

DANIELE BAGLIONI

«LO ÚNICO VERDADERO ES EL SONETO COMO FORMA».
SU UN *DIVERTISSEMENT* ETEROGLOTTO DI JULIO CORTÁZAR

Simonetta

Simonetta, la fosca malintesa
chiude le rame inaltri fino al nardo.
Magari i tuoi allunghi di leopardo
móntano al valle, dove sta la chiesa.

O forse no, forse stai muta e resa
da fronte al mare, piggiotando il dardo!
Mí lascerai almeno éssere un tardo
seguitore, lo schiavo che ti stresa?

Ieri venívano i dolente sprozze
sospirando col giglio e col fenoglio
in mezzo al trimalciónico festaccio;

ma questa sera, Simonetta, nozze
di ombra amaranto e razzi del orgoglio
giúngono furia nel luttuoso bacio.

Carla

Vae victis, Carla, se le strombe urlante
ti immérgono fra i túrpidi tormenti!
Lo so: supplicherai che ti ramenti
la guancia rotta e le pestiglie umante.

Vai, e lascia che il labbro dell'amante
guarisca i seni tanto blu e mordenti,

Daniele Baglioni

mentre le alani dell'estate ai venti
frózzano la svergura palpitante.

Poi sarà il calmo, la deserta notte
dove sul ventre cádono le mele
liete di brisa soave e di funghine,

e tu, supino uccello delle grotte,
verrai alzarsi l'occhio delle mielle
e tutto sarà d'ombra e di caline.

Eleonora

Eleonora, la sfuma sopra il letto
Sorge come il sorriso fra le schiume
quando la singhia inopia del tuo fiume
diventa mora, scende, o poi va stretto.

¿Perché la notte invade tanto il petto
dove colombe rosse vanno al lume
mente il tuo seno trema, oh, Ulalume
un'altra volta sú dal fazzoletto?

La follía, le gombre, le mancanze
giócano sulle spiagge del ricordo
quando ti dai al vento e all'amore,

Eleonora, falcone di mudanza,
mannechino del tempo dove mordo
singhiozzando, già vinto e vincitore.

1. Le liriche soprariportate, riunite sotto il titolo *Tre donne*, sono tratte dalla sezione *In italico modo* della raccolta *Salvo el crepúsculo* di Julio Cortázar, l'ultima dello scrittore argentino, pubblicata postuma nel 1984, a pochi giorni dalla morte¹. Benché il nome di Cortázar sia solitamente associato alla prosa, quella dei racconti e del romanzo capolavoro *Rayuela* (tradotto in italiano come *Il gioco del mondo*, 1963), la poesia occupa un posto non marginale nella produzione dello scrittore e – ciò che più interessa ai fini di questo contributo – predilige la forma chiusa del

¹ JULIO CORTÁZAR, *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 1984, pp. 103-108. Ai tre componimenti si fa riferimento nel testo per mezzo dell'iniziale del titolo (dunque *Simonetta* = S, *Carla* = C, *Eleonora* = E).

sonetto: una preferenza che si osserva fin dagli esordi, ossia dalla raccolta *Presencia*, uscita sotto pseudonimo nel 1938, e che permane fino all'ultima silloge, in cui il sonetto, pur non essendo più la forma esclusiva, è comunque prevalente².

Già questo dato, che colloca Cortázar al termine del percorso di straordinaria fortuna del sonetto nella letteratura spagnola inaugurato dal marchese di Santillana e da Garcilaso e proseguito, attraverso Góngora e Lope de Vega, fino a Machado e Rafael Alberti³, basterebbe a giustificare un contributo sul grande scrittore argentino in una miscellanea dedicata a uno studioso – nonché collega e amico – che della lirica amorosa petrarchesca e rinascimentale è fra i massimi specialisti. Ma c'è di più: nei tre sonetti riportati la locuzione *In italico modo*, tratta di peso da Santillana, il quattrocentesco pioniere dei *Sonetos fechos al itálico modo*, è risemantizzata con riferimento non solo alla metrica e allo stile, ma anche alla veste fonomorfológica (e grafica), che è italiana, o almeno appare tale a un non madrelingua⁴. Siamo di fronte pertanto a un prodotto tardivo dell'eteroglossia letteraria in italiano, che nel periodo della sua massima fioritura, tra il XVI e il XVII secolo, ebbe la lirica e, più specificamente, il sonetto amoroso come forma espressiva d'elezione⁵.

Prodotto tardivo, certo, ma anche eccentrico: perché l'italiano delle tre liriche è una lingua soltanto simulata, in cui parole italiane si combinano con altre plausibili come italiane ma inventate, in sequenze a cui invano ci si sforzerebbe di dare un senso⁶. Un gioco dunque, concepito, come si legge nel prologo, «a la hora de

² Alla poesia di Cortázar è dedicata la Tesi di Dottorato di DANIEL MESA GANCEDO, *La obra poética de Julio Cortázar*, diretta da ROSA PELLICER DOMINGO, Universidad de Zaragoza, 1997, che riserva un corposo capitolo al rapporto dello scrittore con il sonetto (pp. 197-402).

³ Le opere degli autori citati figurano tutte nella biblioteca personale di Cortázar, oggi conservata presso la Fundación Juan March di Madrid e i cui titoli sono consultabili in rete all'indirizzo www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar.

⁴ DANIEL MESA GANCEDO, *El poeta es un fingidor: Cortázar "in itálico modo"*, in *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*, a cura di SILVANA LÓPEZ, Buenos Aires, NJ, 2019, pp. 179-200: pp. 184-185.

⁵ Sulla cosiddetta eteroglossia letteraria, vale a dire la produzione di poesia e prosa d'arte in italiano da parte di autori stranieri avvezzi a scrivere nelle proprie lingue madri (fra cui Montaigne, Milton, Quevedo, Pound), è di riferimento FURIO BRUGNOLO, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009. Il titolo del saggio cita il verso finale di un sonetto italiano di Milton.

⁶ Non rientra fra gli obiettivi di questo lavoro illustrare gli ingredienti grammaticali del *non-sense* di Cortázar, che sono del resto facilmente desumibili anche a una prima lettura. Ci limitiamo a osservare che all'opacizzazione semantica concorrono sia lessico propriamente d'invenzione (come i verbi *piggiotare, *stresare, *frozare, i nomi sprozze, pestiglie, svergura, caline, inopia, gombre, gli aggettivi *umante* e *singhia*) sia deformazioni di parole italiane ottenute tramite affissazione, metatesi, incroci, geminazioni e scempiamenti indebiti (*trimalciónico festaccio, strombe, túrpidi, ramenti, mielle, funghine*). Il ruolo più rilevante però è quello della sintassi, che legittima frasi ben formate sul versante grammaticale, ma prive di senso («nozze / di ombra amaranto e razzi del orgoglio / giungono furia nel luttuoso bacio» S, vv. 12-14; «Vai, e lascia che il labbro dell'amante / guarisca i seni tanto blu e mordenti», C, vv. 5-6; «¿Perché la notte invade tanto il petto / dove colombe rosse vanno al lume / mente il tuo seno trema, oh Ulalume / un'altra volta sú dal fazzoletto?», E, vv. 5-8).

hablar de sonrisas», che si manifesta in «largos discursos perfectamente aberrantes» per divertire soprattutto l'autore dei versi⁷. Quanto alla scelta dell'italiano, è ancora Cortázar, nel prologo, a indicarne le ragioni: da un lato c'è la somiglianza con lo spagnolo e la radicata presenza delle due lingue nella società argentina, anche in forma di ibridazioni gergali, sicché il *ludus* risulta in linea con «nuestra tendencia argentina a parodiar una lengua que practicamos sobre todo en su versión degradada, el *cocoliche*»; dall'altro c'è un meno scontato modello culto rinascimentale, ossia «el recuerdo clásico del italiano macarrónico que Francesco Colonna llevó a su ápice en la ya no famosa *Hypnerotomachia Poliphili*», inatteso in uno scrittore non accademico, la cui ispirazione poetica va ricercata in autori ben più recenti e non italiani (Keats, Poe, Mallarmé)⁸.

Si tratta in realtà di modelli lontani, come si affretta a chiarire il poeta, preoccupandosi di sottrarre il proprio esperimento alla fenomenologia del mistilinguismo. Nei sonetti di *Tre donne* manca infatti una componente linguistica "altra" che si mescoli con l'italiano (fatta eccezione per minime interferenze lessicali dello spagnolo: *brisa, mudanza*), e il gioco si consuma pertanto all'interno di una sola lingua, sfruttando la prosodia e le rime per far credere al lettore straniero di trovarsi davanti a testi realmente eteroglotti («para hacer caer el lector en el garlito de la cadencia») e l'ossatura sintattica per dissimulare l'assenza di semantica frasale e di referenzialità di parte del lessico («frases sin sentido donde se mezclan voces italianas con otras inventadas a vuelapluma»)⁹. Ne risulta una gabbia vuota, uno schema astratto e fine a sé stesso in cui «lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo», adatta a una lettura ad alta voce, che l'autore consiglia «tan falsa como el resto, es decir apasionada y vehemente»¹⁰.

Lo stesso espediente si osserva a livello microsintattico, per esempio attraverso l'abbinamento a un nome di un aggettivo con esso semanticamente incompatibile («supino uccello»). Meno significative le pur frequenti sconcordanze («i dolente sprozze», «le strombe urlante», «le alani», «diventa mora... o poi va stretto»), forse non tutte deliberate in uno scrittore non madrelingua, specie in quei casi in cui è palese l'interferenza dello spagnolo («al valle»; e cfr. anche «le rame», con metaplasmo di genere influenzato dallo sp. *las ramas*).

⁷ JULIO CORTÁZAR, *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 103.

⁸ *Ibid.* Cortázar stesso informa dello stupore dell'amico Italo Calvino all'apprendere della conoscenza, da parte dell'argentino, della *Hypnerotomachia* («a Calvino le asombró que un sudamericano pudiera saber algo sobre el poema de Colonna»), e rivela di aver scoperto l'opera grazie ai brevi passi riportati da JOHN ADDINGTON SYMONDS, *Renaissance in Italy*, I-VII, London, Smith, Elder & Co., 1914, che «me bastaron para ver cómo el latín y el italiano eran sometidos a una distorsión que debió enfermar de risa las tertulias de cardenales y letrados de la época». Da uno dei passi antologizzati da Symonds (nel primo dei due volumi dedicati alla *Italian Literature. Part 1*, ivi, I, p. 120), il celebre *incipit* del libro, è tratta la frase scelta come esergo della sezione, disposta forse inconsapevolmente in unità versali (un settenario tronco e due endecasillabi sdruccioli: «Et coruscante già [*sic!*] / sopra le cerulee e inquiete undule, / le sue irradiante come crispulavano»).

⁹ JULIO CORTÁZAR, *Salvo el crepúsculo*, cit., pp. 103-104.

¹⁰ *Ivi*, p. 104.

Purtroppo non sono disponibili registrazioni di una siffatta declamazione, in cui pure Cortázar dovette cimentarsi, se è vero che, come riporta lui stesso a conclusione dei tre componimenti, un ascoltatore d'eccezione, il medesimo Calvino con cui Cortázar si era confrontato sul poliflesco (cfr. la nota 8), ne rimase impressionato. Sappiamo però che, malgrado l'incoraggiamento, l'esperimento non fu più tentato, e l'*arpa italica* fu relegata in un angolo buio del salone dello scrittore:

“Accidente!” decía Calvino escuchándome leerlos. Me pareció una opinión tan generosa como estimulante, pero también creí oportuno colgar el arpa itálica y allí sigue, del salón en un ángulo oscuro¹¹.

2. Il riferimento all'arpa, riproposizione caricaturale dell'immagine topica della lira del poeta, funge anche da conferma della centralità del suono nell'operazione di Cortázar. Per un'analisi delle liriche non si potrà quindi prescindere dalla “trappola della cadenza”, a cominciare dalla forma metrica, che corrisponde *in toto* a quella canonica del sonetto, nel numero dei versi e nella loro misura, sempre endecasillabica. Il dato è atteso, in special modo in una parodia, e ciò sebbene alla letteratura spagnola modernista siano tutt'altro che estranee sperimentazioni sonettistiche in versi minori, analoghe a quelle che abbondano nello stesso periodo in Francia e in Italia¹². Canonici sono anche le partizioni metriche, con netta separazione grafica delle due quartine e delle due terzine, e lo schema a rime incrociate nella fronte (ABBA ABBA) e replicato nella sirma (CDE CDE), la più classica delle configurazioni rimiche, dalla consacrazione petrarchesca fino alle innumerevoli imitazioni, anche nei sonetti in spagnolo di Cortázar¹³. Meno ovvia è la scelta dei rimanti che, al netto di un'unica consonanza (*mancanze* : *mudanza* in E), predilige rime non solo perfette ma anche tecniche, nella fattispecie ricche (*stормenti* : *ramenti* in C, *schiume* : *fiume* in E) e inclusive (*resa* : *stresa* in S, *lume* : *Ulalume* in E), secondo una tendenza che ricorre con modalità analoghe nelle liriche in spagnolo di Cortázar¹⁴. Solo apparentemente imperfette sono le due coppie in cui una consonante intensa rima con la stessa consonante al grado scempio (e viceversa), cioè *festaccio* : *bacio* e *mele* : *mielle*, nelle sirme rispettivamente di S e C. Si tratta di un'infrazione deliberata che, come la notazione degli accenti – sempre acuti – sui proparossitoni (*móntano*, *éssere*, *venívano*, *trimalciónico*, *giúngono*,

¹¹ Ivi, p. 108.

¹² JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 228-230, con esempi di Rubén Darío. Cortázar stesso, proprio in *Salvo el crepúsculo*, fornisce un sonetto di novenari: *Doble invención* (JULIO CORTÁZAR, *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 184).

¹³ Cfr. le tavole di DANIEL MESA GANCEDO, *La obra poética*, cit., pp. 387-391.

¹⁴ Cfr. anche *umante* : *amante*, ai vv. 4 e 5 di C, a legare la prima e la seconda quartina, e *letto* : *fazzoletto*, con richiamo sempre interstrofico (ma a maggior distanza) tra i vv. 1 e 8 di E.

immérgono, túrpidi ecc.) e il punto interrogativo rovesciato all'inizio del v. 5 di E, rivela che destinatario dei sonetti è il lettore ispanofono, nel cui sistema, che non contempla l'opposizione di quantità consonantica, le due rime sono perfettamente possibili.

La ricerca di legami fonici risulta ancor più sviluppata all'interno dei versi, che contribuiscono alla *cadencia* con una notevole densità accentuale: sono relativamente rari, infatti, gli endecasillabi "veloci" di soli tre accenti (per esempio, «Simonetta, la fosca malintesa» e «Eleonora, falcone di mudanza», rispettivamente in S e E, entrambi accentati sulla 3^a, 6^a e 10^a sillaba), mentre la norma prevede quattro o anche cinque *ictus* per verso («móntano al valle, dove sta la chiesa» [1^a-4^a-6^a-8^a-10^a] in S, «guarisca i seni tanto blu e mordenti» [2^a-4^a-6^a-8^a-10^a] in C, «dove colombe rosse vanno al lume» [1^a-4^a-6^a-8^a-10^a] in E, ecc.), persino con scontri di accenti in posizioni contigue («O forse no, forse stai muta e resa» [2^a-4^a-5^a-8^a-10^a] in S). Su questa partitura ritmica complessa s'innestano abbondanti figure di ripetizione, nella forma di allitterazioni (qualche esempio da S: *inAltri fino Al Nardo, trimalCiónico festaccio, ombra Amaranto*), spesso in combinazione con anafore (sempre da S: *col giGLIO e col fenogLIO*; e cfr. la reiterazione di *forse* nel già citato v. 5) o, in un'occorrenza, con poliptoto (*Vinto e Vincitore*, in chiusura di E). Sono notevoli i casi in cui l'allitterazione si estende a un intero distico, entrambi in apertura di sonetto, così da offrire una chiave di lettura delle intere liriche, rimediando all'opacità semantica: in C, l'insistita ripetizione di sibilanti, vibranti e nasali implicate, anche in *sandbi* («Vae victis, Carla, se le STROMBE URLANTE / ti immérgono fra i túrpidi STORMENTI»), conferisce al testo, insieme con la locuzione latina e l'allusione all'"urlo" delle trombe, una *asperitas* eroica, esaltata dal punto esclamativo in chiusura del secondo verso; in E, al contrario, la riproposizione cantilenante di *so-* («Eleonora, la sfuma sopra il letto / Sorge come il sorriso fra le schiume»), unitamente all'immagine botticelliana del sorriso della donna che emerge dalle acque, trasporta il lettore in una dimensione onirica (non a caso l'azione si svolge «sopra il letto») e sembra quasi anticipare fonicamente lo scorrere del *fiume*, la cui menzione arriva solo al v. 3¹⁵. A livello macrotestuale, infine, un ruolo di rilievo è affidato ai nomi delle destinatarie, frammenti dei quali riecheggiano nelle prime quartine (*SiMONetta... MÓntano* in S; *EleonORA... mora* in E) e riaffiorano in C nelle terzine, fungendo così da efficace collante dell'intero sonetto (*Carla... Calmo... CAdono... CAline*)¹⁶.

Alla ricercatezza della trama fonica non corrisponde un'analogha complessità della sintassi, che rifugge ogni forma di *gravitas*, strutturandosi per lo più in

¹⁵ Nello stesso distico è degna di nota la quasi-rima interna di *sfuma* del v. 1 con *schiume* in punta del verso successivo.

¹⁶ Devo l'acuta osservazione ad Alessio Cotugno, che ringrazio per una lettura in anteprima del saggio.

periodi brevi, ciascuno corrispondente a una partizione metrica o anche solo a un distico (come nella fronte di S e nella prima quartina di C)¹⁷. Ne consegue la scarsa presenza di inarcature, del tutto assenti a livello interstrofico e in quantità ridotta all'interno delle singole quartine e terzine, dove occorrono per lo più nella forma debole che separa il soggetto e il predicato «entrambi estesi in vario modo a coprire intero il proprio verso o anche sezioni più ampie»¹⁸. Hanno pertanto un impatto prosodico assai limitato esempi come «La follía, le gombre, le mancanze / giòcano sulle spiagge del ricordo» (E, vv. 9-10), mentre più rilevanti sono le rare spezzature di sintagmi nominali, cioè di attributo e nome e viceversa («tardo / se-guitore», S, vv. 7-8, «mele / lietes», C, vv. 10-11) e di nome e complemento («nozze / di ombra amaranto», S, vv. 12-13).

Il sostanziale adeguamento di pause sintattiche e metriche è funzionale a rendere immediatamente riconoscibile, agli occhi (e alle orecchie) del destinatario non madrelingua, la struttura del componimento, fornendogli così una traccia per comprendere, se non la semantica del testo, quanto meno la dinamica che ne è alla base. Ciò che infatti si evince, al netto dell'irrecuperabilità di un senso complessivo delle liriche, è la chiara contrapposizione delle parti, ottenuta soprattutto mediante il contrasto tra fronte e sirma e, più nello specifico, tra la fronte e la prima terzina. Le quartine iniziali dei componimenti si aprono tutte con un'apostrofe alla dedicataria, e proseguono interpellandola con un *Du-Stil* prevalente («i tuoi allunghi», «forse stai muta e resa», «Mi lascerai», «lo schiavo che ti stresa» in S; «ti immergono», «supplicherai», «Vai, e lascia» in C; «la singhia inopia del tuo fiume», «il tuo seno» in E), non di rado tradendo, per mezzo dell'interpunzione, il coinvolgimento emotivo del poeta (cfr. le esclamative e interrogative nella seconda quartina di S e di E e nella prima di C), il quale può anche palesarsi in prima persona («Mi lascerai», «Lo so», rispettivamente ai vv. 7 e 3 di S e C). Alla soggettività del dialogo amoroso dei vv. 1-8 si contrappone l'uso esclusivo della terza persona nella prima terzina (eccezion fatta per il «ti dai» di E, v. 11), la quale, in due liriche su tre, contrasta con le quartine anche per lo sfasamento temporale, indicato dall'avverbio e dal verbo che lo segue («Ieri venivano i dolenti sprozze», S, v. 9; «Poi sarà il calmo, la deserta notte», C, v. 9). Ne risulta una evidente tensione di *setting*, che viene poi puntualmente ricomposta nella terzina finale, tramite il recupero dell'allocuzione (non necessariamente alla donna: cfr. «e tu, supino uccello delle grotte», C, v. 12), insieme con il ritorno alla seconda o alla prima persona («verrai alzarsi l'occhio

¹⁷ Sulla categoria di *gravitas* e la sua applicazione al sonetto, è d'obbligo il rimando ad ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001 (in particolare al capitolo dedicato alla sintassi, pp. 167-200).

¹⁸ JACOPO GALAVOTTI, «Spento era il gran Bembo». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, p. 285, che si rifà a sua volta allo studio di ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009.

delle mielle», C, v. 13; «mordo / singhiozzando», E, vv. 13-14) o, in alternativa, con un ripristino del piano temporale delle quartine («ma questa sera, Simonetta, nozze / di ombra amaranto», S, vv. 12-13)¹⁹.

3. Al termine di questa rapida rassegna, ci si può chiedere in che cosa consista, per Cortázar, la verità del “sonetto come forma”, ossia che cosa resti del sonetto una volta che lo si sia privato della possibilità di veicolare un testo semanticamente coerente. Al netto delle consuete partizioni e dello schema rimico “classico”, ciò che qualifica le tre liriche è anzitutto la *varietas* ritmica, impreziosita da continui rimandi fonici, sia in punta di verso (con abbondanza di *rimas caras*) sia in posizione interna (con allitterazioni, anafore e altre figure della ripetizione). Questa sofisticata base sonora ospita una sintassi piana e mai tracimante oltre le partizioni, che esalta l’articolazione interna del sonetto, contrapponendo una fronte dominata dall’emotività del poeta a una prima terzina di carattere più distaccato e malinconico, con la seconda terzina che “chiude il cerchio”, recuperando in parte la soggettività iniziale. Puntello dell’intero discorso sviluppato in ciascun componimento è il *tu* rivolto dal poeta alle destinatarie, che consente non solo di identificare il sonetto con la quintessenza della lirica amorosa, ma anche qualche considerazione sui modelli, a partire dai nomi delle tre donne. Non sarà infatti casuale l’assenza fra essi della «donna amata più famosa della nostra letteratura», cioè Laura²⁰, e in compenso l’abbinamento, già notato da Mesa Garcedo, di *Eleonora*, protagonista di un noto racconto di Poe, con *Ulalume* (al v. 7 del sonetto), il nome del sepolcro mostrato dall’amata nell’eponima ballata dello scrittore americano²¹.

Sono indizi eloquenti che il “sonetto come forma” è sì italiano per origine e per lingua (e amoroso), ma che i temi e le tecniche compositive che s’intravedono dietro il *nonsense* appaiono distanti dal canone nostrano, e vicine a un manierismo tutto moderno, i cui riferimenti sono da ricercarsi fuori dall’Italia, persino oltreoceano.

¹⁹ Un certo contrasto – meno forte di quello che oppone fronte e sirma e, nella sirma, la prima e la seconda terzina – si rileva anche fra le due quartine. Il più netto lo si osserva in S, dove il v. 5 apparentemente contraddice gli enunciati della prima quartina («O forse no, forse stai muta e resa») e la contraddizione è esaltata dall’esclamativa, seguita da un’interrogativa; anche nei restanti sonetti lo scarto è ottenuto mediante l’interpunzione (il periodo che occupa per intero la seconda quartina di C si oppone all’andamento franto e concitato della prima; l’interrogativa che si distende ai vv. 5-8 di E contrasta con l’asserzione dei vv. 1-4).

²⁰ TIZIANO ZANATO, *Il nome dell’amata da Petrarca ai petrarchisti*, in «Quaderni petrarcheschi», XI (2001), pp. 273-296: p. 273.

²¹ DANIEL MESA GARCEDO, *El poeta es un fingidor*, cit., pp. 193-197.