

## Antologia critica

**IL TEMPO DELLA MEMORIA** [...] Pedro Cano è stato allievo di López García all'Accademia di S. Fernando in Madrid, ma non fa parte di quella scuola; ha solo imparato, o ha avuto conferma, poiché quell'idea germogliava già oscuramente dentro di lui, che l'oggetto, ogni oggetto, porta una dignità così splendida e una vita così intensa da poter essere lo scopo, il cuore e la verità della pittura. Ma la pittura di Pedro Cano tendeva subito a complicarsi di bui terrori, di muti dolori, che salivano su dai tortuosi sentieri del ricordo; tendeva a formarsi in «*imágenes de vida y muerte*». Per molto tempo la realtà di Pedro fu desolata, intristita, dolorosa, drammatica senza dramma; attraverso quella poetica degli oggetti e pur nell'individuazione precisa di un ambiente, di un luogo, di una stanza o di un muro, essa esprimeva, o cantava, o denunciava, una condizione umana condannata e persa, ben più che non avessero fatto negli anni Cinquanta e primi Sessanta le denunce gridate, istintive e tragiche, ma dopottutto simboliche e a volte idealiste, degli informali; e anche più che non avesse fatto, o proprio che intendesse fare, la scuola realista di Madrid. A quello scopo Pedro Cano inventò uno spazio e seppe dare al colore una intonazione, una cenere, un assorbimento, una opacità, diffusi ma avidi e intrisi di luce, sì da indicare a un tempo il sentimento dello squallore, la tristezza della verità e il dominio della memoria. Dipingeva grandi quadri, come non è facile a ventotto anni, con poche, solitarie, figure, uomini dormenti, o abbandonati, o invecchiati, a volte prigionieri, o bambini spersi in quello squallore, entro quegli ambienti

familiari e ostili. Lo spazio era appunto tutto inventato e nuovo, poiché derivava da una fusione, o da un incastro, tra lo spazio vero del vissuto, lo spazio che ritornava dai ricordi dell'infanzia e uno spazio immaginario: muri poveri di case, pareti usurate di cucine, di bagni e di celle, corridoi, fughe di porte, piccoli cortili, solai, ripostigli, camere da letto; ambienti insomma che potevano essere lo sfondo alla vita di quelle persone, ma che in realtà diventavano protagonisti, non per la loro incombenza, ma per la loro essenza, per essere il luogo miserabile ed eterno di una condizione umana; per il reale e l'irreale che vi si mescolavano o, per meglio dire, per il reale modificato quel tanto da entrar pianamente nei domini della poesia. C'erano anche gli oggetti, come nuotanti in quello spazio, ma decisivi, carichi di significato, di ricordanze e di simbolo: la bicicletta, una sporta, un letto, una lettera aperta e abbandonata, la vecchia fotografia di un volto fissata al muro con una puntina o appesa al collo come una medaglia. Pedro ne fece una mostra, alla Galleria Giulia di Roma, anno 1974; e pubblicò all'inizio del catalogo, come per presentarsi al visitatore, una propria fotografia, molto bella, che sembrava indicare, magicamente, ma con la verità indiscutibile dell'obiettivo, la poetica degli oggetti e dello spazio deformato: sul piano di un cassettone c'erano gli oggetti, d'uso, d'amore, di ricordo (i ritratti incorniciati, la lucerna, i piccoli vasi), e nello specchio dell'alzata erano riflessi, senza distacco, ma in una continuità inquietante, gli oggetti della stanza, i mobili, una credenza, i grandi piatti, le brocche; e al centro di tutto, tra lo spazio reale e lo

spazio fittizio, stava il pittore, come intrappolato dal gioco degli spazi e dalla moltitudine degli oggetti, ma anche mago o maestro di quel mondo. Che continuava ad essere, anche nelle opere degli anni successivi, un mondo in cui la fantasia asciugava i fasti della memoria e celebrava le condanne della realtà, un mondo di stanze vuote, di ombre, di porte non chiuse, di paure, nel quale la presenza dell'uomo era quasi sempre e quasi solo testimoniata dai suoi indumenti, abbandonati sul letto o appesi in un armadio, o anche da una valigia, appena fatta o già da disfare. C'era infatti in esso il senso dell'abbandono, del lavoro, del viaggio; alcuni critici parlarono giustamente di assenza: di «interno come custodia dell'assenza» Mario Quesada, e di «assenza quotidiana» Dario Micacchi; entrambi, in modo diverso, intendendola, mi sembra, come la presenza di un'assenza, come insomma se l'uomo fosse presente in assenza, attraverso la sua vita incrostata sugli usati muri, le fotografie dei suoi cari, i suoi indumenti, e l'atmosfera abitata di attesa. Con qualche accorgimento che poteva sembrar surreale, come, in «Indumenti di lavoro», la tuta appesa dalle cui maniche escono mani vere, ma che era invece un netto, poetico, realismo, in cui si compiva la dialettica assenza-presenza. Pedro accompagnò quei quadri, dipinti fino al 1977, con molti bellissimi disegni, nei quali le cose, le figure e gli spazi sembravano più fantomatici e più veri ad un tempo, nati in una materia fragile e intensa che si sgranava sul foglio addolcendo le ombre, ravviando le luci, e rendendo tutto più misterioso, come sospeso nel tempo: «Giocando nella casa vuota» è un tema tra i più insistiti di quei disegni e raccoglie infatti, condensa poeticamente, tutto il significato di quell'esperienza. Ed anche in questi disegni il colore, pur apparendo di leggera deposizione e quasi di soffocata stesura, ha una tale intensità «interna», come se fiorisse sul foglio, da risultare indispensabile, connotato alle forme, agli oggetti, ai significati e alla poesia. Poi, all'improvviso, nel 1978, quel viaggio che l'assenza lasciava supporre, quell'atmosfera di incertezza e di avventura, si concretò nella vita del pittore e fu un vero viaggio nell'America Latina, lungo, di un anno, dentro una società e condizione umana tra le più drammatiche e disperate del nostro tempo. La pittura di Pedro Cano che già tendeva a farsi diario di ogni esperienza, per la forza premente in essa del «contenuto», per la sua antica fedeltà al reale, assunse ora ancor più l'andamento, la struttura e il senso di un diario figurato, di una testimonianza cioè attraverso l'immagine e la poesia dell'immagine, e raccontò ciò che il pittore aveva visto, i camion, le case, gli uomini, il lavoro, la miseria, lo spazio. [...] Il tempo della memoria è un tempo frantumato, multiplo, non lineare, un tempo che ritorna, il passato acquisito nel presente, contemporaneo al presente; questo è il tempo dei quadri di Pedro Cano; ed è rappresentato con la pluralità coesistente di spazi diversi. Angoli di stanze, tagli d'ombra, intersecarsi di finestre, di muri, fughe prospettiche, indistinzione tra interno ed esterno, vele di cielo, soffitti, luci, porte buie, queste indicazioni spaziali unite, combacianti, conseguenti o sovrapposte formano lo spazio multiplo dove avviene

l'«abbraccio»; che «porta» in sé uno spazio ancora diverso, suo particolare, come se potesse avvenire lì e altrove, universale e particolare, ideale e vero, simbolo e realtà. Nell'ultimo anno, dopo quei cicli quasi sempre drammatici, è riemmersa, con una nuova felicità, nell'opera di Pedro, la poetica degli oggetti; le cose ritornano ad essere scrigni di significati, di ricordi, di verità e di poesia. Ha dipinto alcuni carnet, che sembrano sketch-book, ma che in realtà sono opere definitive, chiuse in sé, complete; bellissima pittura anzitutto, sono poi atti d'amore, ma ancora, anzi più che mai, diari intimi, raccolte liriche, poiché in essi pagina per pagina, attraverso la gravidanza di pochi oggetti, del frammento di paesaggi, di muri e di giardini, si raccontano dei rapporti, che nell'insieme formano una specie di poemetti in figura. Ha dipinto anche i primi fogli di quella che sarà, unendoli, una grande opera: in ogni foglio un frutto o un ortaggio; matite colorate su carta non bianca, ma di variati toni pastello. Con una levità di tocco, un nitore di accordo cromatico, una invenzione di luce, una forza realistica, che fanno di lui ora un eccezionale pittore spagnolo della realtà poetica, come sono stati molto spesso i grandi della sua tradizione, questi fogli offrono oggetti delicati e intensi, teneri di pittura e solidi di forma, sfioranti il fondo e da esso emergenti, veri e tutti sottilmente, luminosamente, inventati. Da questi esempi possiamo già intuire che gran vista sarà la dovizia caotica, ordinata e strana della loro numerosa unione.

Roberto Tassi (1982)

**VERSO UNA FORMA FUSA** [...] Il talento di Pedro è radicato nell'inclinazione verso una forma fusa, che assorbe il movimento delle linee verticali e orizzontali dentro il colore, sì che tutto confluisce nel senso della luce e dell'ombra. È una bellezza in stato di divenire, che egli dipinge - che diventa tale se incontra il passato. I tratti si dissolvono così sotto la pressione del ricordo. Ciò che è vicino qui, nostro, sconfina nel passato. Il corpo che è presente - una scala, un muro, un volume, diventa l'asse di tutto ciò che è visibile, e al tempo stesso perde la precisione della sua posizione fissa nel tempo e nello spazio...

Un'ombra impalpabile compare che altera radicalmente il nostro senso dello spazio e del tempo: significati si aggiungono che siamo noi stessi a donare, attraverso il ricordo. L'immagine emana una suggestione che non afferriamo, ma ci afferra. Non siamo noi ad entrare nel quadro: è il quadro che ci attrae, ed estrae da noi le nostre memorie. La cosa che Pedro dipinge, non è mai la cosa stessa; ma tutto ciò che ne emana. E non la cosa vista, ma fonte della visione. L'emanazione stessa. L'immagine emana dalla cosa, finché essa si trova dappertutto fuorché nella sua presenza fisica.

La memoria è l'asse segreto della pittura di Pedro. In questo le immagini che Pedro cattura e restituisce mi danno gioia: le riconosco! Le ho sempre viste!

E una nostalgia allora si insinua, che è per me la tonalità propria della pittura di Pedro.

Nello sguardo di Pedro una melanconia affiora che nel più

straordinario di questi dipinti distende una patina nera sulla superficie di tutto ciò che vediamo. Non è qualcosa di personale, che emani dal temperamento di Pedro (che è, al contrario, aperto, gioioso); è qualcosa piuttosto di legato al modo della sua pittura, dove la luce domina, e con essa l'ombra. Ma la luce dipinta non è più trasparente: copre, seppellisce gli oggetti dipinti, come la neve un paesaggio. L'oggetto è restituito, ma insieme alla sua concreta realtà, Pedro fa scattare la nostra memoria visiva. Vediamo dell'altro, e nel vortice delle memorie vaghe, imprecise, un'ombra invade lo sguardo. È un'eccitazione che monta, un ritorno... L'emozione del riconoscimento. La forza di evocazione del segno è pari alla indeterminazione fluttuante del suo potere di eco, che ci lascia storditi. Finché scopriamo che se la cosa dipinta è la cosa ricordata, essa tuttavia non richiede da noi lo sforzo del ricordo preciso. Anzi, è lei, la cosa dipinta, a ricordare tutto. Vorrei dire a Pedro che io - che conosco l'America perché ho letto nella sua letteratura il sogno che l'ha fatta esistere - lo confermo nella giustezza di ciò che egli vede. Pedro ha catturato non solo delle forme, delle luci, dei colori americani: ma ha colto un tono - il timbro più segreto di questo paese. È il timbro della nostalgia, che vela ogni suo progetto; e dell'innocenza, che sempre lo volge in utopia. L'America è, più di ogni altro paese, un'idea, un'astrazione: un ricordo. Ciò che ha fatto l'America è la speranza (e le speranze, sappiamo, volano alte, e forse per questo New York è sviluppata tutta in altezza, è o ascensione, o caduta...) e la memoria. Chi venne qui non molti secoli fa a fondarla portava con sé delle immagini, con cui riempì il vuoto della vastità immensa in cui si trovò. Lo spazio vuoto può far paura. Per questo abbiamo bisogno di immagini che confinino l'apertura illimitata. Questa è a sua volta anche un sogno: il sogno americano ha molto a che fare con questa fantasia di uno spazio che non costringa, aperto, non ordinato in gerarchie, libero... Finché l'occhio può vedere e oltre, sarebbe bello poter andare, sconfiggere così il limite del tempo e della distanza. Finché ci accorgiamo che esiste anche il desiderio di *aver visto* e che può difenderci da un terrore altrettanto profondo di quello della vista chiusa - il terrore della scomparsa. Allora la memoria ci aiuta.

Nadia Fusini (1989)

**"PASSATO È IL VENTO"** [...] Chi conosce i disegni di Seurat, infinitamente modulati e traboccanti di luce, sa che non c'è nessuna differenza fra essi e l'opera dipinta del grande pittore francese e che una è la luce, quella rubata, per la prima volta con occhi moderni, a Piero della Francesca. Questa stessa luce la catturò nei suoi disegni, e parallelamente in acquarelli e quadri, Balthus; e ora la ruba, con una più forte incidenza dell'ombra, come in una stampa fotografica maggiormente contrastata, Pedro Cano, e talvolta in lui il disegno è una crescita, una purificazione della luce e del colore.

Tra gli appunti delle mie cartoline c'è una frase di Cano che non riesco a ricondurre a nessun disegno, ma che è così intensa da dover esser riportata per la sua forza allusiva,

tanto più ampia quanto più irrelata: «Passato è il vento: non c'è niente, ma c'è la forma». La prima frase «passato è il vento», potrebbe anche essere una mia metafora emotiva; la seconda, certamente di Cano, e comunque da Cano, allude proprio a quelle vaste zone bianche che non sono niente, ma sono la forma, e non potrebbero essere ritagliate o eliminate senza una grave diminuzione dell'immagine. Per un attimo ho pensato che mi era necessario rivedere le fotografie e i disegni di Cano per commentarli. Mi accorgo invece ora che essi sono disegnati nella mia mente, e che le fotografie sono superflue. Ero stato nello studio di Cano in corso del Rinascimento, e avevo visto alcuni grandi disegni, la lunga serie di frutti e di ortaggi, condotti con matite colorate su fogli con fondi diversi, e i quaderni compiuti giorno per giorno come diari, in cui le immagini talvolta si alternano a commenti verbali.

Ora passano davanti ai miei occhi altri disegni, tutti condotti a matita verde: sono ampie composizioni, con nature morte, oggetti, fotografie appese e anche disegni di corpi, corpi che si contrappongono ad abiti deserti, appesi alle loro croci. Ricordo che sono sei, fortemente chiaroscurati, con luci taglienti che scompongono a blocchi lo spazio. Subito per essi un pensiero mi ha attraversato la mente: ed è il collegamento al chiostro, dipinto a terre verdi, da Paolo Uccello, il celebre Chiostro Verde, a cui nessuno chiederebbe di avere altri colori, badando a tutta la forma e a tutte le forme quel solo colore. Le storie bibliche di Paolo Uccello e degli altri maestri attivi nel Chiostro Verde sono sostituite da Pedro Cano con storie quotidiane, con vicende di persone evocate attraverso l'assenza, ma ben presenti negli oggetti che ne testimoniano il passaggio, carte da disegno, tubetti di colore, lamette e poi camicie e altri indumenti, e soprattutto, con ossessiva presenza, fotografie, che rimandano a ricordi di stagioni liete, di incontri, di affetti.

Negli interni di Cano le fotografie non mancano mai, sono il suo patrimonio di memoria, i suoi fragili legami con l'infanzia e con le proprie lontane radici. In uno degli alti e lunghi disegni d'interno vediamo la fotografia di una squadra di calcio degli anni quaranta, l'*Almas*: sta nella stanza, sopra un ripiano di legno, attaccata con due finti nastri adesivi, che sembrano, per un effetto di trompe-l'oeil, tenere insieme due fogli che sono in realtà uno. Cos'è l'immagine di quella squadra se non un'ennesima, proustiana, memoria dell'infanzia e dei suoi miti? La stanza dell'assenza è dunque la stanza dei ricordi.

Cos'è passato nelle stanze di Cano di paure, di abbandoni, di segreti, di abbracci, di intimità perdute e poi ritrovate, e ancora perdute! E perché quei cassetti sono aperti? Per non celare qualche segreto? In un disegno della serie verde, la figura umana che appare come un fantasma altro non è che un grande disegno derivato nello studio del pittore da una fotografia appesa nel centro della stanza: un uomo serio, con la mano appoggiata sul fianco, isolato dal compagno che si vede pure nella fotografia, ma che ancora attende di entrare nel disegno. Sono queste composizioni, orizzontali e verticali, perfette architetture, non meno che le architetture vere che Cano riprende nelle periferie urbane,



a Roma, in Spagna o in America Latina.

E c'è forse più architettura negli interni che non nelle rovine romane del Palatino utilizzate per un esperimento cromatico sulle variazioni dell'intensità luminosa: un'unica veduta, infatti, scomposta in otto parti, ognuna condotta con autonomi colori e autonome luci, collegate dall'unità del luogo e del disegno di contorno. È come se una serie di filtri si fosse posata sul paesaggio per diversificarlo. Qui il foglio è uno soltanto; in un altro caso un unico luogo con un'unica luce, una porzione di edificio con quattro finestre, è il risultato dell'accostamento di venticinque fogli, che si ricompongono come un puzzle, perché, come afferma Cano, «tutto legato così trovo che acquista tutta una cosa». Non bastano le carte diversamente colorate a fare sì che l'insieme di frutta e ortaggi non sia un quadro solo, e a dimostrarlo soccorre una delle opere più intimamente epiche di questa lirica ricerca: *La grande finestra a riquadri*, aperta verso un luminosissimo paesaggio. Una finestra che è un diaframma fra l'interno e l'esterno, con uno scontro di luce naturale e artificiale. All'interno, infatti, sostenuta da due fili tesi in diagonale, una lampada manda luce sul davanzale, dove stanno vasi di fiori, bicchieri e altri vasetti. Ma questa luce doppia, generata da un segno graffiato e leggero, letteralmente *sub vitro*, è moltiplicata dai riquadri della finestra. In tal modo tanti fogli costituiscono una sola immagine e un solo foglio si frantuma in tante immagini. Questo di là dal vetro viene da Bonnard; e richiama anche, Mario Cavaglieri, con la sua straordinaria *Finestra nera*; ma qui è soltanto Pedro Cano, con il suo respiro nel segno della matita.

Cano è sempre lontano dal naturalismo e dalla piatta fedeltà al vero apparente. La verità è certo altrove, in quelle zone bianche che giungono al limite della frattura nella memorabile serie del Testaccio, con architetture povere dagli intonaci scalcinati, i legni delle porte e delle imposte sconnessi. Qui i graffi della matita coincidono con i segni della materia, e la desolazione di questi luoghi è una composta desolazione dell'anima. In questa serie *Testaccio 3* ha un luogo eminente un muro bianco, in gran parte ottenuto a risparmio, attraverso il solo contorno della sua sagoma, contro una collina scabra, realizzata con una modulata vibrazione della matita.

Sulla diagonale del colle cala un cielo azzurro-grigio steso in modo uniforme, in perfetto equilibrio con il bianco a risparmio. Si determinano così tre zone, saldamente connesse che la matita rende a tutta la loro fisica consistenza di cielo, terra e architettura.

Questa è l'essenza di Cano: purissima astrazione e totale fisicità per ottenere una verità che va oltre le apparenze, enunciando il superfluo per esaltare il necessario, e ritrovare di quel gran fuoco le parti sopravvissute, secondo la lezione indimenticata.

Vittorio Sgarbi (1989)

**L'IRONIA DELLA BRAVURA** [...] C'è l'ironia della bravura quando racconta nei suoi acquarelli la bellezza così com'è? Scherza quando ritrae le misure esatte e le proporzioni,

starei per dire palladiane, la statura classica dei fiori e della frutta che gli resta impressa nella memoria solo perché gli spetta di raccontare, senza scatti di nervi, il bene che ha scelto di ritrarre? Confesso di avere avuto, quando ho visto, quando ho avuto sotto gli occhi, lunghi distesi per terra in casa i suoi nuovi acquarelli, di avere avuto fame e allegria. Mi sono mangiato gli acini delle uve rosse e di quelle bianche e poi, non sembrandomi per niente snaturato, ho incominciato a mordere la sua verdura cruda, quel mazzo di insalata, quella zucca che sembra emersa da una nevicata, e il mazzo degli asparagi ai quali tocca per contratto, da quando sono nati, di stare stretti uno addosso all'altro perché non sentano freddo e non scoppino a piangere. O Pedro Cano, o Pedro Cano che non sei altro, fammi la grazia di avere tutta la fame che spesso non ho, con qualcosa in più, vista la tua bravura: dammi la voracità perché non mi va di tirarmi indietro. Mangiavo poco, fino a ieri: adesso cambio musica, adesso mi stampo negli occhi della mia pancia i tuoi altari vegetali - anche i fichi d'india che mi guarderò bene dal mordere - perché nella vita è arrivato il momento che anche un miscredente come me, privo di una qualsiasi religione, si metta davanti al naso l'altare o gli altari che gli servono per tirare il fiato.

Giorgio Soavi (1999)

**"VOCE D'ENIGMA"** [...] L'intuizione di Cano è di aver capito che, accostando l'una all'altra le figure delle tante porte di Roma, viste dal fronte e dal retro, tra spessori di muraglie, torri, anditi di quella cinta che è ancora quasi intatta nel suo circuito millenario, e così scomponendo e ricomponendo in brani di mirabile accostamento l'involucro petrigino dell'urbe, chiuso-aperto da cavità a tutto sesto come di occhi veggenti, di aver capito che richiamando così alla visione un'ossatura della città che resta abitualmente subliminale alla nostra distratta percezione, avrebbe sortito l'effetto di una rivelazione, e di rivelare, attraverso una parte, un tutto. Tutto il corpo monumentale, intendo, che quei prospetti abbracciano, come eseguire il ritratto di un volto che fa intuire l'intera figura.

Le porte di Roma formano frontalmente il suo volto, un volto di bellezza e di ansia immerso in una luce albeggiante d'oriente, di origine; ne riceviamo la suggestione dai disegni di Cano che lo stampano come una veronica consumata; né soltanto per il chiarore vedente che filtra dalla purezza di quelle orbite aperte sul libro del tempo, ma anche per l'evocata pensosità di quelle pietre, membrature, fronti. Già De Chirico ne aveva percepito la voce: *"Une rue; un arc: le soleil a une autre expression lorsqu'il baigne de lumière un mur romain; l'Arcade romaine est une fatalité; elle a une voix qui parle en énigmes"*.

Non è però voce d'enigma quella delle porte disegnate da Cano, non è mistero né metafisica; ma segretezza animistica d'echi convogliati di lontano e pacatamente celebranti nei sotterranei alvei dei loro scorrimenti infiniti; è segno d'esistenza rimontante sul tamponato sgretolio dei secoli e suo pegno di tramando.

Maurizio Calvesi (2000)

"L'IMMEDIATO SENTIMENTO DELLA BELLEZZA" [...] Pedro Cano, poeta del colore e del dipingere senza dipingere, o meglio senza sembrare che dipinga, ha la strana virtù che la sua opera si faccia storica in quanto si fissa al supporto. Pare che sia stato sempre così, che non sia possibile ammettere l'esistenza di un altro modo di avvicinarsi al tema, così sottile, così permanente. Porte aperte, porte di fronte e di rovescio, come volendo dimostrare la sua trasparenza, porte che formano parte della memoria permanente di questa città, nuove o vecchie, restaurate o no, con o senza muri addossati, con contrafforti o senza di essi, con sporti o merli usati... Venerazione per la città, venerazione per la sua città adottiva e adottata, nella quale abita quando non viaggia e con quaderni disegnati di viaggi in nessun posto. Quadri di grande formato, ortogonici, perfetti nella loro fragilità di carta, carta riciclata, carta ruvida che assorbe, come fragile muro trasportabile, la pittura carezzevole e quasi senza materia di quest'acquerello dalle tonalità delicate di luce velata che raccoglie la freschezza del tratto deciso, senza possibili pentimenti come capita anche nell'affresco più duraturo.

Il piacere dell'occhio, il piacere della mente, il piacere per l'opera ben fatta che aspetta uno sguardo complice che unisca tutte due le cose; l'immediato sentimento di bellezza che è la "meraviglia delle meraviglie" come direbbe Oscar Wilde, con la riflessione carica di storia di muri e di porte e di torri centenarie.

Pedro Cano eleva la quotidianità al più alto limite e dal suo colpo di fulmine per Roma, dopo il suo soggiorno come pensionato in quest'Accademia all'inizio degli anni settanta, è sempre stato un referente spagnolo in questa città, e a lui potrebbero applicarsi quei versi di Alberti nel suo "Roma rifugio di camminanti":

*Lasciai per te tutto ciò che era mio  
Dammi tu, Roma, in cambio delle mie pene  
Quanto lasciai per averti.*

Possesso, aggiungeremo, soltanto interrotto – o forse neanche – per i suoi soggiorni ad Anguillara o a Blanca murciana, i suoi altri due amori.

Felipe V. Garín Llombart\* (2000)

\*Direttore dell'Accademia di Spagna a Roma