

to è un insieme di poco più di trenta pagine, che costituiscono nel loro insieme un ottimo avvicinamento al *romancero* nel suo complesso e alle sue mille sfaccettature. La snellezza dell'introduzione non fa a pugni con la completezza della rassegna delle principali questioni, molte delle quali ancora oggetto di dibattito, che definiscono la dimensione problematica di questo corpus: le origini del *romance*, la sua struttura metrica, la centrifuga trasmissione, le ricreazioni continue, l'andamento dialogico e talvolta quasi teatrale di molti testi, il loro raggrupparsi (certo più per nostra comodità che non per esplicita volontà dei testi stessi) in filoni tematici. Si aggiunga, poi, a completamento dell'apparato, l'ampia annotazione (sono circa 60 pagine) che accompagna, in fondo al volume, ogni singolo *romance* scelto, e la sua indubbia utilità per il lettore meno avvezzo ai personaggi e alle leggende della cultura ispanica, e si avrà un quadro del valore complessivo del volume.

Forse risulta lievemente sbilanciata la distribuzione dei testi in categorie, tra cui spicca quella dei *romances* novelleschi (ben 33 brani sui 72 complessivi). Si tenga conto, però, come correttamente ricorda Di Stefano, che l'etichetta di *novalesco* si è sempre applicata a una vastissima congerie di testi, anche sensibilmente diversi fra loro, che presentano elementi di non facile collocazione in altre categorie, dai contorni ben più definiti. Né sarà da trascurare l'indubbia fascinazione di gran parte di questi *romances*, come quello, celeberrimo, del Conde Arnaldos e del suo incontro con il vascello incantato, significativamente posto ad apertura della silloge.

Quanto alla versione italiana, è chiaro che della traduzione di testi poetici è sempre oltremodo difficile parlare. Il to-

pico del traduttore che si dichiara sconfitto nello scontro con il testo d'origine è da tempo moneta corrente, e non poteva mancare nemmeno nella breve nota che antecede la raccolta dei *romances*. Enrico Di Pastena, non nuovo a prove traduttive insidiose (penso alla *Teoría y juego del duende* lorchiana), sceglie un cammino transitato e indubbiamente consigliabile, quello di evitare la forzatura della rima assonante e della specularità metrica nella versione italiana rispetto all'originale spagnolo. Tuttavia non manca di esercitare una scelta personale, che ci sembra del tutto condivisibile, quale è quella di riprodurre nella lingua d'arrivo le imprevedibili alternanze dei tempi verbali che caratterizzano molti *romances*, e che senz'altro ne costituiscono una delle cifre stilistiche più peculiari.

Un ottimo strumento didattico e di mediazione culturale ci sembra, in definitiva, questa antologia, che riesce a vincere la battaglia con le pagine a disposizione (sempre troppo poche) e a offrire un percorso di lettura valido, ben organizzato, e di sicura comprensibilità anche per un pubblico, duole dirlo, sempre meno abituato al testo poetico medievale.

ALESSANDRO CASSOL

Juan de Robles, *Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo*, a cura di Antonio Castro Díaz, Ayuntamiento de Sevilla, 2011, 328 pp.

Tardes del Alcázar si conserva in un manoscritto autografo custodito nella Biblioteca Capitular y Colombina di

Siviglia con segnatura 56-4-48. La sua storia editoriale risale al 1635, quando viene composto da Juan de Robles (1575-1649), ecclesiastico originario di San Juan del Puerto (Huelva) trasferitosi a Siviglia da giovanissimo. Nel 1636 Rodrigo Caro, censore e amico dell'autore fin dai tempi dell'università, firma l'approvazione per dare il libro alle stampe. Tuttavia, l'opera rimane in forma di manoscritto fino al 1948, quando la Diputación Provincial di Siviglia la pubblica in una trascrizione di Manuel Justiniano e con il prologo di Miguel Romero Martínez. Spiega Antonio Castro Díaz, curatore del volume qui recensito, che l'edizione del '48 «adolesce de ciertos defectos que el tiempo ha acrecentado, como su carácter casi paleográfico, su escasa tirada —que la convierte en pieza de bibliófilo, difícil de encontrar— y los fallos de carácter técnico en la reproducción del texto, ya sea por erratas o por errores de interpretación en la transcripción textual» (pp. 19-20). Tuttavia è a quest'ultima che Castro Díaz fa riferimento nella sua nuova edizione, soprattutto per l'interpretazione problematica di alcuni termini del manoscritto, ma sempre con le dovute riserve, come egli stesso dichiara, a causa delle numerose lacune che presenta.

La riedizione di *Tardes del Alcázar*, spiega Castro nella pagina dei ringraziamenti, rientra nel Proyecto de Investigación FFI2009-08070 del Ministerio de Ciencia e Innovación, un lavoro di ricerca sul dialogo ispanico diretto da Ana Vian Herrero, professore ordinario presso la Universidad Complutense; come si può leggere sulla pagina web del progetto (consultabile all'indirizzo <http://www.ucm.es/info/dialogycabddh/index.html>), il lavoro comprende l'inventario, la descrizione, l'edizione critica e

l'analisi di testi ispanici in prosa tardo-medievali e rinascimentali.

Dopo alcune pagine di biografia su Juan de Robles, brevi ma molto efficaci come inquadramento per l'oggetto di studio, Antonio Castro Díaz, prolifico studioso di letteratura spagnola medievale e rinascimentale e autore di notevoli edizioni critiche come *Los Coloquios* de Pedro Mexía (Sevilla, Diputación Provincial, 1977), *Silva de varia lección* (Madrid, Cátedra, 1989-1990) e *Diálogos o Coloquios* di Pedro Mexía (Madrid, Cátedra, 2004), si addentra in un'accurata descrizione del manoscritto autografo di Juan de Robles.

È molto precisa (e sempre chiara, qualità mai scontata per le edizioni critiche) la nota che spiega i criteri filologici seguiti dal curatore nella sua nuova edizione: per esempio, la modernizzazione di Castro Díaz riguarda gli accenti e l'utilizzo delle lettere maiuscole e minuscole, che vengono adattati in base alle regole ortografiche della Real Academia Española. Spiega inoltre il curatore come siano stati modernizzati e uniformati alcuni grafemi in precedenza equivoci per il loro valore vocale o consonantico, e prosegue dicendo che «para facilitar la lectura, hacemos un uso discrecional y moderado de los paréntesis, de los que el manuscrito usa con profusión y, a veces, abusa. Respetamos las contracciones de palabras usuales en el Siglo de Oro (*deste, dellas, dél*), pero adaptamos al uso moderno la unión o separación de otras según su sentido o por imposición de las normas actuales» (p. 64).

Di indubbia utilità per il lettore odierno risulta il ricchissimo apparato di note fornite dal curatore, sempre ben equilibrate ed esaustive, e soprattutto l'indice tematico e onomastico che

Castro Díaz inserisce in coda alla sua edizione come «un glosario de las voces arcaicas o insólitas catalogadas, un repertorio de los principales nombres y asuntos documentados en el libro y comentados en nota, y un inventario de los fenómenos lingüísticos y literarios observados en la obra de Robles» (p. 277).

Dice Castro Díaz di aver rispettato le ultime volontà dell'autore, che aveva ritoccato il testo in attesa che venisse stampato, cosa che purtroppo non venne mai realizzata quando l'autore era ancora in vita. Aggiunge il curatore che ha preferito lasciare traccia delle due fasi del processo di elaborazione con un'apposita lista di varianti in appendice al libro.

L'accuratissimo studio introduttivo di Castro Díaz prosegue con una spiegazione del genere del dialogo dottrinale, entro il quale rientra il libro, e con un'illustrazione della struttura e dell'argomento dell'opera. Il curatore è attento a dare solo i giusti cenni storici e stilistici del genere letterario e a suggerire in nota gli approfondimenti. Avrebbe potuto essere rischioso fare riferimenti più specifici a un genere così diffuso e studiato e invece Castro Díaz riesce a menzionarlo con il giusto equilibrio senza mettere in ombra le *Tardes* rispetto all'antico genere dialogico a cui appartiene.

L'opera è divisa in due parti (*tardes*) di diversa lunghezza e lascia spazio a un'eventuale conclusione che tuttavia non venne mai prodotta, caratteristica, questa di avere un finale aperto con un possibile ampliamento successivo, tipica dei dialoghi di quell'epoca.

La prima parte, più breve rispetto alla seconda, serve per inquadrare il contesto dell'azione: vengono presentati i personaggi che dialogano, si precisano lo spazio e il tempo e si specifica l'argomento della conversazione (o del di-

battito) che si svilupperà nella seconda tarde. Quest'ultima, che ha luogo il giorno successivo, ha infatti come oggetto i principi teorici sui quali si va imperniando il dialogo: la forma di stato della monarchia assoluta, l'addottrinamento degli individui affinché la loro condotta si adegui ai principi di tale assolutismo e la politica del Conde-Duque de Olivares, a cui Juan de Robles dedica la sua opera. Si può notare facilmente, perciò, che *Tardes del Alcázar* appartiene al genere del dialogo dottrinale, caratterizzato da temi e insegnamenti universali che un maestro trasmette a un allievo, il cui ruolo dev'essere quello di assentire o porre domande affinché il maestro possa riproporre con fermezza i suoi precetti.

Come succede nella maggior parte delle opere dialogiche, l'autore ha optato per un tipo di dialogo drammatico o diretto, ovvero i personaggi parlano senza che l'autore li introduca previamente nel discorso. La presenza dell'autore si nota soltanto nella dedica al Conde-Duque de Olivares, a cui Juan de Robles chiede di insegnargli a raggiungere la perfezione del perfetto vasallo, e nel prologo al lettore, in cui l'autore, oltre a dichiarare l'utilità dell'opera ai fini di educare i suoi lettori come buoni vassalli e cittadini, sottolinea l'umiltà del suo stile in modo che possa essere compreso e interiorizzato da tutti e cerca inoltre di accattivarsi l'attenzione e l'indulgenza del pubblico con il topico della *captatio benevolentiae*.

La struttura interna dell'opera è quella del dialogo classico: la prima tarde serve come *praeparatio* prologale; nella seconda tarde si sviluppa la *contentio*, la vera e propria discussione che a sua volta si divide in *propositio*, in cui si propone il tema, e *probatio* o *resolutio*,

in cui si apportano argomentazioni per consolidare la tesi proposta e offrire una sintesi finale.

Anche in questa illustrazione delle parti che compongono il dialogo classico, Antonio Castro Díaz evita di dare nozioni troppo manualistiche: i cenni teorici che fornisce sono quelli necessari a inquadrare l'opera nel suo contesto storico ed entro il genere a cui appartiene e il lettore sente di non aver bisogno di altro per apprezzare l'edizione che leggerà.

I personaggi che dialogano nell'opera sono soltanto due: il licenciado Sotomayor, maestro e palese alter ego dello stesso autore, e il suo giovane allievo don Juan de Guzmán, già protagonisti di un altro dialogo di Juan de Robles ne *El culto sevillano* (uno dei trattati di retorica di maggior successo in quegli anni). Se la figura del maestro è facilmente identificabile con Juan de Robles, più difficile è invece trovare una corrispondenza reale al personaggio di don Juan de Guzmán: Castro Díaz suggerisce che si potrebbe trattare di Gaspar de Guzmán, VII Duque di Medina Sidonia, oppure di una personificazione dei difetti della famiglia dei duchi di Medina – con cui il Conde-Duque de Olivares non aveva buoni rapporti – o ancora si potrebbe trattare di un simbolo della nobiltà più giovane, che deve prepararsi dal punto di vista intellettuale e politico al ruolo a cui era destinata.

Qualche accenno al tempo dell'opera è stato fatto in precedenza – il dialogo si sviluppa in due tardes di due giorni successivi – mentre lo spazio è quello dei giardini dell'Alcázar di Siviglia, dove maestro e allievo si danno appuntamento e il cui carattere paradisiaco e quasi bucolico propizia la conversazione. Con il consueto atteggiamento di essenzialità e precisione, a cui il lettore di que-

sta edizione critica si è ormai abituato, Castro Díaz accenna alla contestualizzazione storica e urbana dell'Alcázar e spiega come questo assuma la funzione topica di *locus amoenus*.

Il curatore approfondisce con intelligenza come il tempo, lo spazio, l'aspetto e il carattere dei personaggi possano essere studiati nell'opera attraverso una varietà di elementi deittici e cinesici inseriti nella conversazione. Così spiega, per esempio, come l'amenità dei giardini dell'Alcázar serva da sfondo al dialogo; o ancora, come le indicazioni sull'aspetto fisico e la condizione sociale di don Juan permettano di comprendere le sue aspirazioni. Secondo Castro Díaz, questi elementi suppliscono bene alla mancanza di tratti drammatici delle Tardes, in genere frequenti nei dialoghi per conferire dinamismo all'opera e sostituiti in questo caso da brevi didascalie a margine del testo; come è avvenuto nelle altre parti teoriche dell'introduzione al testo, anche la profusione di inserti deittici e cinesici viene illustrata da Castro Díaz, sempre in modo piuttosto «didattico», attraverso esempi chiarificatori tratti dal testo.

Sono frequenti invece i procedimenti narrativi utilizzati per animare la conversazione e al tempo stesso alleggerirla della serietà che impone l'argomento. È molto meticolosa la descrizione proposta per tali argomenti: in primo luogo risaltano per la loro frequenza e varietà gli exempla, di derivazione classica, biblica o di opere moderne, che consolidano i concetti esposti nella conversazione. Con l'identico proposito di tamponare l'aridità espositiva della teoria, Juan de Robles inserisce anche detti e proverbi di autori classici o estratti da repertori moderni, oppure ancora racconti di derivazione folclorica, aneddoti storici che «por su carácter insólito, sorprenden al lector y

retienen su atención acerca de lo que se está argumentando» (p. 32), episodi sivi-gliani vissuti dai due personaggi, o usi e costumi dell'epoca che apportano all'opera un indiscutibile valore documentale e che, afferma Castro Díaz, senza le *Tardes*, sarebbero sicuramente caduti nell'oblio.

Poco alla volta, quindi, il curatore si addentra nell'argomento e nel contenuto più specifico dell'opera, descrivendo con minuzia le battute che i due personaggi si scambiano nelle *tardes* e il contesto storico e politico sul quale si impernano.

È molto apprezzabile la decisione di Antonio Castro Díaz di spiegare il contesto storico e politico dell'opera soltanto dopo averla presentata con profusione di dettagli nella prima parte della sua introduzione. Questo brillante modo di organizzare le informazioni fa sì che *Tardes del Alcázar* si affermi con incisività e non soltanto come un esempio tra molti della sua epoca di letteratura dottrinale. È intelligente e ben studiata anche l'idea di far procedere di pari passo i fatti storici della Spagna del XVII e XVIII secolo e la storia della letteratura didattica e della trattatistica così diffusa all'epoca e così influente per le *Tardes*: «La expresión más acabada de la teoría político-jurídica medieval en nuestro suelo fueron las Partidas de Alfonso X el Sabio, de las que Robles extrajo tan abundantes y jugosos pasajes para sus argumentaciones en las *Tardes del Alcázar*» (p. 42).

Oltre alla finalità pedagogica che Juan de Robles aveva ereditato dallo spirito umanista, è evidente che gli esempi letterari da cui trae ispirazione vengono da lui modellati in base alla contingenza storica: il Conde-Duque de Olivares, a cui, ricordiamo ancora una volta, Robles dedica le sue *Tardes*, lotta per irrobustire la figura del re as-

soluta come rappresentante divino dello Stato, e tale atteggiamento porta Olivares a promuovere una serie di riforme amministrative, economiche e sociali al fine di garantirsi uno stato pacifico ma forte al tempo stesso, e su questo clima di esaltazione della monarchia assoluta si impernano le *Tardes*. La politica di Olivares inizia a vedersi attaccata dalla Francia attorno al 1635, quando Luigi XIII e Richelieu si preparano a dichiarare guerra alla Spagna di Felipe IV: «es, sin duda, en este ambiente de efervescencia nacionalista en el que se fraguan las *Tardes del Alcázar*, por lo que tampoco resulta casual que Robles dedique su obra al Conde-Duque, pues con ella pretendió defender y propagar de forma rotunda la política que el válido estaba llevando a cabo por aquellos mismos años en que la redactó» (p. 44).

Conclude Castro Díaz questa parte sul contesto in cui vengono scritte le *Tardes* dicendo che l'opera propone metodi per la rinascita dello Stato di fronte alla crisi politica, economica e morale che si era manifestata dalla fine del XVI secolo con intensità crescente: «Así, las *Tardes* podrían entenderse como un antídoto —entre otros muchos y cada cual con su particular orientación— que procuraba atajar el problema de España, clamando por la participación de todos los ciudadanos para que se congregasen en torno a su rey, a fin de colaborar en un esfuerzo común para salvar a la patria malherida» (p. 45).

Non si può dimenticare, tuttavia, che Juan de Robles ha concepito le *Tardes* innanzitutto come *Doctrina* para el perfecto vasallo, e cioè, «como un manual para que el vasallo se comporte de manera sumisa y obediente con las autoridades públicas, cuya cúspide es el rey, sin que, en contrapartida, los guber-

ados puedan exigir responsabilidades a los gobernantes ni preguntarse por el sentido de las órdenes que reciben de ellos» (p. 47). Ciò nonostante, Castro Díaz vede l'opera di Robles così collegata alla realtà politica entro la quale viene scritta, che considera lo smembramento della Spagna iniziato nel 1640 a causa della guerra contro i francesi e la caduta di Olivares nel 1643 come i motivi principali che impedirono la pubblicazione delle *Tardes del Alcázar* a quel tempo, inconveniente a cui pone rimedio con grande maestria riscattando l'opera dall'oblio e arricchendo il genere dei dialoghi rinascimentali, proposito implicito del progetto di Ana Vian Herrero in cui rientra l'edizione di Castro Díaz.

GIULIANA CALABRESE

Dario Puccini e Rafael Alberti, *Corrispondenza inedita (1951-1969)*, a cura di Gabriele Morelli, con una testimonianza di Stefania Piccinato Puccini, Milano, Viennepierre, 2009, 163 pp.

Il carteggio tra il grande poeta e pittore gaditano Rafael Alberti (1902-1999) e il noto ispanista Dario Puccini (1921-1997) è «una tessera fondamentale di quel ricco mosaico di relazioni umane e letterarie che i rappresentanti più significativi della cultura italiana hanno costruito intorno alla figura di Alberti», come sottolinea il curatore Gabriele Morelli (p. 39). L'epistolario, fitto soprattutto tra gli inizi del 1951 e la fine del 1963, ci informa sull'evoluzione della scrittura di Alberti in Argentina e sullo stato della sua ricezione in Italia. Testimonia inol-

tre il lavoro di Puccini come suo traduttore e diffusore sulla stampa, alla radio e presso gli editori italiani: nel solo 1961 escono per Parenti di Firenze *Miliziani a Ibiza* e per il Saggiatore di Milano *Ritratti di contemporanei* e la tragicommedia *Il trifoglio fiorito*. L'amicizia tra i due è scandita da notizie sulle vicende familiari, pacchetti affidati alle poste o ad amici comuni in visita, nonché impressioni di viaggio e cenni a riflessioni politiche, come in occasione del "Manifesto dei 101" del 1957, firmato da Puccini, che prende spunto dai fatti d'Ungheria per condannare lo stalinismo, provocando la repressione togliattiana. Puccini è infatti un intellettuale di sinistra e «il rapporto che lo unisce al poeta si fonda su una comune vocazione letteraria ed è alimentato dalla stessa fede negli ideali di giustizia e libertà» (ancora Morelli, p. 17). Costante è lo scambio di pubblicazioni e consigli: Puccini non manca di chiedere dritte per il suo fondamentale *Romancero della resistenza spagnola* (1960), Alberti invia testi e corregge bozze. Si seguono anche casi minuti, rivalità o incertezze, perfino guai pratici come la pretesa da parte della Società degli Autori spagnola (franchista) di incassare i diritti dell'esule Alberti, che fa fatica a cancellarsi. Insomma, la variegata testimonianza di un sentito dialogo personale e professionale.

Nel 1963, Rafael si trasferisce con María Teresa León in Italia, dove tra l'altro affondano le sue radici familiari, realizzando un desiderio più volte espresso da Buenos Aires. La scelgono tra vari Paesi, oltre che per i rapporti editoriali in corso, perché più mediterranea, più vicina all'Andalusia. E optano per Roma in quanto più divertente di Milano. Vi resteranno 14 anni, fino al rientro nella Spagna della transizione nel 1977. Il poe-