que ninguna de las suertes que aún podía distribuir aquella moribunda República caería sobre ellos y que por todas partes se oía decir, y tanto en un bando como en otro, que serían los primeros de los últimos, el principio del fin" (*Herrumbrosas lanzas, Libros I- VI*, p. 307).

Com'è d'uso, in questa ormai intricatissima saga benetiana la novità dell'argomento non può essere che un'ennesima variante della sconfitta, una diversa plasmazione della rovina, affidata a modalità narrative flessibili, ritagliate su misura del referente introdotto. Pur nell'ambito dell'imperativo stilistico proprio di questo autore che non espone mai gli eventi secondo un *ordo naturalis*, la narrazione di *Herrumbrosas lanzas Libros I-VI*, quasi interamente dedicata a movimenti militari, si camuffa da racconto cronachistico che rende omaggio alla più classica delle tradizioni storiografiche con una divisione in sei libri, ognuno dei quali è introdotto da un sommario. Inoltre, il sistema dei tempi verbali si irrigidisce, riservando alla quasi totalità della diegesi i tempi ortodossi dell'imperfetto e del passato remoto, con rapide aperture prolettiche ai tempi del futuro e del condizionale, ma soprattutto con numerosi momenti di riflessione — dove si accentua la funzione emotiva del linguaggio —, invariabilmente espressi al presente dell'indicativo. I dialoghi, di solito poco frequentati da Benet, sono qui ridotti a diafani simulacri di mimesi, mentre ampio spazio viene dato al discorso indiretto e, in misura minore, al discorso indiretto libero, spesso risolto con una o più domande retoriche. L'accattivante narrazione di *Herrumbrosas lanzas, Libros I- VI* proviene infatti da una sola voce onnisciente che di tanto in tanto si abbandona a civetterie documentali come la riproduzione di lettere o poesie, ma specialmente di una gran messe di note, cui si relegano molti spezzoni di storie espunte dal racconto principale, e osservazioni sparse circa il difficile lavoro del compilatore di cronache. A volte, però, questa affermata modalità della scrittura obiettiva è utilizzata dal narratore per aprire falle inaspettate tra le impalcature della finzione da lui stesso fondata. E' il caso, per esempio, della frase: "Más tarde una mano recorrió un visillo", accompagnata dalla nota a piè di pagina "¿De qué sirven los visillos sino para ser recorridos?" (*Herrumbrosas lanzas, Libros I- VI*, p. 234), la cui gratuità referenziale rimanda subito a una possibile birbonata dell'autore empirico, che ha sempre legittimato la rivolta dell'artista contro ogni tipo di restrizioni creative, comprese

quelle imposte dal proprio sistema di convenzioni (cfr. *La inspiración y el estilo*, pp. 41-42).

E come ogni scrittore che è libero di stabilire di volta in volta le regole del mondo possibile che inventa, nella narrazione di *Herrumbrosas lanzas, Libro VII*, Benet assume una patina di romanziere ottocentesco, in tono con l'epoca in cui è ambientato il romanzo: moltissimi sono i personaggi e moltissime le loro storie, che si intrecciano e si sbrogliano, però, secondo una logica non lontana dallo "stile" di sempre. Può variare la quantità degli elementi, ma non la loro qualità: e ciò soprattutto per quanto riguarda l'ordine del racconto che, al solito, procede con virtuosistiche volute, anziché per successioni consequenziali. Le cose sono dette e ridette dalla medesima voce narrante, che assume tuttavia il punto di vista di differenti personaggi fino a rendere parzialmente ricostruibile la relazione di causa/effetto che dipana i loro rapporti.

Eppure, la soluzione di certi enigmi semina già gli indizi di nuovi misteri, poiché la realtà è per Juan Benet un infinito campo d'azione che sollecita molte domande ma che regala poche risposte. "La mente de un artista — affermò l'autore in una intervista concessa di recente — ha de ser lúcida en cuanto a sus métodos y absolutamente llena de perplejidad respecto a sus inquisiciones". (J.L. Merino, *Juan Benet*, in "Cuadernos del Norte", 17, 1983, p. 35). Nella mimesi di una precarissima gnoseologia così infatti procede Juan Benet per il suo *puzzle* di Región: fra contorni labili e figurazioni lacunose, resta ora da chiedersi con quale delle tessere mancanti esso verrà prossimamente ridisegnato.

Elide Pittarello

* * *

AA.VV., *Ensayos de metodología histórica en el campo americanista*.

Coordinador Fermín del Pino Díaz, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, Dep.to de Historia de América, 1985, pp. 178.

E' questo il primo volume di una nuova serie di "Anexos" della "Revista de Indias" del C.S.I.C., e riunisce una serie di conferenze pronunciate da diversi membri e collaboratori dell'Istituto sul tema "Curso introductivo a la investigación de ciencias humanas en el campo americanista". Il libro è prezioso non solo per quanti si avviano agli studi latinoamericani, ma anche per chi in essi da tempo lavora, quale ripasso di una serie di realtà troppo spesso, per motivi diversi, dimenticate. Tra queste realtà, la ricchezza di documenti degli Archivi e delle Biblioteche spagnole e americane, che non di rado soprattutto chi si dedica alla letteratura trascurata, volgendosi con maggior facilità alla produzione più recente, che poco bisogno ha di ricerche per reperire documenti e libri.

L'insieme degli agili e documentati saggi di cui trattiamo è una guida insostituibile e assai chiara per l'americanista. Segnalerò, in tal senso, il saggio di Silvia I. Hilton riguardante le fonti bibliografiche relative alla storia dell'America iberica, quello di Remedios Contreras, che illustra le collezioni presenti nella Biblioteca

della Real Academia de la Historia e le vicende della loro acquisizione, l'intervento di Ramón Ezquerro Abadía sui fondi della Biblioteca Nacional di Madrid, relativo a geografia e storia delle scoperte e in genere all'America spagnola, quello di Francisco de Solano su libri e Biblioteche dell'America coloniale, e infine il saggio di Ascensión Martínez Riaza, che si occupa della stampa come fonte documentaria per l'indipendenza ispano-americana, specificamente riguardo al Perú.

Una miniera di notizie, di suggestive "sugerencias", per intraprendere nuove esplorazioni e ricerche.

Giuseppe Bellini

Amerigo Vespucci, *Il Mondo Nuovo*. A cura di Mario Pozzi, Milano, Serra e Riva, 1985, pp. 211.

Américo Vespucio, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*. Traducción de Ana María de Aznar, Madrid, Ediciones Akal, 1985, pp. 143.

Nell'interessante e assai curata collana "Oltremare", dedicata ai "Viaggiatori italiani dal Medioevo al Rinascimento", diretta da Marziano Guglielminetti e da Jannine Guérin, e nella quale sono ormai apparsi altri interessanti volumi, come il *Libro piccolo di meraviglie*, di Jacopo da Sanseverino, e *Il Sultano e il profeta*, di Giovan María Angiolello, *Il Mondo Nuovo* di Amerigo Vespucci ha il privilegio di iniziare la serie di così interessanti testi. Inizio felice e per l'autore e i suoi scritti e per la validità dello studio introduttivo, l'impostazione della collana e la grafica che la distingue, ravvivata da illustrazioni, a colori e in bianco e nero, in numero misurato. Diretta a un pubblico certamente colto, oltre che curioso, ma non specialista, estrema è tuttavia la cura del testo. La nota introduttiva è ben calibrata, né troppo succinta, né troppo estesa: un saggio pregnante e leggibile, corredato di tutti i necessari richiami, ma senza sfoggio di erudizione in funzione di inutile zavorra. Richiamati agilmente sono i punti salienti della questione vespucciana, le vicende che hanno visto i suoi scritti ora celebrati ora ripudiati come falsi. Il valore fondamentale della sua scoperta è sottolineato giustamente, in quanto la sua coscienza di aver raggiunto un continente nuovo rivoluzionò ogni teoria degli antichi, ogni credenza.

La questione dell'autenticità dei testi vespucciani è risolta dal Pozzi in senso positivo, sia per quanto concerne la nota *Lettera al Soderini* che per il resto delle Lettere, a motivo di una "eguale presenza di cultura di buon livello, che consente al Vespucci di dominare la realtà e di esporla ordinatamente" (p. 27). Merito non indifferente del curatore è di porre alla portata di un pubblico "di non addetti ai lavori" gli scritti vespucciani o "paravespucciani" sul Nuovo Mondo. E quando si tratta di testi in latino, il curatore riproduce il testo e a fronte ne fa una valida traduzione.

Da questa sua edizione il Pozzi esclude la lettera da Capo Verde, del 4 giugno

1501, poiché tratta dei viaggi portoghesi alle Indie, mentre il suo proposito è di proporre unicamente gli scritti relativi al Nuovo Mondo.

L'intera opera vespucciana è presente invece, in traduzione spagnola, s'intende, priva di testi a fronte italiani o latini, nell'utile libretto, modesto all'apparenza ma di buona qualità, che Ana María R. de Aznar ha curato per la casa editrice madrilenza Akal. La breve nota introduttiva appartiene, evidentemente, alla redazione, come alla redazione appartiene la scelta di note ai testi: sono infatti dovute a un "Equipo Editorial", che si avvale del lavoro di Fernández de Navarrete, di Varnhagen e di Levillier, editori vespucciani.

Preliminarmente è stato stabilito il testo degli scritti di Vespucci, mediante un confronto con le edizioni del Bandini, del Varnhagen e del Vignaud, per la lettera da Capo Verde del 1501, del Varnhagen, del Vignaud e del Magnaghi, per la lettera da Lisbona del 1502; il testo del Ridolfi è stato utilizzato per la lettera frammentaria del 1502; per il *Mundus Novus* si è adottato il testo pubblicato nella *Raccolta Colombiana*, riprodotto quello dell'edizione originale del 1507, dei *Paesi nuovamente ritrovati*, confrontato col manoscritto di Ferrara; la *Lettera* segue la riproduzione facsimilare di Quaritch, del 1893.

La traduzione dei testi vespucciani citati è stata realizzata dalla Aznar, dichiaratamente "sin adornos ni mejoras", "conservando la manera de decir peculiar del autor siempre que no perjudicaba la claridad del concepto" (p. 9), con esito, dobbiamo dire, del tutto positivo.

Una "Apéndice" riunisce documenti che a Vespucci si riferiscono, tratti dal terzo tomo dei *Viajes* di Fernández de Navarrete, editi nella BAE. Nell'insieme, un buon servizio per chi torna a occuparsi, anche a livello di semplice lettura, di questo autore, nell'avvicinarsi del V Centenario della scoperta dell'America, ché se la figura "homenajada", diciamo così, in detta ricorrenza è, a tutto diritto, Cristoforo Colombo, non è men giusto che anche Vespucci abbia la sua parte. Per questo dobbiamo salutare con soddisfazione le due iniziative illustrate.

Giuseppe Bellini

Sor Juana Inés de la Cruz, *Il Sogno*. Versione e nota introduttiva di Insel Marty, prefazione di Antonio Melis, Abano Terme, Piovan, 1985, pp. 94.

Nel ricorrere del tema sorjuanino, al quale ho prestato sempre attenzione in questa e in altre riviste, saluto con piacere la nuova pubblicazione della Marty, che attesta come settori consacrati dell'opera di Sor Juana, non facilmente frequentati dai traduttori, riescano improvvisamente a suscitare un entusiasmo che conduce alla loro diffusione in altro idioma. Dopo l'ormai più che remota mia prima traduzione del *Sueño*, in prosa (*Il primo sogno*, Milano, La Goliardica, 1954), è questa la seconda volta che il poema viene tradotto integralmente e la prima in verso. Infatti, l'antologico volume del Paoli — di cui qui si è parlato, nel n. 17, 1983 —

dedicato alla suora messicana, *Poesie* (Milano, Rizzoli, 1983), non includeva il poema.

Scontata la puntualità dello studio del Melis nella "Prefazione", dove si ripropone la figura complessa, e drammatica, di Sor Juana, richiamando testi rilevanti quali la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, oltre al *Sueño*, che è definito prodotto di un'epoca ancor felice e "splendida testimonianza di una poesia dell'intelletto, che precorre in piena età barocca le ricerche della lirica moderna" (p. 30), la nostra attenzione va alla fatica della traduttrice, in primo luogo al suo tentativo, sofferto, di spiegare una scelta che sorge da un'adesione appassionata all'opera e all'impegno del tradurre.

"Del tradurre" è, infatti, il titolo della nota introduttiva di Insel Marty. Dichiaratasi "un irregolare del sogno" come poeta e "un infiltrato, un abusivo, necessariamente un travestito" tra i traduttori, la Marty confessa che la sua impresa è stata un atto d'amore verso il "Testo", un esercitarsi di "reciproche strategie seduttive", "fatti intimi" per i quali "non ci sono parole per metterli in piazza" (p. 5). E una dichiarazione circa il "Fantasma": "Il rapporto di chi traduce si stabilisce col testo-oggetto e non col soggetto-autore. Sor Juana è una cifra fantasmatica, solo il suo Sogno è reale. Naturalmente questa prospettiva, che è l'unica possibile, è deformata, anzi radicalmente rovesciata (rispetto a che? rispetto al Reale, suppongo, che però è il vero sogno, inafferrabile): Sor Juana in quanto soggetto è il Reale Aldilà inconoscibile, il suo testo è invece lo schermo protettivo in cui vivo la realtà vivente del fantasma. La traduzione è un esercizio di illusionismo, anzi di prospettiva illusionistica" (p. 6).

E' un passo che induce a riflettere e che immette in un meccanismo interpretativo di vasta complicazione. Come complicata, e sofferta, appare l'interpretazione della sconfitta/vittoria finale della luce nel poema, che rapportata a tempi moderni induce l'interprete sorjuanina a intenderla come inizio della conoscenza, non sua sconfitta, emergente dall'incubo di cupe prospettive atomiche: "la tensione conoscitiva dell'Anima Intellectualis non sconfitta e sbaragliata ma risolta nella Luce del Giorno" (p. 8).

Infine, una serie di tentativi di spiegazione e di giustificazione del personale procedere nella traduzione, "sirtes tocando / de imposibles ...", giusto il verso sorjuanino, di proposito richiamato: "la traduzione si dispone rispetto all'originale come una nave che pretenda bordeggiare una costa scogliosa e sinuosissima, tracciando un percorso complessivamente parallelo (come dicono le pagine col "testo a fronte"), ma il cui affiancamento risalta dalle continue deviazioni. All'inizio la nave è saldamente ancorata al porto della prima parola, già alla seconda la costa è lontana" (p. 9).

In ultimo un guizzo, un'impennata, e una riflessione: "Basta: il traduttore ha da render conto parola per parola, verso per verso, di quello che ha scritto. O no? Comunque egli stesso pone contro sé la maggiore, l'insuperabile delle obiezioni: perché tradurre? semplicemente perché?" (p. 11).

Una vicenda tesa, come si vede, un'avventura sofferta e la risposta all'ultimo interrogativo viene proprio da questa adesione e passione per il testo, che evidentemente richiede di essere comunicata ad altri. Con quale risultato?

Dirò subito che tradurre in versi il *Sueño* è impresa più che ardua, eppure ten-

tabile e gratificante. La Marty ha fatto del suo meglio, seguendo una personale sensibilità linguistica, di resa ora felice ora meno, dovuta in qualche caso a difficoltà intrinseca del testo o a equivoci, forse fortuiti, di interpretazione. E' comunque un fatto che, in genere, la traduzione rappresenta una caduta di tono rispetto all'originale, ma è pur sempre un merito della Marty l'aver tentato così ardua impresa. Un ultimo suggerimento, se mi è lecito, a proposito della "Breve nota biografica": si veda nel numero precedente della "Rassegna Iberistica" — 24, 1986 —, per un aggiornamento circa i problemi sorjuanini, i dati richiamati nella recensione alla *Inundación Castálida* curata da Georgina Sabat de Rivers.

Giuseppe Bellini

María M. Caballero Wangüemert, *La narrativa di René Marqués*, Madrid, Editorial Playor, 1986, pp. 318.

Questo nutrito studio della Caballero Wangüemert sulla narrativa del portoricano René Marqués è un apporto, diciamo subito, nuovo e assai valido per la valutazione critica di uno scrittore del nostro secolo — è scomparso da pochi anni —, ancor oggi insufficientemente noto nei diversi aspetti della sua creazione artistica. Infatti, se come scrittore drammatico il Marqués era ben conosciuto, come narratore il rilievo della sua opera è stato sempre scarso fuori di Portorico, o del tutto ignorato; l'accento veniva posto quasi esclusivamente sul suo apporto, come drammaturgo, al teatro ispanoamericano, e, quando molto, si accennava ai suoi racconti.

María Caballero Wangüemert sorprende ora l'attenzione degli ispanoamericani con questo libro, *La narrativa di René Marqués*, dettagliato e acuto esame che tien conto di tutta la narrativa dello scrittore portoricano. Valendosi di aggiornatissimi strumenti critici, in particolare degli apporti di Genette, ma non solo di lui, ricorrendo, anzi, a una vasta gamma di formalisti, di strutturalisti, di teorici dell'indagine letteraria, richiamati a profusione, l'Autrice conduce un esame puntuale delle strutture narrative dell'opera marquesiana. E ciò dopo aver, previamente, posto in rilievo le vicende biografiche dello scrittore, la sua militanza politica nell'ambito della vicenda storica portoricana, il fondamentale sentimento patriottico e independentista, i contenuti e le tematiche dell'opera, con efficaci richiami ai "travasi" da un genere all'altro dei suoi scritti, siano essi racconti, romanzi, saggi o drammi.

Il saggio della studiosa spagnola è centrato, comunque, soprattutto sull'analisi strutturale dell'opera di René Marqués, con il preciso intento di dare un apporto solido, tra la scarsa e poco affidabile bibliografia sull'argomento, investigando i meccanismi letterari "que explican en profundidad el funcionamiento del texto marquesiano" (p. 11).

Vengono, così, studiate le tecniche del discorso, la funzione in esso del tempo, il "modo", la "voce". Intertestualità e mondo della storia, con particolare ri-

guardo allo spazio come scenario, al tempo della storia, ai personaggi e alla logica delle azioni, sono attentamente esaminati.

Ne viene un libro ricco, pregnante, che sottolinea la funzione rinnovatrice del Marqués nel racconto portoricano, in un'opera alla quale dà rilievo continentale, anche se, negli ultimi anni, colpisce la ripetitività e, in sostanza, l'esaurimento dell'artista. Comunque, si tratta sempre di uno scrittore di rilievo, per quanto ha prodotto nel periodo più cosciente della sua creatività. La sua opera, come fa ben notare l'Autrice del libro che qui si commenta, travalica continuamente, nella sua creazione, la distinzione tra i generi.

María Caballero Wangüemert ha condotto il suo studio non solo con lo scrupolo che richiede un lavoro critico del genere — che correda anche di una ricchissima bibliografia, sull'autore e sulla sua opera —, ma con intelligenza e buongusto, in uno stile di positiva tensione, privo di cadute di tono. Con questo libro ella ha dato alla critica ispanoamericana un contributo di prima mano, riscattando dall'inevitabile oblio un narratore che appare degno, al contrario, di molta attenzione.

Giuseppe Bellini

Giuseppe Centore, *L'amanuense di Borges*, Napoli, Tip. Laurenziana, per conto degli "Amici di Capua", 1984, pp. 95.

Partendo da un nutrito numero di interviste borgesiane, raccolte grosso modo nell'arco degli ultimi venticinque anni, Giuseppe Centore ha tentato di delineare un'immagine della personalità intellettuale dello scrittore argentino, con particolare riguardo agli aspetti filosofici e teologici del suo pensiero. L'autore intende ripercorrere, mediante questa unica intervista ideale, le tappe principali e maggiormente significative del processo creativo di Borges. La biografia letteraria borgesiana, così ricostruita dal Centore, pone in evidenza la precoce formazione culturale dell'argentino, avvenuta attraverso le favole di Grimm, ed il debito di riconoscenza verso i genitori, in particolare verso il padre, che gli trasmise la passione per le letterature anglosassoni. Lo studio del latino a Ginevra, la visione onirica della letteratura, la cecità, che gli impedisce di sfogliare gli amati libri, l'amore, il sesso, così poco trattato nelle sue opere; tutto concorre a meglio delineare la complessa personalità dell'argentino. Non mancano i *bon mots*, i paradossi, le ironie, che offendono e gratificano al tempo stesso; ed in mezzo a tante opinioni sulla politica, verso la quale professa il suo anarchismo, e sull'ideologia letteraria, verso la quale difende il suo disimpegno, Centore si sofferma a lungo sui temi e le ossessioni dell'universo letterario borgesiano.

L'oro delle tigri, che si ricollega alle visite che Borges giovinetto compiva con la famiglia al giardino zoologico, il labirinto, simbolo della perplessità e dello stupore dell'agnostico nei confronti del creato, e l'idea dello specchio che, moltiplicando le apparenze, suggerisce la tesi della pluralità dell'io implicita in Jekyll e

Hyde. Ed ancora, il tema del coraggio, vero e proprio asse portante di diversi racconti, come *El hombre de la esquinerosada*, originato, probabilmente, dalla frustrazione di aver scelto le lettere e non le armi, il timore dell'immortalità e la serena accettazione dell'imminenza della morte, l'accanito antistoricismo, la metafora eraclitea del tempo, retaggio dell'abiurato passato ultraista, ed infine il problema dell'esistenza di Dio e della precarietà della nostra vita, insomma tutte le coordinate del pensiero di uno tra i maggiori scrittori del secolo.

Diversamente da quanto sostiene Vito Galeota nel saggio *Intervista, giornalismo e critica letteraria (a proposito di J.L. Borges)* ("Annali Istituto Universitario Orientale", Napoli 1981) — saggio peraltro citato a sostegno delle proprie tesi dal Centore — la ripetitività delle risposte borgesiane non è causata dalla reticenza o dall'elusivismo ispanico, né tanto meno dalla volontà di crearsi e di offrire un'autobiografia standardizzata, quanto piuttosto dalla inevitabilità e dalla monotonia delle domande che gli vengono rivolte. La ripetitività, inoltre, è variata (quindi apporta cose nuove e precisa o sfuma dichiarazioni precedenti). Fa parte della poetica borgesiana: ridisegna sempre lo stesso soggetto, che è il suo volto.

Ripercorrendo i classici *tópoi* dell'universo ideale borgesiano, secondo una prospettiva caratterizzata da forti assunti teoretici legati alla propria esigenza apologetica, Centore imprime però una curvatura alla ricostruzione del pensiero del grande argentino, non condivisibile senza riserva, e che appare retta più da volontà ideologica che da un sicuro sostegno documentale. Il tentativo dell'autore di rinvenire aspetti non noti della riflessione borgesiana, omettendo deliberatamente quasi ogni riferimento testuale alle opere vere e proprie e preferendo al contrario le fonti estemporanee di conferenze ed interviste, suscita poi ulteriori perplessità, anche perché i brani assemblati secondo un ordine tematico-cronologico, quasi nella forma di una successione di aforismi, mancano di ogni rimando bibliografico, rendendo così assai difficoltoso, se non impossibile, per il lettore, individuare l'origine della citazione e la sua legittimità teorica.

Privo dunque di un'effettiva credibilità storiografica, il presente lavoro sembra volersi più che altro avvicinare simpateticamente (e la poesia di Centore, *Jorge Luis Borges*, posta in appendice, può sostenere questa impressione) all'opera borgesiana ed al suo universo di Babele, dove può trovare una giustificazione metafisica quanto, nel mondo ordinato e razionale della storiografia, potrebbe apparire confuso e mistificante. Ne risulta, comunque e pertanto, che dal punto di vista dell'obiettiva ricostruzione storica, l'opera ed il pensiero di Borges — eccezion fatta per il libro di Roberto Paoli, *Percorsi di significato* (Firenze-Messina, D'Anna, 1977) — continuano a non costituire, nel nostro paese, un terreno adeguatamente e variamente dissodato.

Sergio Garufi

Juan Manuel Marcos, *De García Márquez al postboom*, Madrid, Orígenes, 1986, pp. 113.

Il volume raccoglie una interessante serie di saggi, apparsi in gran parte in riviste letterarie dedicate all'America Latina. Sono scritti di grande tensione, si direbbe vergati al vetriolo, con atteggiamento accentuatamente polemico nei confronti degli autori del "boom" e dei loro celebratori, testimonianza, comunque, oltre che di passione, di singolare penetrazione e intelligenza. Non conosco il Marcos e dico questo con piena convinzione, pur non condividendo fondamentalmente la sua aggressività.

Seguendo la dottrina di Lukács, l'autore del volume che qui commento non sembra accontentarsi del fatto che la narrativa ispanoamericana denunci con atteggiamento responsabile e partecipe le piaghe del mondo al quale si riferisce, ma pare intendere scrittore pienamente riuscito colui che viene a dar voce all'ansia popolare di redenzione. La sua tendenza è a privilegiare, al di sopra di tutti, il compatriota Augusto Roa Bastos, il cui romanzo *Yo el Supremo* ritiene impersonare tale tipo di narrativa, iniziare il "postboom", e la cui condotta morale ritiene esemplare per le nuove generazioni. Con Roa Bastos il Marcos isola autori nuovi, che darebbero consistenza al suddetto "postboom", come Eraclio Zepeda, Saúl Ibargoyen, Mempo Giardinelli, Antonio Skármeta, Isabel Allende, dando un posto significativo tra essi anche a Luisa Valenzuela, María Esther Vázquez ed Helena Araújo.

Lamentato il disinteresse della critica universitaria per la creazione letteraria del suo paese, il Paraguay, il Marcos — che insegna ora nell'Università nordamericana di Oklahoma, dove dirige anche la rivista "Discurso Literario", ed è, evidentemente, un esiliato — dedica la sua attenzione in particolare all'esame di *Yo el Supremo*, del quale interpreta acutamente le riposte intenzioni, la posizione dell'autore, le allusioni a personaggi della vita paraguaiana e alla situazione nazionale, concludendo che Roa Bastos "se yergue, sobre todo, como el gran precursor del postboom, por su ejemplar desacralización del discurso culto, de los amos del lenguaje civilizado de las academias, el mercado literario y las cátedras y revistas al servicio del imperialismo" (p. 48).

L'ammirazione, l'entusiasmo del Marcos per lo scrittore suo compatriota — grande scrittore e grande figura morale, lo riconosciamo, e lo abbiamo a suo tempo dichiarato (cfr. i nostri saggi: *Leggenda e realtà in "Hijo de Hombre"*, in G. Bellini, *Il labirinto magico. Studi sul "nuovo romanzo" ispanoamericano*. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, e *Grandezza e miseria della dittatura perpetua in "Yo el Supremo"*; in G. Bellini, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura*, ivi, 1976) — è comprensibile e pienamente condivisibile; egli lo eleva alla categoria — forse con una certa esagerazione — di un Martí: "Lo admiramos por su personalidad y su estilo, pero, sobre todo, por una indisoluble unidad de obra y vida, de trabajo y conducta, que constituyen, como Martí en el siglo pasado, una de las más altas síntesis humanas de nuestro esperanzado continente" (p. 49). Proprio per questa categoria di simbolo che Roa Bastos ha acquistato per i paraguaiani — ma si veda precisamente in questo la grande differenza con un Martí vittima illustre di un più grande ideale

americano — la propaganda ufficiale del regime ha recentemente riesumato, con mortale ipocrisia, peccati poetici di gioventù, celebrazioni di Stroessner e di Perón, che hanno dato motivo a una fiera ed estesa replica dello scrittore (cfr. in "ABC" Internacional, Madrid, 23/29 de abril de 1986, pp. 17-19) la cui opportunità mi è parsa discutibile.

Zepeda, Ibarгойen, Giardinelli, sono, come ho detto, per il Marcos, autori nuovi nella linea da lui indicata. Per atteggiamento ideologico e per stile essi convergono verso quello che, provvisoriamente, il critico chiama il "postboom" o "scrittura postborgiana". Le tre opere esaminate, rispettivamente il libro di racconti *Andando el tiempo*, del primo, e i romanzi *La sangre interminable*, del secondo, e *El cielo con las manos*, dell'ultimo, rappresentano la nuova narrativa latinoamericana che "no se limita a reincorporar, con sangre nueva, viejas estrategias verbales de la tradición oral, sino también a buscar un nuevo espacio utópico, dentro del texto, que simbolice el sueño unánime de la liberación colectiva" (p. 57). Non si tratta di propaganda né di indicazione di decaloghi atti ad estirpare i tumori sociali, ma "Su contribución es estética, intuitiva, poética" (p. 58) e costituisce un'affermazione accesa di speranze.

María Esther Vázquez, in *Invenções sentimentales*, e Helena Araújo, in *Fiesta en Teusaquillo*, intonano invece "el canto del cisne de una sociedad moribunda" (p. 80), e l'ultima, soprattutto, si avvicina più disinvolatamente "a la estrategia paródica y compilatoria del llamado *post-boom*, cuyo inspirador es, entre otros, el texto dialógico de *Yo el Supremo* de Roa Bastos" (ivi).

Nei racconti di *Cambio de armas* Luisa Valenzuela si apre a un diverso futuro per l'Argentina, redento da una concezione nuova della donna e dal trionfo della sua personalità nella disgrazia.

Di Mempo Giardinelli è posto in rilievo il significato di *La revolución en bicicleta*, ricostruzione della guerra paraguaiana del 1947, ma per prospettare un futuro utopico di libertà. Il suo miglior romanzo, *El cielo con las manos*, è ricco di humor spontaneo, mentre in *Vidas ejemplares* i protagonisti sono "perfectas criaturas hemingwayanas" e i racconti riflettono "un universo de individuos y sociedades que deben ser cambiados" (p. 95). *¿Por qué prohibieron el circo?* è il primo romanzo del Giardinelli e conclude con una rivolta di lavoratori; *Luna caliente* è il più recente, una sorta di *thriller* che denuncia una realtà avariata e violenta.

Quanto a *La casa de los espíritus* di Isabel Allende il Marcos la celebra al di sopra di *Cien años de soledad* di García Márquez, quale "producto del desesperado éxodo conosureño" (p. 101) e perché i personaggi-simbolo e il contesto reale latinoamericano "se interpretan dialécticamente, con una permeabilidad mucho más lúcida que en el caso de los del boom" (p. 104), miti e referenti storici coesistono e si nutrono a vicenda, e dal punto di vista "más semiótico" si percepisce "un afán consciente de degradar paródicamente los valores que connotan dominación autoritaria o prestigio burgués" (p. 105).

Nei romanzi di Antonio Skármeta, *Soñé que la nieve ardía* e *La insurrección* — dedicato quest'ultimo a rievocare la rivoluzione sandinista in Nicaragua — il Marcos vede una ribellione al narcisismo del "boom", contro le esercitazioni stilistiche di cui il "boom" gli sembra ostentazione, volta insomma contro un'arte "borghe-se" copiata servilmente, per esprimere duramente la certezza in un futuro che solo

con distacco e coraggio potrà essere raggiunto.

In sostanza, i narratori del "postboom" non hanno scelto, per il critico, "el dorado camino del pesimismo, el estrellato y el narcisismo textual" (p. 113) e dimostrano che l'America continua ancora, "aírosa, húmeda y altiva, trabajando humildemente en el pacto de la libertad y la justicia, en las bodas de una literatura digna con las gargantas de su propio destino" (*ivi*).

Le argomentazioni di Juan Manuel Marcos sono, come ho detto, interessanti e spesso pregnanti e convincenti. Tuttavia sembra eccessiva la liquidazione degli scrittori del "boom", per quanto artificiosa la costruzione della loro immagine e del loro successo, con la semplice accusa di aver fatto arte "borghese". Senza scrittori come quelli che si affermarono negli anni d'auge della narrativa latinoamericana difficilmente si sarebbe avuta la fioritura successiva, proprio quella del "postboom", così come, senza scrittori come Asturias, Carpentier e i contemporanei e precedenti non si sarebbero avuti i García Márquez, i Fuentes, i Vargas Llosa e lo stesso Roa Bastos, che proprio Asturias scoprì e lanciò. In questo senso ha perfettamente ragione il Marcos di opporsi a quel "páramo" deserto che, secondo gli scrittori del "boom" — e fu soprattutto Mario Vargas Llosa a sostenerlo — sarebbe stata la narrativa latinoamericana prima della loro comparsa.

Meno d'accordo mi trova l'affermazione che il successo degli scrittori del "boom" sia dovuto in gran parte alla diffusione della lingua spagnola e degli studi latinoamericanisti negli Stati Uniti: si dimentica, evidentemente, che il "boom" partì dall'Europa, che all'origine sua vi fu il Premio Formentor, che scoprì e lanciò Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*. Nessuno allora conosceva ancora Gabriel García Márquez e fu proprio il Vargas Llosa a lanciarlo. Parte importante nel successo di detti scrittori ebbe la casa editrice Feltrinelli, il cui proprietario era molto legato al mondo rivoluzionario latinoamericano e al castrismo. Né mi sembra giustificato passare un colpo di spugna sugli scrittori "superestrellas", come li chiama il Marcos, affermando che è gente che ha prodotto "una obra de formas inesperadas, lenguaje barroco, estructuras complejas y arquitectura estrafalaria" (p. 108) e, proclamata la ribellione alle tradizioni e l'inconformismo di fronte all'arte "borghese", "no deberían haber extremado la ratificación formal sino todo lo contrario": perciò non si ribellarono affatto contro l'arte borghese, ma in realtà "lo copiaron servilmente" (p. 109). Naturalmente ognuno ha le proprie idee, ma personalmente non ritengo la letteratura un puro mezzo per la rivoluzione. Il Marcos proprio questo sembra invece intendere nella sua serie di saggi, che bene ha fatto a riunire in questo volumetto, anche se per la loro natura e i tempi vari di scrittura risultano talvolta ripetitivi; sono comunque sempre vivi, in molta misura "arrabbiati". E' un vero peccato che il testo sia disseminato di errori di stampa, come se le bozze non fossero state mai corrette. Ciò disturba la lettura, costringendo a faticose ricostruzioni. Un libro così nervoso aveva più che mai bisogno di un testo perfetto.

Giuseppe Bellini

Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bruguera, 1985 (traduzione italiana, a cura di Claudio M. Valentini, Milano, Mondadori, 1986).

Sul finire del 1985 appariva nell'originale spagnolo la tanto reclamizzata, e perciò attesa, opera ultima — per il momento s'intende — del Premio Nobel colombiano, certamente uno degli scrittori latinoamericani di maggior rilievo del nostro tempo. E già diversi sono stati gli interventi critici, anche in Italia, in genere pubblicati su testate di rilievo, indipendenti o di partito, precedute spesso da propagandistici estratti del nuovo "capolavoro".

Ciò che più colpisce negli allusi interventi, ad eccezione di un apprezzabile rinvio di giudizio definitivo ad altro momento da parte del Samonà su "Repubblica" (del 10 aprile 1985), e lasciando da parte ostentati pezzi propagandistici di facile elogio, o astiosi interventi non giustificati, è la riserva con cui il nuovo romanzo del García Márquez è accolto, l'accusa velata o dichiarata che non ci avrebbe dato un nuovo capolavoro.

Ben diversa era stata l'accoglienza fatta internazionalmente al precedente romanzo, *Crónica de una muerte anunciada*, celebrato con tempestività e si sarebbe detto con la preoccupazione di arrivare tardi, come un libro superiore addirittura ai *Cien años de soledad*, certamente a *El otoño del Patriarca*. In Italia, che io sappia, nel coro osannante solo Giovanni Battista De Cesare sollevò serie riserve, dichiarando con schiettezza che si trattava di un racconto "di breve respiro, denso, pregno di sottile e gustosa ironia", un bel racconto che "si legge d'un fiato", un libro che comunque non rappresentava "nulla di eccezionale" e che forse "non avrebbe avuto vita facile se non fosse nato da un padre meno privilegiato dal successo precedente" (cfr. recensione all'opera, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale", Sezione Romanza, XXIV, 2, 1982, p. 439).

Con l'apparizione di *El amor en los tiempos del cólera*, per tornare al nostro testo, sembrerebbe che qualcosa sia cambiato nell'"entusiasmo" della critica per lo scrittore colombiano. Forse García Márquez ha finito di essere la "vedette" che tanti hanno contribuito a rendere tale, incensandolo instancabilmente, anche coloro che, sembrava evidente, poco avevano letto di lui; o forse gli è nuociuto lo sfocarsi dell'immagine del suo ostentato grande amico "de toda la vida", Fidel Castro. Sembrerebbe che qualche cosa di natura politica sia cambiato. L'attuale tendenza alla sfumatura nei colori politici non ha più bisogno, probabilmente, della figura del rivoluzionario militante e peraltro ben imborghesito. Non si riesce bene a capire, ma un fatto è certo: che il celebrato "supernarratore" latinoamericano pare caduto in disgrazia. Probabilmente gli hanno nuociuto anche i panegirici senza ritegno dell'amico — così almeno si dichiara — Plinio A. Mendoza, in *El olor de la guayaba*, e ancor più le rivelazioni-interpretazioni-pseudogiustificazioni del predetto "amico" in *La llama y el hielo*, libro certamente poco caritatevole, anzi, profondamente corrosivo e buon "pasto" nel nuovo clima.

Un lungo preambolo per dire poche cose: che da uno scrittore di grande categoria non è lecito pretendere ad ogni libro un capolavoro, ma anche che la sua opera va seguita senza fanatismi, non di rado sostenuti, peraltro, da individuabili interessi che secondano quelli delle imprese editoriali, spiegabili in esse in quanto

tese al guadagno, ma non nei critici, fatta salva sempre la buona fede e l'autonomia del giudizio.

Agli osanna per *Crónica de una muerte anunciada*, comunque, non ci siamo sentiti di unirli: lo ritenevamo un racconto ben costruito, interessante, ben organizzato, appunto come ha sostenuto il De Cesare, non una nuova rivelazione che valesse a eclissare testi come *Cien años de soledad* o *El otoño del Patriarca* o anche *El Coronel no tiene quien le escriba*. E, per di più, un testo che gli interessi editoriali, e personali di García Márquez, avevano fatto approdare, con "letra gorda" e molti spazi bianchi, a un modesto libretto.

Di fronte ora a *El amor en los tiempos del cólera* il lettore che ben conosce l'opera dello scrittore colombiano ritrova facilmente gli incanti di una prosa alla quale è ormai assuefatto, ricca di immagini, di aggettivi inusitati, ma ai quali si è abituato per questo autore, e quindi non più sorprendenti. E tuttavia si tratta sempre di un romanziere che conosce bene il suo mestiere, che può risultare talvolta prolisso, anche tedioso, ma che si riscatta sempre con eccezionali bellezze.

E' vero, comunque, che l'avvio promette ben più del resto del romanzo, anche per interesse di scrittura. Personalmente, la lettura è stata un'esperienza faticosa, dopo la prima sessantina di promettenti pagine, più o meno, cioè, dalla morte improvvisa del dottor Juvenal Urbino. Con alquanto fatica nonpertanto l'interesse si è riacceso, non tanto per le vicende della giovane Fermina Daza e del marito, quanto per la figura di Florentino Ariza e la sua caparbieta singolare nella conquista che un giorno, ormai nella vecchiaia, avrebbe fatta sua la donna che non poté avere in gioventù.

In un'intervista ("Panorama", 23 marzo 1986), García Márquez ha sostenuto che tre sono i temi che lo hanno ispirato in questo romanzo: l'amore, la vecchiaia, la morte. Senza dubbio è stato soprattutto l'amore, che qui si presenta in tutte le sue sfumature, di età, modi e durata. Un libro non certo felice *El amor en los tiempos del cólera*: all'amore fa riscontro il flagello mortale, il colera, senonché la presenza della morte — che implica anche ironiche e dolenti allusioni politiche — sfuma in un mondo preterito: il colera diviene, con la sua insegna di pericolo issata sulla nave che percorre il Magdalena, una difesa dell'amore dei due vecchi contro l'esterno. La "Nueva Fidelidad" continuerà a navigare il fiume per il resto dei tempi della coppia; sospinta dai venti dei Caraibi, sarà, come dice Florentino, per "Toda la vida!" Trionfo, quindi, dell'amore, ingrediente essenziale della vita, anche nella vecchiaia; un "amor impávido" che colpisce persino il rude capitano della nave, Samaritano, col sospetto "tardivo" che "es la vida más que la muerte, la que no tiene límites" (p. 503). Affermazione che ci lascia sospesi tra l'accettazione e il disagio, quando non il disgusto, per gli aspetti che nella vetusta età del corpo sembrano, più che di trionfo dei sensi, grottesche denunce di essi, intrise di un inquietante alito di morte.

El amor en los tiempos del cólera lascia alla fine pensieroso il lettore, ed è già un risultato notevole, poiché il romanzo non si fa liquidare con un giudizio sbrigativo. Riuscito o no, secondo i disegni dello scrittore — ma che ne sappiamo dei suoi disegni? — il libro di Gabriel García Márquez è in ogni caso un testo originale, ricco intimamente, una lunga, intermittente, fors'anche sconnessa, meditazione sul senso della vita, che è pur sempre il principale problema che interessa l'uomo.

In Italia il nuovo romanzo di Gabriel García Márquez è stato tradotto e pubblicato con il consueto tempismo. Un'edizione ricca, ben rilegata, a cura di Claudio M. Valentineti. Ciò che in Spagna è accessibile in bella broccatura e nitida stampa, da noi viene ritualmente trasformato in oggetto editoriale. Il che rivela quale tipo di lettore sia quello dell'area iberica, meno ricco e certamente più interessato, comunque un pubblico più vasto, anche se da noi gli appassionati dello scrittore colombiano sono sempre numerosi.

Giuseppe Bellini

Cristina Peri Rossi, *Una pasión prohibida*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 200.

Cristina Peri Rossi con quest'ultima pubblicazione continua e, in qualche modo, supera il discorso ideologico iniziato già negli anni '60 con *Indicios pánicos*. *Una pasión prohibida* è costituita da una ventina di testi apparentemente indipendenti che, in una indagine esistenziale, penetrano progressivamente verso un "interno" vitale, cercando lo svelamento dell'io, ma verificandone puntualmente l'inutilità. I racconti, di varia lunghezza, si presentano in forme diverse: alcuni, rapidi e precisi, colgono alla sprovvista con le loro conclusioni, altri si dilungano maggiormente e avvolgono il lettore fino a farlo affondare in un universo allucinante.

A partire da alcuni segni di questo mondo, Cristina Peri Rossi presenta i nuovi "panici", non soltanto sociali o politici, ma collettivi ed esistenziali: il tutto riassunto nella citazione di Sartre: *l'uomo è una passione inutile*.

Nel titolo e nella citazione si trova possibilmente il nesso unitario dei racconti: una passione inutile e una passione proibita, assi costitutivi di ciascuna narrazione.

Dal primo racconto, *El ángel caído*, all'ultimo, *Cantar en el desierto*, inizia l'indagine degli spazi della coscienza, inquisendo i luoghi personali, un'indagine che si costituisce sulla contemplazione delle quotidianità di personaggi sorpresi nei loro atteggiamenti più fragili. Caratteristiche costanti di questo libro sono infatti l'osservazione e la trasformazione successiva degli atti più semplici e umani diluiti in uno spazio temporale, la trascrizione del particolare che incide in modo graficante sulla scrittura dell'autrice uruguayana e l'osservazione dell'oppressione che esercita la norma sociale sugli individui.

Paradossale e imprevedibile si dimostra l'A. costruendo un paesaggio di realtà interiori minacciate dalla quotidianità e dalla mancanza di desiderio e di comunicazione. I "panici" più frequenti sono quelli familiari a noi tutti: la catastrofe ecologica (presente e futura), la violenza dai mille aspetti (militare, civile, psicologica), assunta dagli ambienti immaginari della città, scenario delle storie raccontate. Dato essenziale è tuttavia il gioco che sottostà a tutto il processo, teso continuamente alla demistificazione, all'umorismo che penetra nelle situazioni più angoscianti e all'invenzione fantastica che sostiene la costruzione letteraria.

Esemplare di quanto detto finora è il primo racconto, che risale al 1983: *El ángel caído*. Già il titolo, di chiara evocazione biblica, offre una chiave di interpretazione al lettore. L'angelo caduto in una immaginaria città post-bomba-atomica provoca una gamma di reazioni esemplari che vanno dal grado zero: quella di un cane di fronte all'oggetto sconosciuto — “[...] fuera lo que fuera, no olía, y algo que no huele puede decirse que no existe, por tanto no iba a perder tiempo” (p. 8) — alle varie sensazioni emblematiche dei peccati, o meglio delle debolezze e dei pregiudizi umani che hanno concorso a rendere difficile la vita sulla terra.

La prima parte del racconto, direi quasi espositiva, presenta i fatti generali di una situazione creata da due elementi in netto contrasto: l'angelo, concretizzazione del fantastico, oggetto della finzione letteraria, e la città, denuncia sociale di una realtà negativa. Con un'interruzione rapida e violenta: “De pronto, sonó una alarma” (p. 11) si passa alla seconda parte del racconto, dove l'A. descrive l'incontro tra l'angelo e una donna non integrata alla società circostante. La donna, preoccupata per la sorte dell'angelo, sottolinea ancora una volta l'ormai scontata contrapposizione angelo-forze repressive: “no sé de qué clase de cielo habrás caído tú [...] pero éstos ciertamente parecen salidos del fondo infernal de la tierra”(p. 15).

Il finale a sorpresa, di provenienza comune anche all'amico e maestro di Cristina Peri Rossi, Julio Cortázar, riesce a provocare stupore e disagio: la donna viene catturata dalle forze che controllano la città e l'angelo, finalmente solo, “se puso de pié, sacudió el polvo de tiza que le cubría las piernas, los brazos, e intentó algunas flexiones. Después se preguntó si alguien echaría de menos a la mujer que había caído, ante de ser introducida con violencia en el coche blindado” (p. 15).

L'uso del paradossoso viene ad essere la base del racconto, scompare quasi del tutto la prosa poetica e il versante immaginativo è trasferito sul piano dei contenuti appartenenti alla non realtà. Il linguaggio è, così, più connotativo che denotativo, più piano e più semplice, e rende in questo modo più efficace il messaggio.

Susanna Regazzoni

José Juan Arrom, *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 204.

José J. Arrom es uno de los maestros de mayor prestigio de América. Cubano, fue profesor en la Universidad de Yale, donde ahora es emérito. Siempre se ha mantenido fiel al espíritu de su tierra, que ha privilegiado en sus muchas investigaciones, que van desde la época anterior a la conquista hasta la época más reciente.

El interés de J.J. Arrom por las culturas prehispánicas ha cuajado en la publicación de un libro básico, *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* (1975), mientras que el interés lingüístico ha dado lugar a otro título fundamental, *Estudios de lexicología antillana* (1980). La fama de este investigador se ha afirmado desde hace años, a través de una serie de ensayos publicados en las más importantes revistas del continente americano y de Europa y dedicados a la cróni-

ca, el teatro, la poesía, la literatura en general. Recordaremos entre los títulos relevantes de sus libros: *Historia de la literatura dramática cubana* (1944), *El teatro en Hispanoamérica en la época colonial* (1967), *Estudios de literatura hispanoamericana* (1950), *Certidumbre de América: estudios de letras, folklore y cultura* (1971²), *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (1977).

Con *En el fiel de América*, que publica ahora, en castellano, en Italia, Arrom vuelve a toda una serie de temas que atestiguan la amplitud y la profundidad de sus intereses científicos. Son ensayos que pertenecen a época y ocasiones diversas: lo explica el autor en el "Prefacio", aclarando, sin embargo, que "todos tienen [...] un propósito común: el de afianzar raíces y destacar valores", una finalidad fundamental, la de "fortalecer nuestras fronteras culturales" (p. 9), frente a la presencia amenazadora del mundo norteamericano. El título del libro, en este sentido, lo explica la cita de Martí: "En el fiel de América están las Antillas, que serían, si esclavas, mero pontón de guerra de una república imperial contra el mundo celoso y superior que se prepara ya a negarle el poder — mero fortín de la Roma americana — y si libres — y dignas de serlo por el orden de la libertad equitativa y trabajadora — serían en el continente la garantía del equilibrio, la de la independencia para la América española aún amenazada, y la del honor para la gran república del Norte [...]" (p. 7).

Por este motivo las Antillas tienen un papel relevante como "fiel" que mantiene el equilibrio de una cultura, la cual se afirma por su originalidad intrínseca. "Ni de Rousseau ni de Washington viene nuestra América, sino de sí misma", decía Martí, y de ella un sabor autóctono que ya expresaba Sor Juana Inés de la Cruz — lo recuerda acertadamente Arrom (pp. 9-10) — en el romance "En reconocimiento a las inimitables plumas de Europa".

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

En este "fiel de América" todo parece confluir. José J. Arrom parte del teatro de la América virreinal, pasa a la figura señera de Martí, a tratar de novelistas como Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, de poetas como Nicolás Guillén, en una hábil arquitectura, que culmina en un canto de amor hacia Cuba, exaltada en su imagen poética. Ya Gertrudis Gómez de Avellaneda había celebrado a la isla como "¡Perla del mar! Estrella de Occidente!" e Isaac Carrillo y Diego Vicente Tejera la cantaron patria añorada y feliz, mientras Martí, en su desesperado destierro, la decía "triste viuda" por la presencia extranjera. Nicolás Guillén, a su vez, rememora a la isla con añoranza y dolor durante su exilio, y en la victoria de la revolución cual patria por fin rescatada. Las nuevas generaciones de poetas la entienden, en efecto, como "isla recobrada".

Arrom concluye su ensayo final citando a Víctor Casaus, poeta joven (1944) que en su verso parece resumir la historia entera de la isla, el deseo por fin de que dejen tranquilos a los cubanos para que puedan seguir solos: "y resulta que nos ha costado mucho guardar lo que hemos hecho / a ver si nos dejan en paz un día de

estos!” Y aquí una conclusión del ensayista: el poema de Casaus “de hecho cierra el ciclo iniciado por Colón”, definido “primer agente de turismo que tuvo la isla, como un vendedor de propiedades urbanas — y humanas — que quiso hacer su agosto despoblándola y luego repoblándola” (p. 204). Sólo que Casaus y los cubanos ya no quieren más turistas ni explotadores.

Largo sería dar cuenta de todos los ensayos que forman *En el fiel de América*. Destacaremos sólo, entre los muchos que cabría destacar, el dedicado al estudio de las “Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal”, de gran importancia para penetrar las costumbres de la Colonia y el papel de la mujer en esa sociedad, siendo verdad, según afirma J.J. Arrom que “De los géneros literarios, tal vez sea el teatro el que más rápidamente acoge las posturas y los ideales que una sociedad asume en un determinado estadio de su historia” (p. 13). Fernán González de Eslava, Juan Ruiz de Alarcón, Matías de Bocanegra, Sor Juana, Pedro de Peralta Barnuevo, Jerónimo de Monteforte y Vera, Santiago de Pita, José Agustín de Castro, son los autores que con sus piezas — comedias o sainetes —, dan motivo a concluir que “con el transcurso de los años se observa una creciente aceptación de algunos de los derechos femeninos: el derecho a la educación, el derecho a elegir libremente a su compañero, el derecho a no ser siempre la culpa de las desventuras matrimoniales” (p. 34).

Escrito en un estilo impecable, dominado por un entusiasmo que es característica de este escritor y que se comunica al lector inmediatamente, *En el fiel de América* es uno de los textos de más grata y provechosa lectura de J.J. Arrom.

Silvana Serafin

Erminio G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 216.

Erminio Neglia, catedrático de la Universidad de Toronto e introductor en esta entidad cultural de los estudios sobre teatro hispanoamericano, es un reconocido especialista en el tema. Varias son sus aportaciones al sector y de especial interés para nosotros su *Pirandello y la dramática rioplatense* (1970), texto fundamental para el conocimiento de un fenómeno que resultó de gran beneficio para toda la dramaturgia rioplatense de la época.

Una visión amplia del teatro hispanoamericano nos había proporcionado ya el profesor Neglia en un libro de 1975, *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*, del que el presente tomo que comentamos es, según afirmación del propio autor en “Palabras preliminares”, complemento, pues completa al anterior, en una visión de conjunto y puesta al día. El nuevo libro es, en efecto, una fuente riquísima, de gran utilidad para obtener una idea correspondiente al desarrollo de un género literario todavía joven, a pesar de todo, en Hispanoamérica, poco o insuficientemente conocido.

En un capítulo introductorio dedicado al teatro hispanoamericano contempo-

ráneo establece Neglia sus orígenes entre 1924-25, coincidiendo con la fase vanguardista de géneros diversos, como la poesía. Preocupación del autor es justificar para el teatro una posición de dignidad no inferior frente a otros géneros de la literatura hispanoamericana de mayor prestigio, como la novela y la poesía. Legítima preocupación y hasta meritoria, pues lleva a un desarrollo ulterior los estudios sobre el género dramático.

El acento lo pone Neglia en la renovación del teatro y capítulos de gran interés dedica al vanguardismo teatral de Huidobro, además que a la presencia de Pirandello en el teatro hispanoamericano. También se ocupa de determinados recursos dramáticos, como la música, las imágenes sonoras, tratando de un autor de notable valor como el puertorriqueño René Marqués. De especial interés el capítulo dedicado a la "ambigüedad y el problema del lenguaje", estudio de un teatro "que se asienta en la complejidad, la contradicción y el enigma", con todas sus consecuencias sobre el lenguaje dramático, ruptura, esencialmente, en su fluir lógico.

Un estudio del decorado en *La noche de los asesinos*, del cubano José Triana, nos permite la penetración profunda de una de las obras más significativas del teatro hispanoamericano contemporáneo. Parecido valor tienen los capítulos dedicados al teatro de evasión, al teatro que tiene como tema la tortura, al teatro comprometido y al que trata de la tiranía, donde destaca *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Un conjunto de ensayos que nos da una idea del "hecho teatral" en Hispanoamérica: un teatro "que es variado como el de cualquier otra dramaturgia" (p. 203), que "refleja las angustias del hombre en un mundo sin brújula y deshumanizado. Se cala en lo más íntimo del hombre para escudriñar su alma o con subjetividad poética descubre lo misterioso y lo ambiguo de la vida humana. Otras veces arremete contra los usurpadores, los poderosos y hasta los gobiernos, en defensa de los pobres o las víctimas de regímenes intolerantes. En fin nos lleva al etéreo mundo de la fantasía para alejarnos de nuestras preocupaciones cotidianas. La riqueza de medios expresiva hace patente la rigurosa preparación teatral de sus autores." (pp. 201-202).

Una extensa bibliografía enriquece el volumen, aporte valioso al estudio de uno de los aspectos de la literatura hispanoamericana de mayor interés y destinado a representar un papel cada vez más importante en el ámbito de la creación artística de América y de su toma de conciencia y reacción frente a los problemas que la aquejan tan dramáticamente.

Silvana Serafin

Fernando de Toro - Peter Roster, *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)*, Frankfurt am Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1985, pp. XVI-475 e 227.

Mancava una esauriente *Bibliografía* dedicata al teatro ispano-americano del

secolo XX. Il De Toro e il Roster, coadiuvati da alcuni collaboratori, hanno portato a termine, in una decina di anni di ricerche, questa notevolissima impresa. Utile, naturalmente, come strumento di lavoro, ma anche per attestare di quanta importanza ormai sia il teatro ispano-americano, documentata dalla creazione originale propriamente detta e dalla conseguente attenzione della critica.

Gli autori denunciano nella "Introducción" la frammentarietà e non di rado la scarsa attendibilità dei tentativi precedenti relativi al settore, coscienti, comunque, essi stessi degli inevitabili limiti del loro lavoro. Tuttavia, sembra al De Toro e al Roster terminata oggi l'epoca dei tentativi limitati o settoriali. In particolare, l'attenzione dei due autori si è rivolta a sanare lacune relative a determinati periodi poco o non sufficientemente scandagliati: il periodo 1900-1940, relativamente a opere originali e a studi critici; gli anni 1940-1970, soprattutto per produzione di opere teatrali; il periodo 1970-1980, relativamente a opere e a critica; riscatto di momenti di grande attività creativa, specie per gli anni '20 e per il periodo 1940-1970.

La materia è stata organicamente ripartita e permette una agevole consultazione. Il primo volume, il più consistente, è dedicato alla produzione drammatica e include anche le traduzioni, settore ricco, quest'ultimo, soprattutto per quanto concerne l'ambito di lingua inglese, ed è logico, ma alquanto carente per quanto riguarda il resto delle lingue europee. E' pur vero che ben poche opere del teatro ispano-americano contemporaneo devono aver avuto gli onori, diciamo così, della traduzione in tedesco, in russo — ma forse qui ci sbagliamo —, in francese, in italiano, ma pure qualche titolo deve pur esistere. Ci limitiamo, naturalmente, all'italiano, senza pretendere di essere esaurienti: alcune schede potrebbero essere inserite e le diamo qui di seguito:

- Asturias Miguel Angel, *Soluna*, traduzione di Piero Raimondi, "Il Dramma", 380-381, (Torino) 1968; poi in M.A. Asturias, *Opere*, a cura di P. Raimondi, Milano, Club degli Editori, 1971 (GUAT.).
- —, *Torotumbo*, introduzione e traduzione di Amos Segala, "Il Dramma", 47, 7, 1969 (GUAT.).
- Neruda Pablo, *Splendore e morte di Joaquín Murieta*, traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1970 (CHILE).
- Puig Manuel, *L'impostore. Ricordo di Tijuana*, traduzione di Angelo Morino, Torino, La Rosa, 1967 (ARG.).
- Triana José, *La notte degli assassini*, trad. di Elena Clementelli, Roma, Edizioni di Carte Segrete, 1967 (CUBA).
- *Teatro latinoamericano. 10 atti unici di 8 autori d'avanguardia*, prefazione di Carlo Bo, Roma, Istituto Italo Latino Americano, 1974. Contiene:
 - Adellach Alberto, *Homo dramáticus*, 3 atti unici: *Bambini, Marcia, Parole*, traduzione di Anna Scriboni (ARG.).
 - Arrufat Antón, *Indagine sul caso ... (El caso se investiga)*, trad. di Elena Clementelli (CUBA).
 - Buenaventura Enrique, *Il funerale (El entierro)*, trad. di Attilio Dabini (COL.).
 - Dorr Nicolás, *Le cutrettole (Las pericas)*, trad. di E. Clementelli (CUBA).

- Gámbaro Griselda, *Rapporto per stranieri*, trad. Anna Scriboni (ARG.).
- Maggi Carlos, *Un corvo all'alba (Un cuervo en la madrugada)*, trad. di Attilio Dabini (URUG.).
- Triana José, *Il generale parlerà di teogonia (El Teniente General hablará de Teogonia)*, trad. di E. Clementelli (CUBA).
- Vilalta Maruxa, *Il 9*, trad. di A. Scriboni (MEX.).

Il secondo volume della *Bibliografía* raccoglie le schede relatite ai contributi critici intorno al teatro ispanoamericano contemporaneo. Anche in questo caso va sottolineata l'utilità del contributo, sostanzioso per numero di schede, e il lavoro di ricerca che ha implicato. Per quanto attiene ai non numerosi contributi italiani, e senza la certezza di essere esaurienti, indicheremo i seguenti, peraltro presenti nella nostra *Bibliografía dell'ispanoamericanismo italiano* (Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982, 2^a ed.):

- Bellini Giuseppe, *Teatro italiano e teatro ispanoamericano: Florencio Sánchez, in Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977.
- Cerutti Franco, *Il teatro guatemalteco*, "Terra Ameriga", 10-11 (Genova), 1967.
- —, *Bosquejo á vuelapluma del teatro guatemalteco*, "Revista Histórico-crítica de la Literatura Centroamericana", 2 (S. José de Costa Rica), 1975.
- Neglia Erminio, *L'evoluzione della figura del "gringo" nel teatro argentino*, "Quaderni Ibero-Americani", 41, 1973.
- —, *El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas*, "Revista Iberoamericana", 106-107 (Pittsburgh), 1979.
- Marinelli G., *Un dramma di Pablo Neruda*, "L'Italia che scrive", LIII, 12 (Roma), 1970.
- Raimondi Piero, *Miguel Angel Asturias, Premio Nobel, è anche un profondo e nobile drammaturgo*, "Il Dramma", 376-77 (Torino), 1968.
- —, *Introduzione a M.A. Asturias, Soluna*, "Il Dramma", 380-381, 1968.
- Segala, Amos, *I miti demistificanti di Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 3 (Milano), 1971.
- —, *Texts inédits de M.A. Asturias concernant Las Casas*, "Nouvelles de Mexique", 78-79 (Paris), 1975).
- Stremellini Mario, *Carlos Fuentes: por un teatro latinoamericano*, "Sipario" (Milano), 292-293, 1970.
- Ursini Ursic, *Cuba, Argentina, Colombia. Appunti sulla prima generazione di teatro politico latinoamericano*, "Biblioteca teatrale", 21-22 (Roma), 1978.
- Zampa Giorgio, *Il "Murieta" di Neruda e il "Toller" di Dorst*, "Il Dramma", 46, 5 (Torino), 1970.

Concludiamo sottolineando ancora la validità del lavoro del De Toro e del Roster: un'opera di grande impegno che, per sua stessa natura, sarà soggetta a continue integrazioni, ma di grande utilità per chi si occupa di teatro ispanoamericano del nostro secolo.

Giuseppe Bellini

Marco Spallanzani, *Giovanni da Empoli. Mercante navigatore fiorentino*, Firenze, SPES, 1984, pp. 254.

O amplo e inteligente estudo de Marco Spallanzani parte da análise de uma série de documentos, dos quais alguns inéditos, que lhe permitiram corrigir aspectos imprecisos até agora divulgados da biografia e das viagens do mercador florentino, integrado nas expedições portuguesas ao Oriente logo nos começos do século XVI. O interesse da investigação reside, pois, na reunião das fontes manuscritas e no confronto que o estudioso pôde estabelecer com a historiografia lusitana coeva, nem sempre rica de notícias sobre as funções comerciais de um personagem que efectuou três viagens pelos mares orientais, como participante activo da frota portuguesa. E a pouca atenção que lhe dedicam João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda, Gaspar Corrêa e Damião de Goes não implica que Giovanni da Empoli fosse uma figura transcurável na própria organização das viagens; pelo contrário, vem pôr em relevo, à luz dos elementos probatórios, um sector que também os historiadores contemporâneos, à excepção talvez de Virgínia Rau, nem sempre tiveram na devida conta, isto é, a participação de italianos (e particularmente de florentinos) nas expedições portuguesas à Índia, ao sudeste asiático e proventura à própria China, quando se sabe, porém, que empresas comerciais florentinas tinham os seus armazéns de especiarias em Lisboa e que financiavam as viagens lusitanas (basta recordar as companhias de Frescobaldi e Gualterotti mas também os Sernigi, Marchionni e muitos outros), com fins lucrativos, já se vê.

Deste modo M. Spallanzani pôde reconstituir os dados biográficos deste navegador inicialmente tocado pelas pregações terrificantes de Savonarola, de tal modo que pensou ingressar no Convento de San Marco, como acabará por recordar no seu próprio testamento datado de Lisboa em 4 de Abril de 1515, estando já a bordo da "Spera" com destino a Samatra; e os mecanismos económicos que terão determinado as três viagens, a primeira das quais (1503-1504) sob o comando do grande Afonso de Albuquerque, o que parece justificar as lacunas das fontes portuguesas como reconhece o próprio estudioso: "sono prive di quei piccoli particolari che solo un osservatore diretto poteva tramandare, così come sempre da parte portoghese si tende a seguire l'operato della flotta lusitana, concentrando inevitabilmente l'attenzione sul comandante, specialmente quando questo era il grande Alfonso de Albuquerque" (nota 6, p. 28). E este discurso já deixa perceber como os escritos de Giovanni da Empoli acabam por assumir uma importância determinada para a história, não só desta expedição, como da segunda (1510-1514), a mais bem documentada e interessante até do ponto de vista da actuação de Albuquerque no Oriente, sempre motivo de controvérsia, como se sabe, já que da terceira (1515-1517) os documentos são escassos (recorde-se todavia o testamento do mercador) e avaros de notícias sobre o desenvolvimento e peripécias da viagem, não obstante o papel importantíssimo do florentino, em conjunto com Tomé Pires, nas negociações com a China dos Ming. A este propósito volta a insistir M. Spallanzani: "Poco è invece detto su Giovanni da Empoli il quale, operando in ve-

ste di fattore e spesso imbarcato sulla nave ammiraglia, viene generalmente trascurato dagli storici portoghesi” (p. 51). Mas o estudioso não deixa de relevar o reconhecimento de João de Barros, o único a nomear “Ioannes Impole” como o principal dos nove homens mortos em Cantão el Outubro de 1517, vitimados pelas “febres”.

Partindo dos escritos de Giovanni da Empoli, o autor pôde igualmente estabelecer o inventário dos produtos do comércio internacional que passavam por Lisboa e provenientes do Oriente, reconstituindo assim o itinerário que viria a ser conhecido como a “rota das especiarias”. É este afinal o objectivo principal da sua investigação, até porque a perspectiva é essencialmente de âmbito histórico-económico. Não deixa de ser importante, todavia, a incursão filológica que resulta da edição integral dos dez documentos que constituem o *corpus* das fontes para o estudo da figura do mercador florentino, edição que oferece finalmente uma versão atendível dos textos, alguns deles viciados, desde longa data, por imprecisões e leituras discordantes que M. Spallanzani pôde corrigir pelo recurso a fontes manuscritas até agora não individuadas ou não consideradas na sua justa dimensão.

Manuel Simões

Amadeu Torres, *Noese e Crise na Epistolografia Latina Goisiana*. Prefació de José V. de Pina Martins, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982. Vol. I: *As Cartas latinas de Damião de Góis (introdução, texto crítico e versão)*, pp. XXI, 451. Vol. II: *Damião de Góis na mundividência do Renascimento* (análise ideológica, estético-linguística, apêndice diplomático), pp. X, 432.

Damião de Góis, dentre as grandes figuras da literatura portuguesa, é aquela, talvez, que em geral mereceu e merece ainda hoje um tratamento crítico não correspondente à obra produzida e à personalidade expressa. Determinados lugares-comuns da análise crítica, bem como certas posições ambíguas tomadas pelo poder oficial da cultura em Portugal em diversas épocas, determinaram tal anormalidade histórico-crítica. Amadeu Torres, professor da Universidade de Braga, com o excelente trabalho *Noese e Crise na Epistolografia Latina Goisiana* tomou a si a responsabilidade de restabelecer os cânones mais condizentes para a apreciação da obra do humanista português, bem como situar com critério a posição que a obra goisiana deve e ocupa realmente na estrutura mais expressiva da cultura de Portugal.

O estudo do docente de Braga se desenvolve em dois volumes. O primeiro, *As Cartas latinas de Damião de Góis*, apresenta uma “introdução” que situa amplamente a história do “corpus” global, ativo e passivo, da correspondência latina de Góis, através de quatro séculos, considerando a coleção de Lovaina, ordenada

pelas próprias mãos do humanista português, em 1544, e publicada com o título *Epistolae Sadoleti, Bembi et aliorum clarissimorum uirorum ad Damianum a Goes Equitem Lusitanum*, com 40 cartas; a coleção de Joaquim de Vasconcelos, de 1912, com 78 textos; e a coleção de Luís de Matos, de 1959, com 136 cartas. Conforme a pesquisa de Amadeu Torres, hoje a globalidade da correspondência latina de Damião de Góis não é mais de 136, mas de 140 ou 141, “consoante se incluir ou não uma variante redaccional” (vol. I, p. 21), depois dos resultados obtidos por sua pesquisa no arquivo da cidade de Danzig, contribuição para uma quarta e nova coleção (ficando com isso já anunciado um terceiro volume do estudo de Amadeu Torres sobre a correspondência passiva e latina de Damião de Góis). O novíssimo contributo compreende os seguintes textos, vindos à luz depois da pesquisa em Danzig:

137. *Senatus Gedanensis, ad Damianum de Goes, Gedani*, 27-III-1566;
138. *Senatus Gedanensis, ad Damianum de Goes, Gedani*, 23-IV-1567;
139. (*Epistolae 2^a variatio*), *ad Damianum de Goes, Gedani*, IV-1567;
140. *Damianus Goes, Senatui Gedanensi, Olisipone*, 24-VI-1567;
141. *Senatus Gedanensis, ad Damianum de Goes, Gedani*, 8-I-1570.

A “introdução” se completa com os critérios adotados para a edição, com considerações sobre a tradição textual e aquilo considerado pelo autor como a “lição autêntica”:

Os *Opuscula* de 1544, em que Damião de Góis modifica textos narrativos ou epistolares de edições avulsas anteriores, são um exemplo duma edição preferencial sobrepondo-se filológica e crediticiamente a edições príncipes. [...] Acho, no entanto, que devia proceder de modo contrário no caso das correções impostas oficialmente a Góis nas Crônicas do Príncipe D. João e de D. Manuel: aqui o estado primeiro vale mais que o estado segundo, continuando portanto aquele a usufruir do estatuto do texto privilegiado (I, 27).

Dentro de normas claras e conscientemente assumidas, Amadeu Torres considera que uma edição de textos não deve ser necessariamente um processo normativo fechado, ao contrário de quanto praticam determinados “especialistas” acadêmicos extremamente ortodoxos e fechados nas próprias convicções (ditas) científicas. Estes, ao contrário do editor das cartas latinas de Damião de Góis, não consideram a lição de Alphonse Dain, no seu *Les Manuscrits*: “éditer un texte est un métier qui s’enseigne et s’apprend” (I, 27).

O texto latino goisiano finalmente se apresenta na nova edição, sob a determinação de claras normas textológicas concretas elaboradas por Amadeu Torres, com as 37 cartas na expressão original latina e na versão em português moderno. Para cada uma dessas partes, seja para aquela do texto latino, seja para a versão moderna, o editor apresenta vasta e convincente quantidade de notas.

Nessas notas, a positiva erudição acadêmica de Amadeu Torres tem oportunidade de demonstrar o moderno estágio alcançado pela cultura universitária de Portugal. A “latinitas” de Damião de Góis, ainda que em certos momentos vista com

a adesão da simpatia intelectual do editor mais alargada, super aqueles lugares-comuns de uma crítica muitas vezes convencional e repetitiva nas acusações contra o humanista português. A clara cultura clássica de Amadeu Torres pode então demonstrar que muitos “barbarismos” e “solecismos” imputados ao latim goisiano são formas positivas, abonadas por clássicos que entram na eclética personalidade cultural do “ciceroniano” historiador lusitano. Mais que à formação, certos deslizes linguísticos do latim goisiano devem ser imputados à sua tendência de valorizar a comunicação, as trocas de idéias e informações, por elas transcurando aqueles valores expressivos que obrigam a constante e vigilante revisão dos textos. “Se o seu latim, após vários anos de estudo, ainda enferma de alguns deslizes, eles afiguram-se menos atribuíveis ao grau da “competence” que ao da “performance” (II, 306).

Depois da preciosa lição filológico-linguística do vol. I, Amadeu Torres desenvolve, no vol. II, a análise da complexa presença de Damião de Góis na mundividência do Renascimento. É então que se pode defrontar com a grande estatura universal do humanismo goisiano. É aquele mesmo Damião de Góis que, diante da absurda situação do processo que lhe moveu a Inquisição em Portugal, tem a grande coragem moral e intelectual de afirmar:

Quero bem a todos os estrangeiros porque fui peregrino em muitas terras e achei sempre neles muito boa companhia. E de dizer que as cidades de Alemanha, assim católicas como luteranas, têm melhor polícia do que as nossas, assim o disse muitas vezes e digo. E se for necessário dar disso as razões as darei. (*apud*, I, nota 33, p. 351).

Sempre seguindo a trama da análise completada no vol. I, o autor elabora a análise ideológica e estético-linguística da personalidade e da obra goisianas. Mais uma vez, neste volume, a erudição portuguesa encontra um modelo de expressão. Amadeu Torres, através de uma metodologia que não ignora os mais modernos processos da abordagem linguística, eleva um monumento à glória goisiana, tudo em perfeita consonância com a verdade histórico-cultural e com a realidade textual de Damião de Góis. Lastimamos somente pela presença de certos momentos não verdadeiramente positivos no trabalho complexo e fascinante do erudito professor da Universidade de Braga, nos quais ele não consegue conter a ênfase sobre determinados pontos de vista ideológico-culturais demasiadamente ortodoxos e, em certo sentido, em contraposição com a aberta e progressista adesão ao ecletismo ideológico-cultural do autor que ele em tão boa hora decidiu estudar, aquele mesmo católico verdadeiramente universal, discípulo de Erasmo, amigo de Bembo e de outros muitos humanistas, que não temia de sentar-se à mesa convivial com Lutero. Por isso, causa imediata surpresa encontrar num trabalho de tão ampla expressão afirmações como aquela da superioridade do tomismo e do neo-tomismo no quadro do pensamento filosófico, ou outras, consequência lógica do radicalismo filosófico do exemplo citado acima, como no caso da p. 45 do vol. II, sobre a Inquisição, “... incompreensível evidentemente em nossos dias, mas multiplicada e quintessenciada em requintes selvagens nos campos de concentração e nos hospitais psiquiátricos das nações totalitárias, eufemisticamente chamadas democracias

populares”.

Porém, nem mesmo exemplos de aplicação de expressão intelectual como esses conseguem, finalmente, obscurecer o particular valor da obra de Amadeu Torres sobre o nobre Damião de Góis.

Silvio Castro

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste:

- Annali - Sezione Romanza*, Istituto Universitario orientale, Napoli, vol. XXVII, n. 2, 1985.
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri, anno IV, fasc. II, luglio-dicembre 1983.
- Cahiers d'études romanes*, Institut des langues, littératures et civilisations romanes et d'Amérique Latine, Université de Provence, Aix-en-Provence, n. 11, 1986.
- Canadian Journal of Italian Studies*, McMaster University, Hamilton, vol. 8, 1985, n. 31.
- Casa de las Américas*, La Habana, n. 152, 1986.
- Criticón*, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 32 e 33, 1986.
- Cuadernos de filología*, Universidad de Valencia, I, 3.
- Discurso literario (Revista de temas hispánicos)*, Oklahoma State University, Stillwater, vol. III, n. 1, otoño 1985.
- Espacios de crítica y producción*, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, n. 1.
- Estudios: filosofía/historia/letras*, Instituto tecnológico autónomo de México, México D.F., n. 3, otoño 1985; n. 4, primavera 1986.
- Filología*, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, XIX, 1982-1984.
- Fin de siglo (Revista de literatura)*, Jerez de la Frontera, n. 12-13.
- Il confronto letterario*, Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne, Università di Pavia, II, n. 4, novembre 1985.
- Journal of Hispanic Philology*, Department of modern languages and linguistics, Florida State University, Tallahassee, IX, n. 1, Fall 1984.
- Khipu (Revista bilingüe de cultura sobre América latina)*, Monaco, n. 16, 1986.
- Letras de Deusto*, Facultad de filosofía pedagogía y psicología, Universidad de Deusto, Bilbao, n. 33, settembre-dicembre 1985.
- Letras de hoje*, Centro de estudos de lingua portuguesa, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 61, setembro 1985.
- Lingua e letteratura*, I.U.L.M., Milano, III, n. 5, novembre 1985.

L'ordinaire du mexicaniste, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 96, novembre 1985; n. 97, dicembre 1985; n. 98, gennaio 1986.

Quadrant, Université Paul Valéry, Montpellier, 1985.

Revista de dialectología y tradiciones populares, Instituto "Miguel de Cervantes", C.S.I.C., Madrid, tomo XL, 1985.

b) *Libri*:

AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29 de octubre de 1982)*. A cura del Centro di studi sul Settecento spagnolo, Abano Terme, Piovani Editore, 1985.

AA.VV., *L'Oriente. Storia di viaggiatori italiani*. Prefazione di Fernand Braudel, Milano, Nuovo Banco Ambrosiano, 1985.

Dante Alighieri, *Divina Comédia*. Traducción y comentarios de J.M. de Sagarra, Barcelona, Edicions 62, 1986.

Marco Ariani, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei 'Dialoghi d'amore' di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984.

Maria Teresa Bertelloni, *El mundo poético de Angel Crespo*, Madrid, El Toro de Barro, 1983.

Davide Bigalli, *Immagini del principe. Ricerche su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, Angeli, 1985.

Dino Campana, *Cantos órficos*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale, Zaragoza, Olifante-Ediciones de Poesía, 1984.

Bruna Cinti, *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, Roma, Bulzoni, 1986.

Jesús García Gallego, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Ubago, 1984.

Rosa Maria Grillo de Filippo, *Racconto spagnolo. Appunto per una teoria del racconto e le sue forme*, Salerno, Palladio, 1985.

Alessandro Manzoni, *Los novios*. Edición y traducción de M. Nieves Muñoz, Madrid, Cátedra, 1985.

Giulia Poggi - Piero Taravacci, *Le bugie della parola. Il giovane Borges e il barocco*, Pisa, E.T.S., 1984.

Maria Grazia Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.

Susanna Regazzoni, *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas*, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1984.

Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni, 1981.

Fernando Villalón, *Poesía inédita*. Edición de J. Issorel, Biblioteca de autores españoles, Trieste-Madrid, 1985.

PUBBLICAZIONI

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

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

Rassegna Iberistica: Direttore Franco Meregalli

Rassegna Iberistica, n. 1 (gennaio 1978)	L. 3.000
Rassegna Iberistica, n. 2 (giugno 1978)	L. 3.000
Rassegna Iberistica, n. 3 (dicembre 1978)	L. 3.000
Rassegna Iberistica, n. 4 (aprile 1979)	L. 4.000
Rassegna Iberistica, n. 5 (settembre 1979)	L. 4.000
Rassegna Iberistica, n. 6 (dicembre 1979)	L. 4.000
Rassegna Iberistica, n. 7 (maggio 1980)	L. 5.000
Rassegna Iberistica, n. 8 (settembre 1980)	L. 5.000
Rassegna Iberistica, n. 9 (dicembre 1980)	L. 5.000
Rassegna Iberistica, n. 10 (marzo 1981)	L. 6.000
Rassegna Iberistica, n. 11 (ottobre 1981)	L. 6.000
Rassegna Iberistica, n. 12 (dicembre 1981)	L. 6.000
Rassegna Iberistica, n. 13 (aprile 1982)	L. 7.000
Rassegna Iberistica, n. 14 (ottobre 1982)	L. 7.000
Rassegna Iberistica, n. 15 (dicembre 1982)	L. 7.000
Rassegna Iberistica, n. 16 (marzo 1983)	L. 8.000
Rassegna Iberistica, n. 17 (settembre 1983)	L. 8.000
Rassegna Iberistica, n. 18 (dicembre 1983)	L. 8.000
Rassegna Iberistica, n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000
Rassegna Iberistica, n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000
Rassegna Iberistica, n. 21 (dicembre 1984)	L. 10.000
Rassegna Iberistica, n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000
Rassegna Iberistica, n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
Rassegna Iberistica, n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000

**PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA**

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

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. I (1967)</i>	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. II (1969)</i>	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. III (1971)</i>	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV (1973)</i>	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. V (1974)</i>	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI (1975)</i>	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII (1976)</i>	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII (1978)</i>	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IX (1979)</i>	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. X (1980)</i>	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XI (1981)</i>	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XII (1982)</i>	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XIII-XIV (1983)</i>	L. 20.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XV-XVI (1983)</i>	L. 18.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XVII (1986)</i>	L. 15.000

REVISTA IBEROAMERICANA
Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana

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

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

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

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

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

The Canadian Journal of Italian Studies

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US\$20.00

Istituzioni: US\$30.00

Numeri arretrati: US\$8.00,

incluse le spese postali;

Volumi arretrati rilegati: US\$50.00 l'uno

più le spese postali.

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

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

**CANADIAN
JOURNAL**
*of Italian
Studies*

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini.

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini e Mariateresa Cattaneo

N. 1

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

N. 2

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

N. 3

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

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

© e distribuzione: Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l., Via Bassini 17/2 - 20122 Milano (Italia).

ANALE GALDOSIANOS

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

Director: Rodolfo Cárdena

Subdirector: Anthony N. Zahareas

Redactores: Alfonso Armas Ayala, Juan Bautista Avalle-Arce, Carlos Blanco Aguinaga, Stephen Gilman, Peter B. Goldman, John W. Kronik, Geoffrey Ribbons, Gonzalo Sobejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Redactor bibliográfico: Manuel Hernández Suárez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

745 Commonwealth Ave.

Boston University

Boston, MA 02215

U.S.A.

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

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

“LETTERATURE E CULTURE DELL’AMERICA LATINA”

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

Volumi pubblicati: 1. — G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. — A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. — G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. — A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. — S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*; 6. — F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. — C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*; 8. — A. Unali, *La "Carta do achamento" di Pero Vaz de Caminha*; 9. — P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. 10. — G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di G. Afonso*. 11. — A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*. 12. — G. Bellini, *Spagna - Ispanoamerica. Storia di una civiltà*. 13. — L. Laurencich - Minelli, *Un "giornale" del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il manoscritto di Ferrara*.

EDICIONES
Iberoamericanas
LIBROS EN CASTELLANO



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

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

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

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

Hispanamérica, No. 36, 1983.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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