

# RASSEGNA IBERISTICA

29

settembre 1987

## SOMMARIO

Marcella Ciceri: <i>Antón de Montoro «converso»</i> .....	Pag. 3
Susanna Regazzoni: <i>La historia de Cristóbal Colón en el siglo decimonónico: ¿biografías o novelas?</i> .....	” 15

AA.VV., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Brown University, 22-27 agosto 1983)*. Publicadas por A.D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R.H. Kossoff, G.W. Ribbans (F. Meregalli) p. 25; W. Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos* (E. Pittarello) p. 27; J.C. Santoyo, *El delito de traducir e Traducción, Traducciones, Traductores: Ensayo de bibliografía española* (P. Mildonian) p. 30.

P.M. Cátedra, *Exégesis - Ciencia - Literatura. La exposición del salmo “Quoniam videbo” de Enrique de Villena* (M. Ciceri) p. 34; *Càrcel d'Amor - Carcer d'Amore. Due traduzioni della “novella” di Diego de San Pedro*. A cura di V. Minervini e M.L. Indini (M. Ciceri) p. 35; AA.VV., *Mística e linguaggio: atti del seminario di ricerca* (F. Meregalli) p. 37; B. Bennisar, *Il secolo d'oro spagnolo* e J.A. Maravall, *La cultura del Barocco* (M.G. Profeti) p. 38; A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (L. Terracini) p. 41; S. Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón* (F. Meregalli) p. 44; F. Ayala, *La imagen de España* (E. Panizza) p. 46; F. Villacorta Baños, *El Ateneo de Madrid (1885-1912)* (F. Meregalli) p. 48; AA.VV., *La guerra civil*. Número extraordinario di «Letras de Deusto», Mayo-Agosto 1986 (F. Meregalli) p. 49.

L.N. McAlister, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo. 1492/1700* (A. Albònico) p. 51; J. Donoso, *La desesperanza* (D. Liano) p. 51; F.M. García Sánchez, *Llanto general por Guatemala*. Edición preparada por F. Torres Monreal (M. Sánchez) p. 53.

E. Lipiner, *Gaspar da Gama. Um converso na frota de Cabral* (M. Simões) p. 54; B. Berrini, *Eça e Pessoa* (G. Miraglia) p. 56.

A. March, *Cant espiritual / Canto espiritual*. Traducción de J.R. Masoliver, edición y prólogo de J.M. Sobré (L. Frattale) p. 58; N. Comadira, *Enigma* (R. Arqués) p. 59.

## «RASSEGNA IBERISTICA»

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

*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 88-205-0562-2]

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.

© Copyright 1987  
Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l.  
Via Rezia 4 - Milano (Italia)

Finito di stampare nell'ottobre 1987  
dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 29/1987 L. 12.000

## ANTON DE MONTORO «CONVERSO»

«Yo soy como el abadesa / que sus monjas castigava, / mostrándoles castidad / que salvación endereza, / con humill honestidad / y las bragas del abad / rebueltas en la caveza»<sup>1</sup>. Ho già avuto occasione di accennare<sup>2</sup> a come Montoro si collochi apertamente e, direi, sfacciatamente come «diverso» — ossia come ebreo — in una società e in un momento in cui l'argomento cominciava a farsi scottante anche nel senso più realistico (ricordiamo i pogrooms e gli incendi di Córdoba e di Carmona), quando un Rodrigo Cota «rivelava» l'origine (o meglio, smascherava il cripto-ebraismo) della famiglia di Diegarias Dávila<sup>3</sup> e il Comendador Román<sup>4</sup> rinfaceva allo stesso Ropero usanze, religiose e no, e abitudini tipicamente ebraiche. Il clima, anche nei canzonieri, si era fatto assai più violento da quando Villasandino si burlava del «gracioso loco» Semuel o l'ascendenza di Alfonso de Baena era oggetto di una comica «justa»<sup>5</sup>. Ma Montoro proclama la propria diversità nella maniera più provocatoria, e proprio in occasione del pogroom di Carmona: «¡O, Ropero, amargo, triste / que no sientes tu dolor! / Setenta años que naciste / y en todos siempre dixiste / “ynviolata permansiste” / y nunca juré al Criador. Hize el Credo y adorar / ollas de tocino grueso, / torreznos a medio asar, / oyr misa y reçar, / santiguar y persinar, / y nunca pude matar / este rasto de confeso» e ancora «no pude perder el nombre / de viejo puto y judío». Il «confeso» chiede alla regina tregua a «esa muerte sin sossiego» ma soltanto ... «hasta allá por Navidad / quando sabe bien el fuego».

---

<sup>1</sup> Le citazioni di Antón de Montoro sono tratte dalla mia edizione in preparazione: la lezione, di conseguenza può non essere definitivamente stabilita.

<sup>2</sup> *Livelli di trasgressione (dal riso all'insulto) nei canzonieri spagnoli*, in *Codici della trasgressività in area ispanica*, Verona 1980, p. 33.

<sup>3</sup> Si veda: M. Ciceri, *Un epitalamio satirico di Rodrigo Cota*, in «Cultura Neolatina», XLII, 1982, pp. 239-63.

<sup>4</sup> Si veda: *Cancionero de Antón de Montoro*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid 1899, n. CXLII.

<sup>5</sup> *Cancionero de Baena*, ed. J.M. Azáceta, Madrid 1964.

Perché questa burla che tanto livore ha attirato sul Ropero? Il giudizio di A. Valbuena Prat<sup>6</sup> è, mi sembra, da citare come esempio di antisemitismo dei nostri tempi: «era el verdadero tipo de judío en lo que se puede entender por el carácter solapado, zalamero y pérfido que en ocasiones suele dar la raza», ma ricordiamo però che Menéndez y Pelayo<sup>7</sup>, che dal punto di vista «morale» non è certo tenero con il Ropero, ha definito questi versi «un rasgo de formidable humorismo». Montoro, forse, sapeva bene quanto poco peso avessero le parole di un vecchio ebreo o, forse, si tratta di amaro pessimismo, ma anche dell'orgoglio di non rinnegare, neppure in questa occasione, il proprio spirito dissacratorio, la costante ironia e l'auto-ironia che coinvolge, oltre a se stesso, la propria famiglia e la propria «razza» e, soprattutto, lo *status* di converso. Ma, anche con durezza («¡Vergüenza, vergüenza!, / ¡vergüenza, que rey tenemos!»), Montoro prende le difese dei conversos, accusando, e non tanto velatamente, don Alonso de Aguilar: «porque nuestro destroçar / de robo, sangre y de brasa / fue por más vos ventajar [...]».

La violenza contro «esta gente convertida» indigna profondamente Montoro, che sembra rendersi conto con lucidità della condizione di profondo disagio in cui si trovano i conversos («Muy más, por sus desavíos, / les valiera ser judíos / que cristianos») obbligati ad abiurare — almeno pubblicamente — la propria religione, e doppiamente disprezzati come ebrei e come rinnegati, continuamente sospettati di cripto-ebraismo, e ora perseguitati più di quanto non lo sarebbero stati se ebrei, se «usaran publicamente de su contraria creencia», se si fossero comportati «da ebrei», secondo quello che la pubblica opinione riteneva il comportamento ebraico di «trafagar y mentir» (e qui direi che Montoro non tanto aderisca al diffuso antisemitismo, anche se così potrebbe sembrare a una prima lettura, ma piuttosto voglia significare “comportarsi da quello che si dice che siamo”) perché allora «dejáranlos ya bivar por judíos». Montoro sta sperimentando sulla sua pelle l'umiliante disagio dei conversos: «que queremos dar tributos / ser captivos y servir / pobres, cornudos y putos / [...] / y bivar», ma soprattutto la loro vergogna. Vergogna per esser stati costretti all'abiura («hanme hecho quebrantar / la jura de mis abuelos»), vergogna di esser stati costretti a chinare il capo «y como no recelaron / muertes, robos ni destierro / aquellos que en Dios dudaron / muy más

<sup>6</sup> *Historia de la literatura española*, I, Barcelona 1950, p. 303.

<sup>7</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo II, Santander 1944, p. 320.

presto se humillaron / que al becerro»<sup>8</sup>: «aquellos que en Dios dudaron», gli ebrei — ora convertiti — e Montoro tra essi? Vergogna, più di tutto, di esser obbligati, per salvarsi la vita, a schierarsi contro la propria stessa gente: «yo, el desichado de mí, / fui el primero que vestí / la librea del herrero» (Alonso Rodríguez, un fabbro, aveva capeggiato il popolo scatenato contro i conversos nel pogroom di Córdoba). Il senso è controverso: si potrebbe leggere come “fui il primo a patire delle azioni del fabbro” ma credo piuttosto sia da collegare con «muchas vezes de verdad / mostrando mis desvaríos / retraté contra los míos / de miedo o necesidad / más huyendo que alcanzando / con poca seguridad / mi perdición recelando [...]»: è una confessione ben amara, pur frammista agli scherzi di Montoro. L’amarezza è profonda come la vergogna, come il disagio che credo sia alla base dell’ironico cinismo di Montoro: molto si è detto (soprattutto a proposito della *Celestina*) sulla visione negativa del mondo e della società, sul pessimismo ecc. conseguenza della disagiata e umiliante condizione sociale e, aggiungerei, morale, dei conversos alla fine del XV secolo (ossia dopo l’espulsione) e mi sembra che proprio Montoro (alcuni decenni prima) sia il primo a dar voce a questo sentimento che si maschera dietro la «musa facinerosa y desalmada»<sup>9</sup> del Ropero. E allora ci spieghiamo anche altre cose, di cui si è detto poc’anzi. Il cinismo, lo scherno, il burlarsi anche delle cose più atroci — o delle più serie come la propria conversione al cristianesimo — «¿no sabéis cómo gané / carta de cristiano lindo?»: è chiaro e ce lo ha già detto in altra occasione, adorando «ollas de tocino grueso» ...

È scattato il meccanismo di difesa, lo spirito tendenzioso che Freud<sup>10</sup> ha individuato nella barzulletta ebraica (e ho già avuto occasione di parlarne<sup>11</sup>, è scattato innanzitutto mediante l’autodenigrazione, l’abbassamento di sé stesso, l’autosmascheramento continuo e ricorrente nella poesia del Ropero: «quedo ambriento, desnudo, / pobre y aun medio cornudo / y contrecho», e ancora «malvado Cohen, judío zafío, logrero», «viejo, puto y judío», soprattutto *judío*. Non c’è bisogno che altri lo dicano, che altri lo smascherino, ci ha già pensato lui a rivelare se stesso e i suoi: «Que tengo hijos y nietos / y padre pobre y muy viejo, / Y madre

<sup>8</sup> Per il vitello d’oro si veda *Ex.* 33.40.

<sup>9</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 238.

<sup>10</sup> S. Freud, *Le mot d’esprit et ses rapports avec l’inconscient*, Paris 1971, p. 310: «Une circonstance particulièrement favorable à l’esprit tendancieux est la satire de sa propre personne [...]».

<sup>11</sup> *Livelli di trasgressione cit.*, p. 33.

doña Jamila / y hija moza y hermana / que nunca entraron en pila». E lo fa, voglio sottolineare, senza alcuna umiltà, ma piuttosto provocatoriamente, tendenziosamente, con millanteria; mi si permetta di citare per intero o quasi due brevi composizioni, la prima «a unos parientes suyos que reñían» recita: «Dimos al hijo de Dios / aquella muerte contrita / y ora somos nos con nos / los perrillos de Çorita. / Los que me distes la grita / dezid, ¿qué queréys, aquellos / que mesastes los cabellos / del hijo de la Bendita?»; la seconda: «porque el correjidor le tomó un puñal que le avía dado Juan de Mena (cito dalla lezione del *Cancionero General*) «Juan de Mena me le dió / vos, señor, me le tomastes: / en mis sayos pierda yo / si enello algo ganastes. / Porquel linaje ques visto / de fuerças y de valor / que pudo con Ihesu Cristo / podrá con correjidor».

Le accuse di ebraismo che riceve Montoro sono dure e nette («aunque estáis acristianado / yo mè creo / que si a Távara pasáis / vos seréis apedreado / por hebreo»), forse tra le più violente, per la loro acrimonia, tra quante nei canzonieri vengano rivolte ad altri (anche a Juan de Valladolid, detto Juan Poeta, bersaglio prediletto di questo tipo di satira) e gli insulti gli vengono sempre e soltanto da altri conversos, quali Juan Poeta, appunto, e il Comendador Román (di quest'ultimo poco si sa, ma stando a Montoro — che ben sapeva difendersi perché non vi è mai umiltà, se non ironica nel suo auto-denigrarsi — sembra essere d'origine ebraica o morisca).

Possiamo dunque supporre che la conversione di Montoro sia solo apparente? Di certo non è sulle altrui accuse che ci si può basare, ma piuttosto sulle auto-accuse dello stesso Antón, sulla loro sfacciata provocazione, sull'includere sempre se stesso quando parla di ebrei («por ser vos y yo judíos», scrive a Juan Poeta); e poi ancora pensiamo alla sincera indignazione nei confronti di Rodrigo Cota in occasione della satira contro la famiglia di Diegarias, di cui si è accennato: «la muy grand injuria dellos / lugar huviera, por Dios, / casi de pies a cavallos / si por condenar a ellos / quedárades libre vos / [...] / Pues siendo tales procesos / no muy dignos de loores, / extimados por exçesos, / hazéis remover los huesos / de vuestros antezesores [...]»: la serietà di queste accuse di Montoro sembra andare ben oltre l'occasione che ha loro dato origine, anche se questa appare chiara («Dígoles, señor hermano, / por una scriptura buena / que bi vuestra no de plano [...]»); non credo all'insinuazione di Cotarelo<sup>12</sup> per cui Cota «parece había descendido al poco noble oficio de delator de sus her-

<sup>12</sup> *Cancionero de Antón de Montoro* cit., p. XXII.

manos», formulata soltanto sulla base degli stessi versi di Montoro — in parte già citati —: «retraté contra los míos / de miedo o necesidad / [...] / mas non como vos estando / en la vuestra libertad»). L'indignazione di Montoro ha, penso, un'altra origine, che anch'essa emerge chiaramente dalle sue stesse parole: «¡O, savio de los loados, / ante quien demás alterco, / en negocios mejorados, / con parientes conbidados, / matar en sávido puerco!». Cota sembra ostentare la propria (nuova) cristianità contravvenendo alle leggi religiose ebraiche, parodiando le usanze, rituali e non, della propria gente («por hazer de buen cristiano / tratar de negro pariente»), leggi e usanze che forse Montoro sente ancora proprie e che, nonostante le sue stesse burle («an dado los carniceros / causa de me hazer perjuro [...]»), nonostante tutto, rispetta.

Allora dobbiamo vedere in Montoro il converso o il cripto-ebreo? Non sembra collocarsi tra «estos tristes» che «ni conservaron su ley / ni tomaron de la nueva,» né, direi, la sua adesione alla religione cristiana sembra accesa né convinta, infatti due soltanto sono le composizioni di tipo religioso che gli conosciamo: una breve e convenzionale cantica a «Nuestra Señora» («Tu que nos tiras el velo / de la ceguedad que yerra [...]») — forse composta per guadagnarsi «carta de cristiano lindo»? — e la risposta «a uno que le preguntó por qué non fuýa de la pestilencia»: «Eterna gloria que dura / ¿en quáles montes y valles / en quán soberana altura, / en qué secreta fondura / me porné do non me falles?», in cui risuona l'eco del salmo 138 («Dove me ne andrò dal tuo spirito? e dove fuggirò dalla tua faccia? Se salirò nel cielo, là tu sei, se scenderò negli inferi, tu sei presente [...]»). Questo non vorrebbe dir nulla, data la diffusione dei Salmi nel medioevo, ma, veramente, il Dio di Montoro mi sembra assai vicino al Dio biblico della «ley vieja». Ma vorrei ricordare ancora dei versi che hanno fatto scandalo tra i contemporanei di Montoro, una composizione considerata, forse non a torto, «extravagante y sacrilega»<sup>13</sup>: «Alta reyña soberana / si fuérades ante vos / que la hija de sant'Ana / de vos el hijo de Dios / rescibiera carne humana». Credo che in definitiva abbia ragione Alvaro de Brito che (nel *Cancionero de Resende*) risponde a Montoro accusandolo di credere «pouco em Jhesu Christo / menos em sancta María», di essere «neto de mil judías» perché «vos na ley soes omen velho / da cabeça atee os pes / muy amiguo de Mousees / e novo no evangelho [...] sendo doutor na synogua / sabeys pouco da ygreja [...]» e, in definitiva, di meritare il rogo.

---

<sup>13</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 310, nota 1.

Sto facendo anch'io un discorso tendenzioso? Ma, in realtà, penso che Montoro fosse ancora legato alla sua religione d'origine, con una sorta d'orgoglio di «razza» che, non potendo venir apertamente pubblicato, sarà «capovolto» e parodiato nell'autoumiliazione, nel proprio ironico autosmascheramento («agora señor Antón / porque me temporizastes / yo vos otorgo perdón / por honra de la pasión / d'aquel que crucificastes», è sempre Montoro a parlare «per bocca» del suo cavallo). Autosmascheramento che altro non è che un controtesto al discorso sulla «limpieza de sangre», un controtesto alle accuse che gli vengono scagliate da chi, come lui converso, tenta di rifarsi una verginità additando l'altrui ebraismo, parlando «de negro pariente».

D'altra parte Montoro non è affatto tenero con chi l'attacca o con chi l'offende (o, come abbiamo visto, con chi insulta ebrei e conversos): smaschera Rodrigo Cota «cristiano nuevo» («¿quién hiziera a vuestro agüelo / que dijera sin recelo / “voto a la virgen María”?») e la sua ironia è pungente: «lindísimo galán», «varón de muy linda vista» e il geniale quasi-ossimoro «lindo novel» («cristianos lindos», ossia «limpios», erano detti i «cristianos viejos», che vantavano «sangre limpia»), e così via, passando poi dall'indignazione alla burla a descrivere il «cavalier» Cota: «ha de ser vuestro cavallo / un buen ansarón o gallo / silla brasil y papel [...]» una figura carnevalesca, una sorta di «rey de gallos». Ma quando lo insulta, e grossolanamente, Juan de Valladolid, dopo che il Roperò aveva disprezzato i suoi versi «que no tienen sal ni agua», consigliandogli «amichevvolmente» di cambiar mestiere, Montoro, con «su musa descocada maldiciente y libertina», come direbbe Menéndez y Pelayo<sup>14</sup>, non si tira certo indietro: «Pues ¿sabéis quién es su padre?: / un verdugo y pregonero; / y ¿queréys reyr?: su madre / criada de un mesonero. / Sy miento desto que fablo / do mi ánima al demoño: / que a las puertas del establo / nunca da paja sin coño»; e dopo aver accusato Juan Poeta («el necio muy desgraciado» zimbello di molti) di avergli rubato una canzone, aggiunge: «al que açotan en la calle / que ge lo digan en casa / no parece desonralle». E ancora per un furto poetico inizia la «questión» con il comendador Román. Román all'accusa risponde naturalmente con insulti e con la fatidica ben chiara «insinuazione»: «pues que soys buen alfayate / que fagáis a vuestra pixa / capirote» e «llevaréis en las quijadas / vos de aquellas bofetadas / que distes a Jesucristo». La «justa» (poiché dopotutto di questo si tratta) è lunga; citerò soltanto qualche perla della linguaccia di Montoro:

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 318.



«Vos alárabe probado / sucio y feo / [...] / establo muy festinando / todo de bestias inmundo, / hurtasillas / [...] bellaco borrachón [...] fiijo de Zaguí Merdul, / subjete del rey faraón, / ni judío ni gandul / [...] / lavad ese camisión / d'enorado de mal cuero / que traés».

Montoro attacca per primo, per orgoglio o per dignità propria, o per difendere l'altrui dignità, e quando viene insultato non sembra affatto umiliato ma risponde con violenza e senza mezzi termini. Montoro poeta orgoglioso: certo della sua abilità poetica, che d'altra parte gli merita la stima dei contemporanei — e abbiamo testimonianze poetiche<sup>15</sup> di Alfonso de Velasco, di Gómez Manrique, che scrive imitandolo «en nombre del Ropero contro Juan Poeta»<sup>16</sup>, di Gonçalo de Monzón, di Alvarez Gato, di Alfonso de Jaén; il Marchese di Santillana gli chiede dei versi, e Montoro risponde con dignitoso rispetto, e lo stesso Francisco Vaca<sup>17</sup>, che lo attacca duramente per la canzone «blasfema» alla regina Isabel, lo loda però per «vuestra discrición y seso» e soprattutto come «gentil trobador»; un'ulteriore riprova è la corrispondenza poetica di Montoro con Santillana e con Juan de Mena, cui va la più profonda ammirazione del Ropero.

Ancora, direi, dignità e orgoglio sono a dettargli giudizi morali e politici (pensiamo alla meno nota poesia «seriosa» e sentenziosa) come nel già citato poema a Alonso de Aguilar in occasione del pogroom di Córdoba e al re (Enrique IV e non Fernando, come recita la didascalia) «sobre el robo de Carmona»: «Pues, Rey de virtudes lleno, / sed justo castigador, / siquiera con blando freno; / que quien fiere siervo ageno / poco teme del señor [...]»; e ancora ricordiamo le due composizioni conservate nel *Cancionero de Oñate-Castañeda*, indirizzate a Enrico IV, «acerca de sus privados e del codestable Miguel Lucas» e «sobre los servicios de Fernando de Villafañes»; in cui, con rispetto, dispensa consigli allo stesso re; o addirittura giunge a rimproverare al re l'indifferenza per la morte di Pedro de Aguilar (?) «y vos, grandísimo rey, / con vuestra cara pagada / como quien no pierde nada». E ancora ricordiamo la «glosa» alle *Coplas contra el malgobierno de Toledo* di Gómez Manrique, il giudizio su un «tratado» di Mena («Un tratado, Juan de Mena, / vuestro vi, sabio y loçano [...]»); e poi le

---

<sup>15</sup> Si veda E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. XV e XVI, e inoltre A. de Montoro, *Cancionero*, ed. F. Cantera Burgos y C. Carrete Parrondo, Madrid 1984, composizioni n. 27a, 28a, 40a, 40c.

<sup>16</sup> *Cancionero de Gómez Manrique*, ed. Paz y Melia, Madrid 1885.

<sup>17</sup> Si veda Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pp. 212-13, nota 1 e *Cancionero General*, ff. 75v-77r.

numerose *coplas* rivolte a don Pedro de Aguilar (ricordiamo in particolare «Sed, pues soys del rey vasallos / dos cuerpos y un corazón [...]»): a questi e al figlio Alonso, Montoro sembra particolarmente legato e spesso li tratta con affettuosa familiarità, non risparmiando però censure (come si è visto) e burle: «Vos no sois prieto ni blanco, ni feo ni muy hermoso, / ni mendigo ni muy franco, / ni malo ni virtuoso [...]» («A don Alonso de Aguilar porque ge lo mandó que ni le loase ni le desloase»); e ancora («A don Pedro de Aguilar porque le mandó un caballo e no ge lo dió»): «¡O, quál tengo aquel cavallo / que me dió vuestra merced! / Tan bien no pudo pintallo / pintor en blanca pared / [...] / al lobo que me lo halle / yo le do por buen ventor». In generale Montoro si rivolge ai grandi e ai nobili con molta dimestichezza — pur non negando loro lodi e anche lusinghe che in alcuni casi sembrano soffuse di una certa ironia — e, a volte, direi, con vera e propria facciatosta, per chiedere o rivendicare doni, denaro o addirittura cibo: «Conde estable, muy amado / del rey por nobles dotrinas, / sabed que soy enojado / y me siento fatigado / del pescado y de sardinas. / Item más, que amanescí / con dolor en el un lomo / y si sávalo no como / non fagáis cuenta de mí» (notiamo il gioco di parole, che sottintende l'autosmascheramento, tra *sávalo* — pesce — e *sábado*).

La mendicITÀ poetica, come l'ha definita Menéndez y Pelayo, è una delle tematiche ricorrenti nel canzoniere di Montoro (una trentina di composizioni). Montoro non solo chiede, ma protesta vivacemente se non ottiene («Persona muy singular / para dezir y fazer / ¡Quién no supiera coser / confiando en vuestro dar!»), o se quello che ottiene non è adeguato alle promesse; contratta e fa i conti («Serenísimo varón / de la faz y del envés: / vedes aquí el jubón / que me dio el señor marqués [...]»), rilascia ricevute poetiche («Conosco yo, él de Montoro, / que de vos, persona franca, / recibí diez piezas de oro [...]»), propone comici baratti («Onbre de rica familia / en discretas no muy pacho, / ¿queréys trocar ese macho / a mi jaca la murzilla?»), chiede la dote per la figlia («[...] Ella crece como penas / y le mengua el ajuar / si vuestro buen remediar / non viene con manos llenas / avrá de ir acompañar / a las que Dios faga buenas»); protesta perché i suoi debiti lo riducono a ridicole e incresciose situazioni («Señor non pecho mi medro, / acorred en todas maneras / que me tienen en San Pedro / cercado cien panaderas; / sus caras color de yedras / y otras de fea color, / otras cargadas de piedras / diciendo: “paga traidor”»), infine lamenta quanto poco gli renda il «mestiere» di trovatore per cui gli conviene continuare a esercitare quello di sarto («Pues non crece mi cau-

dal / el trovar, nin da más puja, / adorémoste dedal, / gracias fagamos, aguja»<sup>18</sup>.

È un'epopea della mendicizia, un'epopea alla rovescia, un'epopea-satira del quotidiano: Montoro si rivolge sempre direttamente a illustri, o comunque altolocati, personaggi ostentando il proprio bisogno, sbattendo loro in faccia come la sua riconosciuta abilità poetica non gli renda nulla — come poco o nulla sembra gli renda la loro confidenza e il loro favore —. È in definitiva, il suo, un raccontare alla maniera del pícaro la propria quotidianità fatta di espedienti, un racconto picaresco in cui non manca il tema dominante della fame («Señor de quien yo presumo / ser mis pasquas mejoradas / de cosillas olvidadas / puestas de tiempo al humo / mi hambre les porná zumo») e ricordiamo anche i malandati e famelici cavalli, e soprattutto la mula di Juan Muñiz («Quando sus talones dan / en mis muy rotas hijadas / suenan sus calcañaradas / como maços de batán / [...] / menos siento las espuelas / que ellas me sienten a mí»), un ritratto della fame che sembra preludere al quevedesco ronзино del «Rey de gallos». E della picaresca il raccontarsi di Montoro ha il tipico capovolgimento dell'eroe, abbassamento comico del protagonista — in questo caso lo stesso Montoro — che si racconta come «ropero», come converso o piuttosto come ebreo, povero, vecchio, deforme («contrecho», «viejo, suzio, tollido»), malato («al triste que tiene dolor de riñones / mandalle que duerma carona del suelo»), disgraziato («Pues quiere Dios que seamos / desmazalados yo y vos»), «lastimero», meschino e, finalmente, ridicolo («Es el triste de Montoro, / cuándo más lleno de risa, / como el esclavo del moro / que trae trencilla de oro / y no faldas de camisa; / y los carrillos rellenos, / hablando como picaza / quando pasan los agenos / dízenle: «¡bivan los buenos!» / y compra pan de la plaza»).

Montoro, l'io-personaggio di Montoro, è il contrario del cavaliere («todo lo tengo y no feo, / que no me falta pedaço, / salvo cavallo y arreo, / piernas, corazón y brazo»), il cavaliere insistente («si la guerra es pregonada / caballo tengo en Granada, / en Egipto está la silla, / las cinchas tengo en Vitoria / y los látigos en Plasencia [...]»). Montoro, rivolgendosi agli alti personaggi, da cui sembra circondato, si propone come il loro rovescio ma, sottolineo ancora una volta, anche se può sembrare un para-

---

<sup>18</sup> Ricordiamo che Alfonso de Velasco lo esortava a lasciare la sua umile professione: «[...] así vuestro muy polido / estilo de consonar, / todo entero, / es en vos como perdido / por vos non querer dexar / de ser ropero» (ed. F. Cantera Burgos y C. Carrete Parrondo, n. 27a).

dosso, senza umiltà: l'abbassamento comico fa parte del gioco, del suo personalissimo gioco, del capovolgimento dei valori nobiliari di cavalleria e cortesia, capovolgimento di valori morali, poetici o letterari, controtesto alla sublimazione paranoica della poesia amorosa canzonieresca, ai lamenti e ai sospiri del martirio d'amore<sup>19</sup>, controtesto alla tradizione retorica trovadoresca, agli ideali di virtù, alla ricerca della fama ...

Montoro si propone come ebreo (o converso), come mendicante, come *diverso*, è l'anti-cavaliere, il pícaro in definitiva, un personaggio *risibile*: «Pese a tal, Forcel, y áina, / con vuestros inormes yerros: / por hoder a Catalina / distes lugar a los perros / que comiesen mi cecina [...]». Mi si permetta, a commento di questo testo, di citarmi<sup>20</sup>: l'inizio altisonante «inormes yerros» viene immediatamente capovolto dall'azione di cui appare indaffarato Forcel e dalla «gravità» della sua colpa. La comicità interviene perciò a più livelli: nella pochezza dell'accusa introdotta con tanta ridondanza; nel «desabillage» e la rappresentazione della scena sessuale; nel coinvolgimento dell'autore, che oltre a essere spettatore non partecipa del piacere del colpevole, rimane doppiamente a bocca asciutta a causa dell'altrui «errore»; finalmente il proprio doppio coinvolgimento come oggetto di scherno e lo smascheramento, perché l'alimento rubato è «cecina», tipicamente connotato a indicare nel suo fruitore l'ebreo. L'automascheramento comico è, ripeto, intenzionale: è questo, penso, che Menéndez y Pelayo sembra aver intuito, anche se, come era del suo carattere e del suo tempo, ne trae un giudizio morale: «Apresurémonos a advertir que si su musa descocada, maldiciente y libertina se revolcó en estos lodazales con dolorosa frecuencia, el fondo de su carácter moral valía más que su educación y sus versos, y nunca llegó a ser totalmente estragado por aquel medio, no sanamente popular, sino plebeyo y tabernario, en que habitualmente vivía»<sup>21</sup>. Ma Montoro non sembra vivere (come si è visto) in ambiente «insano», «plebeyo y tabernario», ma piuttosto a contatto con le persone di rango (come il marchese di Santillana) che sono i suoi interlocutori abituali: il suo io poetico è però carnevalesco e tali sono le comiche figure che la sua penna mordace ha tracciato, un piccolo zoo picaresco, i bersagli della sua satira, vivaci e risibili figurine

---

<sup>19</sup> Ben poche sono le composizioni amorose che gli conosciamo, alcune convenzionali, altre ispirate ad un «sano» realismo: «Raviosa hambre de amor, / déxame, no me desveles [...]».

<sup>20</sup> *Livelli di trasgressione* cit., p. 32.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 318.

che fanno da cornice al *ropero*, al personaggio Ropero, che sono quanto di meglio ci ha dato la sua *verve* ironica: sono ubriaconi soprattutto («Guardas puestas por concejo: / dexadle pasar y entre / un cuero de vino añejo / que lleva Juan Marmolejo / metido dentro en su vientre: / y pasito, no re-biente»), «borrachos» anonimi o che si chiamano Juan Marmolejo, Miguel Durán, Juan Muñiz, Fernán Moxica o Catalina («En la noche, tras el fuego / antes de cena los veo, / Catalina habla griego / y el maestro don-cel Diego / latín, ebraico, caldeo / y todo lo mal ladino, / estando llenos de sarro, / el uno diciendo vino, / ell otro diciendo jarro»); sono prostitute, o meglio «putas» («gentil dama singular, / honesta de toda doctrina, / me-suráos en vuestro amblar, / que por mucho madrugar / no amanesce más aýna. / Las nalgas baxas terreras / mecedlas por lindo modo [...]»); un cornuto («Diego, sy Dios me adiestre, / que devéys aver plazer / porque un duque y un maestre / gozen de vuestra muger [...]») e poi uno scudie-re, uno scrivano e così via; per finire tra gli altri ricorderemo «un portu-gués vestido de muchas colores»: «Dezid, amigo, ¿soys flor / o obra mo-risca d'esparto, / o carlanque o ruiseñor, / gayo o martín pescador, o ma-riposa o lagarto [...]»?». Vivacissimi bozzetti, figure carnevalesche tra le più argute che incontriamo nel repertorio canzonieresco spagnolo (e che possiamo forse ricondurre alla tradizione galego portoghese d'*escarnio*) e che ne rappresentano il sovvertimento di valori che Montoro ha operato, ben consapevole e orgoglioso della propria vis comica, in piena libertà di giudizio e di parola.

Marcella Ciceri

## LA HISTORIA DE CRISTOBAL COLON EN EL SIGLO DECIMONONICO: ¿BIOGRAFIAS O NOVELAS?

El siglo XIX es la época que más se ocupa — histórica y artísticamente — de Cristóbal Colón<sup>1</sup>. El aspecto histórico de la vida del descubridor y la parte imaginaria debida a cada escritor se mezclan continuamente y según los géneros literarios que tratan del personaje Colón — teatro, poesía y novela — resulta una distinta proporción entre lo verdadero y lo verosímil.

En el teatro y en la poesía el empleo del tema es programáticamente de ficción y el pacto entre emisor y receptor resulta claro sin ninguna mistificación histórica. Interesante es el teatro que filtra lo que en la época se considera importante, precisamente por su naturaleza de seleccionador (la intriga de las obras teatrales se fija sólo en algunos aspectos de la vida del héroe) mientras que la narrativa más extensa recoge una mayor cantidad de eventos, creando — con respecto al argumento estudiado — una biografía y/o una novela histórica.

En la novela, la escritura historiográfica tiene que abarcar más extensamente todos los aspectos tópicos de la vida; en el teatro en cambio se observa un continuo interrumpirse de la acción cada vez que se llega al momento del descubrimiento. Lo que más interesa en este caso es la personalidad de Colón en la búsqueda de capitales para la empresa. A pesar de que los dos — teatro y novela — se construyen sobre una base ficticia, es la novela, de acuerdo con las normas de transmisión de la verdad de la época, el género más verídico, puesto que en su formación el autor autentifica, junto con el referente real, el referente ficticio.

Los textos estudiados se consideraron parcialmente biográficos en la

---

<sup>1</sup> Este artículo está relacionado con un trabajo más amplio en que he llevado a cabo un estudio sobre la figura de Cristóbal Colón como personaje literario en el siglo XIX. V.: S. Regazzoni, *Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento. Storie da vedere - Storie da leggere*, Milano, Cisalpino - La Goliardica, 1987.

época de publicación, cuando los códigos de la recepción eran distintos de los modernos. En la actualidad es muy improbable que dichos textos puedan continuar siendo estimados como biografías y su calidad de verdad se define según la distinta relación entre lo verdadero y lo verosímil y según la organización o la reelaboración de la materia histórica.

El siglo XIX es la época de florecimiento de la novela histórica como forma de recuperación de las raíces autóctonas y registra entre sus temas el descubrimiento del Nuevo Mundo, con particular atención hacia la figura de Colón. El contexto cultural en el cual se desarrolla este tema está fuertemente impregnado por la *leyenda negra*, que se debe combinar con las nuevas ideas de Independencia en la Península Ibérica y en las colonias americanas. Quizás sea por esta difícil unión que las primeras obras que se ocupan de Colón las escribieron autores extranjeros, quienes podían dedicarse más libremente al argumento. El éxito de estos autores extranjeros condiciona una producción española más tardía, constituida por folletines que han perdido los rasgos característicos de las primeras obras para adecuarse completamente al gusto del público. J.I. Ferreras escribe que hacia la mitad del siglo XIX hay numerosas obras por entregas con el mismo tema: «[...] los diferentes Colones que aparecieron casi simultáneamente, a veces sin nombre de autor, o a nombre de una Sociedad Literaria y que, naturalmente, no son diferentes»<sup>2</sup>. Es esta una producción que empieza en 1867, con la obra de Julio Nombela, seguido por otros autores del mismo género, como Francisco José Orellana<sup>3</sup>.

La relación entre este tema y la organización de sus tópicos no se deja definir de una forma unitaria. Por esto la formalización de modelo narrativo es problemática, por las continuas interferencias y condicionamientos entre obras más «biográficas» y obras más «noveladas».

En toda biografía del siglo XIX hay una parte de novela histórica, y si, por un lado, el rigor histórico se persigue con verdadero interés, por otro, no se limita a la imaginación con la que se componen las vidas del pasado. La novela histórica busca dentro de lo imaginativo la verosimili-

---

<sup>2</sup> J.I. Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus, 1973, p. 81.

<sup>3</sup> Julio Nombela, uno de los más famosos entreguistas de la época, escribe un folletín *Cristóbal Colón* en 1867. Antonio de San Martín compone otra novela del mismo argumento *Cristóbal Colón* (s. a.) y también Francisco José Orellana escribe otro *Cristóbal Colón*, Barcelona, Librería Nacional y Extranjera de Salvador Manero, 1858. Orellana, demócrata avanzado, traductor de Cabet, fue economista y novelista, profesó la doctrina "proteccionista". Fue fundador y director de periódicos y revistas. Tiene también alguna obra de teatro y una biografía del general Prim.

tud y el autor de la biografía trata, por todos los medios, de insertar a su protagonista en una reconstrucción del pasado que complete el documento con la narración histórica. La biografía, a pesar de ser un género literario difundido en todas las literaturas, ha sido siempre también un arte que guarda estrechas relaciones con otros géneros literarios contiguos, como la historia y la novela, porque se basa a menudo en la proyección del discurso del yo en el mundo de la invención. Tradicionalmente se la consideró, además, como posibilidad de recuperar la historia del pasado bajo los cánones de la ficción romántica, concentrándose en el *exemplum* de grandes personajes. Fue una biografía esencialmente encomiástica, donde se mezclaban documentos y versos, crónicas y poemas, construida con nuevos estatutos y transformada en ejercicio imaginativo más allá de la mera acumulación de noticias.

En consecuencia, la biografía participa de una doble naturaleza, que dificulta la técnica compositiva: dentro de una cultura empíricamente orientada, se desarrollará hacia un sentido de precisión de los hechos; sin esta exigencia documentarística, asumirá las características de la escritura ficcional. Casi siempre, las dos exigencias contrarias conviven en una misma obra, donde la descripción de los hechos no ficticios se presenta por una interpretación más subjetiva, ficcional, finalizada a reconstruir el perfil siempre borroso de una personalidad del pasado.

La narrativa decimonónica sobre Colón se polariza sin duda en dos modalidades: la producción extranjera que tiene mucho éxito e imitadores en España y se ocupa del aspecto biográfico-histórico, puesto que puede tratar sin problemas un tema tan difícil como la conquista y la colonización; y la producción española que transforma el personaje en leyenda, con el intento de santificarlo o como pretexto histórico para justificar una novela por entregas de aventuras, casi fundamentalmente sentimental.

La historia de Colón, ya desde el siglo XV ha sido confusa y la creación de un mito se encuentra a veces como sustitución y, más a menudo, como complemento de datos históricos inseguros. A pesar de todo ello en el siglo pasado la narrativa referente a Colón se articuló y enriqueció en España con aportaciones de distintos campos disciplinares unificados por la exigencia de ser fidedignos:

- estudios historiográficos españoles, dirigidos por M. Fernández de Navarrete;
- biografía de autor extranjero (W. Irving);
- novela histórica de autor extranjero (F. Cooper);
- traducciones libres de obras extranjeras (A. de Lamartine);



- novelas por entregas españolas (F.J. Orellana);
- leyenda agiográfica (Baldomero de Lorenzo y Leal)<sup>4</sup>.

Quien quiera recoger o estudiar esta narrativa tiene que enfrentarse necesariamente con dichas fuentes histórico-literarias, muy distintas, entre sí que se utilizan según variados criterios.

Si escribir historia es siempre hacerse preguntas, la de Colón en el siglo XIX se escribe también a partir de las preguntas surgidas tras una lectura original, debida a la influencia de la leyenda negra y a la mitificación, positiva o negativa, de la figura de Colón, que entra en contradicción con los modelos narrativos de la biografía y de la novela histórica. La biografía puede, entonces, prestar su propia forma a distintas contaminaciones, que debilitan o borran la deontología documentaria del género, como resulta de las mismas biografías consideradas hasta ahora.

La biografía de Washington Irving es una narración clara y llena de datos históricos, donde lo imaginario es mínimo.

En Irving coexisten los criterios de la biografía del siglo XVIII con los criterios románticos. La obra tiene que centrarse en un personaje ejemplar, sin que ello comporte en absoluto la suspensión del juicio del narrador. El orden del discurso todavía sigue la progresión cronológica con respecto a la biografía de Colón, salvo frecuentes prolepsis de varias decenas de años relativas a los acontecimientos de la conquista. Las intenciones documentales son claras desde el prólogo, donde escribe: «[...] he procurado investigar la verdad, y sacarla de entre las contradicciones que necesariamente deben ocurrir, cuando varias personas han referido los mismos hechos, exponiéndolos bajo diferentes aspectos, y bajo la influencia de distintos intereses [...]»<sup>5</sup>.

El mayor interés de la obra de Irving consiste en situarse entre dos modelos narrativos, al principio de la evolución decimonónica del género biográfico, fuertemente condicionado por el éxito de la novela histórica.

En el escritor norteamericano, la biografía se transforma en mitología

---

<sup>4</sup> M. Fernández Navarrete, *Colección de viajes y descubrimientos*, Madrid 1843; W. Irving, *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*, London, John Murray, 1828; en español *Vida y viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Gaspar y Roig Editores, 1852; J.F. Cooper, *Mercedes of Castile*, New York, Clarke & Company, 1887 (en realidad la primera edición es de 1841), en español *Cristóbal Colón*, Madrid, Mellado Ed., 1852; A. de Lamartine, *Cristóbal Colón*, arreglado libremente al español, Madrid, Urbano Manini, 1868; Baldomero de Lorenzo y Leal, *Cristóbal Colón, El héroe del catolicismo*, Huelva, Imprenta de la Viuda é Hijos Muñoz, 1883.

<sup>5</sup> W. Irving, *Cristóbal Colón* cit., p. 1.

de una presencia concreta. Por otro lado la biografía sin mito no tiene significado ni interés; en efecto la biografía como puro acontecer de sucesos corrientes entra en la normalidad de lo cotidiano. Lo extraordinario conlleva más significado y puede determinar un período histórico y calificar una presencia en el tiempo colectivo. Cooper no sigue el eje cronológico de la vida del protagonista sino que se ocupa del período precedente al descubrimiento y no se cuida de los acontecimientos pasados en tierras americanas. Colón es el verdadero protagonista en la parte central del libro, cuya historia se desarrolla en el mar; por lo demás su papel no es otro que hacer de fondo histórico a las intrigas novelescas. Con respecto al valor histórico de su obra el autor en el prefacio declara: «Until some solid affirmative proof can be produced against us, we shall hold our case to be made out and rest our claims to be believed on the authority of our own statements»<sup>6</sup>. Cooper introduce un narrador de tipo omnisciente, quien escoge, coordina y distribuye los episodios según el hábito de la variedad y de la alternancia temática. Con esta obra empieza el desplazamiento de historia a ficción, sustituyendo la verdad personal a la verdad histórica, aunque se continúe manteniendo cierto respeto hacia lo histórico.

En la novela de Francisco José Orellana la relación entre lo imaginario, transformado en mitología individual, y la historia, ha cambiado completamente, logrando el primer término mayor importancia. Se llega de esta forma a la imaginación novelada. A este propósito Orellana afirma en el prólogo: «Propúseme reunir en un volumen las noticias más exactas y curiosas que acerca de Colón, de su carácter, y de su vasta empresa existen [...] y darles el movimiento de acción que es necesario para hacer amable la aridez de la historia»<sup>7</sup>.

La presentación explícita en la novela de una ambientación histórica y la añadidura de una materia de verosimilitud crea una relación armónica entre las dos componentes, donde lo verosímil sirve para embellecer a lo verdadero, considerado más importante pero más aburrido. Esto por lo que se refiere a las intenciones del autor, pero leyendo el texto se nota que efectivamente la relación es contraria (es decir mayor a favor de lo verosímil y que el índice de historicidad es muy bajo), porque la notoriedad de ciertos personajes históricos supera y limita la fantasía del escritor. La historia es sólo un pretexto para contar unos enredos amorosos y de aventura. El héroe pierde su característica más saliente: ya no es un marginado

---

<sup>6</sup> J.F. Cooper, *Mercedes of Castile or the Voyage to Cathay* cit., p. 3.

<sup>7</sup> F.J. Orellana, *Cristóbal Colón* cit., p. 714.

puesto que al final encuentra su identidad social. La novela de Orellana es la que Ferreras define novela de aventuras histórica, subgénero de la novela histórica<sup>8</sup>. Al vaciarse de su realidad histórica, la biografía se transforma en cuento de ficción.

El elemento fundamental en el desarrollo narrativo de la biografía histórica a la novela de aventuras es, por un lado, intentar proporcionar datos históricos que traten el personaje en su globalidad (biografías) y, por otro, descubrir los aspectos privados, hasta entonces más desconocidos, integrándolos con significados que favorezcan el gusto del gran público (novela de aventuras histórica).

Otro factor interesante nos lo ofrecen las traducciones españolas de obras extranjeras, donde, a través de un proceso de censura, se operan varias transformaciones. El ejemplo más claro es el de la traducción del libro de Cooper, donde se nota el cambio de título de *Mercedes of Castile* a *Cristóbal Colón* y la eliminación del prefacio. En la primera operación se desplaza la función del protagonista de un personaje desconocido a un personaje histórico y superficialmente se semantiza el conjunto de una forma más verídica. Con la supresión del prefacio, se elimina la autenticación ideológica del autor donde se forma el pacto de lectura entre el escritor y el lector. Con estas modificaciones el libro, en versión española, se acerca a una novela de entretenimiento, típica de la recepción del autor en España, mientras que Cooper en su prólogo pone en tela de juicio la no ficcionalidad de la obra<sup>9</sup>.

Otro ejemplo interesante — del que hablaré más detenidamente — es el de la obra de Alphonse de Lamartine, *Christophe Colomb*, traducida al español: *Cristóbal Colón*<sup>10</sup>. Es ésta una de las vidas de hombres ilustres que Lamartine compuso en los últimos años de su vida. La falta de dinero obligó al escritor francés a escribir rápidamente y a servirse de la traducción francesa de la biografía de Irving, reproduciendo incluso las faltas de

---

<sup>8</sup> Cfr. J.I. Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870*, Madrid, Taurus, 1976.

<sup>9</sup> Hay que recordarse que Cooper siempre ha sido considerado como escritor para la juventud, y también esta obra suya en España ha sido presentada en una colección "Capas y espadas" dedicada a la juventud.

<sup>10</sup> Hay dos obras de Lamartine traducidas al español. La primera es *Christophe Colomb*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1853; edición moderna: *Christophe Colomb*, Genève, Éditions de l'École d'Interpretes, 1942; en español *Cristóbal Colón*, Barcelona, B. Bauza Editor, (s.a.); y otra versión española, siempre de la obra de Lamartine *Cristóbal Colón*, arreglado libremente al español, Madrid, Urbano Manini ed., 1868, de la cual no he encontrado la versión original francesa.

traducción. Las intenciones de Lamartine eran vulgarizar la historia y poner al alcance del público las vidas de los grandes personajes que, como Colón, podían servir de ejemplo para los demás. En efecto como escribe en el prólogo de la moderna edición francesa Antoine Velleman, el libro se ha convertido en un texto ideal para la juventud: «Un tout indiqué pour être mis entre les mains de l'adolescence et dont la noble prose peut en même temps servir de modèle à tous ceux qui étudient la langue française»<sup>11</sup>.

El contenido didáctico de la obra y el sentido religioso se destacan también en la edición española, que ha sido colocada en una colección — la Mundial — específica para la juventud.

Junto con esta traducción, perfectamente reconocible en su versión original francesa, existe otra: *Cristóbal Colón. Descubrimiento de las Américas por M. Alfonso de Lamartine. Arreglado libremente al español*. En realidad el texto no es un arreglo de la obra de Lamartine sino el usual pretexto de la época para dar más renombre a lo escrito mediante un sistemático ejercicio de ampliación.

En el primer volumen, el anónimo traductor-autor declara su intervención en lo narrado: «En el original, la historia de Colón se encuentra extractada, y a fin de darle más interés hemos creído conveniente ampliarla con todos sus curiosos detalles»<sup>12</sup>. En el segundo tomo el escritor continúa escribiendo: «[...] no constituye la historia que vamos refiriendo á nuestros lectores una de esas novelas de interés y de enredos, en las que pudiendo el autor inventar los personajes más importantes, y enlazarlos unos con otros resultan infinitas peripecias que mantienen viva la ansiedad del lector y le hacen llegar desde la primera página á la última sin abandonar el libro de sus manos. Nuestro propósito al bosquejar la figura del inmortal Colón con el soberano pincel de Lamartine y al seguirle paso a paso poniendo en acción todos los acontecimientos de su vida por nuestra propia cuenta, no es exclusivamente entretener á los lectores, sino hacerles asistir á todos los momentos de la interesante vida del gran descubridor del Nuevo Mundo [...]; y cuanto pudiéramos fingir sobre este punto sería inferior a la misma verdad [...]. Tiempo tendremos de distraer la imaginación de nuestros lectores con la narración de las costumbres y de los episodios de los habitantes de las nuevas tierras»<sup>13</sup>. Con es-

---

<sup>11</sup> A. de Lamartine, *Cristóbal Colón*, versión de 1942 cit., p. 11.

<sup>12</sup> A. de Lamartine, *Cristóbal Colón*, versión de 1968 cit., p. 7.

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 45 del II tomo.

tas líneas el autor pone en claro su poética y establece el pacto de lectura con el lector, que en realidad resulta contrario a lo declarado. En efecto el texto — compuesto por cuatro volúmenes con un total de 3.250 páginas es un típico folletín romántico donde lo histórico es mínimo y sirve sólo para justificar un largo conjunto de microhistorias sentimentales y de aventuras que forman numerosos centros de interés necesarios en la construcción de una novela por entregas, que los necesita para capturar continuamente la atención del lector suscriptor del libro.

Por lo que se refiere a la presentación de lo histórico y no histórico, se nota que el aspecto deleitable de lo narrado está a cargo del escritor español mientras que el argumento verídico — interesante pero aburrido — es de responsabilidad de Lamartine. Con respecto a la parte de creación española el traductor-autor escribe: «Yo creo que los lectores estimarán más en mí, que al ampliar la reseña del inmortal marino, trazada por Alfonso de Lamartine, busque y encuentre esta ampliación, más que en las ficciones de la novela, en la verdad histórica [...] tienen la seguridad de que no se falsifica en lo más mínimo la historia, y después de haber leído esta novela, quizás más viva en la reseña que las historias que se han hecho de Colón y de los demás viajeros»<sup>14</sup> con lo que también se reivindica la autoridad histórica para la parte de creación española.

Este tipo de explicación en el prólogo fue muy popular en la producción de obras de inspiración histórica del siglo pasado. El expediente era corriente y necesario para crear precedentes antiguos o famosos, de todas formas importantes para dar renombre a la obra publicada. La falsa atribución a Lamartine era aún más significativa, puesto que el escritor francés había sido empleado como modelo en el teatro español del mismo argumento. Además, el anónimo escritor español podía de esta forma tratar un argumento difícil y sometido a censura política y religiosa.

He considerado temáticamente importantes para medir el grado de referenté histórico y ficticio dos elementos: el sentimental — es decir, el cuento de los enredos amorosos — para medir la parte de ficción de las obras y el de la colonización — es decir, la relación de los acontecimientos pasados en el Nuevo Mundo — para medir la parte histórica. Tratan el elemento histórico sólo los autores extranjeros: Irving completamente, Cooper en parte y Lamartine muy poco. El elemento sentimental se desarrolla a excepción de Irving, donde se encuentran escasas noticias alrededor de los sentimientos de algunos personajes — más o menos en todos los

---

<sup>14</sup> *Ibi*, p. 795.

autores, pero con la diferencia de que los escritores extranjeros tratan de enredos amorosos referentes a personajes distintos de Colón, mientras que los escritores españoles refieren las relaciones amorosas del mismo Colón, y más específicamente la que tuvo con Beatriz Enríquez, siempre de una forma legal, de manera que la imagen de Colón resulte perfecta.

Para los escritores españoles es difícil presentar la materia histórica del argumento, que es posible desarrollar sólo en el aspecto privado, poco conocido, de la biografía de Colón. De esta forma la invención literaria llega a ser creíble gracias a la importancia histórica del protagonista. Uniendo lo testimonial a lo ficcional se llega a lo que para en la época se consideraba la historia total.

Susanna Regazzoni

## RECENSIONI

AA.VV., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brown University, 22-27 agosto 1983). Publicadas por A.D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R.H. Kossoff, G.W. Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, 2 voll. di pp. LII-727 e 778.

Nel n. 4 (giugno 1979) di questa «Rassegna Iberistica», 61-63, pubblicai una recensione delle *Actas* del V congresso, tenutosi a Bordeaux nel 1974; nel n. 12 (dic. 1981) una riferentesi alle *Actas* del congresso di Toronto 1977. Non pubblicai invece alcuna recensione degli atti del «nostro» congresso di Venezia, il settimo (*Actas del VII Congreso de la A.I.H.*, Roma, Bulzoni, 1982, 2 voll. di pp. 1160 complessive), non amando né l'autoelogio né l'autoflagellazione. Ora escono le *Actas* di Providence, e i riferimenti diventano inevitabili.

Gli atti del congresso di Bordeaux includevano, oltre alle cinque plenarie, 77 comunicazioni; quelli di Toronto 198 (cioè tutte le comunicazioni non ritirate dagli autori); quelli di Venezia ne pubblicavano 105, cioè meno della metà delle lette durante il congresso. Avevamo avvertito che non ci era possibile fare di più; una selezione fu operata in pochi giorni dopo il congresso da un comitato. Il comitato di Providence ha selezionato in modo analogo, «según un criterio determinado en parte por necesidades económicas y en parte por cuestiones de calidad», come già nella seduta inaugurale avvertiva il presidente del comitato organizzatore, Geoffrey W. Ribbans. Le *ponencias* pubblicate (oltre naturalmente alle cinque plenarie) sono 154.

Inutile insistere sul fatto, già rilevato nelle precedenti occasioni, che di simili «atti» è impossibile fare una recensione che entri nel merito degli scritti, nemmeno facendo una ulteriore selezione.

Gli stessi curatori possono tuttavia fare qualcosa per favorire l'orientamento e la consultazione. Finora, cioè anche noi di Venezia, i curatori si sono limitati a pubblicare i testi; certo, questo era dovuto al fatto che era già così complicato pubblicare un monumento simile che la preoccupazione principale diveniva quella di non lasciare invecchiare i contributi, cosa che comunque avveniva (i nostri atti di Venezia uscirono a due anni dal congresso, e credo che abbiano tuttavia rappresentato un *record* di rapidità). I curatori di Providence hanno voluto in qualche modo orientare i consultatori aggiungendo un *Indice classificatorio*, che qualche cosa ci dice delle opzioni prevalenti: per esempio, risultano solo tre *ponencias* riguardanti il XVIII, contro 58 riguardanti il XX, 23 il XIX, 36 il «Barocco», 20 il «Rinascimento», 20 il «Medio Evo». Si distingue tra «poesia», cui sarebbero dedicate 42 comunicazioni, prosa nar-

rativa (63), teatro (23). Ma, anche prescindendo da qualche svista (vedo assegnata alla «poesia» una *ponencia* che si occupa di *Fortunata y Jacinta*), si resta perplessi di fronte ai criteri tassonomici dei compilatori. La «literatura por épocas» comprenderebbe un numero di *ponencias* superiore al totale (la cosa si spiega se per esempio consideriamo che lo scritto di W. Hempel, *El viejo y el amor: Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca*, risulta sotto «Barocco» e sotto «secolo.XX»; in realtà, non vi è ragione di collocare tale scritto nella categoria «Barocco» e poi nella categoria «secolo XX» soltanto, dal momento che si occupa anche dei secoli XVIII e XIX); ma in «Literatura por épocas» si colloca anche la *ponencia* di G. Meo Zilio sul linguaggio dei gesti. Insomma, dobbiamo compiacerci per questo *Indice* come di un primo tentativo di soddisfare una necessità ormai imperiosa; si spera che il problema sia affrontato più a fondo. Sarebbe per esempio opportuno che il cervantista trovi un indice alfabetico da cui si deduca dove si parla di Cervantes (ciò senza pretendere che risultino tutte le singole citazioni di Cervantes).

Anche in questo caso (come nelle precedenti recensioni) mi sono chiesto da dove provengano gli autori delle comunicazioni. Non sorprendentemente, è risultato che delle 154 ben 99 sono di autori attivi in Nordamerica (88 statunitensi e 11 canadesi). Solo 46 sono di europei (scarso il numero di francesi, 6, e di britannici, 2). Il fatto che il congresso avesse luogo negli Stati Uniti fu pesantemente determinante. Mi sono chiesto quali autori, giudicando dai soli titoli, fossero i più trattati. Il risultato è stato: 8 Cervantes e 8 Galdós. A Venezia le comunicazioni sui due furono: 7 Cervantes, 4 Galdós. Degli otto galdosisti di Providence 7 sono attivi in Nordamerica. (Le quattro *ponencias* galdosiane di Venezia erano tutte di ispanisti attivi in Nordamerica). Cinque sono gli scritti di Providence riguardanti Calderón: tutti di attivi negli Stati Uniti e Canada. Molte osservazioni del genere si potrebbero fare avendo a disposizione un *Indice* alfabetico sufficientemente articolato. Con questo le *Actas* della A.I.H. diventerebbero uno strumento più organico. (L'osservazione, insisto, è anche auto-critica).

Si riferisce essenzialmente allo sviluppo dell'ispanismo nordamericano negli ultimi venti anni la relazione che lesse a Providence, nella sua qualità di presidente dell'associazione, Juan López-Morillas: una testimonianza diretta di vita che merita di essere rilevata. Ci fu, agli inizi degli anni Sessanta, rileva López-Morillas, un impetuoso sviluppo degli studi linguistici negli Stati Uniti, con una «confianza ingenua» nelle possibilità professionali aperte dalla conoscenza delle lingue. Alla scarsità di docenti qualificati si tentò di far fronte con un numero anomalo di *visiting professorships*; i dottorandi ricevevano offerte ancora prima di terminare gli studi. Venne poi la reazione, e tra le lingue moderne lo spagnolo fu quello che meglio «ha capeado el temporal». Tuttavia, «de las grandes literaturas, la hispánica ha sido la más refractaria a las nuevas corrientes exegéticas, quizá porque en la formación académica de los hispanistas brillaron durante mucho tiempo por su ausencia los cursos seminarios de teoría y crítica literaria». López-Morillas si chiedeva se qualche cosa d'analogo sia capitato altrove. Senza dubbio uno sviluppo molto forte dell'occupazione ispanistica si è verificato anche nell'università europea; particolarmente, mi pare, in Francia ed in Italia, per non parlare della stessa Spagna. Ma il mondo europeo è meno elastico di quello americano: il *boom* può esaurirsi; difficilmente può essere seguito da una rapida contrazione di posti di lavoro.

Franco Meregalli



Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, U.N.A.M., 1986, pp. 298.

Gli iberisti che svolgono le proprie indagini con un qualche metodo semiotico sono abituati, salvo rare eccezioni, ad attingere a fonti teoriche provenienti da aree linguistico-culturali "altre" e, forse sulla scia di un'iniziale necessità, tendono a non accorgersi di quanto hanno oggi a disposizione nei loro stessi ambiti disciplinari. Mi riferisco, in particolare, all'opera di Walter Mignolo, per ammissione dello stesso autore nata dal tentativo di ridurre una quasi cronica dissociazione fra lo studio della letteratura d'ambito iberico e lo studio della teoria della letteratura *tout-court*.

Una consistente e pregevole realizzazione di tale proposito si ebbe qualche anno fa, in un volume prudentemente intitolato *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona, Editorial Crítica, 1978), che si interrogava di nuovo sull'*ubi consistam* della letterarietà, nel consapevole dominio dello spessore storico della questione. Con la chiarezza che gli è abituale, Mignolo puntualizzava fin dalle prime pagine della prefazione che «el problema no es tanto el de *definir* la literariedad, sino el de *describir* las condiciones bajo las cuales ésta llega a darse. Al formular en forma abstracta las relaciones entre el no-texto, el texto y el texto literario, se hace evidente que la *interpretación* de la literariedad no es una cuestión que atañe a la teoría, puesto que la interpretación (como respuesta a la pregunta «¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?») es un hecho producido constantemente en la evolución cultural, variable según los momentos históricos y las concepciones estéticas, a las cuales la teoría no puede reducir a una de valor «universal». De esta manera la literariedad deja de exigir a la teoría una interpretación, porque ella está siendo constantemente interpretada (por cada escuela, por cada autor, por cada movimiento). En relación a la teoría, el concepto debe «vaciar» de una respuesta, de un contenido, de una interpretación, porque respuestas, contenidos e interpretaciones son variables en el proceso histórico; al vaciarse de contenido, el concepto pasa a ser un punto móvil y abstracto cuya variabilidad es la variabilidad de la historia literaria misma» (p. 12). La citazione è lunga ma di così serrata argomentazione da essere la sintesi più efficace degli importanti problemi che l'autore affronta. Infatti, nello sforzo di combattere i fariseismi di quanti si credono curati per sempre da metafisiche che odorano ancora di zolfo, Mignolo muove da una frequentazione interdisciplinare delle scienze umane che gli fornisce non solo sofisticati dispositivi concettuali, ma anche la problematicità del loro stesso esistere oltre che del loro impiego efficace. In realtà Mignolo può anche apparire un fustigatore di semiotici: perlomeno di coloro che non hanno sufficientemente meditato sulla portata epistemologica dei loro strumenti di analisi. Ricordando che la teoria non è una struttura concettuale applicata all'oggetto, ma che è anzi quest'ultimo a far parte della struttura concettuale della teoria, Mignolo circo-scrive la propria teoria generale del testo letterario all'esplicitazione dei processi semiotici in base ai quali i discorsi sono trasformati in testi e, a loro volta, certi testi sono *intenzionalmente* attribuiti a quella speciale forma di comunicazione che è la letteratura. Niente di più, ma anche niente di meno: senza confondere, soprattutto, il lavoro teorico con l'esperienza estetica.

Ad un livello concettuale più specifico è perciò da situare l'operazione che dà co-

me risultato la teoria di un testo o di una classe di testi e che corrisponde all'individuazione di una serie di norme metatestuali (allora chiamate dall'autore «metalingua» e attualmente «metatexto») che qualificano — nel tempo — la letterarietà. È questo il campo privilegiato della critica letteraria, di cui Mignolo offre acutissimi cimenti nel volume *Textos, modelos y metáforas* (Universidad Veracruzana 1984), che raccoglie saggi pubblicati fra il 1972 e il 1981. Ma anche qui bisogna intendersi sui termini, dato che l'autore si mostra piuttosto insoddisfatto di certi consunti e farruginosi approcci compresi sotto questa etichetta. La sua vocazione speculativa, infatti, lo porta piuttosto verso una «scienza teorico-empirica della letteratura» (formula estesa di ciò che è detto di solito «teoria della letteratura») finalizzata all'elaborazione di teorie generali con una speciale attenzione per le questioni epistemologiche.

È dunque su premesse culturali molto articolate e impegnative che nasce quest'ultimo libro *Teoría del texto e interpretación de textos* che — a quanto dice l'autore — potrebbe avere il sottotitolo di «Algunos capítulos que le faltaron a *Elementos para una teoría del texto literario*» (p. 9). In effetti presenta rispetto al primo rilevanti integrazioni e decisivi approfondimenti di aspetti relativi al concetto di comprensione teorica (spiegazione) e di comprensione ermeneutica (interpretazione). Facendo utili precisazioni, Mignolo divide nettamente la teoria dalla critica, quali modi diversi di affrontare il testo letterario. Grosso modo essi corrispondono rispettivamente al ruolo di chi prevalentemente osserva per elaborare principi e di chi soprattutto partecipa per emettere giudizi. *Sapere teoricamente* si distingue dal *criticare empiricamente* in quanto la teoria costruisce modelli concettuali a partire da assiomi iscritti in un paradigma scientifico fondatore, mentre la critica si esercita all'interno di definizioni della letteratura già affermate. E ancora: la teoria formula generalizzazioni — in questo caso riguardanti il momento della creazione e della lettura; la classificabilità dei testi e la loro pertinenza letteraria —, mentre la critica conferisce peculiarità. Sono questi i due poli fra cui sono comprese le tematiche del volume, raggruppate in tre capitoli centrali che si aprono con una messa a punto del concetto empirico di genere letterario utilizzato dalla comunità ermeneutica per attribuire un testo ad una classe, nonché del concetto teorico di tipologia testuale che la comunità ermeneutica adotta per operare classificazioni. L'applicabilità e la convenzione di questa duplice prospettiva sono subito dimostrate dall'autore sul terreno della letteratura fantastica e delle sue realizzazioni latino-americane: come è noto, vastissima è la bibliografia critica sui mondi possibili di Borges e Bioy Casares, sul realismo magico di Asturias o sul realismo meraviglioso di Carpentier, e proprio per questo si possono particolarmente apprezzare gli originali contributi di Mignolo, che dipana matasse piuttosto imbrogliate. Se ne hanno ulteriori dimostrazioni nel successivo stadio della sua analisi che si sposta alla dibattutissima questione della fizionalità di un testo letterario, ascritta a un non co-referenziale doppio atto di enunciazione: quello «veramente fizionale» dell'autore e quello «fizionalmente vero» del narratore. È una convenzione primaria, tanto semplice quanto fondamentale: per fare un esempio qualsiasi, si pensi che accettare il fatto che un anonimo autore abbia scritto una finzione di tipo autobiografico con un protagonista di nome Lazarillo, implica simultaneamente assumere *come se* fossero vere le cose che poi Lazarillo narra all'interno di tale finzione. È questa la base dell'illusione in letteratura, anche se non tutti i discorsi fizionali vi sono neces-

sariamente compresi. Come ben specifica Mignolo, la letterarietà dipende da norme istituzionali e nell'ambito ispanico ce ne viene a mio avviso una singolare dimostrazione dalle cronache della conquista. Sempre più spesso nell'attualità esse sono prese in considerazione anche come testi letterari e ciò si deve fundamentalmente alle mutate concezioni della scrittura storiografica, passata da *ars* narrativa che in certe occasioni concedeva allo storico la licenza di fingere, a scienza (umana) che in questo secolo ha inseguito l'obiettività persino attraverso l'espulsione del discorso dalle proprie forme di espressione. Ma a parte considerazioni settoriali, è pur sempre il testo letterario di finzione quello che offre il maggior numero di possibilità comunicative e se l'atto linguistico dell'autore empirico è unico, assai varia è invece la configurazione di quello del narratore fittizio, la cui semantizzazione è esaminata da Mignolo sotto l'aspetto pronominale, temporale, contestuale e modale.

Esponendosi infine a molteplici verifiche, l'autore riprende tutte le questioni nell'ultimo capitolo, dove consegna come struttura ontologica del testo le categorie privilegiate dalla teoria generale — « 1) Tópico del discurso; 2) Situación comunicativa; 3) Tipos discursivos invocados; 4) Textura » (p. 221) — nelle quali trovano collocazione sia le scelte dell'emittente che le inferenze del destinatario. E proprio qui si incontrano e si confrontano *spiegazione* e *interpretazione* con le diverse forme di comprensione che ne discendono, illustrate da Mignolo nella penetrante e brillantissima analisi del romanzo *Yo el Supremo*, di Augusto Roa Bastos. Inutile aggiungere poi che la copiosa bibliografia che chiude il volume costituisce un'ulteriore testimonianza dell'ampiezza e della qualità degli interessi dell'autore.

Un libro importante, dunque, di quelli che fanno ordine nel già noto per instaurarvi altri motivi di fermento; di quelli che obbligano a pensare l'evidenza per innestarvi nuovi progetti. Non è soprattutto un libro riposante, e non tanto per coloro che hanno in uggia la semiotica — i quali troverebbero negli abbondanti tecnicismi i più scontati bersagli dei propri biasimi umorali —, quanto per quegli addetti ai lavori che ultimamente si son fatti prendere dallo scoramento o addirittura dal pessimismo. Tira aria di crisi, si sa; ma ciò può avere conseguenze rinunciarie solo per chi si sia accostato a questo campo disciplinare con segrete quanto surrettizie nostalgie dogmatiche che gli rendono pessimi servizi. Nel mondo occidentale la riflessione, avviata in tempi recenti, resta aperta ai bilanci non meno che alle proposte e se l'ambiente strettamente spagnolo è ancora lontano da quest'ordine di problemi, quello italiano dimostra invece di reagirvi con vivacità, pur fra rigidzze ideologiche di altre stagioni culturali. A proposito di semiotica si può dire che gli adepti paventano nelle possibili revisioni un sospetto di discredito; che i detrattori l'accusano ancora di arido scientismo; che gli scettici la ripudiano a favore di un nichilismo ermeneutico di stampo neo-romantico. I tempi sono però maturi per uscire dalle secche e il libro di Mignolo lo dimostra a sufficienza, formulando domande che sarebbero impensabili senza ciò che è stato finora acquisito e offrendo risposte che si affidano a elaborazioni creative. Il tutto sotto il segno di una salutare problematicità: il nostro — si viene ripetendo da più parti — è un tempo di "sapere senza fondamenti", di "pensiero debole", le cui dottrine sono costitutivamente provvisorie perché nate dalle ceneri della metafisica. Ma se il senso non risiede più in alcun luogo né nella sua negazione, identificandosi piuttosto con il paradosso che tenta di comprenderlo all'interno delle

determinatezze dell'esperienza, non resta che fare della mancanza di garanzie un potenziale di inventiva. Come appunto ha fatto Mignolo, che implicitamente ci offre un' esemplare lezione di filosofia.

Elide Pittarello

Julio César Santoyo, *El delito de traducir*, León, Universidad de León, 1985, p. 225.

Julio César Santoyo, *Traducción, Traducciones, Traductores: Ensayo de bibliografía española*, León, Universidad de León, 1987, pp. 153.

Di J.C. Santoyo, impegnato da una quindicina d'anni in studi di teoria e storia della traduzione e intelligente traduttore dall'inglese, si apprezza subito lo stile agile, pragmatico e l'*humour* un po' anglosassone. Condotto sul filo dell'ironia dall'esergo diderotiano e dalla dedicatoria «a todos los malos traductores» sino alla conclusione che ci congeda con l'ineludibile motto di Ortega «¡La traducción ha muerto! ¡Viva la traducción!», *El delito de traducir*, rassegna di errori e di orrori traduttivi, si propone come libro del paradosso, del «bogar en sentido opuesto» in senso assoluto. Un paradosso è nella struttura stessa della raccolta, visto che, a dispetto del tono polemico-divulgativo e della apparente episodicità degli argomenti proposti, essa si dispone infine in un ordine sistematico e sembra voler coprire l'intero arco delle relazioni endo-interlinguistiche (cap. IV: «La traducción de la palabra escrita», pp. 37-127) e inter-semiotiche (cap. VI: «La traducción de la imagen y el sonido», pp. 137-173); ma volutamente, coscientemente paradossale si rivela soprattutto l'ipotesi teorica che regge la ricerca di Santoyo e che ci sembra molto fine e decisamente produttiva, anche se non sempre svolta dall'autore in modo esauriente e corretto. Lo «splendore» e la «miseria» sono infatti relati a due tipi differenti di lettura dei problemi e dei processi traduttivi, due letture tra loro imprescindibili e in cui l'ordine proposto da Ortega è capovolto, lo «splendore» necessariamente precede e però non copre le miserie. A ripercorrere storicamente la vicenda culturale dell'Europa e dell'Oriente antico e moderno, nonché di quelli che continuano ad essere i nuovi continenti (cap. II, ma con maggior ampiezza l'argomento era già stato affrontato da Santoyo nel saggio *La cultura traducida*, León 1983), non c'è storia linguistica o letteraria, non c'è filologia (e si potrebbe aggiungere oggi anche antropologia) che non dimostri il ruolo indispensabile e insostituibile della traduzione nello sviluppo storico e nella diffusione delle culture. Vincente ad una lettura storicista, la traduzione rivela però infinite miserie non appena la si sottoponga all'analisi sincronica e comparata dei testi. E poiché l'episteme che ci sostiene ci costringe ad alternare continuamente questi due percorsi critici, la traduzione si erge come un dio bifronte del bene e del male, pronto ad ammonirci che, dato che i cattivi traduttori sono da sempre eserciti numerosi ed i buoni traduttori *rarae aves*, le nostre sono sostanzialmente culture del fraintendimento e dell'errore, che non possono escludere, come nel conclamato caso del bombardamento di Hiroshima, il rischio della catastrofe e dell'annientamento.

La casistica dell'errore traduttivo dovrebbe mirare anzitutto ad una campionatura in cui si delucidino i diversi percorsi fenomenologici riservati ad attività interlinguistiche ed intersemiotiche differenziate e complesse come sono quelle prese in considerazione nel libro di Santoyo. Ma i primi quattro paragrafi del cap. IV, dedicati alla traduzione della prosa letteraria, della prosa «giornaliera» (pubblicità, istruzioni per l'uso di prodotti industriali, legende dei prodotti farmaceutici, annunci pubblicati sui giornali, ed infine, testi scientifici, inspiegabilmente esclusi dalla prosa letteraria), alla traduzione della poesia e del teatro, e il paragrafo ottavo che propone differenti versioni dei medesimi originali, analizzano nella maggior parte dei casi errori così macroscopici e palesemente dovuti all'ignoranza di norme elementari delle lingue, da creare più d'una volta una disutile uniformità, e da indurre l'autore stesso a scelte talora discutibili o a conclusioni azzerranti; così la distinzione tra le soppressioni dovute a palese incomprendimento e quelle motivate da censure personali o esterne andrebbe articolata nella pragmatica dell'atto locutorio; è in ogni caso una distinzione non estensibile al fenomeno della estrapolazione che, in prosa come in poesia, non si lascia spiegare all'interno delle sole categorie di censura, ignoranza e inventiva, ma è dettata da moventi estetici e culturali più articolati; lo esplicitano, nella storia, gli episodi di largo respiro delle «belles infidèles» e delle traduzioni barocche spagnole, nelle quali l'*amplificatio* traduttiva muove lungo linee forti di regolamentazione e dimostra, da parte del rifacitore, non solo una perfetta conoscenza delle lingue, ma di tutti gli elementi retorici e poetici del discorso bilingue. Anche ad una considerazione severamente sincronica il rifacimento (ricordiamo il bel saggio di F. Fortini) risulta una polarità dell'interpretazione, presente in ogni buona traduzione, anche nella più «fedele».

Non solo le affermazioni di «intraducibilità» della poesia hanno cambiato di valenza da John Denham a Samuel Johnson, da Goethe a R. Jakobson e a T. Savory, ma la linguistica moderna, insistendo sulla priorità della intenzione comunicativa dell'atto illocutorio, sulle scelte dell'io locutore nella nuova situazione concreta di comunicazione e di scambio instaurata dalla traduzione, ha privilegiato nell'atto traduttivo la possibilità che alle lingue si offre di evidenziare le loro capacità di significazione e di rappresentazione, in una parola di conoscenza. Tutti i problemi sin qui citati sono stati presenti nella teorizzazione e talvolta anche nella pratica della traduzione sin dal sec. XVII, ma oggi non possiamo affrontarli ignorando le riflessioni della linguistica (da Catford e Mounin sino a Petöfi a Fonagy), della semiotica e dell'ermeneutica (da Benjamin a Serres, G. Steiner e Meschonnic); non si deve ignorare soprattutto la esemplificazione di traduttori sensibili ai problemi teorici, come E. Etkind, che hanno superato il problema della «trasposizione creatrice» (Jakobson), proprio mettendo in evidenza la gamma delle funzioni conoscitive che intervengono nell'atto traduttivo e identificando le funzioni pertinenti nelle diverse modalità dei rapporti intertestuali (traduzione dalla poesia alla poesia, dalla poesia alla prosa, più raramente dalla prosa alla poesia, traduzione della prosa narrativa, scientifica, critica ecc.). Perciò ci sembra che anche una fenomenologia dell'errore, per essere funzionale alla teoria e alla prassi della traduzione, debba essere rapportata alle dominanti che definiscono il «genere» in questione. Non a caso il ritmo (la dominante del verso definita da Tynjanov partendo da considerazioni intorno ad una traduzione)

rivela nella comparazione sistematica delle traduzioni poetiche una maggiore funzionalità intertestuale degli elementi metrici e prosodici considerati individualmente, mentre l'«errore» più o meno volontario del traduttore di un testo di narrativa finisce per interagire tra gli elementi discorsivi del *récit racontant*, l'intreccio e la *fabula*.

Anche se le intenzioni dell'autore volevano limitarsi a considerazioni solo linguistiche e non letterarie, avremmo voluto da parte sua una maggiore attenzione per la pragmatica del discorso e ci sembra persino che la prevalenza di esempi dall'inglese, lingua ricca di idiotismi e di enunciati «legati» (per usare un termine di Fonagy), lo avrebbe favorito in questo tipo d'analisi. Ma soprattutto nel campo della traduzione dei testi scritti in testi teatrali, cinematografici e televisivi, e con modalità peculiari nelle traduzioni dei fumetti, per non parlare delle traduzioni delle canzoni e di tutti i problemi di doppiaggio, non possiamo ormai ignorare che il rapporto ponderale tra linguaggio verbale e linguaggi non verbali, tra operatori prospettici (voce e modalità dell'espressione) e operatori scenici, stabilisce aree nuove di rappresentabilità e dicibilità e che l'atto traduttivo, soprattutto ove vi sia uno scarto, mette in luce il rapporto che intercorre tra la possibilità di rappresentazione in assoluto e la possibilità di rappresentazione in una data cultura. Come ebbe ad osservare Borges a proposito di un passo del *Teseida* tradotto da Chaucer (in *De las alegorías a las novelas*, ora in *Otras inquisiciones*), i tradimenti della traduzione possono essere tradimenti storici e sanno comunque mutare il mondo dei segni.

*El delito de traducir*, alternando le analisi intertestuali ai problemi di sociologia letteraria, offre, nell'uno e nell'altro caso, materiali interessanti e ricchezza di dati statistici, lasciando le articolazioni critiche al giudizio del lettore; il libro ne guadagna in agilità e in leggibilità, ma non salva l'autore da qualche scelta infelice, da qualche riferimento impreciso (come quello ai possibili intermediari nel raffronto Addison-Calzada alle pp. 78-81), da prese di posizione talora ingiustificate (la condanna in toto dei rifacimenti ed adattamenti teatrali alle pp. 82-83). Ma a parte queste pecche il libro di Santoyo nella sua varietà e scorrevolezza è molto sollecitante e si rivela utilissimo, anche perché finisce per tracciare una situazione emblematica in cui tutti dobbiamo trovare l'umiltà di specchiarci: quella di un paese che ai danni di una quasi secolare chiusura alle lingue straniere e di quarant'anni di censura potrebbe oggi assommare i rischi delle «associazioni di prestigio» troppo rapide e violente, come mostrano le facili e ingiustificate assunzioni anglofone.

In tale contesto linguistico e culturale ancor più utile ci appare il repertorio bibliografico che Santoyo ha pubblicato all'inizio di quest'anno in collaborazione con Micaela Muñoz. Aver offerto più di mille titoli (libri, saggi, tesi di laurea e di dottorato, articoli comparsi su periodici, comunicazioni ancora inedite tenute nel corso di colloqui e seminari) di storia, teoria, didattica, analisi della traduzione, accomunati solo da un criterio di scelta linguistica (si tratta di scritti redatti in castigliano, catalano, gallego e basco) è impresa che merita la riconoscenza sia degli iberisti che dei comparatisti interessati a questo tipo di ricerca. Apprezzabile è anche il carattere di opera aperta ad apporti e correzioni di quanti vorranno collaborarvi, senza pretese esaustive e classificatorie. Con queste premesse si giustificano due aspetti del saggio che sarebbe troppo facile criticare e che, a nostro avviso, ne

dimostrano invece l'intelligenza: a) la scelta condotta non su lavori d'argomento iberistico, ma su lavori scritti in lingue iberiche; b) l'ordine alfabetico. In questa forma il libro si propone come autentico *work in progress* e tutti gli interessati (ma in primo luogo gli iberisti) dovrebbero leggerlo e rispondere alle richieste di integrazione dell'autore.

Chi scrive non è un'iberista e le «assenze» che ha potuto individuare sono molto limitate (si tratta di alcuni saggi editi su riviste italiane, del bel numero che la rivista «Sur» dedicò nel 1976 ai problemi della traduzione, di saggi desunti dagli atti di alcuni congressi). Ci pare invece doveroso fare all'amico Santoyo due rilievi metodologici che potrebbero contribuire alla maggiore funzionalità e insieme alla crescita della sua iniziativa bibliografica.

1) Si dovrebbe correggere il rapporto quantitativo tra titoli anteriori al 1900 (in tutto solo 27), titoli degli anni 1900-1970 (complessivamente 282), e titoli posteriori al 1970 (742); l'incremento degli studi sulla traduzione negli ultimi quindici anni è un fatto innegabile, ma da queste proporzioni si ricava una impressione esagerata, ed è palese l'ingiustizia nei confronti di molte pagine interessanti dedicate alla traduzione nei secoli passati, particolarmente nel '700 e nell'800.

2) Si sarebbe dovuto offrire nella introduzione una bibliografia precisa delle fonti. Pare un'ironia vedere citati due repertori bibliografici indubbiamente autorevoli, ma dai quali l'autore dichiara d'aver tratto pochissimi riferimenti, e non trovare nominate le altre bibliografie che pure offrono sezioni pertinenti e che s'ignora se siano state consultate (la *MLA International Bibliography*, la bibliografia dell'UNESCO, ecc.); anche delle riviste sottoposte a spoglio completo e parziale sarebbe stato opportuno avere un elenco. È una lacuna che impedisce qualsiasi ricerca ulteriore e qualsiasi verifica.

La bibliografia di Santoyo è comunque un pozzo di sorprese e offre molte utili notizie e sollecitazioni. A leggerlo e a rileggerlo quest'arido elenco finisce per rivelarci una insospettata continuità di interessi per i problemi della traduzione, dalla fine del secolo scorso ai nostri giorni, da parte di alcuni tra i rappresentanti più autorevoli della filologia araba, ebraica, classica, medievale e umanistica dell'area iberica; emerge da queste pagine una coscienza lucida del ruolo della traduzione nello sviluppo della propria cultura nel contesto internazionale insieme ad una attenzione più specifica e peculiare per le dinamiche di scambio verticale tra le due Americhe e per le influenze europee in area iberoamericana; non è un caso che proprio dall'America latina, a partire dagli anni quaranta, provenga un numero consistente di saggi citati. Ripercorriamo la fortuna delle grandi opere attraverso la vicenda delle loro traduzioni (dalla *Celestina* e dal *Quijote* alle traduzioni spagnole di Dante, Shakespeare, Tasso) e la storia del rapporto creativo che molti scrittori iberici del nostro secolo hanno intrattenuto e continuano a intrattenere con la traduzione (da J.L. Borges a O. Paz e J.M. Valverde sino ai giovani dell'ultima generazione come J. Marías Franco). Abbiamo finalmente un elenco completo degli studi di Valentín García Yebra, libri, saggi, ma anche articoli sparsi in varie riviste e in periodici e quindi non facilmente reperibili. L'interesse promosso da questi studiosi, tra i quali J.C. Santoyo occupa indubbiamente un posto di primo piano, è oggi testimoniato da un gran numero di iniziative (convegni, seminari, giornate di studio) presso molte sedi universitarie

spagnole, dal sorgere di nuove riviste specializzate e dallo spazio dedicato ai problemi della traduzione nelle riviste piú autorevoli.

Paola Mildonian

\* \* \*

Pedro M. Cátedra, *Exégesis - Ciencia - Literatura. La exposición del salmo « Quoniam videbo » de Enrique de Villena*, Madrid, El Crotalón, 1985, pp. 163.

Quasi una decina d'anni fa pubblicavo l'allora inedita *Exposición* in una frettolosa edizione indispensabile a corredare il mio indice delle citazioni di Villena (*Per Villena*, in «Quaderni di lingue e letterature», Univ. di Verona, 1978-79), indice che escludeva le opere inedite e non attingeva perciò alla miniera di citazioni delle *Glosas* all'*Eneide* e che, ora, alla luce delle edizioni e degli studi di Cátedra sarebbe da aggiornare e da rivedere accogliendovi molti suggerimenti. Da allora più volte sono tornata su questa insoddisfacente edizione (basata sui due soli mss. che allora avevo sottomanò, il ms. 6599 della BN di Madrid e il 13042 della stessa, copia del XVIII secolo di un ms. che Cátedra ha recentemente reperito in una biblioteca privata di Barcellona), collezionando altri mss. in vista di un'edizione critica degna di questo nome: ora, grazie al lavoro ecdotico ineccepibile dello studioso spagnolo, il testo dell'*Exposición* vede la luce con la dignità che al, fino a pochi anni fa, misconosciuto Villena è dovuta. Cátedra utilizza sei mss. del XV secolo (di cui uno, della Bibl. Menéndez y Pelayo, mutilo; tre descritti del ms. recentemente reperito non vengono ovviamente utilizzati). Tre di questi, R, B e M (rispettivamente: Bibl. Rodríguez Moñino, BN Madrid ms. 6599 e 17814), possono raggrupparsi in una sola famiglia, mentre B ha in comune con S (il ms. incompleto) alcune lezioni erronee. Cátedra illustra assai sinteticamente questa fase della sua riflessione ecdotica — confermata comunque dall'apparato — che da parte mia posso avvalere sulla base delle mie stesse esperienze di collazione. Altri due mss., C e F (Chicago University Library, ms. 1154 e il già citato ms. reperito da Cátedra), presentano anch'essi una stretta relazione: si delineano così «dos grupos básicos RBM y CF, con un representante intermedio S», gruppi però non esenti da contaminazioni e da errori che ci fanno risalire a un archetipo comune. Cátedra sceglie come base della sua edizione R (la stessa scelta, effettuata su più numerosi e diversi testimoni, era stata fatta suo tempo da M. Morreale per l'edizione critica dei *Doce trabajos de Hércules*), sanandolo sulla base degli altri testimoni o, in caso di errori archetipici, per congettura, in una trascrizione che rispetta, tranne minimi interventi, la grafia del ms. prescelto. L'eccellente lavoro ecdotico è corredato da note che riguardano soprattutto le fonti e i luoghi citati da Villena, e di questo argomento si tratta anche in una parte dello studio introduttivo dove, anche alla luce delle *Glosas* all'*Eneide*, Cátedra fornisce valide ipotesi per l'identificazione di alcuni autori e opere che facevano parte del bagaglio culturale e forse della biblioteca bruciata di Villena. L'ampio e utilissimo vocabolario «ragionato» che conclude il la-



voro potrebbe essere una prima base per un auspicabile completo «Vocabulario de Enrique de Villena», che sarebbe non soltanto indispensabile alla comprensione del lessico, o meglio «dei lessici» (come precisa Cátedra) villeniani, ma un importante documento di un'epoca e di un particolare tipo di cultura. A questo punto e a questo proposito sarebbe necessario parlare dell'acuto ed erudito saggio che costituisce la prima parte del volume che è non tanto, e non soltanto, un'introduzione e un'indagine approfondita del testo ma una summa del metodo esegetico di Villena visto in rapporto alla sua cultura personale e alla cultura di tutta un'epoca; ma il lavoro di Cátedra è troppo complesso e articolato per poterlo riassumere brevemente. Una decina d'anni fa, ripeto, tentavo faticosamente di aprire uno spiraglio sul tipo di letture di un uomo di cultura «enciclopedica» e, con lui, su «tutta una cultura spagnola di frontiera e di transizione»: ora, grazie al lavoro di Cátedra (e mi riferisco non soltanto a questo volume ma alle edizioni e agli studi comparsi in questi ultimi anni) e con l'apporto di altri validi studiosi, lo spiraglio è diventato una finestra aperta che rischiarerà della giusta luce quello che non è più soltanto un curioso personaggio, il «magico» Villena, ma un erudito dalle molte e diverse curiosità, una figura eminente del preumanesimo castigliano. Sappiamo che le recensioni dei lavori che più ci trovano concordi sono necessariamente le più brevi: aggiungerò soltanto, scusandomene con Cátedra, che essendo o essendo stata anch'io un'appassionata «villenista», involontariamente ho parlato troppo del mio per parlare del suo lavoro.

Marcella Ciceri

*Càrcer d'Amor - Carcer d'Amore. Due traduzioni della "novela" di Diego de San Pedro.* A cura di Vincenzo Minervini e Maria Luisa Indini, Biblioteca della ricerca, Fasano (BR), Schena Editore, 1986, pp. 293.

Si tratta dell'edizione critica delle versioni in catalano e in italiano della *Càrcel de Amor*: la catalana, che si deve al valenziano Bernardí Vallmanya, è la più antica traduzione della "novela" e viene pubblicata a Barcellona soltanto un anno e mezzo dopo l'*editio princeps* (o quella che si ritiene tale) dell'originale castigliano (Sevilla 1492). Ma, come suggerisce Minervini, la versione catalana non sembra essere basata sulla *princeps* ma su un'edizione perduta precedente o, più probabilmente, su una copia manoscritta, in quanto la traduzione presenta lezioni corrette di fronte a errori della stampa sivigliana che in alcuni casi possono configurarsi come emendamenti di Vallmanya; ma singolari coincidenze — negli emendamenti appunto — con la versione italiana di Lelio Manfredi non possono essere casuali e inducono a ipotizzare un testo castigliano più vicino all'originale. Non è da meravigliarsi che copie manoscritte della *Càrcel* circolassero anche dopo l'edizione a stampa dell'opera (ma credo che il lavoro di traduzione sia stato intrapreso da Vallmanya prima dell'apparire dell'edizione sivigliana), sarebbe invece parecchio improbabile che lo stesso ms. utilizzato da Vallmanya sia giunto sino a Manfredi; d'altra parte, come accenna Minervini, non è pensabile una dipendenza della traduzione italiana dalla catalana. La versione di

Vallmanya, poeta e letterato di cui è nota l'attività di traduttore, è stata studiata da S. Panunzio (v. nota 18, p. 25) che la giudica una «bella fedele» che, pur nel rispetto per l'originale, non si limita alla riproduzione meccanica, lasciando spazio a una certa autonomia e a un'esigenza di eleganza formale coniugata con la concisione.

Nonostante tutto ciò, la versione catalana non sembra aver avuto grande fortuna: la prima edizione è anche l'unica che ne conosciamo e si conserva in un solo esemplare. Questo Minervini riproduce in un'accurata trascrizione, «adottando gli accorgimenti consueti all'edizione di testi catalani», emendandone gli errori sulla base dell'edizione critica di Whinnom della *Cárcel* castigliana e corredandola di alcune annotazioni di carattere filologico che suppliscono in parte alla sinteticità dell'introduzione, in cui manca ogni riflessione su possibili errori o fraintendimenti del traduttore, come pure qualsiasi confronto tra il testo di Diego di San Pedro e l'elaborato di Vallmanya.

La traduzione italiana «del magnifico meser Lelio de Manfredi», alla cui figura di letterato e traduttore Indini dedica la prima parte della sua introduzione, è in questo senso meglio, seppur brevemente, illustrata. Un unico punto dell'argomentazione di Indini non mi trova d'accordo: «può accadere che a lettura erronea del testo originale corrisponda nell'italiano un senso accettabile». Accettabile sì, perché mi sembra ovvio che un letterato come il Manfredi tentasse almeno, anche se non intendeva interamente — o meglio fraintendeva — il testo castigliano, di non scrivere frasi prive di senso, ma pur sempre si tratta di errori che stravolgono il significato del testo e tra gli errori — o meglio fraintendimenti — sono da annoverare. Ma a proposito di questi un rapido esame delle liste fornite da Indini mi fa supporre che alcuni possano esser dovuti a varianti erronee del testo castigliano usato dal Manfredi (che non compaiono nella *princeps* spagnola), ad esempio: «los unos se emiendan por honrra y los otros perdonan por virtud», dove *emiendan* è stato tradotto *si vendicano*; è possibile che l'opposizione vendicarsi – perdonare abbia agito già sul copista dell'ipotetico ms. base, dando luogo in castigliano a *se vengan [...] perdonan*; e ancora *se deslenguan* = *si vendicano*: se in altro luogo *deslenguarse* è stato tradotto adeguatamente, potremmo pensare a una *facilior se vengan*; *con pesar* = *pensatamente (con pensar?)*, e così *delicado* = *declinato, contemplar* = *contemperare (contemprar?)* eccetera, ma si potrebbe anche trattare in alcuni casi di letture affrettate di un testo manoscritto non sempre chiarissimo. La traduzione italiana della *Cárcel* sembra aver avuto assai più fortuna di quanta non ne ebbe la catalana: nove edizioni veneziane si susseguono tra il 1514 e il 1546 (a distanza di un'ottantina d'anni, un'ultima nel 1621). Le edizioni del *Carcer d'Amore* vengono sottoposte da Indini a uno scrupoloso censimento degli errori: se ne evince che tutte, più o meno direttamente, sono descritte della *princeps*. Sicché Indini, che nell'introduzione dimostra una solida preparazione filologica confermata dalle note all'edizione, non potrà che trascriverne il testo, emendandolo laddove è necessario sulla base della succitata edizione di Whinnom; il criterio dell'edizione, largamente illustrato e motivato, è quello di un «moderato ammodernamento», inteso nel senso di interventi che tendono a unificare le grafie della *princeps* italiana. Ricorderò per concludere la breve ma validissima premessa di Indini, in apertura del volume, sui motivi della fortuna fuori di Spagna di un modello letterario tipicamente castigliano.

Marcella Ciceri

AA.VV., *Mistica e linguaggio: atti del seminario di ricerca*, Università di Trieste, Istituto di Filologia romanza, 1986, pp. 188.

Organizzato da Erminia Macola e Roberto Benedetti, il seminario di ricerca su mistica e linguaggio si è concretato in nove comunicazioni, che sono qui raccolte insieme ai rendiconti delle discussioni seguite, che, come sempre, e ancor meno sorprendentemente in questo caso, dato l'argomento, sono spesso sull'orlo del dialogo tra sordi. In un caso (pp. 118-123) mi sono perfino chiesto se non ci fosse un errore di impaginazione, tanto la discussione mi sembra lontana dalla comunicazione che dovrebbe esserne l'oggetto. Come appendice viene pubblicato uno scritto di Giuseppe de Gennaro (*Il corpo nella teologia spirituale*, pp. 177-188), che non fu letto a Trieste, ma illumina i numerosi interventi dell'autore, che opportunamente rappresentano il confronto col pensiero teologico.

Il titolo del «seminario» fa pensare al problema della comunicabilità dell'esperienza mistica con mezzi linguistici (sorge naturale, in Italia, il riferimento alla «poesia dell'ineffabile» del *Paradiso* dantesco, ma nessuno cita Dante). Non c'è nella mistica una «vieja aspiración» al «vacío mental», come ritiene (p. 138) Antonio Dueñas? Ecco al fondo della strada Miguel de Molinos, il quietismo, l'inutilità intrinseca della Chiesa per il mistico. Anche Santa Teresa e San Juan de la Cruz ebbero problemi coll'autorità ecclesiastica. Comunque, già lo scrivere è un agire. Lo fu particolarmente per Santa Teresa. Per Rosa Rossi (*Traducibilità / Intraducibilità dei testi mistici*, pp. 75-81) i testi mistici pongono, per essere tradotti, gli stessi problemi degli altri, con qualche difficoltà aggiuntiva riguardante «i piani in cui i problemi della scrittura mistica toccano il terreno dell'intraducibilità dell'esperienza» (p. 75). Teresa ha «un atteggiamento fortemente analitico rispetto alle radici più profonde dell'esperienza umana» (p. 79), ed afferma che certe esperienze non si possono esprimere esaurientemente con parole. Giunge così a porsi, o almeno a proporre, il problema del rapporto tra esperienza umana e linguaggio. Esiste un pensiero senza linguaggio? Si chiede Rossi; e cita Lev Vigotski, «il primo che abbia dimostrato sperimentalmente l'esistenza di un pensiero non verbale» (p. 79).

Aldo Ruffinatto intitola il suo contributo *L'(in)dicibile di San Juan*. Per lui, l'esperienza mistica e la manifestazione espressiva in termini poetici di quest'esperienza sono fenomeni di diversa natura: la prima è un'attività «psicosomatica», la seconda una attività semiotica. L'attività «espressiva in termini poetici» è per definizione «dicibile». Ruffinatto emargina i trattati con cui San Juan commentò le sue poesie, come un'operazione antipoetica e «deficitaria», ed affronta il testo della *Llama* a livello fonico e a livello sintattico. Lo studio del livello fonico rivela «effetti di tipo espressivo», «estetico». Risulta interessante questa limitazione drastica, del resto rigorosamente etimologica, di «estetico», parola che siamo abituati a vedere usata ed abusata (e ad usare e abusare) in un'accezione ben più ampia ed imprecisa. In ultima analisi, Ruffinatto rompe jakobsonianamente i ponti col «significato» e col «referente», diciamo con l'esperienza «psicosomatica». Analisi perfetta, ma anche un po' arida, almeno per chi, come me, ha interesse più per gli uomini (e magari le loro vicende «psicosomatiche») che per i testi.

Anche i rimanenti contributi, i più di carattere storico, qualcuno (*Al di là del prin-*

*cipio del piacere* di Erminia Macola, pp. 43-55) riguardante l'esperienza mistica piuttosto che i testi derivantini, hanno un livello accettabile. Per il non specialista costituisce un'assai utile introduzione il primo scritto, *Misticismo-mistica-estasi: il lessico storico nell'occidente precristiano*, di Ileana Chirassi Colombo, rapporto sui recenti studi sui misteri greci, confrontati opportunamente con riti tribali recenti. Peccato che manchi una chiave delle allusioni bibliografiche.

Franco Meregalli

Bartolomé Bennassar, *Il secolo d'oro spagnolo*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 374.

José Antonio Maravall, *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 436.

I due testi in traduzione italiana si rivolgono evidentemente al lettore colto ma non ispanista, se non altro perché il secondo dei due è arcinoto agli addetti ai lavori e non poi recentissimo (la prima edizione risale al 1975). Ma la loro apparizione in Italia è da salutare debitamente: da noi il barocco spagnolo non ha mai avuto — fatte le debite eccezioni — buona stampa; né è un caso che questi due corposi studi ci vengano dalla Francia e dalla Spagna. Studi tra loro imparagonabili, non solo per il taglio metodologico, ma per gli stessi «oggetti» esaminati (per Bennassar la storia, per Maravall la cultura), eppure riuniti dall'interesse per un fenomeno che ha trovato spesso spazzata l'intelligenza italiana.

La ricchezza dei dati raccolti da Bennassar si sciorina per 374 pagine, si ordina in tabelle cronologiche che dividono gli accadimenti in «Fatti politici, diplomatici e militari; Fatti economici e sociali; Avvenimenti culturali» (pp. 333-345); si stratifica in elenchi (degli artisti operanti nel periodo; o dei principali titoli nobiliari con le relative entrate), si appoggia su quadri riassuntivi, vuoi delle monete spagnole come dei consumi alimentari divisi per città, villaggi e collettività; fornisce un glossario o schemi relativi al funzionamento della macchina statale, ecc.

Ma nonostante i diagrammi, e i censimenti e gli elenchi, la presentazione è accattivante, indulgendo in saporosi episodi di feste, assedi, incontri regali; gettando uno sguardo partecipe sulle mense della città di Santiago, arricchite da «gran varietà di pesce: orate, merluzzi, lamprede, razze, gronghi, branzini, cefali, sogliole, stoccafissi, sardine, rombi, trote di mare, salmoni, anguille, polipi, seppie, aragoste, gamberi [...]» (p. 131); riportando frammenti di dibattiti religiosi che si svolgono nelle sale dell'Inquisizione, o dipingendo il formicolante mondo dei poveri: un'epoca complessa, sfumata, pittoresca, che va dal 1525 al 1648, prende corpo sotto gli occhi del lettore.

La prima sensazione nei riguardi di questo sforzo di sintesi è dunque di interesse e rispetto: ecco un esempio di divulgazione seria, che mette a frutto i risultati di anni di ricerche di prima mano negli archivi spagnoli, non solo da parte dell'autore, ma di una intera *équipe*: sullo sfondo si intravedono le ponderose tesi francesi e gli sforzi di

decine di pazienti investigatori che schedano fondi ecclesiali, documenti inquisitoriali, archivi comunali, o rovistano biblioteche di provincia. (Peccato magari per certi strafalcioni della traduzione: consegno solo a p. 33 «gonne basche», traduzione mediata dal francese dello spagnolo *basquiñas* — e «stile gongoriano», laddove si sarebbe dovuto dire «gongorino»). Quindi lo scontato sospiro: ce ne fossero anche da noi proposte del genere, che tentano di saldare la ricerca con la divulgazione!

Tuttavia una sorta di disagio affiora quando dalla sintesi storica si passa a quella letteraria, che non solo Bennassar persegue nel quadro della sua metodologia, alla ricerca di una storia totale, ma che forse non poteva essere lasciata ai margini, costituendo di per sé il fenomeno più rilevante della civiltà del Siglo de Oro. È un disagio di doppia natura, che mi proverò a schematizzare.

Innanzitutto un imbarazzo inerente il metodo. Ideologizzare la letteratura oltre il dovuto porta davvero poco lontano, e chi abbia consumato il distacco da un datato storicismo non può reprimere un moto di fastidio per la costante preterizione del letterario. Faccio un esempio: Góngora viene presentato come «poeta ribelle oltre che poeta di corte. Nella sua opera si trova il “disprezzo della corte” insieme all’elogio dei grandi [...]. Ambiguità che doveva soddisfare per comodità questo ecclesiastico che sovente fa dell’anticlericalismo, questo prebendario che denuncia il danaro corruttore» (p. 298): definizione indubbiamente riduttiva di un raffinato gioco di citazioni risalente al «Beatus ille» oraziano.

Non è un caso che le tesi più obsolete riaffiorino in questi frangenti. Basti pensare che per giustificare la stupenda fioritura letteraria su un panorama politico-sociale di sfascio Bennassar ricorra alla consueta giustificazione: «Il malessere che ne è nato, la contraddizione tra la previsione razionale, gli splendidi deliri dell’immaginario e le illusioni volontarie dell’ostentazione sontuosa, sono all’origine di Cervantes e di Góngora, di Quevedo e di Calderón come forme e immagini nelle quali gli spagnoli del Secolo d’Oro hanno cercato il paradiso perduto» (p. 55).

Qui si inserisce il secondo disagio del lettore uso a frequentare la letteratura spagnola dei Secoli d’Oro. Forse Bennassar è tradito dal suo stesso sforzo di sintesi (alla poesia è dedicata solo una mezza pagina, e i tre fogli sul teatro sono indubbiamente messi in crisi dalla stessa pletoricità del materiale esaminato); ma ancor più: si ha la sensazione che le sue conoscenze letterarie siano di seconda mano. Così può ripetere a cuor leggero banalità come il ribellismo di *Fuente Ovejuna* (p. 279), o dichiarare (ivi): «Questo teatro privilegia il testo e relega gli elementi scenici in secondo piano». Il che sarà vero solo per il teatro del *corral*, non certo per quello di corte; e vero solo a patto di interpretare «elementi scenici» come apparato scenografico, non come gioco di presenza-assenza, in cui gli spagnoli sono smaliziati maestri. E i fastosi funerali di Lope contro le furtive esequie di Molière non riflettono «due modi di considerare il teatro» (p. 276): Lope era conosciuto non solo come autore di «comedias», ma come intellettuale totale: poeta, prosista, autore di una decina di poemi epici, era uno dei punti di riferimento di ogni avvenimento culturale della capitale (e non era mai salito su un palcoscenico in veste di attore).

Un altro fatto mi sembra influisca sulla percezione che Bennassar ha della letteratura spagnola: egli utilizza fonti critiche quasi esclusivamente d’oltralpe, come un’occhiata alla bibliografia chiarisce *ad abundantiam*. Se tra gli storici (pp. 355-356)

figura qualche spagnolo (ma non Vicens Vives), tra le «opere specialistiche» dedicate a problemi religiosi e culturali (p. 358) la preponderanza è decisamente francese. Per fare qualche esempio: su Santa Teresa non si fa riferimento all'imprescindibile Víctor García de la Concha, ma alla ben più divulgativa — anche se piacevole — Marcelle Auclair; per il consumo letterario ecco Maxime Chevalier, ma non Rodríguez Moñino e José Simón Díaz; per lo studio delle feste del Corpus Domini si citano le «ricerche recenti» di François Reynaud (p. 275) e si passano sotto silenzio quelle fondamentali di F.G. Very. E così via. Non sono fisime da specialisti: dalle fonti critiche che Bennassar adotta deriva una visione che privilegia lo studio della cultura orale folklorica, il che va benissimo, a patto di non dimenticare la rielaborazione colta che dà appunto la marca alla produzione letteraria. Così si pensi che non una volta — a proposito della poesia — si parla dell'influsso petrarchista, fondamentale per la comprensione dei meccanismi che attraverso il manierismo portano alla fioritura barocca.

Può essere a questo punto produttivo rileggere, magari nella sua veste italiana, e con gli occhi del solito lettore non specialista, le pagine di Maravall, a più di dieci anni dalla loro prima apparizione e dopo la recente scomparsa (nel dicembre 1986) del loro autore. Pagine per certi versi non superate, nate da trent'anni di indagini; un libro paziente che non ha fretta e non richiede fretta, che ripensa non solo la letteratura spagnola (una tessera — e rilevante —, un filo — e privilegiato — della trama storica, della «struttura» culturale denominata barocco), ma che ripercorre una gamma vastissima di interventi critici, da Simmel a Hauser, da Hatzfeld a Panofski, da Welles a Rousset, da Raimondi ad Argan. E della letteratura spagnola non sono solo le punte vulgate ad emergere, ma la produzione ai limiti del curioso, i foglietti dedicati alla diffusione pre-giornalistica, e poi la trattatistica, una trattatistica tanto consapevole del passato quanto vorace di novità.

I dati si riuniscono in una serie di nitide paragrafature che riassumono le linee portanti della tesi di Maravall: parte costitutiva della cultura barocca è la presa di coscienza di una conflittualità e di una crisi (Parte 1). Questa cultura presenta poi una serie di caratteri: è allo stesso tempo di massa, svolgendosi nella città, e profondamente conservatrice, essendo diretta da un centro di potere (Parte 2). Alla sua base è una visione del mondo nuova o rinnovata, essenzialmente «sperimentale», che percepisce l'uomo nel suo spazio e nel movimento o nel mutamento, fino ad apparire ossessionata dalla vanità, dalla fugacità (Parte 3). Per rispondere vuoi alla necessità di dirigismo (agendo quindi sugli «affetti», in una operazione da psicologia pubblicitaria), vuoi allo sforzo di esprimere questa labilità dell'esistere, gli scrittori barocchi ricorrono ad una serie di tecniche letterarie che Maravall definisce «Estremizzazione, sospensione, difficoltà»; il teatro e le feste compiono il loro ruolo socio-politico tramite uno sciorinarsi di «Novità, invenzione, artificio» e l'oculato impiego di mezzi visivi (Parte 4).

Ecco emergere, da questo riassunto all'osso, le ragioni del fascino attuale del Barocco, momento in cui l'uomo del secolo XX si specchia e si riconosce; e non a caso di Barocco si sostanzieranno le avanguardie ispaniche da Borges a Lorca.

È un dato consolante che ci si stia accorgendo in Italia della ricchezza e della complessità di autori come Gracián (ecco le traduzioni di *Agudeza y arte de ingenio*, la

ristampa di quella dell'*Oraculo Manual*, o libri come *Viaggio nella mente barocca* di Gianfranco Dioguardi, Sellerio, 1986). E queste due proposte di Bennassar e Maravall possono essere ottime occasioni per ripensare e riflettere anche da noi sulla cultura del Barocco.

Maria Grazia Profeti

A. Porcheras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, s.d., pp. 478.

È sempre benemerito chi si rimbocca le maniche e affronta una doppia grossa fatica: una sul piano editoriale, raccogliendo in modo unitario un enorme materiale disperso in infiniti rivoli; un'altra sul piano concettuale, cercando di individuare all'interno di questa alluvione filoni e temi portanti. Ben venga dunque questo imponente volume (del 1986, credo). P.M. ha una lunga pratica di testi dottrinali aurei, tanto come editore quanto come studioso (dai vari volumi sul prologo, all'edizione del *Cisne de Apolo*, agli studi sulla varietà poetica e sulla precettistica drammatica). Il volume attuale si apre con una Bibliografia selettiva e con una lunga Introduzione (pp. 19-72); è corredato da un'appendice sulla provenienza dei testi e da nutriti indici. Seguirà un secondo volume, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, con i testi successivi al 1619. Nel volume attuale, l'Introduzione abbraccia anche i problemi del secondo tempo, per il quale comunque si annunciano nuove analisi di testi e bibliografie specifiche. La lunga antologia è costituita da 50 testi, in ordine cronologico, dal 1445 (Prologo di Baena al *Cancionero*) al 1619 (Prologo di E. Duarte a *Versos de F. de Herrera*).

L'edizione ha criteri espliciti e ineccepibili; sono state usate, quando c'erano, edizioni moderne «serie» («autorizadas», con controlli, *sempre*, sulla princeps; in molti casi P.M. è ricorso direttamente alle edizioni antiche (come per Hernán Núñez, *Glosa sobre las Trecientas*, 1490, da un incunabolo della Biblioteca Nacional, cfr. p. 78, o per il *Retablo* di J. de Padilla, dall'edizione sivigliana del 1580, con controlli sulla rarissima princeps del 1505 e su altre, cfr. p. 415). In questo e molti altri casi ha utilizzato esemplari rari, soprattutto della Nacional di Madrid e della Hispanic Society di New York. Talvolta pubblica per la prima volta manoscritti, come per G. de Aguilar, *Discurso en alabanza de la poesía*, cfr. p. 160 e p. 417. La solidità che ha P.M. come bibliografo e bibliofilo, esperto di fondi antichi e rari in varie parti del mondo, è sicura garante in questo campo.

Sfilano dunque questi testi, lungo più di un secolo e mezzo. Ma di quali testi si tratta, che cosa li unifica, quali sono le coordinate all'interno di questo magma? Nell'Introduzione P.M. è chiarissimo nel tracciato di alcuni confini: sul piano della lingua (pp. 23-24) si tratta, salvo l'eccezione di Caramuel, di testi in castigliano, anche di autori non spagnoli come i portoghesi Sánchez de Lima e Manuel de Faria e Sousa; sul piano dell'argomento (p. 23 «en cuanto al fondo de lo incluido») restano volutamente fuori, da un lato, la riflessione sul teatro (già studiata da lui stesso), d'altro

lato quella sulla prosa, rimandata a una ulteriore occasione. Il corpus attuale riguarda la teoria relativa a epica e lirica; per quest'ultima con l'esclusione, salvo eccezioni, della teoria metrica. Suggestivi e frequenti i cenni alla situazione ispanoamericana, con l'offerta attuale di alcune testimonianze, come Dávalos, Balbuena e altri (pp. 55, 61) e l'invito a esplorazioni di fondi (pp. 21, 24, ecc.).

Quanto ai criteri più generali, P.M. molto giustamente osserva (p. 28) che « conviene resaltar lo que nuestros tratadistas o escritores *han dicho y cómo lo han dicho* » (la sottolineatura è sua). Perfettamente d'accordo. Seguiamolo dunque in questa distinzione tra *cómo* e *lo que*, fra strutture e contenuti. A pp. 19-22 viene elencato il materiale che costituisce il corpus e indica la sua provenienza: 1) poetiche ufficiali di carattere normativo; 2) prologhi; 3) discorsi ufficiali, in Accademie, o trattati « di tono pomposo e panegirico »; 4) critica militante; 5) passi incidentali in varie opere. Appunto una più netta distinzione tra il *cómo* (prologhi, discorsi, trattati, ecc., ciascuno con strategie discorsive diverse) e *lo que* (scritti normativi, critica militante) avrebbe forse evitato a P.M. andirivieni tassonomici: « algunos de los tratados [...] cabría encuadrarlos aquí » (nella critica militante, p. 21); « algunos de los prólogos-manifiestos cabría incluirlos dentro de la crítica militante » (p. 22). Sul piano del *cómo lo han dicho*, per esempio, le *Anotaciones* di Herrera hanno una chiara struttura paratestuale, che fa sì che l'indubbio loro carattere di « critica militante » sia qualcosa di molto diverso dal trattato *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* di Lope inserito nella stessa zona (p. 21); sul piano de *lo que han dicho*, non sono una « poética oficial » come quelle di Pinciano e Carvallo (p. 26).

Quanto ai contenuti, a *lo que han dicho*, nello spiegare « l'obiettivo e le caratteristiche » del libro (p. 19), P.M. parla dell'« enorme corpus di *teoría poética* », e continua, alternando le espressioni *crítica poética*, *teoría literaria*, *difesa e giustificazione della poesia*, *difesa della poesia* (pp. 19-28). Queste le definizioni: « el criterio para incluir los textos ha sido su importancia, teórica o histórica, en la evolución de las ideas literarias » (p. 22). « ¿Qué se ha considerado teoría poética? *Toda aproximación, de carácter general, sobre la esencia de la poesía. Y, a veces, observaciones sobre el origen histórico o aspectos sociológicos contemporáneos de la profesión poética* » (p. 23) (il corsivo è mio).

In questi ultimi decenni siamo diventati assetati di chiarezza teorica; qui la nostra sete non si placa del tutto. Ci piacerebbero definizioni più precise, che traccino uno statuto teorico per gli oggetti studiati. Si mescolano qui almeno tre ingredienti: a) influssi sull'« evoluzione delle idee letterarie » (e non capisco se si tratta di scie lasciate in ulteriori teorie o di incidenza sulla prassi creativa); b) riflessioni sull'essenza della poesia; c) cenni storico-sociologici. Sono tre piani molto diversi, e il loro accostamento dà un certo capogiro. Sia per gli scritti teorici stessi, sia per il loro rapporto con l'evoluzione letteraria lungo quasi due secoli, si resta con la voglia di maggiori precisazioni concettuali, cioè a loro volta teoriche. La vecchia affermazione di Ortega, ai primi del Novecento, che la cultura spagnola ha come una delle sue « difficoltà » la riluttanza allo spessore teorico è ormai ampiamente superata in questo campo, per esempio dai lavori di García Berrio, citati dallo stesso P.M., e di Mignolo (*Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978). Fuori dalla Spagna, penso soprattutto alla chiarezza teorica di Segre, in pagine ormai di sei anni fa (voce *Poética*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1980), anche se tradotte in spagnolo solo nel



1985 (in C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 312-338), con le sue limpide dicotomie tra generalità delle teorie e individuazione delle tecniche; fra poetica ed elaborazione del pensiero sulla letteratura; fra trattati di poetica come «mappe [...] dell'attività letteraria, tracciate con metodo induttivo (rilievi sulla letteratura esistente) o deduttivo (partendo da principî generali ritenuti validi)», tra poetiche in atteggiamento normativo e manifesti in formulazione esortativa. Proprio la completezza del materiale raccolto da P.M., la padronanza che egli ha dei testi, la ricchezza dell'informazione, destano nel lettore questo desiderio di un ulteriore contributo sul piano del coordinamento teorico.

Sul piano storico-culturale, le linee diacroniche sono l'asse portante sia dell'antologia sia dell'Introduzione. Scopo esplicito del volume è «detectar un latido de progreso teórico en la especulación literaria [...], ver el progreso de este mundo teórico, anclado en el Renacimiento, y sacudido por la disciplina racionalizada del Manierismo, que desemboca en la sabiduría última y vital del Barroco» (p. 28). Nella sintesi finale (pp. 71-72) molte osservazioni sono suggestive, per esempio che in Balbuena «la erudición bulle, platerescamente, en la fachada del pensamiento racional, buscando el puro adorno». Ma si sente una forzatura storico-culturale nell'identificazione dell'atteggiamento rinascimentale coi testi del Quattrocento, Baena, Santillana, ecc. Questa retrocessione cronologica della categoria Rinascimento corrisponde a un ingigantimento della categoria Manierismo, che viene spostata anche in avanti fino a coprire gran parte del Seicento, Barocco compreso.

Di fronte a un materiale così vasto, P.M. provvede spesso a tracciare legami interni; molti persuasivi, perché sostenuti da richiami precisi, come quello tra Suárez de Figueroa e Herrera (p. 63), tra Soto de Rojas e Herrera (p. 66); altri un po' troppo veloci come la «actitud parecida» tra Pinciano e Baena (p. 49). Un altro «como» generico accosta Baena e fr. Luis de León per la loro origine ebraica (p. 41), già sottolineata per Baena a p. 20; si tratta forse del rilievo di una componente ebraica nel concetto di «grazia infusa» per la poesia, che è comune a entrambi (ma anche a molti altri)?, oppure si vogliono suggerire più remoti e non pertinenti parallelismi? Mi lascia perplessa, poi, l'accostamento tra Cervantes, che allegorizza la poesia come «una doncella tierna y de poca edad», allineandosi a vecchi canoni, e Bécquer, col suo appello tardoromantico alla donna: «poesía eres tú» (p. 67). Nell'economia dello studio introduttivo, verso alcuni autori P.M. è troppo parsimonioso. Così per Herrera che, pur occupando nell'antologia venti pagine, nell'Introduzione ne merita meno di una (p. 39); e così per Boscán, appena nominato, una volta (p. 38) come difensore della poesia, un'altra (p. 56) come difensore della poesia spagnola.

Proprio la distinzione tra «difesa della poesia» e «difesa della poesia spagnola» per Boscán, e proprio il passo del *Quijote* che P.M. raccoglie nell'antologia, evidenziano una zona d'ombra in tutta la trattazione. Il passo cervantino offriva spunti importanti, che sollecitavano una sottolineatura: la dialettica tra plebeo e volgare, quella tra natura e arte, e soprattutto l'antico topos della lingua succhiata col latte materno, addotto da Cervantes proprio a difesa della «poesía de romance». In tutto il volume, appunto, mi sembra sia lasciato un po' ai margini il piano della riflessione sulla specifica situazione linguistico-letteraria, e quindi poetica, della Spagna, con la sua ricerca di un proprio prestigio, nel continuo riferimento, in negativo o in positi-

vo, alla situazione italiana. Si accenna, sì, alla difesa della poesia spagnola in termini di nazionalismo linguistico (p. 35); ma conveniva valorizzare un filone così netto, e così legato inoltre all'evoluzione dei modelli stilistici e delle *langue* letteraria, con i suoi passaggi da selezione a invenzione, da naturalezza ad artificio, legati intrinsecamente alla creazione poetica. Si ha insomma l'impressione che, in questo studio sulla teoria poetica e la teoria letteraria, la poesia e la letteratura, nella loro concretezza testuale e nel loro sviluppo storico, restino un po' troppo in penombra. L'attenzione del Brocense e di Herrera per Garcilaso come classico spagnolo segna una conquista, il raggiungimento di una dignità nazionale, e implica dunque qualcosa di più che non il cenno asettico: «subrayaba la importancia intelectual de la poesía en España en la segunda mitad del siglo XVI» (p. 39).

La bibliografia, tanto nell'elencazione iniziale come nelle note, anche se essenziale, è nutrita. Avrei unificato le citazioni di Curtius (pp. 13, 27, 29, 32) mettendole o sempre in tedesco o sempre in traduzione spagnola; avrei riposto in oblio il mediocre libro di Almeida sulla critica letteraria di Herrera (pp. 15, 27); e avrei citato le pagine classiche di Menéndez Pidal sulla lingua letteraria nel secolo XVI e di Amado Alonso, *Castellano, español, idioma nacional*.

Ma queste non sono cose rilevanti. Il punto essenziale mi sembra l'altro, su cui mi sono soffermata prima: una silloge così importante, e di cui si sentiva la necessità, è sin d'ora estremamente utile, e siamo molto grati a Porqueras Mayo per avercela procurata; diventerebbe più preziosa se avesse avuto una mano più ferma non soltanto, come lo è, nella raccolta del materiale, ma anche nel tracciato di un quadro complessivo, con chiare precisazioni teoriche e più esaurienti lineamenti storiografici. Spero che l'amico Porqueras Mayo, proprio perché così profondo conoscitore dei testi, vorrà soddisfare questa esigenza concettuale, dando un maggiore contributo alla storia e alla definizione delle teorie letterarie.

Lore Terracini

Susana Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac Maryland, Scripta humanistica, 1986, pp. 153.

Una lunga dedizione, di cui l'autrice fa la storia nella sua prefazione, approda a centocinquanta paginette sulla cui maturità non è consentito fare riserve, anche se si può non convenire, o più spesso convenire ma precisando o sfumando. La ricerca è nata dall'entusiasmo causato da un seminario sul romanticismo tedesco ed inglese sentito nel 1971; ma l'autrice confessa con rincrescimento di non sapere il tedesco: inconveniente che è ridotto alla metà se è sentito come tale.

Fondamentalmente, la Hernández-Araico vuol dimostrare quanto imprescindibile sia l'elemento «umoristico» (più spesso, direi anche più opportunamente, parla di «ironia») nel teatro calderoniano «de engranaje clásico». Si contrappone in modo deciso a coloro che concepirono il teatro spagnolo dell'epoca dei Filippi come un preciso atto propagandistico. In effetti, ci potè essere in qualche caso, marginalmente,

un'intenzione del genere; ma in sostanza il teatro era profondamente popolare e polaresco, con una radicata componente «carnevalesca» su cui la Hernández-Araico insiste. Si trattava piuttosto di una «válvula de escape» per il pubblico, sentita dal pubblico. L'autorità doveva alla fine accorgersi di questa risorsa politica; ma è un fatto che l'opinione più rigidamente clericale, che era parte del potere, non amava il teatro. Questo fu adottato dalla corte per le inclinazioni personali di Filippo IV, piuttosto che come sofisticato *instrumentum regni*.

L'autrice tende a «scagionare» Calderón: «el desengaño “barroco” en Calderón, tanto en su aparente exaltación de principios inmutables como en su ridiculización de esos valores heroicos, refleja la actitud irónica de un artista que, en una época dada, demuestra trascender las limitaciones de un mundo que no aprueba» (p. 10). E ancora: «La perspectiva variable con que Calderón se realza libremente por encima de sus personajes nobles y los valores que su obra parece exaltar» (p. 125). Non vorrei che un'attualizzazione violenta si sostituisse alla vecchia immagine del Calderón poeta della Inquisizione, che poteva essere accettata e sbandierata, e quindi acquistare un carattere «reazionario», all'epoca di Fernando VII e dopo. Calderón era nel suo tempo; accettava in buona fede il suo tempo: per lui il re era il re, anche se come persona poteva avere delle passioni che pregiudicavano l'esercizio della sua funzione; e comunque il re era al servizio del popolo, non al contrario.

Ci sono poi «comedias» di fondo tragico che restano tragiche, malgrado la presenza indubbiamente ironizzante del *gracioso*, che talora fa da portavoce dell'autore, o fa da ponte tra l'autore e il pubblico.

In ultima analisi, ci si capisce meglio quando si viene al concreto: i due capitoli che mi hanno convinto di più sono quelli dedicati a *Los cabellos de Absalón* e a *La hija del aire*, opere su cui si succedono a ritmo intenso i contributi, nella critica di questi anni, e ben a ragione. L'autrice fa delle osservazioni particolarmente sagaci, di donna che parla di un personaggio femminile, su Tamar e la sua ambiguità nei rapporti con Amón. Il confronto con Tirso, tradizionalmente considerato particolarmente felice nella rappresentazione di personaggi femminili, si risolve chiaramente a favore di Calderón. Per quanto riguarda *La hija del aire*, l'attenzione dell'autrice si rivolge anzi tutto a Chato, che riflette sulla figura di Semiramide l'ironia dell'autore. Il drammaturgo assiste, dalla sua obiettività onnisciente, agli errori e alle pazzie sia dei personaggi nobili sia del *gracioso* e di coloro che appartengono al suo piano.

Non di rado l'autrice collega, e giustamente, il teatro calderoniano col precedente lopianico; non pensa a differenziare l'atteggiamento dei due nei confronti del *gracioso*, né a chiarire se esista una diacronia nella maniera calderoniana di trattare il *gracioso*. Imprese, senza dubbio, tutt'altro che facili.

Non sorprende che si ignorino del tutto i contributi italiani alla critica calderoniana.

Franco Meregalli

Francisco Ayala, *La imagen de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 221.

Con *La imagen de España*, publicado por la editorial madrileña, el novelista y sociólogo granadino Francisco Ayala ofrece a los lectores una serie de breves ensayos, con los cuales se propone comparar la realidad actual de su país con la IMAGEN — vulgar y corriente, por lo visto — que, generalmente, de él se tiene «tanto fuera como dentro de España misma» (p. 10).

El texto es fruto de un curso dado en la New York University sobre *Continuidad y cambio en la sociedad española*, durante 1985, y el escritor aborda en él varios temas, sin la presunción de agotar ninguno — como él mismo se preocupa por dejar perfectamente bien claro —. Pero, a pesar de lo deshilvanadamente que se presentan los estudios, puede asegurarse que el propósito de Ayala está, si no perfecta, al menos agudamente alcanzado. Al final, él consigue, de manera clara e incisiva, «establecer» — de acuerdo con su intención — «en sus verdaderos términos la realidad social que prestó base a aquella imagen convencional de España y de lo español, para tratar de comprobar [...], poniendo a contribución los datos de la actualidad, qué es lo que puede haber sobrevivido de la época barroca en las instituciones y costumbres presentes, qué es lo que ha cambiado de entonces a acá, y cuáles son, en suma, los valores vigentes hoy en el seno de la sociedad española por contraste con el consabido estereotipo» (p. 11).

Consciente de que el lema de *Spain is different* debe no poco al encandilamiento, demasiado precoz, del romanticismo alemán con el teatro español del Siglo de Oro; a las visiones mal enfocados de ciertos viajeros — quienes descubrían la que podría llamarse la «España de Mérimée» —, y hasta a la obra de escritores como Ernest Hemingway — quien, aun queriendo a España, divulgó de ella un retrato basado en clichés demasiado y equivocadamente trillados —, Ayala presenta los tópicos que han hecho de España un país tradicionalmente cerrado a todo lo que «viene de fuera».

Analizando en detalle (aunque en los límites de tiempo y de espacio que generalmente se reservan a las ponencias de un curso universitario) algunos motivos que pueden haber favorecido esa actitud de rechazo, el escritor parece encontrar la primera causa del aislamiento ibérico en la España de la Contrarreforma. Esa España se cierra a la modernidad — dice Ayala — e «inaugura la fase histórica en que [...], vuelta sobre sí misma, va a quedar segregada espiritualmente de Europa» (p. 73), viviendo así en una realidad «quimérica» que representa «un empeño de vivir de espaldas a la historia, negándola» (p. 83).

A continuación, explica el escritor cómo el concepto del «punto de honor» — con todas sus implicaciones y complicaciones morales y sociales — ha contribuido también, a su manera, al retraso de España con respecto a Europa: la mitología del honor ha ayudado a crear y a mantener allí, en efecto, una mentalidad feudal y jerárquica, profundamente conservadora. Aunque «semejante extensión de los fueros del honor dista mucho de ser privativa de España» (p. 93) — rectifica y demuestra acertadamente Ayala —, la complejidad de las relaciones interpersonales que se fijan en este tipo de sociedad no hacen sino jerarquizarla y cerrarla ulteriormente.

A ese propósito, la capacidad intelectual del escritor le permite bucear en lo trilla-

do del asunto con desenfadada y sutil perspicacia, mientras su deseo de la verdad «le induce a preguntar sin freno sobre lo que al espectador menos inquieto le puede resultar obvio» (*El País - Libros*, 2, jueves 2 de abril de 1987).

Además, adentrándose con extremada y envidiable destreza en los recovecos de los celos y del honor o de las costumbres mal intrepreatadas, para demostrar que España no es un país tan excéntrico y extravagante como se puede creer, nuestro Autor saca a colación la curiosa hemeroteca formada por las cartas de los jesuitas a sus superiores, los *Avisos* de Pellicer, y — sobre todo — los de D. Jerónimo de Barrionuevo, para poner al alcance de sus oyentes o lectores, la «verdad pública» y «observar la conducta efectiva de la gente» (p. 130).

La sorpresa que despiertan, en el que lee, aquellos episodios «cronísticos» de mediados del siglo XVII, que Ayala menciona con descubierta fruición, es constante. Salpicadas, como están, de una ironía sutil y agrídulce, en ciertos momentos auténticamente esperpéntica, las noticias que — en palabras de Ayala — «de su propio tiempo nos transmite nuestro periodista privado» (p. 140), al estar enfocadas con apicarada malicia «trasuntan, como no podía ser menos dado el estado catastrófico de los asuntos públicos, una generalizada situación de desacierto, marasmo e insularidad social» (*loc. cit.*). Nuestro Autor, al subrayar su tono costumbrista de estampas de época, mueve a quien eschucha o lee a reflexionar, a volverse orteguiano espectador de nuestros días y a comprobar cómo en las preocupaciones de entonces existe un paralelismo con las de ahora «quizá porque en el fondo la gente es siempre la misma en cuanto a las preocupaciones comunes» (p. 144).

Una gente, la española — parece querer sugerir con manifiesto orgullo el escritor granadino —, que, si no está culturalmente condicionada, sabe evolucionar, eximirse de la petrificación a la que la obligan las circunstancias, en condiciones de alcanzar niveles de vida materiales y espirituales que no la dejen a la zaga de otros pueblos. La experiencia de la guerra civil y de la prolongada dictadura que la siguió no ha menguado sus verdaderas posibilidades, y la joven democracia — aunque puesta a prueba y en búsqueda de su camino entre errores y aciertos — es la piedra de toque más clara del legítimo *cambio* español.

La imagen de una España pundonorosa y colérica tiene que ser alejada y destruida — es lo que deja sobrentendido Ayala —. España ya no es la del tiempo de la Contrarreforma, ansía abrirse al futuro para volver a ingresar en el tiempo histórico, y nuestro Autor «a pesar de su profunda ironía intelectual y de su enorme capacidad de distanciamiento, [...] cree que el futuro ya no da la espalda a la imagen de España» (*El País cit.*).

En el alma de Ayala late, en suma, el orgullo *positivo* de todo español que considere con actitud atenta y serena los esfuerzos de una nación por incorporarse — sobre todo psicológicamente — al juego de relaciones de poder que actúan fuera de ella. Satisfecho por la fracasada tentativa de golpe de Tejero, Ayala reprocha, sin embargo, a los actuales gobernantes el referéndum en por o en contra de la pertenencia de España en la OTAN, y alaba la capacidad popular por su recta decisión, sosteniendo que «el español medio se encuentra dispuesto a asumir, instalado en la realidad del presente, su posible participación en la historia universal, al margen de la cual había estado situado durante siglos» (p. 210).

Francisco Ayala hace gala en *La imagen de España* de una indudable capacidad de observador crítico; juzga el presente y el pasado de su país con despejada objetividad e iluminado realismo; toca con claridad y suficiente profundidad unos temas que, por ser tan usuales, podrían parecer hasta triviales, consiguiendo contestar a todas las preguntas sobre los varios asuntos, incluso a las que muchos no se atreverían a formular.

Con sencillez, logra desarraigar tópicos vulgares y sobados, reivindicando para la España de pandereta y chovinismo un rescate espiritual digno de encomio, muy lejos del anquilosado nacionalismo a que durante siglos — y, en nuestros días, durante decenios — se la había sometido.

Todo ello lo expresa con unas palabras a tono con el tiempo y el lugar en que se han pronunciado; perfectamente aptas para el género de ensayos escogidos para su curso, en el cual se insertan — dicho sea de paso unos cuantos modismos castizos y pintorescos, que, amoldándose muy bien al asunto, constituyen la «porciúncula» arcaica y siempre moderna del mensaje vital que desea transmitirnos.

Emilietta Panizza

Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, C.S.I.C., 1985, pp. XVI-382.

Nel n. 2 (giugno 1978) di questa «Rassegna Iberistica», pp. 66-67, recensivo il volume di Antonio Ruiz Salvador *Ateneo, dictadura, república*, in cui l'autore, al quale si deve anche un libro su *El Ateneo de Madrid (1835-1885)*, Londra 1971, si occupava, come insinua lo stesso titolo e come era ovvio, se si pensa alle circostanze, soprattutto dell'importanza politica che ebbe l'Ateneo madrileño nel periodo 1924-1931. Lo recensivo soprattutto in quanto interessato alla personalità di Azaña, che nell'Ateneo crebbe e sull'Ateneo scrisse un noto saggio, *Tres generaciones en el Ateneo*. Ora Villacorta Baños ci dà una monografia che quasi copre il vuoto cronologico esistente tra i due libri di Ruiz Salvador. È un peccato che si debba dire «quasi», poiché il periodo 1912-1924 dovrebbe essere non meno importante dei periodi studiati.

L'Ateneo fu un luogo di ritrovo di politici e di uomini di cultura, che si fondava essenzialmente sul diritto dei soci ad esprimere la loro opinione, qualunque essa fosse. Vi si parlava di politica, ma vi si parlava anche di scienza, di letteratura, di arti: chi lo frequentava toccava con mano che, se egli era musicista, biologo o finanziere, la sua musica, la sua biologia o la sua finanza non potevano isolarsi dal resto. Queste erano le lezioni essenziali dell'epoca; in questo essa fu superiore alla successiva. Dal 1884 al 1912 fu predominantemente presidente dell'Ateneo (per diciannove anni, in diversi periodi) Segismundo Moret (1838-1913), finanziere, ministro, ambasciatore, politicamente vicino a Sagasta; ma lo fu per tre, e prese parte assiduamente all'attività dell'Ateneo, anche Gumersindo de Azcárate (1840-1917), repubblicano con Salmerón e più tardi riformista, deputato per quarantadue anni, legato alla Institución Libre de Enseñanza. Legato a questa fu anche Rafael María de Labra (1841-1918),

nativo di Cuba, antischiavista ed autonomista (come lo fu Azacárate), storico dell'Ateneo. Ma Menéndez Pelayo, che non era certo un «repubblicano de cátedra», fu primo vicepresidente per cinque anni, dal 1898 al 1903.

Se scorriamo gli elenchi dei corsi e delle conferenze abbiamo un'impressione d'insieme di aderenza ai problemi non solo d'attualità, ma anche di fondo. Per alcuni anni, a cominciare dal 1896, funzionò nell'Ateneo una *Escuela de estudios superiores*, finanziata dallo Stato, che voleva continuare ed elevare lo studio universitario: in modo senza dubbio sommario, ma anche con una contiguità fisica delle più diverse discipline che doveva favorire una consapevolezza interdisciplinare.

Villacorta Baños, dopo aver fatto una sintesi della vita anteriore dell'Ateneo, in sostanza aderendo all'immagine datane da Ruiz Salvador, analizza l'epoca che ha inizio, nel 1884, coll'inaugurazione della nuova sede, usando spesso Labra e Azaña (non invece altri scritti sull'Ateneo citati nell'ampia bibliografia). Ricostruisce in parte l'attività dell'Ateneo attraverso un'ampia consultazione della stampa periodica. A proposito della citata *Escuela de estudios superiores* afferma che dei circa ottanta professori che insegnarono in essa «al menos la mitad son adeptos a la Institución o tienen contactos más o menos estrechos con ella» (p. 120). Tra di essi erano Azcárate e Lebra; ma non direi che la personalità di alcuno emerga particolarmente dallo studio di Villacorta Baños.

Franco Meregalli

AA.VV. *La guerra civil*. Número extraordinario di «Letras de Deusto», Mayo-agosto 1986, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 212.

«Letras de Deusto» è la rivista di una facoltà di filosofia e lettere; nulla quindi di strano che il numero accòlga scritti molto eterogenei, nel complesso riunibili in due gruppi, uno storico ed uno storico-letterario. Il primo, costituito da cinque scritti, ha un nucleo omogeneo di tre studi, riferentisi al nazionalismo basco nella guerra civile. Faremo appena cenno degli altri due, uno ricostruente le vicende del tesoro artistico madrilenò, sfollato in Catalogna e a Ginevra e recuperato nel 1939; l'altro riguardante l'eliminazione degli ufficiali di marina che aderirono o si considerarono aderenti al «golpe»: l'autore dell'articolo, Fernando Fernández Bastarreche, vorrebbe distruggere uno dei «miti» della storiografia franchista; ma precisa che su 721 membri del Cuerpo General de la Armada 255 furono assassinati, e così arrischia di confermarlo.

I tre scritti riguardanti il Paese Basco si fondano su un esame più diretto di fonti archivistiche o a stampa. Il primo, di Fernando García de Cortázar, studia le vicende del vescovo di Vitoria Mateo Múgica (il vescovato comprendeva non solo l'Alava, ma la Vizcaya e la Guipúzcoa, e nel contesto degli avvenimenti dell'estate 1936 aveva quindi un rilievo molto grande), che aveva fama di favorire i sentimenti nazionalisti baschi. La giunta dei generali ottenne che la Santa Sede lo chiamasse a Roma con un pretesto; a Roma ebbe notizia che alcuni dei suoi preti erano stati fucilati dal-

la giunta. Múgica comunque firmò la *Carta abierta* a José Antonio Aguirre, presidente di Euzkadi, dell'arcivescovo di Toledo Gomá. La Biscaglia, unico territorio della diocesi di Múgica che nell'inverno 1936-7 non fosse occupato da quelli che dal 1° ottobre si potevano chiamare franchisti, era «una isla en la persecución religiosa de la España republicana» (p. 29), coll'eccezione di una «gran matanza» avvenuta il 4 gennaio, ad opera di estremisti. Di Múgica parla anche lo scritto di Hilari Ragner, *Magaz y los nacionalistas vascos*, che studia la missione presso il Vaticano dell'ammiraglio Magaz, ufficiosa, poiché la giunta militare non era ancora riconosciuta come governo spagnolo. La presenza a Roma del vescovo Múgica rappresentava un ostacolo per l'ammiraglio, poco adatto ad affrontare le cautele diplomatiche vaticane, e meno le ire di Pio XI. Questi e Franco preferirono tenere i contatti attraverso Gomá, e Magaz fu trasferito nel maggio 1937 a Berlino. In realtà, i generali avevano tentato un «pronunciamiento» senza finalità religiose: «ni uno solo de los bandos de los generales sublevados en las distintas capitales menciona la motivación religiosa», osserva (p. 151) Ragner. «Pero, fracasado el pronunciamiento militar como tal, empezó una guerra civil a la que convino prestar le aureola de cruzada o guerra santa».

Il terzo scritto riguardante la terra basca è di Manuel Montero, *El gobierno vasco durante la guerra*. I nazionalisti baschi videro nella guerra civile «una espléndida oportunidad histórica que les permitía llevar a la práctica sus convicciones ideológicas» (p. 150). Durante la guerra (1° ott. 1936) le cortes approvarono lo «Estatuto de Autonomía del País Vasco», autonomia alla quale i generali ribelli erano totalmente contrari; così la repubblica si assicurava l'appoggio dei nazionalisti baschi. Il governo basco fu di concentrazione, ma era dominato dal Partido Nacionalista Vasco, che organizzò molto articolatamente l'amministrazione, andando più in là dell'Estatuto, per esempio dichiarando (platonicamente, poiché la Navarra era dominata dai carlisti e da Franco) che non solo la Guipúzcoa e l'Alava, ma anche la Navarra formava parte del paese basco. Non molto poté realizzare Aguirre, dal momento che nel giugno 1937 Bilbao fu occupata dai franchisti; ma è comprensibile l'interesse straordinario che gli odierni nazionalisti baschi hanno per quell'esperienza.

Del tutto estranei ad uno specifico interesse per il Paese Basco sono invece gli studi d'argomento letterario: su *La hora de España*, Cernuda, Jiménez, la poesia femminile durante la guerra civile. Si tratta di scritti che riguardano testi e fatti già noti, utilmente esaminati, ma con una limitata elaborazione personale. *La guerra civil en la novela y en el teatro* di Ignacio Elizalde classifica romanzi ed opere di teatro riguardanti la guerra civile in funzione del punto di vista del narratore come tale, non in funzione della militanza politica: specie di inventario che potrà essere utile.

Franco Meregalli

\* \* \*



Lyle N. McAlister, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo, 1492/1700*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 711.

Il volume della studiosa statunitense, apparso nel 1985 per i tipi dell'University of Minnesota Press, presenta un compendio informato ed equilibrato dei primi due secoli delle vicende iberiche in America. L'opera è articolata in una serie di brevi (a volte fin troppo rapidi) paragrafi tematici, e tale caratteristica la differenzia dai più noti compendi esistenti. Se, per il taglio adottato oltre che per la mole, il lavoro perde in incisività appunto rispetto ad altre opere (ricordiamo, per es., quelle di Richard Konetzke o Charles Gibson, per limitarci soltanto a sintesi disponibili anche in italiano), guadagna invece in una prospettiva didattica. Ampi sono i riferimenti al contesto iberico da cui prese le mosse l'espansione nelle Indie; spazio adeguato è concesso alle vicende brasiliane (anche se un più serrato confronto tra le due colonizzazioni, quella spagnola e quella portoghese, non avrebbe guastato); un certo rilievo è concesso — molto opportunamente, di contro alla sottovalutazione dell'argomento in genere registrabile — anche all'esame dei territori poi perduti dalla Spagna (Florida, California, ecc.). Il lavoro utilizza la storiografia iberica e anglosassone; limitato invece appare il ricorso ai contributi della scuola delle *Annales*. Qui e là si registra qualche osservazione un po' sorprendente, riconducibile al contesto statunitense, ma in genere rare sono le cadute di tono (per es., trattando del maggiorascato, l'A. rimanda, pp. 47 e 60, agli scritti di Miguel de Unamuno!). La traduzione italiana presenta alcune sviste che infirmano un poco l'utilizzazione didattica del volume: si conservano infatti le norme americane per le cifre decimali, il che ingenera confusione; si trova quasi sempre *vellon* o addirittura *vellons* per biglione; si conservano le misure agrarie in acri, ecc. Opportuna sarebbe risultata altresì una revisione delle note, allo scopo di indicare l'edizione originale delle opere citate (e, quando possibile, quella italiana) in luogo delle traduzioni in inglese. Utilissima, comunque, risulta l'ampia bibliografia commentata (75 pp.) che chiude il volume.

Aldo Albònico

José Donoso, *La desesperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 329.

El regreso del exilio: uno de los temas más delicados en el Chile contemporáneo es enfrentado por Donoso en *La desesperanza*, larga novela en donde el escritor busca respuesta a las inquietantes interrogaciones del retorno. «Desesperanza», y no «desesperación», porque es el problema de la «no-esperanza», de la dolorosa y lúcida inteligencia de aquellos que han perdido toda utopía, lo que se encuentra en el centro de la narración.

Mañungo Vera, el protagonista, podría considerarse una especie de reencarnación del personaje central de *El jardín de al lado* (Barcelona, Seix Barral, 1981). Sólo que, en lugar del escritor malogrado, aquí nos encontramos con un intérprete de

canciones de protesta, famoso y en plena crisis. Hay que rendir homenaje a esta especie de sinceridad de Donoso: no resulta difícil inferir que mucho de autobiográfico entra en la construcción (y, a veces, destrucción) del personaje. Pocos autores tienen el valor de enfrentar públicamente el propio desgarramiento interno. El figurón intelectual que regresa del extranjero después de largos años de ausencia se proyecta, en la novela, con todos sus lados ridículos, con sus falsedades, con sus mentiras grandes y pequeñas. Pero se encuentra también con sus contradicciones, las cuales, no obstante deban soportar toda la presión de la historia, se resuelven sólo a través de una decisión subjetiva y personal. Si, al principio, Vera salió del país casi sin querer, y, luego, el estar fuera se le tradujo en el éxito artístico y comercial que lo obligó a autonombrarse exiliado político, sin, en realidad, serlo; en cambio, al final, cuando lo mejor que podría hacer sería regresar al exilio, un feroz enfrentamiento con su propia conciencia lo hace elegir la permanencia en Chile. No se sabe bien por qué y sí se sabe bien por qué: por honestidad ante sí. Esto es, que la novela de Donoso, con todo y tener un tema cuanto más político, no sustenta para nada que los condicionamientos históricos deciden la vida de un hombre, sino la última y denodada lucha consigo mismo. De un heroísmo todo europeo hecho de folklore y buenos sentimientos, de canciones lacrimosas, de fama conseguida a costa de las revoluciones latinoamericanas (parafraseo a Monterroso), el protagonista pasa a un heroísmo menor: la vida cotidiana dentro de la dictadura de Pinochet. Parte de esa vida la constituyen los otros, las gentes que se quedaron durante los peores años. Muchos de ellos admiran al cantante con la adoración que se le tiene a los ídolos musicales; otros esperan de él una especie de redención mesiánica; otros lo envidian sordamente. Todos le piden una toma de posición rigurosa, exigencia que el confundido cantante no está en condiciones de satisfacer. De aquí parte el proceso interno de la novela, para el que los acontecimientos exteriores, la anécdota, sirven sólo de pretexto. El periplo de este hombre que regresa a su país en busca de algo que asemeje a un bálsamo y que, en cambio, encuentra todavía más angustia, se resuelve con la dolorosa elección de sumergirse en ese mismo proceso interno. Aquí es donde entra el título: «la desesperanza», que podría haber sido el de la novela anterior. Igual que en aquella, en ésta el autor no transige con la natural simpatía que se tiene hacia un protagonista. Como se recordará, en *El jardín de al lado*, el escritor fracasado se hunde, al final, en la frustración total, no obstante (y quizás precisamente por eso) su esposa adquiera la fama y el prestigio que a él se le niegan. Aquí no se llega a ese extremo, pero tampoco el personaje central alcanza lo que quiere.

Alcanza otra cosa: la conciencia. Regresa a Santiago lleno de esperanza. En poco tiempo se da cuenta de que no la hay: de que la vida está allí, como se le ofrece, no como la querría. Y de que hacer las maletas lo devolvería a otro tipo de desesperanza. Tan amarga consecuencia, sin embargo, tiene una conclusión que hace recordar al Camus de *La peste*: la única solución reside en permanecer sobre la Tierra, tendiendo un lazo de solidaridad hacia los demás, aunque se tenga la certidumbre de que ello no conduce a nada práctico.

Como siempre, el mejor Donoso se muestra en la elaboración de los personajes grotescos: Lopito, *alter ego* de Mañungo, tanto, que su muerte transfiere al protagonista la certidumbre que le faltaba. Se trata de uno de los personajes más entrañables

de la novela. No obstante la habitual dureza del autor para con sus personajes, la ternura del alcohólico ante la hija feísima resulta uno de los pasajes más logrados de la novela, al filo de lo cursi, cortazarianamente sentimental. La misma hija de Lopito, ignara de su torpeza y de su bastardad, recide una descarada simpatía por parte del autor, quien la erige a símbolo. Y completamente en el terreno de lo grotesco pueden situarse los mendigos que se desplazan por Santiago en carretillas artesanales y que fungen como fantásticos correos de la resistencia popular. Menos convincente, aunque su función narrativa resulta eficaz, el personaje de Judith, cuyas acciones, en cambio, parecen un poco inverosímiles.

Descontada la madurez narrativa de José Donoso. Su dominio del género se evidencia en la construcción intachable de la trama, en el uso de los diversos registros lingüísticos del habla chilena, en la apasionante amenidad de la lectura, en el planteamiento de problemas que convierten a la novela de objeto de entretenimiento, que lo es, en objeto de meditación y de conocimiento.

Dante Liano

Fermín María García Sánchez, *Llanto general por Guatemala*. Edición preparada por Francisco Torres Monreal, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1986, pp. 311.

Fermín María García Sánchez nació en Bullas (Murcia) en 1912. A los dieciséis años ingresó en la orden franciscana y comenzó a escribir poesías. Se ordenó sacerdote en 1936 y fue capellán castrense en el crucero «Almirante Cervera», con base en El Ferrol (La Coruña). Ha escrito varios libros de poesía y ha ganado diferentes premios literarios. En 1972 viaja a Centroamérica. Luego de una breve estancia en Costa Rica, se traslada a Guatemala, en donde es profesor en el Instituto Teológico Salesiano. Siete años permanece en el país. Después, regresa a Murcia, en donde publica este libro de poesías.

Antes del texto, hay dos secciones: «Análisis» y «Semblanzas». En «Análisis», varios autores hacen una crítica del texto. Francisco Gómez Ortín nos habla del génesis del poema. Victorino Polo García dice que las cualidades del poema se pueden resumir así: acierto idiomático, vigor expresivo, poderoso impulso lírico. David Vela, Presidente de la Academia Guatemalteca de la Lengua Española, opina que el poema posee: «verdad en la justedad de la imagen del héroe, orden en el curso del plan, y un caudaloso y transparente fluir del estilo» (p. XXI). Por último, Estanislao Ramón Trives realiza un análisis semiótico del texto. La sección denominada «Semblanzas» está compuesta por dos textos, de Salvador García Jiménez y de Francisco Torres Monreal.

El *Llanto general por Guatemala* está compuesto de 20 partes y una Postdata. Cada una de las partes recibe el nombre de «Llanto». En el primero, hay una descripción de la ciudad de Antigua Guatemala, en ruinas después de los numerosos terremotos que la han azotado. En el segundo, hay una evocación histórica de la ciudad. En el

tercero, se relata el terremoto del 29 de julio de 1773: «la tierra puesta en pie, Ciudad doncella, / se abalanza a tu cuello como un lazo, / te estrangula y te entrega / a las fauces del agua hambrienta y rápida / como los fieros lobos vespertinos».

En el cuarto, se reclama a la ciudad el no haber puesto oídos a las advertencias. En el quinto, el río Pensativo, que atraviesa la ciudad, hace un lamento sobre la destrucción de su ciudad. Los cantos sucesivos, hasta el octavo, cantan las maravillas de la Antigua Guatemala, en donde el autor encuentra un recuerdo de su propia tierra («En esta casa se repite España», p. 75) y, además, una naturaleza toda nueva: «Hasta el cielo de aquella tierra es prado! / Los pájaros son flores. Cada pluma / es una nota musical distinta: / son breves sonatinas de colores / que los ojos escuchan asombrados» (pp. 80-81). Enseguida, hay un regreso a la época de la conquista. El «Llanto noveno» cuenta la vida de don Pedro de Alvarado y el «Llanto décimo» la de su esposa, doña Beatriz de la Cueva, la Sin Ventura.

El «Llanto undécimo» está dedicado a Tecún Umán, el héroe nacional guatemalteco. Se trata de la presentación de los personajes del drama con que va a concluir el libro: la conquista de Guatemala. En los «Llantos» sucesivos, Fermín García hace una descripción de la sociedad maya antes de la llegada de los españoles. Luego, cuenta la batalla final, en Xelajú, cuando don Pedro de Alvarado mata a Tecún Umán. Después, Alvarado se reconcilia con un sabio maya y reconoce el valor de su antagonista muerto. El libro termina con una *postdata*, que es un canto en contra de las tiranías contemporáneas y un llamado para que cese la violencia en el país.

El libro de Fermín García constituye un poema épico, género de antigua tradición en Guatemala. Su descripción de paisajes y ciudades, así como de los acontecimientos históricos, es apasionada. En algunos momentos, García alcanza alturas líricas dignas de alabanza. No puede dejarse de notar su amor por la tierra y por las gentes que le han inspirado el poema, así como el conocimiento profundo de Guatemala, a través del conocimiento de nombres de flores, árboles, animales y costumbres, seña de uno que se ha imbuído del espíritu del país.

Marjorie Sánchez

\* \* \*

Elias Lipiner, *Gaspar da Gama. Um converso na frota de Cabral*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987, pp. 276.

Não tem merecido a atenção devida, por parte dos historiadores dos descobrimentos portugueses, o peso da actuação dos ex-judeus conversos (cristãos-novos por necessidade) na empresa marítima da expansão portuguesa. É por isso que o presente estudo assume uma posição de destaque, quanto mais não seja pelo levantamento bibliográfico da área hebraica, atinente ao argumento em questão. Mas o estudo de E. Lipiner apresenta, sem dúvida, outros motivos de interesse.

O ensaio reveste-se até duma amplitude que supera a que o título deixa perceber, visto que, muito embora o núcleo do trabalho seja dedicado à figura designada nas crónicas quinhentistas pelos nomes de «Gaspar da Gama, Gaspar das Índias, Gaspar de Goa, Gaspar o língua, e Gaspar simplesmente» (p. 263), a perspectiva do autor reside na tentativa de fazer luz sobre uma parte quase ignorada da história da colonização portuguesa na Índia, decifrando simultaneamente muitos lugares-comuns postos a circular (algumas vezes pelos próprios cronistas) e atribuídos à «nação judaica». Percebe-se, pois, que o estudioso brasileiro tenha privilegiado no título uma área geográfica e cultural, ainda que o desenvolvimento da sua investigação ultrapasse largamente os limites que um título deste teor pode pressupor.

Partindo de uma introdução em que se aborda o problema dos precursores de Vasco da Gama, o autor mergulha imediatamente a sua atenção no que constituirá o fulcro dos seus estudos. Deste modo, não pode deixar de analisar as relações conflituosas (e por vezes contraditórias) entre o rei D. Manuel e os judeus, análise que não transcura a opinião dos cronistas judeus contemporâneos, certamente não positiva, sem deixar de notar a ambiguidade de uma política que concedia certa liberdade de acção a figuras de grande relevo, entre as quais se destacava a do astrónomo Abraham Zacut, mais tarde obrigado a fugir por ter recusado o baptismo, aqui considerada com a dimensão e agudeza de observações que caracterizam o discurso global. É claro que será Gaspar da Gama a ocupar, de modo especial, as propostas do estudioso, traçando um percurso, não isento de sinuosidades e aspectos não esclarecidos, deste «exótico judeu capturado por Vasco da Gama no ilha de Angediva [...], num fim de setembro de 1498, e promovido mais tarde, de mísero e anónimo cativo, a conselheiro de reis e príncipes» (p. 76). Mas outras figuras de ex-judeus afloram à superfície textual, como Francisco de Albuquerque e Alexandre de Ataíde, para não falar de uma visão tanto quanto possível circunstanciada sobre a presença dos judeus na Índia durante a conquista do Oriente (cap. VII) e sua influência nas decisões do próprio vice-rei. Neste aspecto é paradigmática ainda a personagem de Gaspar da Gama, judeu de ascendência polaca, profundo conhecedor dos mecanismos que regulavam o comércio no Oriente, hábil negociador e precioso intérprete que sabia falar «hebraico, caldeu, arábico e alemão, fala também italiano misturado com espanhol tão claro que se entende como um português» (p. 81), tal como o apresentam alguns cronistas da época.

Mas Gaspar da Gama, enquanto membro da expedição de Pedro Álvares Cabral como intérprete e conselheiro (1500-1501), está também ligado ao achamento do Brasil. A este respeito, constituem um bloco significativo os caps. II/IV, o primeiro traçando alguns aspectos que se prendem com a expedição e o último analisando o encontro de Gaspar com Vespucci. Merece, todavia, uma atenção particular o cap. III («Quem deu o nome definitivo ao Brasil»), pelo rigor da argumentação, pela crítica fundamentada ao autor da *História secreta do Brasil*, «incorrigível na arte de revelar ao mundo que são os judeus que sempre manobram todos os cenários nos bastidores da História brasileira» (p. 117) e pela originalidade de algumas conjecturas que, pelo menos à partida, oferecem uma base (de origem económica e, deste modo, provavelmente atribuída a mercadores) a ter seguramente em consideração. De resto, como não deixa de notar o estudioso, já Frei Vicente do Salvador, autor da pri-

meira *História do Brasil*, atribui a mudança de nome à negligência dos reis de Portugal em relação à terra scoperta, inizialmente destinata a servir de «pousada para esta navegação de Calecute», seguendo-se assim à letra o que tinha sido mera sugestão de Pêro Vaz de Caminha.

Manuel Simões

Beatriz Berrini, *Eça e Pessoa*, Lisboa, A Regra do Jogo, Edições, 1985, pp. 141.

Il volume raccoglie tre saggi di diversa indole e qualità dell'autrice brasiliana Beatriz Berrini, già conosciuta per il suo voluminoso studio sull'opera narrativa di Eça de Queiroz, *Portugal de Eça de Queiroz*. Il primo saggio, *Eça e Pessoa (Língua, Nação, Pátria)*, partendo da due frasi sulla lingua di Pessoa e di Eça, rispettivamente «Minha pátria é a língua portuguesa», «é na língua que verdadeiramente reside a nacionalidade», aborda temi particolarmente interessanti ed attuali come i rapporti fra lingua e patria, lingua e nazionalità, lingua e cultura. Sebbene il carattere di «riflessione» del testo permetta una certa libertà e disinvoltura, ed una relativa rigorosità nella trattazione dei molteplici argomenti sollevati (e del resto l'autrice con una opportuna «captatio benevolentiae» a p. 16, e con la dichiarazione esplicita del suo «gosto de *palavrar*», a p. 19, si mette al riparo da eventuali critiche di tal genere) non mancano spunti degni di nota come gli accenni alla situazione linguistica del Brasile odierno (p. 49), ai primi contatti tra colonizzazione ed indigeni (pp. 34-35), e soprattutto le pagine dedicate a Pessoa. Questi, come è risaputo, era bilingue, in grado di dominare perfettamente l'inglese ed il portoghese, ma la maggior parte della sua opera, e la più valida, fu scritta nella lingua materna. L'autrice si sofferma sulla opzione del poeta per il portoghese, dapprima considerandola rispetto alle sue vicende biografiche. Questa scelta corrisponderebbe infatti ad un ritorno al ventre materno, poiché il portoghese è la lingua dell'infanzia, della primitiva socializzazione, della madre, mentre l'inglese è la lingua dell'esilio, inteso nel senso più ampio come esilio «da primeira família, da pátria, da língua materna e sua cultura» (p. 46). In seguito, tenendo presente l'equivalenza patria = lingua della frase citata di Pessoa, l'autrice sottolinea che ciò che egli ritiene essere la patria non deve essere confuso con la nazionalità come appare evidente da un'altra sua affermazione: «Ser português no sentido decente da palavra, é ser europeu sem a má-criação de nacionalidade» (p. 47). La scelta del portoghese come patria è quindi scelta di un modo di essere e di pensare, di un passato, e di un insieme di tradizioni insite nella lingua stessa. E l'uso dell'una o dell'altra lingua è, del resto, per Pessoa strettamente vincolata a ciò che deve essere espresso: «Uma coisa que pode ser dita tão bem numa língua como noutra é melhor não se dizer» (p. 36). Ricollocando, infine, la frase che dà origine al saggio nel suo contesto (si tratta di un brano dell'eteronimo Bernardo Soares), B. Berrini fa notare come non esista per l'eteronimo una patria identificabile con una dimensione territo-

riale, la patria esiste a livello linguistico ed è secondo Pessoa-Soares la pagina ben scritta, la sintassi corretta, l'ortografia non semplificata ecc. ... La patria insomma è la dimensione estetica. La lingua portoghese risulta quindi per Pessoa la «coisa amada» (p. 52), la patria promessa, ed allo stesso tempo «a opção [...] por uma História, uma maneira de ser e de pensar, uma visão do mundo» (p. 52).

Il secondo saggio, *O Paganismo de Pessoa*, ha come obiettivo la definizione del paganesimo del poeta attraverso i componimenti degli eteronimi Ricardo Reis e Alberto Caeiro, e alcuni testi in prosa dell'ortonimo. Lo scritto lungo e a volte tortuoso con richiami ad altri autori come Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen, e approssimazioni al pensiero di Nietzsche, pur con osservazioni efficaci mi sembra mancare tuttavia di quella necessaria sinteticità e precisione nel definire l'argomento che ne potrebbero fare un contributo concreto alla conoscenza di questo aspetto rilevante del pensiero di Pessoa.

L'ultimo saggio, *Escritas, Escreventes, Escritores*, interamente dedicato a Eça de Queirós, è senza dubbio il più interessante e valido. Giovandosi infatti dei manoscritti inediti della Biblioteca Nazionale di Lisbona, l'autrice ci conduce nell'officina del romanziere. La compilazione di elenchi di vocaboli, utili a creare con precisione l'atmosfera di narrazioni ambientate nel passato, le brevi descrizioni di scorci delle vie della capitale, le liste di frasi su oggetti vari, attente a coglierne le forme, i colori, i sapori e gli odori, rappresentano chiaramente la documentazione precisa, la ricerca lessicale e lo esercizio di stile antistante all'atto della narrazione. Gli schemi dei romanzi, poi, e la delineazione dei tratti salienti dei personaggi mostrano il modo in cui lo scrittore affrontava la creazione del testo: dapprima la caratterizzazione del personaggio, che di per se costituisce il germe della narrativa, rivelando secondo l'autrice un «determinismo latente» (p. 121), quindi l'abbozzo di una storia con l'indicazione di ciò che doveva essere sviluppato, a partire dalla «adjectivação que qualificava os actores» (p. 121). Il confronto tra la prima versione dei romanzi e la stesura definitiva evidenzia l'ulteriore lavoro dello scrittore alla ricerca di una espressione sempre più soddisfacente. L'autrice dà un esempio efficace di ciò comparando la figura di Julião della prima versione de *O Primo Basílio* con quella del romanzo compiuto, riscontrando una semplificazione drastica del personaggio e la sparizione del cagnolino suo fedele compagno nella prima versione. Cambiamenti motivati dal progressivo passaggio ad un registro più tragico e meno comico del romanzo e dal desiderio di rendere più scorrevole e meno dispersiva la narrazione. Il saggio si conclude con uno stimolante parallelo tra il modo di composizione di Eça e quello di un personaggio-scrittore di un suo romanzo. Il parallelo mostra come il modo di comporre del personaggio, Gonçalo, narratore intradiegetico-eterodiegetico in *A Ilustre Casa de Ramires*, rispecchi quello dello scrittore così da divenire quasi un simbolo dello stesso Eça, «debruçado desde os primeiros romances de que é autor até o final da vida, sobre o inquietante processo de criação e a difícil arte de escrever» (p. 140).

In conclusione non si può tralasciare un doveroso appunto al titolo del volume che mi sembra inadeguato e fuorviante. Inadeguato perché pare suggerire un parallelo tra i due scrittori del quale, però, non v'è traccia nei tre saggi, e fuorviante, inoltre, per chi, conoscendo la precedente opera dell'autrice sulla narrativa di Eça de Queirós, si aspetti di trovare nel volume un approfondimento di quel dialogo inter-

testuale tra Eça e Pessoa che B. Berrini aveva abbozzato nella «Apêndice IV» di quell'opera.

Gianluca Miraglia

\* \* \*

Ausiàs March, *Cant espiritual / Canto espiritual*. Traducción de Juan Ramón Masoliver, edición y prólogo de Josep Miquel Sobré, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

Pochi poeti hanno dedicato tanta attenzione, tanto sforzo intellettuale e tanta devota fede cristiana all'amore come Ausiàs March. I suoi versi, tradizionalmente riuniti in quattro cantiche (*Cants d'Amor*, *Cants Morals*, *Cants de Mort*, *Cant Espiritual*) ci hanno consegnato una compiuta teoria dell'Amore tesa a svelare con rigore filosofico, le leggi più segrete delle passioni umane. In ambito trobadorico si era già tentata una classificazione dei fondamenti etici che presiedono alle passioni. Si pensi a Giraut de Calansó e al suo *Palau de l'Amor*, descritto come un maniero a tre piani indicanti l'amore carnale, coniugale, e celestiale; o a Jean de Meung quando distingue, nel celebratissimo *Roman de la Rose*, tra *folle amour*, *vraie amour*, e amore coniugale. Ausiàs March si farà sostenitore di una concezione tripartita dell'amore (*amor foll*, *amor angelical*, *amor homenívol*) coerente con la tradizione scolastica medievale e sotto molti aspetti coincidente con quella dei suoi predecessori occitani, ma la arricchirà con accenti lirici e motivi ideali assolutamente inediti.

Zone di sopravvivenze trobadoriche e spazi di originale creatività sono stati via via individuati dagli studiosi che hanno sondato l'ampia e complessa parabola marchiana. Quest'edizione bilingue, recentemente apparsa nella collana Marca Hispánica, ne ha riproposto due momenti di speciale intensità: il *Tercer Cant de Mort* e il *Cant espiritual*. Essi possono dirsi l'inizio e la fine di un lento cammino di purificazione intrapreso dal lirico valenziano alla morte dell'amata Joana Escorna. Cammino quanto mai impervio e tormentoso perché per Ausiàs March l'amore non è più l'evento gioioso e esaltante celebrato nell'aristocratica Provenza ma piuttosto una coinvolgente passione intellettuale, segnata da insanabili lacerazioni interiori e da inquietudini che Menéndez Pelayo non esitò a definire «romantiche». «La gran originalitat d'Ausiàs — scriveva a questo proposito M. de Montoliu in un fondamentale saggio dedicato all'opera del Valenziano — com a contor de l'amor, i la nota personal que el distingeix dels altres grans mestres medievals de la poesia eròtica, és la pura qualitat intel·lectual de l'excel·lència que ell troba i adora en l'anima de l'amada. Nota superintel·lectual que distingeix Teresa, de Beatriu i de Laura, en les quals l'acompliment de la perfeccio està en el conjunt harmònic de totes les facultats» (in *Ausiàs March*, Barcelona 1959, p. 60).



Pur intuendo lo scarto di prospettiva che si inaugura in Catalogna con la poesia amorosa marchiana, Josep Miquel Sobré evita di soffermarvisi, limitandosi ad osservare che «la transformación de una poesía más o menos convencional en una poesía tan intensamente psicológica y analítica no ha sido explicada suficientemente» (p. 16). «Para los trovadores — leggiamo ancora nell'introduzione a questa edizione — ser amante y ser poeta era casi lo mismo. March se sitúa plenamente en esta línea y toda su producción se desarrolla dentro del estrofismo y de la temática trovadorescos» (p. 9). Se in qualcosa si differenzia March dai poeti occitani è — secondo J.M.S. — nella scelta della lingua (il catalano) e nella mutata cornice storico-culturale in cui si trovò a vivere e a operare. E, precisamente, «en este mundo de una poesía noble que entra en su ocaso» (p. 10) scrive J.M.S. — deve situarsi l'opera del lirico valenziano.

Trovano così ampio riscontro certe valutazioni espresse nella prima decade di questo secolo dal critico rossiglione Amédée Pagès, il quale vide in March un tardo imitatore di modelli trobadorici (in *Auziàs March et ses prédécesseurs*, Parigi, 1911 e in *Les obres d'Auziàs March*, Barcellona, 1912-14), mentre è sorprendentemente ignorato tutto un versante critico (da Quadrado e Milà i Fontanals a Rubió i Lluch, Montoliu e Rubió i Balaguer) che ha registrato con più ampia ricettività il senso e la specificità dell'apporto marchiano alla lirica catalana del primo Rinascimento. Non conta ora stabilire quale tra le due posizioni abbia colto nel segno. Si rimanda, all'uopo, al già citato studio di M. de Montoliu che su ciò si è proficuamente intrattenuto. Riteniamo però opportuno richiamare l'attenzione sulla varietà di interpretazioni con cui si è letta l'opera di un poeta che lo stesso Sobré include tra i più «vibrantes» e «complejos» della cultura ispanica.

Questa selezione di canti marchiani, tradotti in modo fedele e partecipe insieme da J.R. Masoliver e acutamente analizzati nei loro contenuti specifici da J.M. Sobré, ci sembra perciò utile sì a una sommaria presa in visione di certi «mecanismos ideológicos y poéticos» in essi operanti — come il curatore si augura — ma troppo limitativa in quanto a orientamento critico per suggerirne efficacemente l'intrinseca complessità.

Loretta Frattale

Narcís Comadira, *Enigma*, Barcelona, Col.leció Poètica, text bilingüe, Edicions 62 - Península, 1985, pp. 92.

El panorama de la poesia catalana ha incorporat recentment — a contracorrent i malgrat el neguit d'èxit i premi immediats dels molts bards barbamecs que amb un mal llibre als prestatges de la lleixa ja es creuen déus de l'olimp — dos llibres de dos poetes o senzillament homes que escriuen poesia que, des de posicions diferents, representen sense cap mena de dubte una de les fites més altes que ha assolit la nostra

poesia en aquests últims temps i, ensems, una continuïtat respecte dels grans moments de la poesia catalana moderna (Carner, Riba, Foix, Ferrater, Vinyoli, V.A. Estellés, principalment), tot i que, pel que fa diguem-ne al contingut i al to, s'aparten, crec, radicalment d'aquell moralisme rosegaaltars que, al meu entendre, ha estat en alguns moments de les nostres lletres (Carner, Riba, etc.) una cotilla enganyadora que ha barrat el camí de descens envers l'exploració dels dolços i terribles inferns, o, millor dit, per deixar de banda aquesta terminologia massa maniquea, abismes o forats negres de l'ànima de l'home modern, tema cabdal de la millor poesia occidental contemporània (T.S. Eliot, P. Celan, G. Benn, etc.). Em refereixo a l'*Edat d'or*, de Francesc Parcerisas, i a *Enigma*, de Narcís Comadira, volum, aquest últim, que ha estrenat la col·lecció Poètica.

Amb *Enigma*, Narcís Comadira ens ha ofert un llibre molt arquitectat, a despit de la voluntat palesada pel mateix autor en el pròleg al llibre *La llibertat i el terror* (que recull tota la seva producció anterior) de no voler ser «un constructor d'una "obra" amb cap i peus», la qual cosa, com és obvi, no volia pas dir que ell no tingués intenció d'explorar d'una manera exhaustiva i aprofundida determinats terrenys i obsessions; em sembla que, en aquest sentit, la seva obra anterior es prou explícita i, deixant a part els poemes juganers i entremaliats, la resta són variacions infinites sobre la lacerant experiència de viure. La divisió interna d'*Enigma* en quatre blocs o parts molt diferents temàticament i formalment («Emblemes», «Desfici», «Triomf de la vida», «Requiem») respon a una estructura expositiva, analítica i racional de la qüestió (de la *quête*) que enuncia el poema-preàmbul i que és l'objecte que el poeta pretén escodrinyar: «*Enigma* / Desficiós pel teu sentir dispers, / la sang, el foc, conjures al poema. / El teu cos és el mot, la ment, el vers: / on és, però, la imatge de l'emblema?».

On «imatge de l'emblema» sembla correspondre a una mena de perquè figuratiu de tot allò que ens empeny a bellugar-nos i a cercar constantment, amb una espècie de frenesia semblant a la dels escarabats — «recorda», escriu Comadira dins una poesia dedicada a la solidarietat, a la «pietas» en el dolor, de tons franciscans — «/ que també et són germans» — i altres animals fins arribar («Triomf de la vida») a una mena de despullament - franciscà, o, millor encara, leopardià — de l'orgull de ser humans i de l'antropocentrisme per atènyer una visió de la vida de l'home dins el riu heraclitià o dins la força cega schopenhaueriana que ho arrossega tot i està fet de camins possibles i contradictoris, com doble és el jo poètic que se'ns mostra, no només a *Enigma*, sinó a tota l'obra de Narcís Comadira (on el seu nom, amb el qual juga i rejuga, rima *in absentia* amb esmunyadís i desencís, però també amb Paradís i encís). Jo poètic que només assoleix la unitat en aquells moments, pocs, en què, com el falcó del poema «Falconeria» ensinistrat pel seu senyor — que també és poeta, ultra falconer (recordeu A. March) — esdevé metàfora de la ment, de l'experiència artística o estètica en el moment precís de la creació (l'hora de l'àngel: figura que retorna a les pàgines d'*Enigma*), o de qualsevol de les comptades experiències, millor dit, actes (encara que sigui l'acció de la no acció dels místics, que implica nogensmays una actuació de la voluntat) vitals, intensos i unitaris. En aquell moment, esmunyadís, tot, i tothom, es troba pendent i existeix en funció del falcó, mentre ell, majestuós i segur, creua l'espai, oblidat de si mateix, tot cercant, concentrat, d'esgarrapar un mos de

sentir al vagar etern i inescrutable de les coses, dels ocells. És la presa, la cacera — o la feina de furetejar amb llàntia d'esmalt en el recambró dels misteris i dels noms — allò que assegura l'amnèsia, la desmemòria, car, un cop el grifó té la captura (conill, perdiu, colom, poema o coit) s'adona que aquest instant de bellesa ha estat petit, ínfim, raquític, insuficient, insofrible. Mentre es troba en ple *rapte* se sent senyor, u, etern — pensament aquest que no fa sinó glossar, dins una poesia altament simbòlica i distanciada (tot i que podríem dir-ne objectiva, per tal com els diferents *jo* de l'autor prenen distintes personificacions) aquell vers de *La llibertat i el terror*: «oblidats, som déus» —, un cop atès, però, l'objectiu, el fi, tot torna al seu lloc, i els àngels caiguts mostren les ales trencades sota un vestit gris, atrotinat i ple de pols.

El *rapte*, doncs, tal vegada no és res, o és no-res. L'experiència estètica veritable és, però és massa curta, com és breu el sentiment de seguretat i oblit que hom sent mentre s'hi troba immers, desaparegut el qual queda el doror, la nostàlgia, la melangia, la por al no-res, enfront dels quals l'home, ens diu Comadira — reprenen gairebé la proclama dels últims poemes de Leopardi — no té més remei que fer front comú i solidari amb els altres elements i éssers que omplen aquesta existència, única cosa que pot dar algun sentit segurament a aquesta vida que flota sobre un enigma que mai cap déu o ment humana potser no arribarà a copsar ni aclarir, per molt que hom vagi d'aquí a allà, cercant, escrivint i pensant. Quin és el sentit de tota aquesta activitat marejadora? Estem abocats al no-res puix que som no-res? Aquest és el problema que Narcís Comadira, «Tentinejant», intenta d'afrontar, bo i passant de la comprovació de la fugacitat de l'oblit de si mateix i de l'agermanament panteista de l'home amb la resta del creat a una visió certament fatalista d'un món no només sense amo («Cap corn reial no em crida: / només el mar, el mar, i l'absència de Déu»), ans sense sentit, en el qual, però, hom pot encara sentir en alguns instants fugissers la sensació d'unitat i de reunió d'aquells diferents *jo* que malden sempre per seguir camins oposats i, així, per migpartir-nos de cos i ànima (una mica com W. Benjamin sentia en les males traduccions — principalment la tercera Oda Pítica de Píndar recreada per Hölderlin — un eco, una evocació de la *Ur-Sprache*; vegeu: *La tasca del traductor*). I és en aquells rars moments de l'àngel que som simplement com som, sembla dir-nos Comadira, en aquest llibre bellíssim i pregon — deutor en gran part, des del punt de vista formal, de la seva tasca de traductor (*Antalogia de la poesia italiana, etc.*). Sabem, però, que això no és més que una altra màscara que l'home s'ha a mida per tal d'allunyar el defici, si més no momentàniament, perquè aquest reapareix tantost a la mínima vacil·lació i torna a posar en primer pla el misteri, l'enigma i, amb ell, la nostra recerca eterna i extenuadora del sentit últim d'aquest defici que, a dies, ens corglaça. D'aquí que *Enigma* es clogui amb una pregunta-invocació, al final del llarg poema «Rèquiem», dirigida a una mena de déu, o a la mort: «Oh quan serà que vindré a reposar-me / al teu recés de perenne certa!».

Rosend Arqués

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Annali - Sezione romanza*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, vol. XXVIII, n. 2, 1986.
- Bulletin bibliographique (1977-1978)*, Société des Hispanistes Français, 1986, pp. 101.
- Cadernos de estudos linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 10, 1986.
- Casa de las Américas*, La Habana, año XXVII, nn. 158, 159, 1986.
- Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 95, 1987.
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 37, 1987.
- Cuadernos de filología - Studia linguistica hispanica*, Universidad de Valencia, vol. II, n. 3, 1986.
- Estudos iberoamericanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. XII, n. 1, 1986.
- Fragmentos (Revista de língua e literatura estrangeiras)*, Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 1, n. 1, 1986.
- Iberoamericana*, Universität Hamburg, Iberoamericanisches Forschungsinstitut, n. 28-29, 1986.
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, anno III, nn. 5, 6, 1986.
- Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. X, nn. 1 (1985), 2 (1986).
- Khipu (Revista bilingüe de cultura sobre América Latina)*, año 9, n. 18, 1986.
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, Bilbao, n. 37, 1987.
- Letras de hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 65, 1986.
- Letterature*, Facoltà di Magistero, Università di Genova, n. 9, 1986.
- L'ordinaire du mexicaniste*, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 107, 108, 1987.
- Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, serie 2, vol. 1, n. 1-2, 1986.
- Terra Ameriga*, Associazione Italiana Studi Americanistici, Genova, n. 44-45, 1986.

### b) Libri

- M. Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 159.
- Annuaire des Hispanistes français de l'enseignement supérieur*, Société des Hispanistes Français, 1987, pp. 28.
- F. Bacchelli, *Catalogo del fondo antico spagnolo della Biblioteca Federiciana di Fano*, Verona, Libreria Editrice Università, 1987, pp. 110.
- P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*. A cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi Editore, 1986, pp. 125.

- L. Buñuel, *Scritti letterari e cinematografici*. A cura di A. Sánchez Vidal, trad. D. Pini Moro, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 270.
- A. Carvalho, *Cubalibre*, Cuba, Ediciones Casa de las Américas, 1986, pp. 172.
- S. D'Arzo, *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo*. A cura di A.L. Lenzi, Modena, Mucchi Editore, 1986, pp. 153.
- G.B. De Cesare, *Storia e testi della letteratura spagnola medievale*, Cagliari, Istituto sui rapporti italo-iberici, C.N.R., 1986; pp. 444.
- R. Del Valle Inclán, *Aromi di leggenda. Il passeggero*. A cura di G. Allegra, Palermo, Novecento, 1987, pp. 207.
- P. Floriani, *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1981, pp. 136.
- Fondi iberici a stampa nelle biblioteche del Ducato. IV la Biblioteca Belloni di Colorno*. A cura di M. Mezzi e M.P. Miazzi Chiari, premessa di G. Paglia, Università degli studi di Parma, Parma, Tipografia Benedettina Edizioni, 1987, pp. 101.
- A. Gallotta - U. Marazzi, *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVII e XIX*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, vol. I, 1984, pp. 1086; vol. II, 1985, pp. 774.
- M. Gastão, *Revelam-se em português cinco preciosas cartas do escultor Miguel Ângelo (Em apêndice a carta de Francisco de Holanda para Miguel Ângelo)*, Braga, Editorial Franciscana, 1986, pp. 71.
- P.O. Kristeller, *Retorica e filosofia dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli, Bibliopolis, 1980, pp. 104.
- J.A. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 800.
- A. Melloni, *Bada a come parli. Comunicazione televisiva e didattica delle lingue*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 123.
- S. Monti, *Il tabacco fa male? Medicina, ideologia, letteratura nella polemica sulla diffusione di un prodotto del Nuovo Mondo*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 130.
- G. Paglia, *Problemi e stratificazioni del lessico nel periodo romantico*, Università degli Studi di Parma, Parma, Tipografia Benedettina Edizioni, 1987, pp. 105.
- S. Schipani, *Cultura iberica e diritto romano*, «Studi Sassaresi», VIII, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, s.d., pp. 438.
- Schwerpunkt Siglo de Oro, Akten des Deutschen Hispanistentages*, Wolfenbüttel, Hamburg, Buske, 1986, pp. 378.
- R. van Hoogstraten, *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Fundamentos, 1986, pp. 132.

## PUBBLICAZIONI

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

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

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

- |                       |          |                        |           |
|-----------------------|----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978)   | L. 3.000 | n. 16 (marzo 1983)     | L. 8.000  |
| n. 2 (giugno 1978)    | L. 3.000 | n. 17 (settembre 1983) | L. 8.000  |
| n. 3 (dicembre 1978)  | L. 3.000 | n. 18 (dicembre 1983)  | L. 8.000  |
| n. 4 (aprile 1979)    | L. 4.000 | n. 19 (febbraio 1984)  | L. 10.000 |
| n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 | n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 |
| n. 6 (dicembre 1979)  | L. 4.000 | n. 21 (dicembre 1984)  | L. 10.000 |
| n. 7 (maggio 1980)    | L. 5.000 | n. 22 (maggio 1985)    | L. 12.000 |
| n. 8 (settembre 1980) | L. 5.000 | n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 |
| n. 9 (dicembre 1980)  | L. 5.000 | n. 24 (dicembre 1985)  | L. 12.000 |
| n. 10 (marzo 1981)    | L. 6.000 | n. 25 (maggio 1986)    | L. 12.000 |
| n. 11 (ottobre 1981)  | L. 6.000 | n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 |
| n. 12 (dicembre 1981) | L. 6.000 | n. 27 (dicembre 1986)  | L. 12.000 |
| n. 13 (aprile 1982)   | L. 7.000 | n. 28 (maggio 1987)    | L. 12.000 |
| n. 14 (ottobre 1982)  | L. 7.000 | n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 |
| n. 15 (dicembre 1982) | L. 7.000 |                        |           |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE  
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> . . . . .	L. 10.000
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. 8.000
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. 8.000
G. Bellini, <i>La poesia modernista</i> . . . . .	L. 1.200
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. 8.000
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> . . . . .	L. 10.000
F. Meregalli, <i>La vida politica del canceller Ayala</i> . . . . .	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i> . . . . .	esaurito
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> . . . . .	L. 8.000
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> . . . . .	L. 20.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i> . . . . .	L. 7.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 8.000	Vol. X (1980)	L. 10.000
Vol. II (1969)	L. 8.000	Vol. XI (1981)	esaurito
Vol. III (1971)	L. 8.000	Vol. XII (1982)	L. 8.000
Vol. IV (1973)	L. 8.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 8.000	Vol. XV-XVI (1983)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 8.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 8.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VIII (1978)	L. 10.000	Vol. IX (1987)	L. 12.000
Vol. IX (1979)	L. 10.000		

## STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

### Serie I:

- |  |          |
|--|----------|
| 1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini . . . . .                   | esaurito |
| 2. <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F. Cerutti . . . . .                                 | esaurito |
| 3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias. Bibliografia italiana y antología crítica</i> . . . . .     | L. 4.500 |
| 4. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei « Veinte poemas de amor... » di Pablo Neruda</i> . . . . . | L. 5.000 |
| 5. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel de Fonseca. Dois poetas em confronto</i> . . . . .            | L. 6.000 |

### Serie II:

- |  |           |
|--|-----------|
| 1. G. Francini, <i>Orientaciones de la novelística española actual</i> . . . . .   | L. 4.000  |
| 2. G. Lanciani, <i>Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei « Lusyadi »</i> . . . . .  | L. 3.000  |
| 3. L. Bonzi, <i>D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920</i> . . . . .   | L. 5.000  |
| 4. S. Regazzoni, <i>Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas</i> . . . . .  | L. 9.000  |
| 5. L. De Llera Esteban, <i>Relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la restauración hasta la guerra civil de 1936. El Archivo Miralles de Palma de Mallorca</i> . . . . . | L. 7.000  |
| 6. M. Scaramuzza Vidoni, <i>Il linguaggio dell'utopia nel Cinquecento ispanico</i> . . . . .   | L. 8.000  |
| 7. L. De Llera Esteban, <i>Relaciones culturales italo-hispánicas. La embajada de T. Gallarati Scotti en Madrid (1945-1946)</i> . . . . .                                      | L. 9.000  |
| 8. L. Bonzi, <i>Due studi sulle relazioni letterarie italo-ispaniche</i> . . . . .   | L. 10.000 |
| 9. G. Francini, <i>Cuestiones de microlengua</i> . . . . .   | L. 8.000  |
| 10. L. Bonzi, <i>Dino Buzzati in Spagna</i> . . . . .  | L. 5.000  |
| 11. S. Regazzoni, <i>Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento</i> (in preparazione)  |           |



# ANALES GALDOSIANOS

*Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

*Fundador y Director Honorario:* Rodolfo Cardona

*Director:* John W. Kronik

*Redactores:* Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Caudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

*Recensiones:* Peter A. Bly

*Asistente:* Debra A. Castillo

## REDACCION Y ADMINISTRACION:

Department of Romance Studies / Goldwin Smith Hall  
Cornell University  
Ithaca, NY 14853-3201 USA

## 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. Alfonso*; 11. - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13. - L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il manoscritto di Ferrara*; 14. - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*.

**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 (1987):

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

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Erika Arredondo

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

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

---

---

# The Canadian Journal of Italian Studies

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 8.00,

includere le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno

più le spese postali.

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

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

---

---

**CANADIAN  
JOURNAL**  
*of Italian  
Studies*