

RASSEGNA IBERISTICA

3

dicembre 1978

SOMMARIO

Manuel Simões — <i>A crítica e o "tipo" do judeu em Gil Vicente</i>	Pag. 3
Maria Teresa Gil Mendes de Silva — <i>Literatura angolana de hoje: problemas e perspectivas</i>	21

L. Dolfi, *Fondi iberici nelle biblioteche fiorentine* (S. Serafin), p. 29; G.M. Bertini, *Contributo a un repertorio bibliografico di ispanistica* (S. Serafin), p. 30; J.M. Arcelus Ulibarrena, *Introducción a la filología española* (D. Ferro), p. 30; *Studia Philologica Salmanticensia* (G.B. De Cesare), p. 31; F.I. de Mendoza, *Coplas de Vita Christi* (M. Ciceri), p. 32; J. Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (B. Cinti), p. 37; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote* (F. Meregalli), p. 39; C.G. Peale, *La anatomía de "El diablo cojuelo": deslindes del género anatómico* (M.G. Profeti), p. 41; J. Alberich, *Del Támesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX)* (M.L. Alares Dompnier), p. 45; *Homenaje a Machado* (G.B. De Cesare), p. 47; A. Finzi, F. Rosselli, A. Zampolli, *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de Antonio Machado* (F. Meregalli), p. 50; P. Laín Entralgo, *Descargo de conciencia* (F. Meregalli), p. 51; M. Sito Alba, *Montherlant et l'Espagne* (F. Meregalli), p. 55; J. García Hortelano, *El grupo poético de los años 50 (Una antología)* (E. Pittarello), p. 57; C. Barral, *Los años sin excusa* (E. Pittarello), p. 59; F. de Azúa, *Las lecciones suspendidas* (E. Pittarello), p. 63; D. Alighieri, *Comedia, Infierno*, texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo (G. Meo Zilio), p. 64;

N. Wachtel, *La visione dei vinti. Gli indios del Perú di fronte alla conquista spagnola* (S. Benso), p. 67; J.E. Arellano, *Pintura y escultura en Nicaragua* (G. Bellini), p. 67; A.N. Marani, *Tonos y motivos italianos en la literatura argentina* (G. Bellini), p. 69; S. Benso, *La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle* (G. Bellini), p. 70; F. de Miranda, *Diario de viajes y escritos políticos* (G. Bellini), p. 71; S. Goštautas, *Buenos Aires y Arlt* (B. Cinti), p. 73; A. Carpentier, *Razón de ser* (G. Bellini), p. 75; P. Nerudá, *Para nacer he nacido* (G. Bellini), p. 76; C.R. Duverrán, *Pablo Neruda* (G. Bellini), p. 78; D. Aguilera-Malta, *Don Goyo; La Isla virgen; Siete lunas y siete serpientes* (G. Bellini), p. 80; R. Avilés Fabila, *Pueblo en sombras* (G. Bellini), p. 81; M. Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (S. Serafin), p. 82; J. Escoto, *Casa del agua* (G. Bellini), p. 83; J.M. Cañas, *El infierno verde* (G. Bellini), p. 84; G. Guardia, *El último juego* (G. Bellini), p. 85.

H. Gomes Teixeira, *As Tábuas do Painel de um Auto (António Serrão de Crasto)* (M. Simões), p. 87; A.M. Machado, *A novelística portuguesa contemporânea* (C. Garcia), p. 88.

Manuel Simões, *Lembrança de Jorge de Sena*, p. 91.

“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 pochissimi “stati degli studi”, in funzione di ulteriori ricerche.

Direttore: Franco Meregalli

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0162-7]

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 VENEZIA

Distribuzione:
Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 – 20133 Milano (Italia)

Il fascicolo L. 3.000

A CRÍTICA E O “TIPO” DO JUDEU EM GIL VICENTE

1. Das 45 obras dramáticas de Gil Vicente (44 da *Compilaçam* de 1562 + o *Auto da Festa* só revelado pelo Conde de Sabugosa em 1906), quase metade (19, exactamente) contém referências ao tipo do judeu, o que é sintoma da importância desempenhada por esta personagem na cena política (e económica) portuguesa do século XVI. São, por isso, mais do que justificáveis as alusões constantes no teatro vicentino a uma figura concreta que, desde tempos remotos¹, coexistia na comunidade lusitana, não obstante as perseguições e a ira popular, alusões com as quais o dramaturgo e poeta da Corte satisfazia o gosto de um público que aparentemente resolvia assim as suas frustrações perante a “nação” judaica².

Que se entende aqui por “tipo”? António José Saraiva (*ob. cit.*, pp. 268 e segs.) aborda o problema de maneira não muito clara e até contraditória. O conhecido crítico estabelece uma distinção entre personagens que se apresentam como “símbolos de um determinado tipo ou classe social” (v.g. o “Bispo” ou o “Papa” do *Auto da Barca da Glória*; e ainda o “Lavrador” ou o “Conde” do *Auto da Barca do Purgatório*) e as “personagens propriamente realistas”, produto da observação do autor, citando, a título de exemplo, o “Escudeiro pobre”, as “Regateiras” e os próprios “Judeus”.

Quanto ao “Lavrador” em questão, não se pode deixar de estar de acordo, tanto mais que a motivação de Saraiva é bem esclarece-

¹ Parece ser mais antigos na Península do que os mouros, os godos e os romanos; os próprios judeus apontavam os acontecimentos bíblicos como origem do seu estabelecimento em Portugal. Cf. J. Lúcio de Azevedo, *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, 2a ed., Lisboa 1975, p. 1.

² “Como todas as grandes obras, a de Gil Vicente supõe uma intensa inter-relação com o mundo exterior. (...) Acresce que as realizações literárias de Gil Vicente estão muito dependentes das peripécias quotidianas, das efemérides. As contradições de Gil Vicente reflectem de maneira por vezes muito imediata as contradições da sua época” (António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, II, Lisboa 1955, p. 232).

dora e por isso convincente: “apresenta aos espectadores a dura condição dos camponeses sob o regime feudal de apropriação da terra, sem todavia (falando globalmente), ser un camponês caracterizado, como os numerosos vilões exibidos noutros autos”³. Mas é precisamente a caracterização que define o tipo e quer as Alcoviteiras, quer os Judeus, são personagens perfeitamente caracterizadas por um traço fundamental que as opõe, por exemplo, ao “Papa” ou ao “Bispo”: o dinamismo como estrutura (micro-estrutura para sermos mais precisos) sobre a qual assenta a construção que compreende um centro fixo e um certo número de variáveis⁴.

Costa Pimpão, por sua vez, chama-lhes figuras (*História da Literatura Portuguesa*, II, Coimbra, s/d): “figura da Alcoviteira” (p. 125), por exemplo. Mas também este crítico não pode deixar de admitir que “as personagens representam, como se vê, categorias sociais...” (p. 148) para, noutro momento, ao falar globalmente de Gil Vicente, referir que se trata de um “verdadeiro criador de tipos” (p. 172).

Entende-se pois o “tipo” como representante de uma classe social, como a personagem que assume atitudes características de grupo e cujas relações funcionais são válidas em contextos diversos⁵. A seu respeito o crítico deve privilegiar os elementos recorrentes, traços significativos de ordem psicológica, linguística, etc. que o definem enquanto tipo: variedade de modos de dizer, fórmulas fixas, lugares-comuns, imagens-chave ou motivos aferentes⁶. E se é verdade que os judeus se dispersaram por diferentes actividades sociais, de que dá notícia o próprio Gil Vicente, o certo é que o poeta os apresenta ligados por um denominador comum, muitas vezes feito de *clichés*, que correspondia ao conceito que deles fazia um público

³ *Ob. cit.*, p. 268.

⁴ Saraiva, porém, precisará depois: “Muitos destes tipos são caricaturas, como os Judeus do *Diálogo sobre a Ressurreição*” (p. 268) para, mais adiante, voltar à designação de “personagens centrais ou de primeiro plano” (p. 269) e logo a seguir: “O Frade era um tipo universal, já entrado na literatura, familiar na corte come na rua. O mesmo sucede com o Judeu” (p. 269).

⁵ Nos epígonos de Gil Vicente, em Chiado particularmente, chegam a perder o nome individual para passarem a ser categorias humanas. Cf. Luciana Stegagno Picchio, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma 1969, pp. 13-34.

⁶ Cf. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milão 1973, pp. 84 ss.

habituaado aos modelos esquemáticos do convencionalismo retórico e que, no caso vertente, só esperava do dramaturgo uma atitude: o escárnio do judeu, a denúncia dos seus “vícios maléficós” aos quais uma corte ignorante e supersticiosa atribuía a responsabilidade de todos os males do mundo. Até que ponto o dramaturgo foi ao encontro do gosto cortesão é o que procuraremos analisar em seguida, tecendo, ao mesmo tempo, algumas considerações sobre o princípio hermenêutico que tem informado a crítica.

2. É fora de dúvida que Gil Vicente encontrou literariamente estabelecido o tipo do judeu, um *topos* da literatura medieval com largos reflexos em Portugal onde o problema judaico assumia foros de “ódio nacional” porque envolvia aspectos políticos, económicos, sociais e religiosos. O primeiro caso conhecido de representação dramática que envolve o judeu é o célebre episódio do estudante goliardo condenado por representar alguns “escharnhos e despreços à Santa Madre Igreja” e que, nos seus arremedos, inseria cenas da vida dos judeus (incluindo um rabino)⁷. E Garcia de Resende, respondendo a trovas satíricas que lhe dirigiu Afonso Valente, aponta-o como “judeu quenssynaa dançar / Darremedar, & trovar”⁸.

É precisamente no *Cancioneiro Geral* que encontramos os primeiros monumentos de literatura dramática e logo aí comparece o judeu. Basta referir as trovas de Anrique da Mota (a que modernamente se deu o nome de *Farsa de Alfaiate*) que apresentam as desventuras de um alfaiate “cristão-novo”, o qual se queixa ao juiz, para que lhe seja feita justiça, por causa de “um cruzado que lhe furtará no Bombarral”. O juiz acaba por declarar que o cruzado foi bem roubado, patenteando-se assim a intenção de ridiculizar a personagem, além do mais através da sua caracterização linguística⁹.

Mas não se fica por aí o *Cancioneiro Geral*. São frequentes os casos de troça do povo judaico, caricaturando-lhe os traços distin-

⁷ Carta de perdão de D. João II de 23/4/1482, reproduzida por Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do Teatro Nacional*, Lisboa 1896, pp. 35-36.

⁸ *Cancioneiro Geral*, vol. V, p. 399.

⁹ A este propósito escreve Luciana Stegagno Picchio: “E ad Anrique da Mota noi dobbiamo riconoscere il merito di una relativa ‘originalità’; in quanto per primo, forse, egli contrappose in un dialogo saporoso e naturale tipi che una posteriore tradizione teatrale avrebbe portato alla estrema stilizzazione” (*Storia del teatro portoghese*, Roma 1964, p. 60).

tivos, o rabi, a circuncisão, a conversão imposta, tudo o que uma longa tradição acumulava numa autêntica categoria ¹⁰. Não se compreende, por isso, como pôde Mendes dos Remédios subscrever estas palavras: “Estas lutas literárias não impediam o convívio amistoso de cristãos e judeus ligados entre si por uma justa e simpática tolerância e pelos laços inextricáveis do interesse. Eram diversões puramente literárias, inofensivas, indiferentes perante os espíritos mais cultos” ¹¹. Isto se pensarmos que já em 1493 D. João II manda levar para a ilha de S. Tomé as crianças hebraicas, que em 1496 promulga D. Manuel o decreto de expulsão (ainda que o não faça cumprir), que em 1503 se desencadeia em Lisboa um motim popular contra os conversos, que em 1505 é demolida em Évora a sinagoga pelo novo e, finalmente, que em 1506 ocorre o morticínio e saques de que foram vítimas os conversos durante três dias infernais. Era mais do que sentida a animosidade popular contra os judeus, o ridículo (e não só, como vimos) “caía sobre eles, sendo-lhes imputados defeitos físicos asquerosos e que os expunham a zombaria: sujeitos a fluxos como as mulheres, mal cheirosos de corpo, tinham um apêndice caudal...” ¹². Como poderia, desta maneira, furtar-se Gil Vicente a uma visão convencional se tão evidentes eram os sinais de opróbrio e condenação que conduziam à própria eliminação física da “nação” judaica?

3. Na obra de Gil Vicente ¹³, come se disse, ocorrem frequentes referências sobre o judeu, termos injuriosos que atestam o ridículo a que era submetido, a todos os níveis, e particularmente por parte de personagens de extração popular: “pulga de judeu” (*Auto da Barca do Purgatório*) ¹⁴; “almareo de judeu” (mesmo *Auto*, insulto de Marta Gil, alcoviteira, ao Diabo); “fideputa judeu” (*Exortação da*

¹⁰ Cf. Andrée Crabbé Rocha, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra 1950, pp. 60-61.

¹¹ Mendes dos Remédios, *Os Judeus em Portugal*, vol. II, Coimbra 1928, p. 320.

¹² J. Lúcio de Azevedo, *ob. cit.*, p. 47.

¹³ Usámos neste trabalho a edição de Marques Braga, *Obras Completas de Gil Vicente*, Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 6 vols., 3a ed., 1950.

¹⁴ Lavrador (ao Diabo):

E quem tirava do meu

Guerra)¹⁵; “cascarrea de judeu” (*Juiz da Beira*)¹⁶; “mulo de judeu” (*Farsa dos Almocreves*)¹⁷ e “nariz de judeu” (*Pranto de Maria Parda*)¹⁸. Em todos estes casos o termo “judeu” aparece no final do verso, em posição privilegiada, portanto, embora algumas vezes seja usado em obediência à rima.

Além destes insultos, distribuídos avulsamente, outras referências são ainda verificáveis que aludem à actividade mercantil dos judeus ou à sua posição religiosa. Tal acontece na *Comédia do Viúvo*, onde um Frade denuncia costumes judaicos¹⁹; na tragicomédia *Exortação da Guerra*²⁰; na *Romagem de Agravados*, quando a serana Aparicianes quer pôr a filha no Paço e lhe comprou alvaiade

*os meus marcos quantos são,
e os chantava no seu,
dize, pulga de judeu*

(II, p. 91)

¹⁵ Diabo Zebron:

*Este clerigo he sandeu:
onde estou, que o não crismo!
ó fideputa judeu,
queres vazar o abismo?*

(IV, p. 149)

¹⁶ V, p. 288.

¹⁷ O termo “judeu” é usado de novo como insulto. O almocreve Pêro traz o fato ao Fidalgo “de muito pouca renda”:

*Uxtix, mulo do judeu!
O fato hu s'há de pôr?*

(V, p. 357)

¹⁸ Maria Parda:

*Tão seco trago o embigo
como nariz de Judeu*

(VI, p. 230)

¹⁹ Frade:

*publican la su querella,
en hábito de judíos,
son unos usos vazíos*

(III, p. 90)

²⁰ Clérigo nigromante:

*Conjuro-te Berzebu,
pela cegueira hebraica,
e pola malícia judaica*

(IV, p. 132)

para lhe dar uma cor branca ²¹; na farsa *Quem tem farelos* onde se acentua a covardia física de que eram acusados os judeus, aqui para satirizar a fanfarronice dos escudeiros ²²; e, finalmente, na *Farsa das Ciganas*, onde se faz referência acidental ao judeu como hábil negociante de gado, tendo conseguido enganar o próprio cigano, visto que o “rocin” se revela “tuerto”, “calzado nel rabo, / zambro de loz piez trazeroz” ²³ (note-se, de passagem, a caracterização linguística dos ciganos).

Restam ainda algumas referências ocasionais, uma delas injuriosa e destinada a provocar o riso (Comédia de Rubena) ²⁴; outra em que parece aludir-se (caso raro) à pobreza dos judeus (*Floresta de Enganos*) ²⁵; e uma terceira (*Triunfo do Inverno*) em que o autor,

21 *E merquei-lhe d'um Judeu
d'uns torrões brancos qu'i há
(V, p. 38)*

22 Ordonho (criado), referindo-se a seu amo, escudeiro:
*Apuésto-te que un judío
con una beca lo mate.
Quando allende fué el rebate
nunca el entró en navio
(V, p. 63)*

Sobre a covardia, veja-se ainda a *Farsa de Inês Pereira* (V, p. 237) e a explícita denúncia de Inês:

*Casai lá con um vilãozinbo,
mais covarde que um judeu!*

23 *Cual de voz otroz, señurez,
Trocará un rocin mio,
Rocin que hubo de un judío
(V, pp. 320-1)*

24 Affonso com “hum cesto de maçans”:
*E minba ama he judía
tão pellada;
se a vissem em trosquia,
parece demoninhado
metida na almotolia.
(III, p. 71)*

25 *que aunque el padre fué judío
y su padre y su nació,
tiene muy bien de comer.
(III, p. 279)*

que apresenta a tragicomédia já à maneira da comédia italiana, lamenta que não haja alegria e música na corte há coisa de vinte anos ²⁶. E refira-se igualmente um caso de insistência relativamente à condenação religiosa (*Breve Sumário da História de Deus*) ²⁷ e ainda aqui Gil Vicente não faz mais do que seguir a opinião comum que julgava os judeus: sórdidos, cobiçosos, enganadores, heréticos. A ira popular, canalizada por um certo sector da Igreja, é o instrumento com que o poder político jogará para justificar a sua intervenção violenta. Ou melhor, o comportamento das massas é fabricado pela máquina do poder que depois o recupera e interpreta como consenso.

4. Apontámos, até aqui, os casos em que Gil Vicente apresenta o judeu indirectamente por meio de alusões e frases-feitas que lhe dedicam outras personagens. O tipo é construído, portanto, a partir de elementos recorrentes que estabelecem uma relação funcional nos vários contextos. O poeta, porém, apresenta-o de corpo inteiro em seis das suas obras e aí podemos observar melhor como se exprime, como se movimenta de acordo com a visão do mundo que o dramaturgo lhe atribui. Tais obras são: *Auto da Barca do Inferno*, *Farsa de Inês Pereira*, *O Juiz da Beira*, *Díálogo sobre a Ressurreição*, *Auto da Lusitânia* e *Auto da Cananeia* ²⁸.

²⁶ A tragicomédia, representada em 1529, é dedicada ao nascimento da Infanta D. Isabel e o Autor refere que se ela tivesse nascido naquele “tempo de glória” outra seria a festa:

*Não cantavam de terreiro
“Terra frida d’eismelo,
no me negueis mi consuelo”,
que fez hum Judeu d’Aveiro
pola muerte de su abuelo.*

(IV, p. 263)

²⁷ Satanás lisongeia interesseiramente S. João Baptista:

*Eu fui ontem à cidade,
e estavam os Fariseus
falando nos feitos teus
e na tua santidade,
de que pasman os Judeus.*

(II, pp. 201-2)

²⁸ Celso Lafer não considerou o *Auto da Cananeia* mas não refere os moti-

a) *Auto da Barca do Inferno*

É a primeira peça de Gil Vicente a apresentar o judeu-usurário e logo o envia para a barca do Inferno. Pior ainda, de modo tão desprezível é tratado que o próprio diabo, o não quer receber a bordo (“Vós Judeu, ireis à toa, / que sois mui ruim pessoa”), rebocando-o com o “cabrão na trella”. A intervenção do Judeu é bastante breve mas a personagem é marcada por traços significativos: a sua ligação com o bode (“Vem hum Judeu com hum bode às costas”), arquétipo do diabo, animal simultaneamente sagrado e maldito²⁹; a sua caracterização sócio-linguística (“por el deu que te sacuda”), com a palavra “deus” no singular para acentuar a concepção mono-teísta³⁰, além da linguagem desbocada que o identifica com os vilões ignorantes³¹; a tentativa de corromper o barqueiro (“Passae-me por meu dinheiro”)³²; e a sua marginalidade religiosa denunciada pelo Parvo³³.

Sobre as fontes literárias do *Auto da Barca do Inferno*, toda a crítica é unânime em considerar primacialmente o poema anónimo castelhano *La Danza de la Muerte*, onde comparece, além de outros

vos da exclusão. Cf. o seu estudo *O Judeu em Gil Vicente*, S. Paulo 1963. Seguimos aqui a ordem cronológica da presumível representação e não a ordem da *Compilaçam*.

²⁹ Cf. Mariane Verneuil, *Dictionnaire pratique des sciences occultes*, Monaco 1950, pp. 105-106.

³⁰ Cf. ainda *Diálogo sobre a Ressurreição*: “falla com Deu”; “seria o Deu”, “he Deu verdadeiro”; e *Farsa de Inês Pereira*: “Nome del Deo aqui somos”; “bento o Deu de Jacob / bento o Deu qua a Faraó”; “Bento o Deu de Abraão”.

³¹ Sobre as “línguas” de G.V., cf. o excelente trabalho de Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris 1959.

³² No mesmo Auto, diz o Diabo ao Corregedor:

*E as peitas dos judeus,
que vossa mulher levava?*

(II, p. 72)

³³ Parvo:

*E s'elle mi jou nos finados
no adro de San Gião!
E comia a carne da panella
no dia de nosso Senhor.*

(II, p. 69)

tipos recuperados por Gil Vicente, um “Don rrabí barbudo”³⁴. O brasileiro Celso Lafer vai ao ponto de dizer, a propósito das afinidades tipológicas, que “na *Danza*, como na *Barca*, a condenação é religiosa”³⁵, afirmação que, evidentemente, só em parte é verdadeira, considerando os demais traços pertinentes detectáveis no texto vicentino.

b) Farsa de Inês Pereira

Intervêm na farsa dois judeus casamenteiros³⁶ que apresentam todas as características da sua linguagem peculiar: ditongo *oi* (“hoiver”), a forma “Deu” (que comparece quatro vezes)³⁷ e sobretudo as fórmulas usadas na cerimónia do casamento (V, p. 252):

*Alça manim dona, ó dona, bá,
arrea espeçulá
bento o Deu de Jacob,
bento o Deu que a Faraó
espantou e espantará.
Bento o Deu de Abraão
benta a terra de Canão*

³⁴ Depois de convocar o *rrabi*, *La Muerte* intima-o a “dançar”:

*Don rrabí barbudo que syempre estudiastes
En el Talmud e en los sus doctores,
E de la berdad jamas non curastes,
Por lo qual abredes penas e dolores.
Llegad vos acá con los dançadores
E diredes por canto vuestra berabá,
Dar vos han posada con rrabí acá.*

(in *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid 1952 — Biblioteca de Autores Españoles, tomo 57 —, p. 385).

³⁵ Celso Lafer, *ob. cit.*, p. 41.

³⁶ Um *topos* da literatura ibérica, havendo notícia em Francisco Delicado, Lope de Rueda, Quevedo e Suárez de Figueroa. Refere J. Lúcio de Azevedo: “Ainda hoje, entre os modernos israelitas, se empregam tais intermediários estipendiados, para agenciar os consórcios” (*ob. cit.*, p. 46).

³⁷ V. nota 30 deste trabalho.

Trata-se, porém, de uma pseudo-defesa e que só o mundo de contradições em que se movia o poeta a poderia justificar. O judeu pede justiça porque lhe desencaminharam (“alcovitaram”) a filha e logo Ana Dias; a alcoviteira, o insulta (“cascarrea de judeu!”) e lhe lança o anátema: “E mulher sou eu de lei / pera alcovitar judias?” (V, p. 289). Por outro lado, é o próprio cristão-novo que se auto-acusa em matéria religiosa e que, como converso, denuncia a sua reincidência ou intenção de reincidir a propósito do culto judaico ⁴⁰. A condenação, que poderia ser tomada como posição crítica contra a organização da justiça, acaba por ser lógica e não surpreende, por isso, a sentença do juiz: “Desde aqui sentencio eu / a moeda por perdida / como alma de judeu” (V, p. 300).

d) *Diálogo sobre a Ressurreição*

É uma das peças mais características da literatura portuguesa anti-judaica. Põe Gil Vicente em cena três judeus (Rabi Levi, Rabi Samuel e Rabi Aroz), os quais, através de frases-feitas, provérbios, lugares-comuns, se encarregam de negar a divindade de Cristo: “tudo he bulrarrria”, isto é burla, tal é o seu veredicto quanto à Ressurreição.

Ainda aqui o judeu é visto fundamentalmente como usurário, assumindo Deus como capital: “Ter mão na Sinagoga, que nos dá repairo; / que sabendo-o o povo, he nosso o fadairo: / e se o aventar, / cada sacerdote lhe compre estudar / pera boticairo” (II, p. 231). O seu principal receio parece ser o da pobreza, posição que corresponde a um lugar-comum muito difundido na época medieval. Tem, por isso, razão Celso Lafer, quando afirma que estes judeus não são figuras bíblicas ⁴¹. De facto, além de representarem personagens concretas do seu tempo, marcadas por um estigma (o do capital) ⁴²,

⁴⁰ Veja-se este passo:

Sap.: *que siendo en misa yo,
adó pocas veces vó*
(V, p. 292)

*y á mi negra vejez
me dé si christiano muero*
(V, p. 294)

⁴¹ *Ob. cit.*, p. 50.

⁴² Diz Rabi Levi de modo inequívoco:
Fundemo-nos todos em haver dinbeiro;

são aqui abundantemente caracterizadas por traços linguísticos peculiares que não podiam deixar de lhes conceder um sabor perfeitamente local: “poicas”, “oitras”, “doilos”, “oivamos”, “oivi”, “oitra”, “loisa”, “quebroi-te”, “loïça”, com a alteração do ditongo *ou* em *oi*.

e) *Auto da Lusitânia*

Interessa-nos neste momento apenas a “introdução” à farsa propriamente dita porque aqui vemos em acção uma família judaica (Lediça, Mãe, Pai e Saulinho) e ainda um judeu que não pertence a este agregado, Jacob. Cena da vida doméstica dos judeus lhe chamou Costa Pimpão (*ob. cit.*, pp. 134-135), que tem sido interpretada como o elogio da harmonia familiar. Celso Lafer vê em Lediça (o étimo — *Laetitia* — é sugestivo) o símbolo da beleza da mulher judia e a propósito da Mãe diz que G.V. “escolheu uma judia para criar uma tão bela imagem”⁴³. E António José Saraiva, por seu lado, observa que se nos apresenta “um enternecido quadro da vida familiar judaica a uma luz inexcedivelmente simpática”⁴⁴.

A interpretação é até certo ponto correcta, embora as contradições vicentinas sejam demasiado visíveis e prestes a rebentar pelas costuras. Com afeito, é a própria Lediça quem se encarrega de criticar a preguiça do pai, ironizando a propósito das suas deambulações com outros judeus e do trabalho por acabar: “Meu pai vai-se a passear / com outros judeus andando / e a costura folgando, / dois anos por acabar” (VI, p. 47)⁴⁵.

*porque quer seja nosso, quer seja albeio,
be Deu verdadeiro.*

(II, p. 231)

conceito reiterado noutros passos vicentinos. Cf., v.g., a farsa *Clérigo da Beira*:

*Lauda Hierusalem,
a todo o homem que tem
vinténs, tostões e ceitis.*

(VI, p. 8)

⁴³ *Ob. cit.*, p. 86.

⁴⁴ *Ob. cit.*, pp. 344-345.

⁴⁵ Atente-se também no diálogo entre o Cortesão e Lediça:

Cor. *Tem ele muito lavor?*
Led. *De ventura não repouisa*

Alude-se de novo à covardia física dos judeus, o que se relaciona com a característica anterior ⁴⁶. Desta vez, porém, trata-se até de auto-condenação porque é a personagem do Pai quem a profere: “e buscar onde me esconda, / pera esconder a vida, / não tope m moiros com ela” (VI, p. 61). E traço pertinente é ainda o da adulação, o da lisonja (o rei D. João III é “santo mais que El-Rei David” e a Rainha Catarina é comparada à “Rainha Ester, rainha Sabá doirada”) ⁴⁷, para não falar da frequente caracterização linguística (“poicas”, “oivir”, “caçoila”, “essoitra”, “çanoiras”, “doitor”, “hoiver”, etc.), aspecto de não pouca importância para a conotação negativa do tipo em análise.

f) *Auto da Cananeia*

Segundo a didascália que antecede o Auto, o mesmo obedeceu a uma encomenda “sobre o Evangelho da Cananeia”. O núcleo central desta obra é, de facto, a paráfrase do acontecimento descrito não só no Evangelho de S. Mateus (XV, 21, 28), embora a acção global não se reduza ao episódio ali narrado, como quer Costa Pimpão ⁴⁸, mas também no Evangelho de S. Marcos (VII, 24-30). Talvez por isso tenha sido excluído, com alguma ligeireza, por Celso Lafer, ao analisar a tipologia do judeu, ainda que no Auto comparem elementos de inegável interesse para a caracterização de tal tipo.

Sem dúvida que o tema representa uma ligação do drama à vida litúrgica mas o episódio da Cananeia é precedido por um outro de carácter pastoril em que abstracções religiosas como a “Lei da Natureza”, a “Lei da Escritura” e a “Lei da Graça” figuram como pas-

nem sossega o pecador.

(VI, p. 48)

⁴⁶ De resto, é sabido que não se dedicavam à agricultura nem à vida militar. Cf. J.A. Pires de Lima, *Mouros, Judeus e Negros na História de Portugal*, Porto 1940, p. 35.

⁴⁷ O louvor tecido ao Rei recorda algumas fórmulas dos *Proverbios morales del rabi don Sem Tob* (ou *Rab don Santob*, de acordo com o códice da Bib. Nac. de Madrid). Haveria igualmente que estudar as relações entre o *Auto da Alma*, um dos mais belos exercícios de Gil Vicente, e o poema anónimo castelhano *Reuelacion de vn hermitanno* (códice do Escorial, IV, 6, 21).

⁴⁸ *Ob. cit.*, p. 146.

toras, isto é, como personagens reais que cantam até composições do folclore local, as serranilhas.

E uma das pastoras, Hebraea (Lei da Escritura), num diálogo que se resolve entre canto lamentoso (paráfrase do salmo 137, *Super Flumina Babilonis*) e indignação contra os erros do seu povo, acaba por revelar traços tipológicos indicadores de um comportamento. Com efeito o seu gado

*Sempre pace en mesa alheia.
E ésabes que gado é?
Tudo raposos e lobos,
e eu te dou minha fé
que é a mais falsa ralé
que há i nos gados todos.
Nunca me ouvirão cantar,
que meu gado é tão erreiro,
que sempre o verás andar
dum pecar em outro pecar,
de cativo em cativo.*

(II, pp. 235-236)

Alude-se às tribulações do “gado”, à diáspora: “sempre pace en mesa alheia”; “meu gado é tão erreiro”; “de cativo em cativo”. Mas são iniludíveis os sinais de condenação expressos no passo transcrito: “tudo raposos e lobos”; “a mais falsa ralé”, com a conotação que “pecar” porventura terá exercido num momento (1534) em que D. João III já se esforçava por obter do Papa a bula do Santo Tribunal.

5. Meyer Kayserling, judeu alemão que foi rabi da comunidade judaica de Budapeste (onde faleceu em 1905), legou-nos várias e interessantes obras sobre a história e a literatura dos judeus na Península Ibérica. Na sua *Geschichte der Juden in Portugal*, publicada em 1867, menciona que, “como Dante teve um amigo judeu em seu Manuele, e Camões, um confidente no cristão-nôvo Salomoncino, que ativamente o ajudou nos *Lusíadas*, assim também Gil Vicente teve amigos entre os judeus secretos, como Afonso Lopes Capaio, poeta profissional de Tomar, de quem existe um rifão no Cancioneiro Por-

tuguês e ao qual Gil Vicente dedicou diversas pequenas poesias”⁴⁹. E remete o leitor para a ed. das *Obras* de G.V. (Hamburgo 1834): “Em um desses poemas refere-se ao ‘cristianismo fingido’ de Capaio: ‘... pois matou um christão fingido’”⁵⁰.

Se outros elementos não possuía Kayserling, não vemos como se possa sustentar uma tese semelhante, quando a amizade se explica em termos tão duvidosos: “cristão fingido”! Ter-se-á deixado influenciar pelo título-dedicatória “A Afonso Lopes Çapaio”? A verdade é que Gil Vicente lhe dedicou outras composições que, quanto ao sarcasmo e linguagem grosseira, só encontram paralelo em algumas cantigas de escárnio dos cancioneiros medievais:

*Diz que tínbeis tal desmaio
na tripa do cagalar,
que vos disse o mês de Maio,
melhor vos fora, Çapaio.
que cagáreis em Tomar.*

(VI, p. 246)

E o pretenso amigo é ainda mimoseado com outra trova de igual teor:

(...)
*que quem tem vida cagada,
cagada bá-de ser a morte.
Quando vierdes à corte,
se o cu vos der desmaio,
dai-o ó demo, Çapaio,*

(VI, p. 247)

onde são visíveis elementos conotativos de animosidade e condenação, linhas de contacto com outros momentos da obra dramática vicentina⁵¹.

⁴⁹ Citamos da tradução brasileira, *História dos Judeus em Portugal*, São Paulo 1971, p. 156.

⁵⁰ *Ivi*, nota da p. 156.

⁵¹ No *Diálogo sobre a Ressurreição* aparece um outro Capaio, que é igualmente maltratado:

Dona Franca Pomba casou em Buarcos

6. A crítica, em geral, tem procurado demonstrar a “inocência” de Gil Vicente em matéria anti-judaica, invocando sobretudo o *Sermão* de Abrantes, pregado em 1506, e, ainda mais, a famosa *Carta* que o poeta “mandou de Santarém a El-Rei D. João III... sobre o tremor de terra, que foi a 26 de Janeiro de 1531”. Com efeito, se já no primeiro dos documentos era patente a sua posição realista e lúcida

*Es por demas pedir al judio
que sea cristiano en su corazon*

(VI, p. 195),

tal posição esclarece-se na *Carta* em que dá conta da sua intervenção junto dos frades a propósito da “tormenta da terra que ora passou”. Chamando-os à “crasta de S. Francisco”, ali interpreta o terremoto como “acontecimentos que procedem da natureza” (VI, p. 253), condenando a ignorância dos frades (“não é de prudência dizerem-se tais coisas publicamente... porque pregar não há-de ser praguejar” — VI, p. 254) e a sua actuação nefasta que incitava o povo supersticioso contra os “estrangeiros na nossa fé”. E Gil Vicente conclui a informação ao rei: “à primeira pregação, os cristãos-novos desapareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligência e logo ao sábado seguinte seguiram todolos pregadores esta minha tenção” (VI, p. 255).

Com razão viu António José Saraiva, nesta carta em prosa, o humanismo religioso do poeta, a recusa da violência e a defesa de uma política persuasória relativamente aos “erros” dos judeus⁵². Também Luciana Stegagno Picchio, tendo sempre presente o episódio de Santarém, afirma que o autor é “tutt’altro che antisemita (...) Se li aveva messi [i *cristãos-novos*]: in berlina prima, era stato solo per vezzo letterario, per non privarsi di un *topos* di sicuro effetto comico”⁵³.

Celso Lafer, porém, escorrega com alguns perigos na defesa intransigente da “Carta a D. João III”, apresentando-a como o mais

*com Bento Capaio, capador dos gatos,
que furando alporcas, morreu em Tavila.*

(II, p. 229)

⁵² Cf. *ob. cit.*, pp. 345-346.

⁵³ *Storia del teatro portoghese*, cit., pp. 44-45.

seguro texto para ilustrar o pensamento vicentino, a sua concepção do mundo e a problemática que temos vindo a analisar. Isto porque, segundo ele, “uma carta enviada a El-Rei, expondo as razões de uma nobre atitude, em termos teológicos, é um documento muito mais preciso do que as opiniões das suas peças”⁵⁴. Não cremos que se possa aceitar um tal ponto de vista, isto é, ignorar o teatro como representação (e Gil Vicente era, como se sabe, autor/actor) e o impacto exercido sobre um público passivo, pronto a deixar-se persuadir pela mensagem do poeta, composta, por sua vez, pelas diversas “mensagens” inseridas, como vimos, de modo mais ou menos explícito.

A “Carta a D. João III” (e o “Sermão de 1506”) traduz certamente a estrutura mental do grande dramaturgo mas apresenta-nos igualmente o intelectual bipartido entre teoria e praxis. Isto põe o problema da liberdade condicionada⁵⁵ de que usufruía o poeta e, ainda, a sua condição especialíssima ao serviço da corte, condição que lhe guiou as tendências e lhe determinou as linhas mestras da sua arquitectura teatral. Nela se desenham, como parece ter ficado demonstrado, elementos preponderantes para a definição do tipo do judeu, dos quais a escolha linguística, determinada pelas funções que lhe confere o contexto (por exemplo, o carácter social do riso), não é dos menos importantes. Tais elementos assumem assim na estrutura dramática uma funcionalidade específica, a de apontar, de pôr em evidência (como os “massa média” nossos contemporâneos) um tipo que adquire tanto mais consistência quanto mais é confrontado com outros tipos concorrentes.

Manuel Simões

⁵⁴ Celso Lafer, *ob. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁵ A expressão é de Giuseppe Tavani. Cf. a introdução à *Comédia de Rubena*, Roma 1965, pp. 20-21.

LITERATURA ANGOLANA DE HOJE: PROBLEMAS E PERSPECTIVAS

Não se pode delimitar a literatura angolana pela cor da pele dos seus escritores: estes são negros, mestiços e brancos. Alguns autores brancos foram mesmo indicados como negros ou mestiços por estudiosos estrangeiros enganados pela sua temática. Não existe, por conseguinte, uma “literatura negra” ou uma “literatura dos negros”, mas simplesmente uma literatura angolana.

E nem sequer podem ser considerados somente os autores que vivem actualmente em Angola, mas também aqueles que, vivendo fora dela na época em que escreveram as suas obras, mostram nelas toda a sua *angolanidade*, como um sinal indelével quo os marcou até à morte ¹.

A moderna literatura angolana nasce praticamente com a actividade do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola ². São jovens que, acabados os seus

¹ É o caso, por exemplo, de Castro Soromenho que escreveu nos últimos anos da sua vida, já no exílio no Brasil, talvez o seu romance mais “angolano”, porque é o mais violento e o menos auto-censurado: *A Chaga*.

² É evidente que um fenómeno literário tão complexo não pode eclodir *ex nibil*, mas há sempre que considerar os seus percussores. O primeiro poeta angolano de que há notícia é José da Silva Maia Ferreira que em 1849 publicou *Espontaneidades da minha alma*. Encontramos muitos outros poetas do séc. XIX no *Almanache de Lembranças* (1851-1932). Já então se canta a mulher negra, se bem que a sua cor seja ainda considerada um sinal de inferioridade, que é compensado por qualquer outro predicado aceite pela cultura ocidental. Nas últimas décadas do séc. XIX emerge, por acção de um jornalismo activo e polémico, uma consciência regional e um interesse pelo estudo da cultura popular. Com estes antecedentes é natural que Tomaz Vieira da Cruz possa fazer, no seu *Quissange — saudade negra* (Lisboa 1932), um esforço para se aproximar do mundo que o circunda, apesar de a sua adesão ao mundo africano ser mais sentimental que verdadeiramente cultural. Também a poesia do mestiço Geraldo Bessa Vítor oscila ainda entre o peso da cultura europeia recebida e as recordações da infância e da adolescência, cada vez mais longínquas, mas que procura não esquecer completamente (*Cubata abandonada*, Lisboa 1958). No campo da narrativa destaca-se Alfredo Troni que em 1873 publica o romance *Nga Mutúri*, em que se põem em relevo tradições, concepções de vida e relações familiares dos indígenas e onde se dá uma certa importância

estudos liceais, decidiram unir-se sob o mote de “Vamos descobrir Angola!” para melhor estudarem a terra angolana em todos os seus aspectos, da geografia física à geografia humana. Foi esta a resposta cultural dada pela juventude angolana ao projecto político colonial luso-tropicalista. O termo luso-tropicalismo foi usado pelo antropólogo brasileiro Gilberto Freyre, criando uma teoria assimilável, não tanto nos modos como nas intenções, à negritude de matriz senghoriana. Os pontos mais salientes de contacto entre eles são o elogio da mestiçagem, a valorização de certos aspectos da vida africana submetidos à acção “civilizadora” do catolicismo, a recusa do racismo biológico e a defesa de uma área cultural-política euro-tropical³. Considerando o contexto histórico em que tal teoria nasceu e se desenvolveu, é evidente que os tópicos do luso-tropicalismo não são mais do que a mistificação e a justificação teórica da política de domínio português em África, finalizadas a um uso publicitário externo⁴. Tal doutrina não encontrou, porém, nas colónias portuguesas a mesma receptividade que a negritude encontrara nas colónias francesas, pois que naquelas não existia uma burguesia negra pronta a fazer a transição do colonialismo ao neo-colonialismo⁵.

Ao recusar o colonialismo, a literatura angolana retomou uma temática já esboçada no início deste século e desenvolveu-a ligando-a a exigências de natureza política e favorecendo um processo de consciencialização das massas,

à língua local, da qual são utilizados vários termos. Mas a verdadeira narrativa angolana começa com Castro Soromenho que, nos seus últimos três romances (*Terra Morta*, 1949; *Viragem*, 1957; *A Chaga*, 1970), ao fazer a análise das relações do homem negro, mestiço e branco, denuncia de maneira implacável e cruel a violência, a repressão e os abusos da administração colonial, não faltando, porém, já a esperança num futuro de liberdade e paz.

³ Esta semelhança de categorias ideológicas está bem patente na conferência *Lusitanité et Africanité*, pronunciada por Senghor quando da sua visita a Portugal em Janeiro de 1975, em que se pronuncia em favor do mito e da ideologia luso-tropicalistas (in “Jeune Afrique”, Paris, nr. 41, 21/3/1975, pp. 22-25).

⁴ Para uso interno, pelo contrário, são elucidativos os documentos como o do Instituto de Trabalho, Previdência e Acção Social de Angola, com o título de *Aspectos Relevantes da Contra Subversão*, em que se analisam os pontos sobre os quais acenta a propaganda dos movimentos de libertação e se sugerem os modos para os rebater (este documento foi publicado pelo Comité de Angola de Amsterdão em 1972 e transcrito por Fernando Neves in *Negritude Independência Revolução*, Paris 1975, pp. 69-74).

⁵ A este propósito veja-se Donato Gallo, *Tecniche di dominio coloniale e movimenti di liberazione in Angola*, in “Terzo Mondo”, Milano, anno XI, n. 35-36, 1977-1978.

sobretudo através dos temas do anticolonialismo e do anti-imperialismo, presentes em todos os fenómenos literários angolanos a partir dos anos '50.

É por iniciativa do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola que em 1950 se publica a *Antologia dos Novos Poetas Angolanos*, todos ligados ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Tal antologia marca o início de uma literatura de raízes angolanas, claramente em posição de ruptura com a poesia tradicional. Com a *Exortação* de Maurício Gomes entra-se definitivamente numa concepção mais representativa da actual poesia angolana: 'Angola grita pela minha voz / pedindo a seus filhos nova poesia! / ... / É preciso inventar a poesia de Angola! / ... / Uma poesia nossa, nossa, nossa! / ... que ... / faça toda a gente dizer: / É poesia de Angola' ⁶.

Em Julho de 1951, todas as iniciativas culturais e literárias convergem na revista "Mensagem" (Luanda), cujo subtítulo era "A Voz dos Naturais de Angola". No primeiro número apresentava-se o vasto e empenhativo projecto que os seus criadores se propunham realizar: " 'Mensagem' será — nós o queremos — o marco iniciador de uma Cultura nova, de Angola e por Angola, fundamentalmente angolana, que os jovens da nossa terra estão construindo..." ⁷. E, de facto, "Mensagem" tornou-se a expressão literária e cultural da *angolanidade*, sendo a primeira voz de uma cultura regional autêntica das áreas do continente africano de influência portuguesa. E assim, apesar de não ter podido passar do número colectivo 2/4, "Mensagem" foi um momento significativo da cultura angolana, tendo definido algumas das linhas mais importantes da nova poesia de Angola, que depois se desenvolverão na revista "Cultura" (II) ⁸ e na Colecção "Autores Ultramarinos" da Casa dos Estudantes do Império ⁹.

⁶ In *Antologia de Poetas Angolanos*, Nova Lisboa 1959. A este propósito cumpre recordar que já um esponente da geração de 1880, Joaquim Dias Cordeiro da Matta, filósofo, etnólogo, jornalista e poeta, se preocupou com incitar os seus compatriotas a dedicar "algumas horas de ócio à fundação da nossa literatura" (in *Philosophia popular em provérbios angolenses*, Lisboa 1891).

⁷ Citado por Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban / Antologia panorâmica da poesia / africana de expressão portuguesa / II / Angola / São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 91.

⁸ Luanda, Sociedade Cultural de Angola, 1957/1961. De 1945 a 1951 foram publicados, em Luanda, dezanove números de uma outra revista intitulada "Cultura" (I).

⁹ A Casa dos Estudantes do Império em Lisboa começa a publicar, em 1949, a sua revista "Mensagem", que inicialmente era uma circular dos Serviços Culturais daquela Casa, mas que, em 1958, se transforma num órgão verdadeiramente cultural, porta-voz de uma consciente africanidade.

Dos colaboradores destas revistas evidenciamos os seguintes poetas angolanos: António Cardoso, Agostinho Neto, Alda Lara, António Jacinto, Carlos Ervedosa, Costa Andrade, José Graça [Luandino Vieira], Lília da Fonseca, Mário António, Mário de Andrade, Maurício Gomes, Oscar Ribas, Tomás Jorge e Viriato da Cruz.

É preciso não esquecer que em 1956 se forma o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e que portanto é natural que os anos sucessivos tenham sido marcados por uma grande actividade política. É por isso que não se pode separar a actividade cultural e literária deste período das aspirações políticas que estavam tomando forma e expressão. E as forças da repressão sabiam-no bem: assim, sufocaram “Cultura” (II), como já haviam feito com outras iniciativas e como continuarão a fazer nos anos sucessivos.

A década de 50 vê também a vontade evidente e forte de criar uma narrativa angolana, tarefa em que se empenham muitos autores, alguns também poetas, depois reunidos na antologia *Contistas Angolanos*, publicada em 1960 pela Casa dos Estudantes do Império.

Estando a literatura angolana indissolivelmente ligada à actividade política, a repressão abateu-se mais forte sobre ela desde o início da luta armada ¹⁰. A guerra colonial, a censura e a repressão cultural fizeram-se então sentir com maior intensidade, registando-se nesta época os episódios mais graves para a vida cultural angolana: em 1965 é encerrada a Casa dos Estudantes do Império e proibida a sua revista; a editora Imbondeiro (Sá da Bandeira) é reduzida ao silêncio; são exilados e aprisionados muitos escritores ¹¹; é encerrada a Secção Cultural dos Naturais de Angola.

Na década de 70 acreditava-se numa certa liberalização, baseada sobretudo na necessidade de assegurar a “continuidade” do regime. Foi assim que nasceram algumas revistas como “Convivium” (Benguela 1971-72) e “Vector” (Nova Lisboa 1971-72). Mas tais revistas não conseguiram exprimir a autenticidade angolana outrora proposta por “Mensagem” e “Cultura” (II). Só na página literária “Artes e Letras” de “A Província de Angola” ¹², de que era responsável Carlos Ervedosa se tentou exprimir a máxima expressão de angolanidade permitida pela censura, e nela colaboraram, depois de 25 de Abril de 1974, Agostinho

¹⁰ Recorde-se que, em 4 de Fevereiro de 1961, o MPLA deu início à guerra de libertação nacional.

¹¹ Uma grande parte dos escritores angolanos conheceram o campo de concentração do Tarrafal.

¹² Luanda 1969-1975.

Neto, António Cardoso, António Jacinto, Luandino Vieira, até àquela data absolutamente proibidos pela censura.

As obras publicadas e escritas depois da independência não são muitas: estão vindo à luz experiências de luta armada (Emílio Filipe), romances da guerra colonial angolana (João de Melo), poetas abertos a inovações estilísticas (Jofre Rocha, David Mestre, Ruy de Carvalho, João-Maria Vilanova, Arlindo Barbeitos) e narrativas dedicadas aos jovens pioneiros do MPLA e à sua acção na luta anti-colonial (Manuel Rui, Pepetela).

Não é possível, evidentemente, esboçar aqui uma temática completa da literatura angolana, mas não podemos não acenar aos temas que são comuns a quase todos os escritores desde a década de 50 até à independência: a presença da Terra-Mãe, a África amada com um amor visceral; o animismo próprio da cultura africana e do qual muitos poetas e prosadores se apoderaram; a alienação do branco radicado em Angola e que sente vivamente a contradição entre o facto de pertencer à raça branca (dos colonizadores) e a sua comunhão de interesses com os indígenas; esta alienação é exasperada pela quase não comunicação entre os dois mundos, devido à recíproca ignorância das respectivas línguas¹³, e ao analfabetismo generalizado que impedia que as suas obras escritas alcançassem os seus verdadeiros destinatários; resolução da barreira da cor em vários modos, mas sobretudo pondo-se resolutamente da parte do povo angolano, identificando-se com ele até à recusa da própria cultura europeia e adoptando de maneira completa e total a cultura angolana, até ao sonho de uma sociedade pluriracial e sem distinção de classes, temas muitas vezes já tratados como uma realidade mesmo nos negros tempos da década de 60; denúncia da dominação colonial nos seus aspectos de escravatura, alienação cultural, ódio racial, indiferença pelos problemas do povo angolano, que responde sempre com uma obstinada vontade de viver, a ignorância a que foi abandonada a população indígena, apesar de todas as declarações teóricas de boas intenções da parte das autoridades portuguesas, sistematicamente desmentidas pela prática quotidiana, o contratado e a coisificação do negro; condenação do colonialismo, mas que não se limita à atitude passiva da recusa, resolvendo-se sobretudo na esperança que cedo se transforma em raiva e em luta, passando definitivamente da resignação à revolta, mesmo violenta, como necessidade urgente. É

¹³ A este propósito veja-se Giuseppe Tavani, *Problemi dell'espressione linguistico-letteraria nei paesi africani di nuova indipendenza*, in AA. VV., *Lingua e Politica*, Roma, Officina, 1976, assim como AA. VV., *Qual no seu entender o futuro do português como língua literária em África?*, in "Colóquio/Letras", Lisboa, nr. 21, Set. 1974.

assim que o novo mundo já se antevê ou já é uma realidade em que o tempo presente é completamente desconhecido das novas gerações, de tal maneira é “passado” e onde encontramos o homem novo, temido e admirado que prepara um futuro de “construção e reencontro”.

Iniciativas editoriais sistemáticas para a divulgação da língua angolana em Portugal começaram evidentemente a partir de 25 de Abril de 1974. Até essa data, quase todas as obras conhecidas circulavam em edições clandestinas ou estrangeiras. Não porque a Casa dos Estudantes do Império não se tivesse prodigado para que a literatura africana de expressão portuguesa fosse conhecida, mas quer as antologias quer a sua revista ficaram circunscritas a um público restrito, não só pelas tiragens reduzidas e dactilografadas, mas também porque “é notório o quase divórcio dos intelectuais portugueses não diremos já da problemática da negritude, mas de qualquer dos problemas culturais da África, incluindo Cabo Verde”¹⁴.

Trabalho de grande fôlego é *No Reino de Caliban, antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, com organização, selecção, prefácio e notas de Manuel Ferreira¹⁵, onde o organizador traça uma ampla panorâmica da obra dos poetas africanos de língua portuguesa, esclarecendo muitos pontos até hoje obscuros pela falta de material bibliográfico disponível.

De carácter completamente diferente a *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, prefácio, estudo, selecção e notas de Pires Laranjeira¹⁶, na qual não se descortinam bem as razões por que o seleccionador apoda tal poesia de “pré-angolana”, e são bastante discutíveis também os critérios que levaram a não inserir alguns autores que talvez aí devessem figurar¹⁷.

Há também algumas tentativas de dar a conhecer poemas inéditos, como é o caso da *Poesia Angolana de Revolta*, antologia organizada por Giuseppe Mea¹⁸. E ainda *Resistência Africana*, antologia poética organizada por Serafim Ferreira¹⁹. O organizador baseia em parte a escolha dos poemas na selecção feita por Mário de Andrade na última edição da sua antologia *Poésie africaine*

¹⁴ Manuel Ferreira, *ibidem*, p. 263.

¹⁵ Lisboa, Seara Nova, I vol.: Cabo Verde e Guiné-Bissau, 1975; II vol.: Angola, São Tomé e Príncipe, 1976. Aguarda-se a publicação do III vol., dedicado a Moçambique.

¹⁶ Porto, Afrontamento, 1976.

¹⁷ Veja-se também a recensão crítica de Fernando Cristóvão, in “Colóquio/Letras”, Lisboa, nr. 43, Maio de 1978, pp. 93-94.

¹⁸ Porto, Paisagem, 1975.

¹⁹ Lisboa, Diabril, 1975.

d'expression portugaise (Paris 1969), tentando demonstrar, também no prefácio, a força da poesia como arma política.

*Monangola, a Jovem Poesia Angolana*²⁰ é uma selecção, feita por Vergílio Alberto Vieira, de poetas da geração de 70, que poderão representar, num futuro próximo, a mais válida manifestação poética daquele país.

Ação de infatigável divulgador da poesia africana teve Mário de Andrade, ele próprio poeta, com a publicação de várias antologias, com critérios diferenciados “em função do objectivo que nos propusemos atingir, no momento da sua elaboração”²¹, sendo a primeira de 1953 (*Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, em colaboração com Francisco José Tenreiro) e a mais recente a *Antologia Temática da Poesia Africana, I: Na Noite Grávida de Punhais*, em que se insere a criação poética dos anos 30 até ao fim de década de 50; o II volume inserirá a produção no contexto histórico aberto pela madrugada de 4 de Fevereiro de 1961. Nesta antologia, Andrade apresenta vários poetas de todas as ex-colónias portuguesas, dividindo a produção poética em temas, com um critério bastante discutível, já que alguns poemas enquadrados em temas como a *evasão* podem ser facilmente interpretadas como pertencentes ao tema oposto da *antievasão*, submetendo-os assim a uma leitura bastante unilateral²². É portanto evidente que, se qualquer antologia é já por si uma manipulação dos textos, ao fazer uma escolha preferencial só de alguns (de facto, M.A. de alguns poetas apresenta-nos sobretudo uma poesia quase panfletária, se bem que os mesmos sejam autores de textos com maior carga poética), muito mais o é uma antologia temática que subordina as obras à leitura que o antologista delas fez. Naturalmente, este limite objectivo não invalida o esforço de informação que tende mesmo a promover interesses melhor organizados por mundos e culturas ainda abertos a investigações mais vastas.

Maria Teresa Gil Mendes Da Silva

²⁰ Porto, Limiar, 1976.

²¹ Mário de Andrade, *Antologia Temática da Poesia Africana, I: Na Noite Grávida de Punhais*, Lisboa, Sá da Costa, 1975, p. 1.

²² Veja-se também a recensão crítica de Manuel Ferreira, in “Colóquio/Letras”, Lisboa, n. 35, Jan. 1977.

RECENSIONI

Laura Dolfi, *Fondi iberici nelle biblioteche fiorentine*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, pp. XI-381.

Frutto di una lunga e meritoria fatica della Dolfi, il volume arricchisce il numero dei repertori bibliografici che da qualche tempo, in Italia, sono dedicati al settore iberistico. Iniziò Mario Damonte con il volume *Fondo antico spagnolo della Biblioteca dell'Università di Genova* (Genova 1969), poi, una *équipe* formata da M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro e C. Romero raccolse e pubblicò il *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico pubblicate prima dell'anno 1901 in possesso delle Biblioteche veneziane* (Venezia 1970) e Giuliana Piacentini diede alle stampe il *Repertorio del fondo antico spagnolo nella Biblioteca Universitaria di Pisa* (Pisa 1972). Seguirono: *Repertorio bibliografico delle opere di interesse iberico nella Biblioteca Nazionale di Bari*, curato da Paride Impiombato (Padova, s.a.), e unito un *Estratto del catalogo dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, curato da José Luis Rodríguez.

Il repertorio dei *Fondi iberici* della Dolfi mette a disposizione dello studioso, materialmente, si può dire, il ricco fondo delle biblioteche fiorentine della Facoltà di Lettere e Filosofia e della Facoltà di Magistero. La catalogazione si arresta al 1950. La compilatrice avverte che l'opera si inserisce in un programma più vasto, la pubblicazione dei cataloghi dei manoscritti della Biblioteca Nazionale e delle opere a stampa fino al 1900.

Nelle pagine introduttive Laura Dolfi illustra i criteri che l'hanno guidata nella compilazione del repertorio e traccia una breve, ma interessante storia della formazione dei fondi ispanici nelle Biblioteche delle due Facoltà universitarie considerate. Il lavoro, svolto con intelligenza, non è solo utile, ma testimonia la serietà delle imprese del gruppo ispanistico fiorentino. Il libro appare, infatti, nella collana dell'Istituto Ispanico, con il finanziamento del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Vale la pena ricordare che la Dolfi ha dato contributi anche allo studio della letteratura spagnola, tra essi uno *Studio sulla commedia di Tirso de Molina "Por el sótano y el torno"* (Firenze 1973), apparso presso il medesimo Istituto, e una recente introduzione, con Magda Ruggeri Marchetti, a *La rivoluzione e la critica della cultura*, di Alfonso Sastre (Bologna, Cappelli, 1978).

Silvana Serafin

G.M. Bertini, *Contributo a un repertorio bibliografico di ispanistica*, Torino, Facoltà di Magistero, 1976, pp. XV-159.

Questo *Contributo* bibliografico, dovuto a una *équipe* diretta dal noto ispanista Giovanni Maria Bertini, e realizzato con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, è frutto di un'indagine condotta sui fondi spagnoli presenti nella Biblioteca Nazionale e nella Biblioteca di Palazzo Reale di Torino. Il lavoro, denuncia il Bertini, presenta incompiutezze e lacune, dovute a tutta una serie di vicende che ha visto ridursi i collaboratori e i fondi.

Il volume si articola in quattro settori: manoscritti, incunaboli, rari, libri a stampa. Per gli ultimi il limite è il 1850, eccezion fatta per "quelle pubblicazioni di più volumi che, iniziate prima del 1850, continuarono per anni successivi".

La scelta del materiale è stata estesa agli scrittori latini, arabi, visigoti, catalani, sia medievali, sia rinascimentali e moderni, "che hanno esercitato sulla cultura spagnola decisivo influsso". Le schede si riferiscono a testi di carattere letterario, storico, giuridico, artistico, filosofico, filologico; etnologico, ecc., senza omettere voci di rilievo per l'arte militare, la medicina, la fisica, l'archeologia, la diplomazia, ecc., "per il loro apporto alla conoscenza della cultura spagnola, nei secoli passati".

Preliminarmente il Bertini traccia una breve storia della fondazione e delle vicende della Biblioteca di Palazzo Reale e della Biblioteca Nazionale torinese.

Il materiale riunito nel *Contributo* bibliografico comprende 1273 schede.

Silvana Serafin

Juana María Arcelus Ulibarrena, *Introducción a la filología española*, Firenze, Valmartina Editore, 1977, pp. 219.

Con questa *Introducción a la filología española* di J.M. Arcelus Ulibarrena la Casa Editrice Valmartina di Firenze inaugura la nuova collana di "Studi di Filologia Spagnola".

Il volume, lo dice l'Autrice stessa nel *Prólogo*, non ha pretese di dire cose nuove sull'argomento, ma si prefigge l'onesto scopo di divulgare "los primeros elementos que constituyen la materia" in modo chiaro e facilmente comprensibile. Lascia aperta l'opera a possibili discussioni e approfondimenti fornendo una bibliografia ampia e aggiornata e suddivisa in modo razionale.

In realtà l'Autrice non delude nel complesso l'aspettativa. Dedicò il primo capitolo alle lingue pre-romanze della Penisola Iberica riservando particolare attenzione alla lingua basca. Nel secondo capitolo affronta il problema del latino nel territorio peninsulare, dando anche un quadro storico della romanizzazione. Nel terzo capitolo, *El romance hispánico en la época visigótica*, dà una chiara e schematica visione del problema da un punto di vista sia fonetico, sia lessicale. Interessante è la breve lista dei principali antroponomi di origine germanica conservati fino ai nostri giorni; l'Autrice personalizza la lista con sug-

gestive osservazioni. Nel quarto capitolo esamina gli elementi arabi nello spagnolo fornendo spiegazioni linguistiche e storico-letterarie. Nel quinto capitolo affronta il problema dell'evoluzione delle lingue romanze peninsulari soffermandosi soprattutto sulla storia della lingua e riservando all'evoluzione fonetica delle vocali e delle consonanti solo poca attenzione, forse troppo poca.

Sempre in quest'ottica di testimonianza tratta nel sesto e ultimo capitolo delle variazioni fonetiche tra il castigliano antico e il castigliano moderno accennando anche brevemente alle differenze linguistiche sudamericane.

Alla fine del libro tre indici: l'indice degli autori i cui rimandi, però, mi risultano a volte oscuri, un indice lessicale, un indice analitico, il migliore dei tre.

Nel complesso l'opera di Juana María Aracelus Ulibarrena è un onesto lavoro di "introduzione" alla materia: non smentisce, dunque, la presentazione dell'Autrice stessa. A mio giudizio, però, di quando in quando la materia è presentata in modo un po' troppo succinto: mi riferisco soprattutto alla parte che tratta l'evoluzione fonetica di vocali e consonanti e al silenzio sui fatti morfologici. Presenta a volte un certo squilibrio nell'esame degli argomenti: per esempio, dedica cinque pagine all'evoluzione storica e all'espansione geografica del castigliano, nove pagine al catalano, cinque al dialetto navarro-aragonese.

A suo favore devo sottolineare la chiarezza dell'esposizione e, ripeto, la bibliografia, ampia e aggiornata e usata criticamente: questo è, a mio parere, il maggior pregio del lavoro.

Donatella Ferro

Studia Philologica Salmanticensia, 1, Salamanca, 1977.

La nuova pubblicazione della Facoltà di Filosofia y Letras dell'Università di Salamanca, che si annuncia come rivista periodica, si programma aperta ad ogni tipo di sperimentazione metodologica esprimendo l'esplicito rifiuto a porsi come organo di scuola o di gruppo. L'assunto nasce dal convincimento — espresso nella *Presentación* firmata *El Editor* [Eugenio de Bustos (?)] — "de que no hay obra humana tan mala que no encierre alguna verdad valiosa ni tan perfecta que contenga *todo el saber*".

Diversamente, i varchi sempre più stretti dell'organizzazione amministrativa e burocratica dell'Università — è detto ancora nella presentazione —, difficilmente consentirebbero l'ossigenazione vitale del sangue, e la crescente specializzazione della ricerca scientifica, per spiegabile e necessaria che sia, comporterebbe il pericolo della fagocitosi e del conseguente appiattimento generale.

Il volume raccoglie articoli di J. Borrego Nieto (*Las hablas regionales y la socio-lingüística*), M. Carrera Díaz (*Pier Paolo Pasolini, poeta en español*), J. Cascón Marcos (*El "Sireine" de H. d'Urfé y el "Canto de la Ninfa" de Montemayor. Problemas de traducción de un texto poético*), J. Costas Rodríguez (*Reflexiones sobre transitividad, voz y causatividad a propósito de la construc-*

ción Fugere aliquem), F. Fernández Murga y J.A. Pascual Rodríguez (*Anotaciones sobre la traducción española del "De mulieribus claris" de Boccaccio*), B. García Hernández (*El sistema del aspecto verbal en latín y en español*), J.J. Gómez Asencio (*Vocales andaluzas y fonología generativa*), A. López Eire (*Lingüística y Poética en la Estoa*), J. Lorenzo (*Estudio de algunas "parejas de sinónimos" en Cicerón*), A. Marcos de Dios (*Conciencia histórica y neorrealismo en Portugal*), J.A. Pérez Bowie (*Aproximación a la figura y a la obra de un poeta olvidado: José María Morón*), C. Ruiz Barrionuevo (*Gil y Carrasco, un prebecqueriano*).

Agli articoli segue una sezione dedicata a una serie di "Resúmenes de tesis doctorales filológicas" e una sezione finale dedicata alle recensioni.

Giovanni Battista De Cesare

Frei Iñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, Studio introduttivo, testo critico, traduzione e commento di Marco Massoli, Firenze, D'Anna, 1977, pp. 393¹.

A quasi dieci anni dall'edizione delle *Coplas de Vita Christi* a cura di J. Rodríguez Puértolas², Marco Massoli pubblica, nella collana dell'Istituto Ispanico della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, una nuova accuratissima edizione dell'operetta di Fray Iñigo de Mendoza; edizione corredata da un'ampia bibliografia e un'assai utile rassegna critica, da un lungo ed esaustivo studio che tocca punti di notevole interesse circa la struttura e il lessico dell'opera, e poi da abbondanti note che ci offrono una panoramica dei luoghi affini, tematici e linguistici, nella letteratura contemporanea alle *Coplas*; accurati indici completano il volume.

Il testo critico stabilito da M.M. si fonda sull'*editio princeps*, Zamora, Centenera, 1482 (A), cioè, secondo R.P., la cui tesi viene pienamente accettata da M.M., la terza e definitiva redazione; le due precedenti redazioni sarebbero rappresentate: la prima da Parigi, B.N., esp. 305, già 8165 (a1) e Londra, British Museum, Egerton 939 (a2); la seconda da El Escorial, Bibl. del Real Monasterio ms. K.III.7. (b1)³. R.P. utilizza questi testimoni per l'edizione sinottica che dà, su una prima colonna, la lezione di A (emendata, se necessario, giusta gli altri mss.), sulla seconda colonna la lezione, quando si presenti divergente, di b1 o di a1 e a2; in apparato le varianti minori⁴.

¹ Abbreviato M.M.

² J. Rodríguez Puértolas, *Fray Iñigo de Mendoza y sus 'Coplas de Vita Christi'*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 633 (abbr. R.P.).

³ Per la descrizione delle stampe e dei mss. vedi R.P., pp. 84-101, cui M.M. rimanda a p. 113.

⁴ Nell'edizione di R.P. l'apparato è inutilmente appesantito da moltissime varianti grafiche (ad es. *copla 1: obscura-oscura, que en-quen, linaje-linaje, dura-*

M.M. accetta tutti i presupposti di R.P., e in particolare quello delle tre redazioni, e approva la presentazione sinottica, ponendo però alcune riserve: “Ci saremmo aspettati una maggior rigidità e coerenza di criteri ai vari livelli di lavoro e soprattutto una maggior chiarezza e larghezza di particolari nell’espressione degli stessi criteri all’inizio dell’opera. Si rilevano infatti nell’edizione critica incongruenze e ambiguità... un corrivo empirismo generale... spesso un’indebita alterazione del testo dell’*editio princeps*... o... inspiegabili errori di lettura”⁵; l’edizione di M.M., anche se limitata ad A, migliora infatti senza alcun dubbio quella di R.P. che, per quanto riguarda A, tende a intervenire assai limitatamente, anche nel caso in cui tutti gli altri testimoni — o *b1* — siano portatori di una lezione indiscutibilmente migliore⁶. M.M. interviene anche con felici congetture (*copla* 147, v. 8 *daca tu, mingo galleta*, dove sana l’ipometria di A *b1 ca tu..*). Spiace tuttavia che dall’apparato critico non risulti, a volte, la lezione della prima redazione, che avrebbe potuto suffragare un intervento sul testo⁷.

Sarebbe stata auspicabile, da parte degli editori — M.M. accetta, come si è visto, le premesse testuali di R.P. — una più chiara collocazione stemmatica dei testimoni, sui quali R.P. è ritornato, seppur brevemente, nello studio dedicato al *Cancionero Oñate-Castañeda*⁸. Qui, secondo M.M., lo studioso spagnolo “apporta nuovi elementi di chiarificazione alla complessa questione testuale... Dalla analisi delle relazioni di questo testo... con le due versioni e con la redazione definitiva... risulta assai chiaramente trattarsi di una ‘refundición de textos’, comprensiva delle tre redazioni tradizionali con in più ulteriori modificazioni”⁹. Non sembra però che le relazioni tra gli altri testimoni siano state approfondite più di quanto non lo fossero nel capitolo III (*Texto y versiones de la ‘Vita Christi’*), introduttivo dell’edizione di R.P., dove, dopo l’elenco e la descrizione dei testimoni manoscritti e a stampa¹⁰, l’analisi delle relazioni tra i testi-

-tura, *syn-sin, contrariedad-contrariedad*) che quasi sempre confondono il lettore impedendogli un’immediata percezione delle varianti più significative.

⁵ M.M., p. 54.

⁶ Ad es. *copla* 28, v. 9 *por tu baxa humildad a por tu baxa humanidad a1 a2 b1; copla* 40, v. 8 *que si fue carnal el metal A que si fue carne el m. a1 a2 b1; copla* 48, v. 5 *del resplandor inestable A del r. inefable b1*.

⁷ *Copla* 33, v. 1 *yguale nuestra porfia A corretto in base a b1 igualen*, scelta confermata dalla lezione di *a1 atajan* e *a2 atajen*, dove le lezioni di A e *b1* potevano sembrare adiafore, non essendo raro l’uso del verbo alla III persona singolare alla fine di una serie di soggetti singolari.

⁸ BBMP, XLV, 1969, pp. 331-345.

⁹ M.M., nota 108, pp. 46-47.

¹⁰ Per le stampe R.P. si limita ad affermazioni di questo tipo: “es una reimprección muy cuidada de A” (p. 95), ovvero “estaríamos, pues, ante una nueva edición” (p. 96), o “su contenido es el mismo que él de D1” (p. 89), “debe ser

moni utilizzati (*a1*, *a2*, *b1* e *A*) è tesa quasi esclusivamente a sostenere l'ipotesi delle tre redazioni.

Per quanto riguarda le relazioni tra *a1* ed *a2*, R.P. afferma che "la relación entre estos dos textos de la *Vita Christi* es clara", concludendo, solo in base alle lacune che l'uno o l'altro presentano, che "*a1* y *a2* son dos copias de la primitiva versión de la *Vita Christi* y que las pequeñas diferencias que existen entre ellos son debidas a simples errores manuales. No olvidemos además, que *a1* tiene como base dos mss. diferentes¹¹ si bien uno de ellos es *a2* u otro muy cercano a éste"¹². Che vi sia relazione tra *a1* e *a2* in rapporto agli altri testimoni è indubbio, ma che *a1* dipenda, anche parzialmente, da *a2* è insostenibile: sono sufficienti a provarlo alcuni errori di *a2* non correggibili per congettura, laddove *a1* coincide con gli altri testimoni nella giusta lezione¹³.

La differenza tra *a1* e *a2* e *b1* A, trattandosi di due diverse redazioni d'autore, come lo stesso Fray Iñigo dichiara nella *copla* 109¹⁴ intitolata *Desculpase del haver nombrato en el primeiro trasunto...*, è macroscopica e non necessita di maggiori prove di quelle apportate da R.P., anche se taluni rapporti tra testimoni contraddicono lo schema semplificativo *a1 a2 ≠ b1 A*, come vedremo per le *coplas* 1, 4, 5-8 e 11, dove *b1* contrappone ad *a1 a2 A* una lezione totalmente o parzialmente diversa, e per le *coplas* 44 e 48 dove la lezione di *a1* si allontana per alcuni versi da quella concorde degli altri testimoni: si potrebbe trattare di lacune colmate per congettura, di interventi del copista o di contaminazione con altri mss. a noi ignoti. In ogni caso un accurato esame delle varianti potrebbe portare a una classificazione chiarificatrice.

Le relazioni tra *b1* e *A*, sulle quali R.P. basa l'ipotesi delle tre redazioni, sono: la mancanza in *b1* delle *coplas* di *A* 125-126, 128-130 (che mancano anche in *a1 a2*), 142, 218-224, 269, 276-279 (mancano in *a1* le *coplas* 276-277) e la divergenza di alcune *coplas* iniziali in *b1*. Il fatto che alcune *coplas*, presenti nella prima redazione, manchino in *b1* per poi ricomparire in *A*, può provare soltanto che *A* non è copia di *b1*; per quanto riguarda le *coplas* 128-130, che fanno parte del gruppo di "*coplas pastoriles provocantes a risa*" inserite dall'autore "*para poder recrear, / despertar y renovar / la gana de los lectores*"¹⁵,

considerado reimpresión de F" (p. 100), "es sin duda reimpresión de F" (p. 100), senza dare dimostrazione alcuna.

¹¹ Questo a causa delle *coplas* aggiunte alla fine di *a1* con indicazioni del copista circa il luogo dove dovevano esser inserite (R.P., p. 104).

¹² pp. 103-105.

¹³ Vedi *copla* 18, v. 5 *la fabla con los onbres a2 per las fablas con col varones a1*; *copla* 22, v. 3 *la muy placera dama a2 per la muy parentera d. a1 b1 A*; *copla* 119, v. 9 *do fizieron a david a2 per do firieron a d. a1*; *copla* 285, v. 5 *y la biuda ana tambien* dove *a2* tenta di sanare l'apparente ipometria di *y la biuda tambien* di *a1 b1 A*.

¹⁴ Lezione di *b1 A*.

¹⁵ Testo stabilito da M.M.

si potrebbe anche pensare che l'editore di A, per maggior ricreazione dei lettori, abbia aggiunto altre strofe supplementari. Nelle tre strofe, la cui presenza o assenza non affetta il contesto, compaiono motivi non nuovi nel testo: "y si de aqui nos mudamos / a decillo a la villa" (c. 128, vv. 1-2), "vamos a dillo a la aldea" (c. 125, v. 10); "nos paresce major es / convidallo a un pressado" (c. 128, vv. 6-7), "faremos presto del buego / para guisalle un tassajo" (c. 131, vv. 4-5); ripetuto più di una volta il motivo dello stupore impaurito dei pastori alla vista dell'angelo, come pure il motivo degli strumenti musicali e del ballo "y tiempla bien tu guitarra / y yo con una piçarra / comencemos de bailar // Saquemos el cucharal / y tambiem mi caramillo" (c. 129, vv. 8-10 e c. 130, vv. 1-2) che ritroveremo alle *coplas* 140 e 147. Si potrebbe trattare perciò di strofe costruite sul modello delle altre "*coplas pastoriles*".

Circa la lacuna di *b1* corrispondente alle *coplas* 276-279, di cui le 276-277 mancano anche in *a1*, R.P. suppone "que ésto guarda alguna relación; en todo caso sería explicable por un descuido del copista del ms. del Escorial" (p. 113).

Qualsiasi possa essere la relazione tra *a1* e *b1*, questo non prova che quella di A sia una diversa redazione, vista la presenza di queste *coplas* in *a2* che poteva supplire alla lacuna, anche ammettendo che questa risalga all'ascendente di A. La lacuna nei due testimoni è inoltre di diverso tipo: in *a1* le due strofe coinvolte contengono esclamazioni e invettive grammaticalmente avulse dal contesto ed iniziano entrambe con l'esclamazione: "O...!" e si può pensare perciò ad un *saut du même au même*; mentre la maggior lacuna di *b1* può esser spiegata anche con la perdita di un foglio, o di parte di un foglio, nell'ascendente.

Per quanto riguarda la diversità delle *coplas* iniziali in *b1*, essa si presenta, per la prima strofa, così: v. 6 *despierta a1 a2 A enciende b1*; v. 7 *endereçala memoria a1 a2 A repara nuestra m. b1*; v. 8 *porque sin contrariedad a1 a2 A p. con mas libertad b1*; v. 10 *se cante devida gloria a1 a2 A* (in A l'errore divina per *devida*) *cantemos d.g. b1*. Nella seconda *copla*, al v. 8, *b1* legge *refrena lo que se inclina*, dove gli altri testimoni hanno *enmienda l. q. s. i.*; la terza *copla*, al v. 3 *y los muy fieros tormentos b1* per *y los asperos t. a1 a2 A*, al v. 10 *diga por metros rimados b1* per *escriba en m. r. a1 a2 A*. Nella quarta *copla* i primi cinque versi divergono così: *Dexemos las niñerías / de las musas invocadas / y las otras fantasías / qu'en las buecas poesías / suelen ser chimirizadas* per *Dexemos las poesías / y sus musas invocadas / porque tales niñerías / por humanas fantasías / son cierto chimerizadas* (in A *temorizadas* è *facilior*). Come si vede il contenuto è lo stesso: si direbbe che il copista di *b1* abbia confuso i versi o trascritto a memoria. Nella quinta *copla* i primi cinque versi si diversificano senza incidere sul significato, mentre gli ultimi cinque presentano una lezione completamente nuova; anche la sesta strofa è variante pur affrontando lo stesso argomento¹⁶. Nella *copla* settima alcune divergenze ai vv. 4, 5 e 10,

¹⁶ Vedi l'edizione di R.P. da cui trascivo il testo delle lezioni varianti di *b1*.

mentre al v. 7 *el escoria* (*b1*) per *el (la a1) istoria* è errore di *b1*. Nella *copla* ottava il v. 2 è diverso (*al dios de todos se faga* per *al solo eterno se faga*), mentre la lezione dei vv. 3, 4 e 5, pur senza macroscopiche varianti, vede concordare *a1* con *b1* e *a2* con A¹⁷; lo stesso accordo alla *copla* 10 v. 4¹⁸. *b1* porta diversa lezione anche al v. 7 dell'undicesima strofa (*a la sacra ymagen suya* per *doctada de fermosura*): si tratta qui assai chiaramente di confusione mnemonica, suggestione di un ricordo biblico dovuto al verso precedente *ca te crio de no nada*.

Altre varianti segnala R.P. (p. 113) a riprova della sua tesi delle tre redazioni: *copla* 9, v. 2 *por el que quizo ofenderte a1 b1 del que q. o. a2 A*; *copla* 85, v. 5 *la carne del niño adora a1 b1 al divino niño adora A* (manca *a2*), dove si ripropone lo schema *a1 b1 ≠ a2 A* (nonostante la lacuna di *a2* che comprende le *coplas* 68-105, dovuta, secondo R.P., ad alcune "hojas arrancadas" (p. 104)¹⁹.

Le lezioni varianti di *b1* rispetto ad A, quando quest'ultimo concorda con il resto della tradizione, non si possono assolutamente considerare prova di una terza redazione rappresentata da A, che inspiegabilmente tornerebbe alla lezione abbandonata nella seconda redazione (potrebbero semmai provare il contrario), ma si devono piuttosto considerare innovazioni del copista, dovute forse a guasti dell'ascendente (le maggiori varianti sono raggruppate nelle prime strofe), anche perché, confrontate con le varianti redazionali, sicuramente d'autore, non ne presentano né il carattere censorio secondo criteri d'opportunità politica che compare in alcune strofe, né migliorano comunque il testo.

Si tratta quindi non di tre ma di due redazioni, rappresentate da *a1 a2* e *b1 A*; le modifiche e le addizioni apportate al testo della prima redazione, probabilmente scritte da Mendoza su fogli separati (data anche la loro entità) piuttosto che nel margine del ms., devono esser state integrate dal o dai copisti (e questo spiega l'opposizione. *a1 b1 ≠ a2 A*) in due mss., dei quali uno è affine di *a1*, l'altro di *a2*.

Marcella Ciceri

¹⁷ *pues (que a1) inspira al coraçon / y el da la discrecion / quanta y quando se paga a1 b1 que espira en el coraçon / y le da la discrecion / cada y quando se paga a2 A.*

¹⁸ *para (pora a1) sernos embiado a1 b1 para ser nuestro e. a2 A.*

¹⁹ Un errore di stampa a p. 106 di R.P. attribuisce a *a1 b1* la lezione che in realtà è di *a1 a2* (vedi apparato in calce alla *copla* 177, p. 397): *Esse cultre simeon / un poco solo deten a1 a2*, dove la lezione di *b1 A* *O mano syn compassion / un solo poco te ten*, si deve considerare variante redazionale risalente a *b1*.

Jean Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1973, pp. 335.

Quest'opera, tradotta opportunamente in spagnolo, dato che nel complesso problema storico e letterario del Siglo de Oro spagnolo si inserisce, reca luce da un angolo visuale insolito all'atteggiamento globale degli spagnoli del '600 di fronte al loro proprio declino.

Jean Vilar considera lo studio suddetto come introduzione di uno più vasto al quale sta lavorando; è giustificato, tuttavia, in se stesso trovando questo studio la propria autonomia in una prospettiva più strettamente letteraria.

L'indagine inizia con l'analisi della parola *arbitrio* che nei secoli XIV e XV ebbe un significato giuridico e comprese sia la sentenza sia la persona che la emanava. Nel XVII secolo Covarrubias registrò un secondo significato di *arbitrio* (termine colto), *alvedrío* (termine più popolare), come appartenenti alla sfera filosofica. Era stato nel secolo XVI che il vocabolo aveva incominciato a sviluppare la propria area semantica partendo da *sentenza*, *scelta*, *opinione data*, per assumere quella sempre più ironica e sfiduciata di *espedito* e poi, avanzato il sec. XVII, di *trucco* e *stratagemma*.

Questi sviluppi semantici sono spiegabili con la situazione economica e monetaria di aperta bancarotta alla quale si vuol far fronte per mezzo di rimedi spesso cervellotici e miracolistici.

Vilar procede con molta esattezza interpellando fonti assai precise; nel linguaggio della corte *arbitrio* apparì nel 1588, ma già nel 1573 era usato nel cerchio politico-fiscale nel senso di *tassa straordinaria* e ancor prima, nel 1566, nel senso di *mezzo fiscale imposto per volontà del re*.

Arbitrista, invece, nell'uso letterario nacque con Cervantes (*Coloquio de los perros*). Il vocabolo, immesso nel *Sagaz Estacio* di Salas Barbadillo, acquistò poi esito trionfale.

Nella prosa narrativa, didattico-morale, teatrale, il tema fu in relazione con un personaggio inventato: è *figura*, ma sarà nella commedia che la figura acquisterà tutto il suo auge.

Già Cervantes aveva fatto di Berganza—*arbitrista* un personaggio assai simile a don Quijote, il quale in un episodio ben noto viene qui valorizzato come riformista utopico, e cioè affine al cane del *Coloquio* citato.

Nel *Sagaz Estacio* di Salas si mette in ridicolo la figura dell'*arbitrista*; essa suscita un'eco più seria e complessa in Liñán (*Avisos*); diventa il *loco repúblico* nel *Buscón* di Quevedo, quando non addirittura Giuda nella *Política de Dios*; è dimenticato — o quasi — da Fernández de Ribera (*Mesón del mundo*), il quale satireggia più il testo degli *arbitrios*, e diventa formula stereotipata in Vélez de Guevara (*El diablo cojuelo*). Saavedra Fajardo non disprezza il tipo dell'*arbitrista* "a priori", ma consiglia di non affidarsi a lui con leggerezza; Gracián distingue fra *arbitrista* e *político*, però entrambi sono trattati da sognatori di chimere.

Nel teatro è l'*entremés* la forma più vicina al romanzo satirico, tanto è vero

che conosciamo molti *entremeses* per essere stati integrati in serie romanzesche.

Nel *Casamentero* di Castillo Solórzano, è considerata pazzia non tanto occuparsi del bene del regno, ma fare di questo una professione.

Al tema *arbitrista* è dedicato un *entremés* anonimo che si dà poi in appendice insieme ad altri testi rari; in esso si nota una culminazione e deformazione del tema.

Nella commedia l'*arbitrista* è utilizzato come personaggio comico che fa la parte del *gracioso*. Lo troviamo in Lope, in Tirso, in Alarcón, in Moreto: è figura delle meno stereotipate fra le figure classiche del romanzo e della commedia perché la sua origine è recente e perché il tema letterario riceve il suo arricchimento dall'apporto della strada, dall'attualità. Compare poi nella letteratura burlesca e parodistica della fine del '600.

Colmeiro è stato del parere che la letteratura *antiarbitrista* abbia avuto inizio in Italia (Boccalini) e che da qui abbia esteso la propria influenza in Spagna: nella sua *Biblioteca de economistas españoles de los siglos XVII y XVIII* incluse economisti e *arbitristas*, ciò che generò confusione, anche se è vero che soltanto nel secolo XVIII cominciò a notarsi una differenziazione. Vilar è del parere che per abordare un simile tema non sia sufficiente interpellare vecchie autorità bibliografiche come fece Colmeiro nella sua celebre opera, ma sia necessario scartabellare i fondi dei *Consejos* (di Castiglia e di Aragona), le biblioteche reali ed accademiche. Suppone poi che il discredito caduto addosso agli *arbitristas* per opera dei letterati abbia causato enormi distruzioni nel campo delle biblioteche private di opuscoli di questo genere.

Vilar analizza alcuni di questi memoriali e rileva uno stile giuridico che viene ad essere convalidato con l'uso, un formulario legislativo di decreti che mai si realizzeranno e di cui l'assurdo e il comico saltano alla vista; ciò malgrado si pongono in rilievo alcuni nomi assai meritori di autori *discretos* di memoriali, Bances Candamo, Jáuregui, Medinilla, Dávila y Lugo, Pellicer de Ossau: così pure bisogna saper sceverare il pensiero dallo stile in altri scrittori come Pons, Cellorigo, Lope de Deza, Moncada, Martínez de Mata, apprezzarne il pensiero malgrado lo stile.

L'*arbitrista* trattato in letteratura è una finzione nata dalla confusione tra il falso e il savio: i grandi scrittori nella loro condanna lasciarono indovinare segrete o aperte simpatie, mentre negli scrittori di seconda fila questa figura è sempre trattata come farsa.

Oggi si riconosce negli *arbitristas* tanto ridicolizzati i germi di un pensiero economico enormemente ricco: studiarlo senza lasciarsi influenzare dalla farsa e dalla satira sarà un argomento scientifico appassionante e capace di suscitare una grossa questione storica.

Bruna Cinti

Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 345.

A soli due anni dal volume *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid, Gredos, 1973, pp. 373), Francisco Márquez Villanueva pubblica un secondo libro su Cervantes, che a quello naturalmente si ricollega. Nelle *Fuentes*, egli studiava alcuni autori a monte di Cervantes, che poterono servire a questo come “fonti”, intendendosi per fonti qualcosa di ben più mediato e filtrato dal ricettore di quanto intendesse la prassi positivista, secondo si chiariva nell'introduzione. (Prassi o pretesa prassi, poiché è legittimo chiedersi se quei positivisti fossero veramente così semplicisti e sbrigativi come è tradizione descriverli; o almeno se non ci fossero *diverse* prassi positiviste, di cui alcune non così ingenuie e semplicistiche come si descrivono). Quel volume del 1973 costituisce una sfida specifica per gli ispanisti italiani nel suo lungo capitolo finale, *Teófilo Folengo y Cervantes*, che, per esempio, non potrebbe non causare una revisione del mio tentativo di visione d'insieme del rapporto di Cervantes con la letteratura italiana pubblicato sulla rivista tedesca *Arcadia* nel 1971 (e non conosciuto da Márquez Villanueva, che trascura anche gli studi introduttivi dei singoli settori di *Tutte le opere* di Cervantes, pubblicate a Milano, Mursia, nel 1971).

Il nuovo libro sposta l'attenzione dalla fonte al personaggio o tema cervantino, salvo risalire spesso alla fonte o alle fonti; piattaforma comune delle due opere è l'interesse prevalente per il rapporto tra Cervantes e la tradizione letteraria. Che l'idea di un Cervantes “ingenio lego” debba essere superata e lo sia in effetto dalla critica cervantina (già il superamento era avviato nello scritto di Menéndez Pelayo sulla cultura letteraria di Cervantes) è esatto; che Márquez Villanueva dia un contributo in questo senso è da riconoscere; sembra tuttavia al lettore dei due volumi che l'onniscienza dei testi letterari, almeno del Cinquecento, attribuita a Cervantes diventi un postulato *a priori*, così come il rifiuto della derivazione di determinati personaggi cervantini da persone effettivamente vissute, reazione del resto comprensibile al vezzo ottocentesco di vedere in ogni personaggio il riflesso d'una conoscenza personale dell'autore. Si intravede in queste prese di posizione l'ambientazione nordamericana del critico, la preoccupazione di rivendicare l'autonomia dell'attività letteraria fino al punto da estraniarla, intenzionalmente o meno, dall'esperienza vissuta, preoccupazione che il manuale di Warren e Wellek ha divulgato: tendenze a loro volta, nel loro esclusivismo, suscettibili di conseguenze negative. Così il critico propone talora fonti la cui conoscenza da parte di Cervantes è puramente ipotetica e la cui analogia col testo cervantino è assai esteriore e lontana. Che il nome di Leandra sia sufficiente a collegare l'episodio di *Quijote* I, 51, con il poema italiano *Leandra*, in cui si parla di una figlia del “Gran Soldano di Babilonia” che si innamora di Rinaldo, e non essendone corrisposta si butta da un'alta torre, pare affermazione assai audace, e non sembra sufficiente che in tale poema si parli di una rocca perché ciò dimostri che Cervantes “no pretendia hacer ningún secreto” del rapporto con *Leandra*, in quanto la sua Leandra si innamora di un Vicente de la Roca. Lo stesso Márquez rileva che la storia di Leandra era “una de las más repetidas en la realidad cotidiana de aquella épo-

ca" (p. 80); non sembra il caso di andar oltre: Leandra non era mora, non era principessa, non si getta da una torre: si innamora di un giovinotto, che però non ha niente di Rinaldo e "ci sta". Non più pertinente mi pare l'insistenza sul "bobo" della *Historia de Rubt* di Sebastián de Horozco come fonte del personaggio di Sancho, su cui tanto-si insiste nelle *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 34 ss.

Più felice espressione di questa tendenza a collegare insistentemente la narrativa cervantina col passato letterario è l'inserzione più o meno congetturale di episodi e personaggi in prospettive della trattazione di motivi folkloristici o di temi letterari, suggestive anche se eventualmente non interpretabili come precedenti aventi un rapporto storico col testo cervantino.

In contrasto con questa tendenza, sembra a chi scrive che Márquez tenda a trascurare alquanto le altre opere di Cervantes, e specialmente il teatro (come cercherò di dimostrare in altra sede), dando un ulteriore esempio di una presbipia assai tradizionale nella critica cervantina, che spesso trascura testi dello stesso Cervantes che possono illuminare altri testi cervantini, per correre dietro a opere remote, che non sappiamo se Cervantes abbia conosciuto. La considerazione dell'autore e l'inserzione del singolo testo nel contesto delle opere di un autore, del resto, sono notoriamente esercizi non di moda nell'attuale ricerca letteraria.

Nella sua ammirazione per il *Quijote*, il critico sembra non staccarsi mai da esso e dal Cervantes manifestantesi in esso, sicché talora sorge il sospetto che tale Cervantes assomigli troppo a Márquez Villanueva. A mio modo di vedere, né il Cervantes che scrive il *Quijote* è così infallibile, né si può distanziare dal *Quijote* in modo così netto il *Persiles*. In questo, ma non solo in questo, Cervantes "se decidió a pactar con aquellas ideas al uso" (p. 74).

Le osservazioni che precedono non intendono intaccare il riconoscimento dell'importanza del libro, che si colloca, insieme al suo predecessore, come elemento di rilievo nella ricerca cervantina attuale, e per di più come elemento per certi aspetti congeniale alla ricerca cervantina condotta da questo recensore. Márquez cita spesso, e quasi sempre esprimendo consenso, Américo Castro, e lo fa senza aderire alle accentuazioni polemiche della seconda epoca di questo, anzi tenendo altrettanto presente *El pensamiento de Cervantes*. Se qualche volta individua specifiche ironie difficili da dimostrare, egli tiene giustamente presente la chiave ironica in cui tutta l'opera cervantina, tranne forse quella giovanile, è scritta. La sua affermazione che Lope fu un "espíritu superficial" (p. 284) può sembrare troppo crudamente avanzata; ma una certa contrapposizione fra Lope e Cervantes, al di là delle ironie cervantine, è al fondo di gran parte della critica spagnola tradizionalista, la cui esaltazione di Cervantes appare di facciata e piena di reticenza e diffidenze, mentre in Lope si riconosce un genio rassicurantemente aproblematico e conformista.

Dei quattro capitoli di cui è composto il volume quello che convince meno è il secondo, *Leandra, Zoraida y sus fuentes franco-italianas*; il primo, *Amantes en Sierra Morena*, contiene pagine acute su Dorothea, personaggio su cui è difficile dire qualcosa di nuovo, e sul rispetto del tutto moderno che Cervantes dimostra dell'autonomia morale della donna, anche contro l'eredità umanistica;

il terzo, *El Caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja*, dà un'interpretazione che fa riflettere di questo personaggio e della sua contrapposizione a Chisciotte, anche se lascia perplessi l'affermazione, avanzata con la solita recisione, che anche Diego de Miranda "ha sido concebido para hacer reir"; il quarto infine, *El morisco Ricote o la hispana razón de estado*, contiene un importante studio sulla pubblicistica dell'epoca riguardante i *moriscos* e la loro espulsione, coll'individuazione di tre correnti di opinione al proposito (una di *apologéticos*, quella avversa ai *moriscos*, che finì col prevalere; una di *políticos*, contraria per ragioni economico-politiche all'espulsione; una infine di *moderados*, che dominò per tutta l'epoca di Filippo II, e alla quale Márquez ascrive Cervantes). Sarebbe stato utile tener conto di questo scritto nel commento a *Quijote*, II, 54, pubblicato nel primo fascicolo di questa *Rassegna iberistica*. In questo caso la realtà extraletteraria si impone all'attenzione anche di Márquez Villanueva: la differenza tra il modo di rappresentare i *moriscos* del *Coloquio de los perros* e del *Persiles* e quello del *Quijote* viene infatti spiegata sostanzialmente con la differenza nel grado di assimilazione dei *moriscos* di Castiglia in confronto con quelli di Valenza o Granada.

Dall'insieme del libro risulta una collocazione di Cervantes, come personalità umana e come narratore, non priva di suggestione. Non seguirei senza perplessità l'autore nell'affermazione che l'atteggiamento liberale dei genitori di Dorotea nei confronti delle decisioni di sua figlia costituisca "caso único en la literatura del siglo de oro"; ma è certo che, a proposito della condizione femminile, Cervantes appare più liberale non dico dell'ambiente autoritario del Seicento spagnolo, ma anche di Vives o di Erasmo. Come narratore, sostiene Márquez, ciò che caratterizza Cervantes è il suo modo di concepire i personaggi. I personaggi del Boccaccio, come quelli di Margherita di Navarra, sono "meros servidores asalariados de la acción" (p. 75); quelli dei dialoghi erasmiani sono "una mera percha de que colgar la exposición de una doctrina" (p. 204); quelli di Cervantes, invece, sono "dotados con plena autonomía de vida y de carácter" (p. 215).

Franco Meregalli

C.G. Peale, *La anatomía de "El diablo cojuelo": deslindes del género anatomístico*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977, pp. 133.

Nel quadro di un generale rinnovato interesse per Luis Vélez de Guevara (nella primavera scorsa si è tenuto a Lexington, Ky., un simposio a lui dedicato) appare questo saggio di un giovanissimo ma già molto attivo ispanista nord-americano. Si tratta di una rielaborazione dei capitoli centrali della tesi dottorale dell'autore, intitolata *Estructura y visión del mundo del "Diablo cojuelo": deslindes genéricos y específicos*, presentata nell'inverno del 1973 presso la Università di California, Irvine. Al *Diablo cojuelo* George Peale ha dedicato anche un succoso studio (*La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en "El Diablo*

cojuelo”, in BHi, LXXVIII, 1976, pp. 1-23), investigando anche a livello teorico sulla “satira” (*La sátira y sus principios organizadores*, in “Prohemio”, IV, 1-2, 1973, pp. 189-210).

Sullo sfondo del saggio che ora appare si situa una serie di letture molto sostanziose, che spaziano da saggi specifici sulla picaresca (una recensione delle tesi più recenti a p. 16, n. 4), a interventi su metodologia critica, da Frye a Goldman, da Marcuse a Shklovski, a Jakobson, con certe curiosità quasi folkloristiche come la citazione di una traduzione inglese del *Diavolo* di Papini. Ma questo coacervo di materiali è al servizio di una tesi tanto originale quanto plausibile e ben dimostrata: l’inserimento dell’operetta di Vélez non nel quadro di ipotetici “orígenes de la novela”, ma in un genere ben rappresentato nel seicento come quello della satira menippea e lucianesca, tra l’altro allusa volontariamente da Vélez in un brano che Peale riconosce tanto significativo da usarlo come epigrafe del suo studio: “mal año para Menipo en los diálogos de Luziano, te he de enseñar todo lo mas notable que a estas horas passa en esta Babilonia Española...”.

La dimostrazione si articola in vari momenti: nel “Planteamiento introductorio” (pp. 13-35) si sottolineano le incongruenze e le vacillazioni critiche che hanno accompagnato la definizione del volumetto di Vélez de Guevara. Naturalmente la definizione del “genere” in cui l’opera si iscrive serve “no para encasillar la obra, sino para facilitar nuestra comprensión de la misma: quiero decir, ubicar *El Diablo cojuelo* en relación con los modelos que influyeron en Vélez de Guevara en el trance de la gestación de su relato” (p. 14). Ci si domanda poi se esso appartenga al genere picaresco, tenendo presente una serie di criteri “que comprenden el perfil singularísimo del pícaro y como éste determina la estructura y experiencia particular del mundo novelesco en que vive” (p. 16). Si parte dall’uso della “voz narradora en la primera persona”, che “es más que un patrón formal: quiere decir que no sólo el héroe y sus hazañas sean picarescas, sino que todo lo demás en el relato esté determinado por la perspectiva del pícaro-narrador” (*ibidem*). Il carattere della picaresca sarà quindi quello di opera “formalmente abierta y ideológicamente cerrada” (p. 17), il cui protagonista, ai limiti della società, ambisce ad integrarsi in essa, ma ne è costantemente respinto: “de ahí la ambivalencia de su situación y la riqueza de las variaciones novelescas que aquélla puede inspirar” (p. 18).

Queste caratteristiche già mettono in luce la differenza radicale con i protagonisti del *Diablo cojuelo*, che — integrati nella società — desiderano fuggire da essa, per cui “el motivo vital tanto del Diablo cojuelo como de Cleofás es el escape” (p. 21). L’ironia dell’operetta non è poi di tipo tragico, come quella della picaresca, ma di tipo comico (p. 23). Non picaresca, dunque, ma forse nemmeno ‘novela’ in senso stretto, almeno secondo le definizioni vuoi ideologiche vuoi culturali, rispettivamente di Goldmann e di Kayser (pp. 27 ss.).

La tesi avanzata dal Peale è che ci troviamo in presenza di una forma precisa, non certo ibrida o amorfa, come talora si è detto, “sino que está compuesta según y conforme a convenciones formalizadas por una antigua tradición que se cristalizó definitivamente en los diálogos de Luciano, la tradición de la sátira menipea” (p. 29). Ciò permette la valorizzazione di ogni parte dell’opera, anche di quelle che certi commentaristi, come Rodríguez Marín, giudicarono

“noiose”, o scarsamente significative. Il Peale, seguendo la classificazione proposta da Frye, chiama questa forma “anatomia”, “en conformidad con la ejemplar *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton” (p. 32). Da ora in avanti il volume è una dimostrazione di questa tesi, tenendo come termine di comparazione la “novela”, ma nel tentativo di giungere ad una valutazione antinomica dell’“anatomia”: “se ha propuesto que la unidad básica de la poesía es la idea, la pseudo-idea, la postura intelectual, la actitud, el estado de ánimo, la réplica... Por consiguiente, nuestros juicios del valor de la obra anatómica dependerán de nuestra capacidad de verla como armazón de ideas y actitudes, algunas de las cuales parecerán manifiestamente ridículas, que en conjunto constituirán una visión del mundo” (pp. 34-35).

Ho riassunto fin qui piuttosto intensamente il capitolo introduttivo, data la sua densità e l’importanza della tesi proposta; ma anche le due parti in cui si divide la dimostrazione seguente (“Estructura y fuentes. Exposición anatómica y anatómica”, pp. 37-88; “Orientación oral. Exposición mixta. ‘Narratio’ y ‘sermocinatio’”, pp. 89-129) meriterebbero una loro esposizione, presentando spunti notevoli: per esempio la rilevazione della corrispondenza tra i vari momenti dell’operetta: “La obra... posee unidad. Tiene un sólo propósito, que es anatomizar varios sectores sociales y espaciales en el estilo literario o retórico que es más conveniente para evocar su vivencia particular... Los trancos están dispuestos en uno, dos y dos: el Tranco I se corresponde al VI; II-III corresponden a VII-VIII; y IV-V a IX-X. Los Trancos I y VI sirven para montar el ‘escenario’ de la acción subsecuente y son en su mayor parte descriptivos... Los Trancos II-III y VII-VIII son panorámicos y enumerativos, involucrando en breve espacio diversos tipos, situaciones e intereses vitales cuya suma casi alcanza dimensiones cósmicas. Los Trancos IV-V y IX-X, en cambio son escénicos y anecdóticos... De esta manera la primera serie de trancos en cada parte nos muestra el mundo como *objeto*, mientras que en la segunda serie de trancos el mundo se revela como *proceso*” (pp. 39-40). E ancora: si veda la sottolineatura della struttura bipolare del *Cojuelo* (pp. 41-44), la corrispondenza tra struttura e discorso (pp. 44-51); l’importanza del tema del sogno (pp. 51-55), la denuncia della impossibilità di leggere l’opera in chiave di critica sociale (p. 80), e la ricontestualizzazione culturale per cui Vélez “conscientemente manejaba un tópico literario de lugar común y... anatomizaba la vivencia crítica, aunque no particularmente suya, que ese tópico podía expresar en su época” (*ibidem*). Così la descrizione di Sevilla o la sfilata dei nobili si giustifica ricordando come si tratti di una messa in opera del genere epidittico della retorica, “los *argumenti a loco, a persona, y a circunstancia*, que los coéteanos de Vélez desarrollaban con provecho tanto en el teatro como en la narrativa” (p. 82). Qui ricorderei, dato che Peale sottolinea l’importanza che ora assume la modalità gongorina (p. 88), il famoso inizio del III atto delle *Firmezas de Isabela* dello stesso Góngora, con la descrizione di Toledo: “Esa montaña, que precipitante / ha tantos siglos que se viene abajo / ese monte murado” ecc. (in *Obras Completas* de Góngora, ed. J. Millé y Giménez-I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 774).

E ricorderei anche come l’artificio epidittico venga applicato in tutta la sua dilatazione e insistenza dallo stesso Vélez nel *Diablo está en Cantillana*, e giusto

nella descrizione di Sevilla, che si dilata per ben 188 versi (cf. BAE, XLV, pp. 162c-163b).

Tra i momenti interessanti del secondo capitolo menzionerò la distinzione tra linguaggio parlato e scritto (pp. 89 ss.), la varietà degli "stili" che si rintraccia nel *Cojuelo* (p. 92), e la funzione vuoi della *narratio*, vuoi della *sermocinatio*: "La fase narrativa atañe al autor mismo y tiene tres funciones: 1) preparar la acción temporal y espacialmente, y establecer con ello las contingencias de la situación en que los interlocutores de la fase sermocinativa van a actuar; 2) avanzar o retardar el movimiento narrativo según cuando se agotan o se presentan las contingencias situacionales de manera que prosiga la acción de la fábula; y 3) recapitular y verificar la acción" (p. 94). Il movimento viene infatti ritardato soprattutto per l'inserimento di commenti soggettivi, che possono spiegarsi "por sus ambiciones personales y por el sentido decoroso y cortesano que Vélez siempre demostraba en sus obras" (p. 107); nella tecnica di verifica si inseriscono poi le determinazioni di spazio e di luogo (cf. ad es. le pp. 114, 117, 120: "*El Diablo Cojuelo* evoca un mundo desarticulado mediante el movimiento irregular de la exposición de inconexos sectores espaciales y sociales. Esta visión del mundo es reforzada también por el tratamiento de la dimensión espacial evocada en el libro... *El Diablo Cojuelo*... tiende a destruir el significado del tiempo para reconstruir una nueva etiqueta de valores temporales"). Accanto alla *narratio* si pone il commento, espresso in dialoghi tra Asmodeo e Cleofás, il che origina una serie di contrasti: se "la visión de la fase narrativa es siempre omnisciente y libérrimamente móvil", "la visión de las fases dialogales es escénica e inmóvil" (p. 121). Da ciò deriva un altro aspetto: i personaggi commentatori non sono compromessi in un rapporto con il loro ambiente, come lo sono i personaggi del romanzo: "esto es un factor decisivo, porque la realización de la anatomía depende de la absoluta libertad de exponer el mundo en términos de un solo patrón intelectual" (p. 122). Si veda poi il rapporto con il narratore, cui i due protagonisti sono completamente sottoposti (p. 123), il tipo di dialogo, caratterizzato "por dos planos funcionales: la observación y la aprehensión" (p. 124), che porta ad un funzionamento binario: "Observación, aprensión; pericia, ingenuidad; monitor, discípulos; exposición, reacción: ésta es la naturaleza binaria de las fases dialogales de *El Diablo Cojuelo*. A diferencia de las fases narrativas, donde el desarrollo y verificación de la acción se realizan simultáneamente, la exposición y verificación en las fases dialogales de los espacios virtuales que constituyen el mundo de la obra son distintos procesos secuenciales. Consisten en una fase expositiva... y en una fase aprensiva..." (p. 127).

Dunque i motivi di riflessione suggeriti dal Peale sono molti e vari; come può desumersi anche dalle dense pagine finali, pp. 128-133, dedicate logicamente al riassunto delle tesi esposte. Se dovessi segnalare dei limiti a questo stimolante volumetto, sottolineerei come il desiderio di chiarezza, che va a vantaggio della solidità, può tuttavia dare alla presentazione un certo didattismo, alimentandosi di qualche ingenuità: si veda il tema del viaggio alle pp. 68-69, dove si ricorda addirittura l'abitudine al Grand Tour dei giovani borghesi europei, e gli echi nel *Faustus* di Marlowe. L'accumulazione dei dati ricorda la

tesi dottorale da cui il libro ha avuto origine, indulgendo talora a riassunti di testi estremamente accessibili, come la ed. Cepeda-Rull del *Diablo Cojuelo*, Madrid 1970, dalla cui introduzione si stralciano i passi sul tema della fortuna (pp. 79-80). E talora le argomentazioni, indubbiamente coerenti nella maggior parte dei casi, possono peccare di prolissità, vuoi con certe ripetizioni un po' stancanti, vuoi tentando di convincere oltre ogni limite, e così tirando per i capelli certe "prove", alla fin dei conti innesessarie: ricorderò a questo proposito la parte su *novela-discurso* (pp. 90-91), termini che non credo siano stati usati da Vélez con completa intenzionalità.

Io poi per definire il tipo letterario che sottende il volumetto preferirei il termine "satira menippea" a quello di "anatomia", nonostante la giustificazione avanzata a p. 33 dal Peale: "Me atengo al término anatomía porque con él se comprende específicamente un género que está determinado en consecuencia de una estructura particular y de la función ontológica del lenguaje que reviste esa estructura. *Sátira menipea* da a entender primero una actitud especial y, segundo, una relación genético-histórica manifestadas en ciertos rasgos y elementos técnicos. En cambio, mi comprensión de la anatomía "se refiere" a la estructura que está determinada por la relación entre el autor y el lector a través del texto, y también al funcionamiento del lenguaje dentro de esa estructura y situación comunicativa". Come al solito è questione di mettersi d'accordo sulle parole; ma probabilmente operano qui i miei condizionamenti culturali, che mi collegano a una cultura classica e me ne fanno preferire la nomenclatura alle proposte di Frye e della critica nord-americana (vedi altra bibliografia a p. 89). Tra l'altro trovo anfibologico il titolo spagnolo, che potrebbe significare una anatomizzazione del *Diablo Cojuelo* da parte del critico, piuttosto che l'"anatomia", come genere letterario quale risulta nel libro di Vélez. A questo riguardo trovo più calzante il titolo della tesi dottorale originaria.

Maria Grazia Profeti

Del Tàmesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX). Selección, traducción, introducción y notas de José Alberich. Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Colección de bolsillo, nr. 46), 1976, pp. 256.

El interés por el siglo XIX es unos de los más vivos en la reciente historiografía española, que, siguiendo la línea, de Vicens Vives, continúa con una serie de trabajos de fundamental importancia como los de Jover, Artola, Tuñón de Lara, Seco Serrano, Jutglar, Mercader, Nadal, Terms, Fontana y otros, solamente por citar y sin pretender valoración alguna, algunos de los muchos historiadores de la historia de la España contemporánea. Sin embargo una constante en esta vastísima producción historiográfica es la visión, llamémosla así, interior desde la cual se observa el nuevo quehacer de esta España. Es como mirarse hacia dentro, un examen de conciencia crítico que los intelectuales más vivos sienten el deber de hacer para despertar de un largo sueño dogmático, haya sido éste

de signo “tradicionalista” o “liberal”, pero siempre con cierta sospecha frente a cuanto de aquella España hayan pensado otros intelectuales, historiadores o no, provenientes de tradiciones histórico-culturales diversas.

Sea por lo tanto bienvenida esta antología de viajeros ingleses en la España del siglo XIX, que nos permite observarla desde fuera, a través de lentes, frecuentemente deformantes, pero no por ello menos interesantes, de personajes pertenecientes a diversas extracciones sociales.

Alberich coloca la lectura de estos viajeros ingleses en el contexto del renovado interés historiográfico por la España del XIX, tan bien puntualizado por Jover en su ensayo fundamental sobre *El siglo XIX en la historiografía española contemporánea (1939-1972)*. Esta España, escribe Alberich, “que antes mirábamos con un complejo de decadencia; ahora, con una tímida y modesta ufanía de ascendencia. España — nuestra España, la que vemos y tocamos, no esa remota entidad de los historiadores — comienza a trompicones en 1808” (p. 11). Observación exacta que se acompaña a esta otra de que “nuestra España es mucho más la de Estébanez Calderón que la de Cervantes o Quevedo. Pero no lo será por mucho tiempo y es precisamente esta situación de tramonto, de viajero que deja a sus espaldas la subida del puerto para comenzar su descenso, la que nos permite a los españoles de hoy mirar al siglo XIX con una mezcla de nostalgia familiar y de imparcialidad histórica” (p. 13).

De las 124 “obras que se podrían llamar libros de viajes en un sentido muy lato”, fichadas por Alberich, 54 son relatos de militares y paisanos que siguieron las tropas inglesas durante la Guerra de la Independencia. Son una serie de relatos de viaje de gran interés, sobre los cuales es una lástima que Alberich no nos proporcione noticias más detalladas y de las que no encontramos alguna traza en la antología. Digo que es una lástima porque aunque parece que estos relatos no proporcionan muchas noticias sobre la vida española de la época, son sin duda una fuente interesantísima para individual por una parte el tipo de relaciones entabladas entre los soldados ingleses y los españoles y por otra el comportamiento no sólo militar sino también mental de estos soldados a contacto con una realidad social y cultural tan distinta de la propia. Fuente preciosa además, porque permite detectar los diversos niveles de percepción y de comportamiento de distintos estratos sociales, que van de los escritos de soldados rasos como J. Harris o J. Green a los del capitán de navío B. Hall, de Lord Blayney o del conocido J.M. Sherer.

Sumariamente matizada pues y basada sólo sobre la óptica ya cristalizada, después de la vuelta a su país, de los viajeros ingleses, es la afirmación de Alberich que “la lucha contra los franceses lejos de crear nuevos lazos de amistad entre los aliados, contribuyó a reforzar la desconfianza ya existente de antiguo entre ambos pueblos” (p. 38). Mientras esto ocurre sólo al final de la contienda y por una serie de razones muy complejas. Otra cosa hay que subrayar y es que la cristalización de una imagen “romántica” de España inicia precisamente con este contacto entre una mentalidad y un comportamiento todavía dieciochesco, como era el del inglés medio del ejército de Wellington, y la realidad sanguínea, irracional, goyesca de la España de las guerrillas.

Después del paréntesis de la Restauración fernandina (sólo 3 relatos de

viaje), durante el período del Trienio liberal se publican 6 relatos que a éste se refieren directamente. Y aquí también tenemos que lamentar la ausencia en la antología de algunos textos, que nos hubieran podido proporcionar indicaciones muy útiles acerca de cómo el liberalismo inglés acogió este interesantísimo experimento político, así como acerca del proceso de creación del mito del héroe liberal tan amado por la opinión pública inglesa. Baste pensar solamente en la mitización de un Riego por parte de G. Matthews, o en la posterior de un Garibaldi. Sentimos también la ausencia de textos concernientes a los relatos de la Guerra carlista: momento político de una gran trascendencia y que la más reciente historiografía ha estudiado en su compleja articulación, deshechando los esquemas acusadores de la historiografía liberal.

Pero todas estas ausencias están determinadas por el hecho de que Alberich ha centrado su atención en aspectos un poco externos a tales fenómenos políticos, interesándose sobre todo en poner de relieve el contributo que aporta tal literatura a la consolidación de la mitología turística de la España "mora", que tiene su primer representante en W. Irving y que es una constante de los 45 libros que aparecen desde 1823 a 1850. Una producción copiosa, casi dos libros por año, y que podemos encuadrar en el nacimiento de las primeras guías turísticas (Baedeker y Murray). Estos viajeros ingleses recorren un itinerario constante: Bayona, Vitoria, Pancorbo, Burgos, Madrid (Toledo-Aranjuez-Escorial), Despeñaperros, Granada, Sevilla, Cádiz, Murcia, Valencia y Barcelona. Pero es la "oriental" Sevilla la que produce "un escalofrío muy satisfactorio" en el turista inglés de los años cuarenta y cincuenta. Por esto Alberich inserta en su antología pasajes, que preferentemente se refieren a este tema, de los viajeros H.D. Inglis, R. Ford, G. Borrow, R.D. Murray, W.G. Clark, A.J.C. Hare y R.B. Cunningham-Graham. De estos pasajes se deduce por una parte la idea muy limitada que de la España decimonónica tenía el inglés medio, y por otra la extraordinaria imagen que de un país se forma otro. Pero en estos pasajes se puede también detectar la perspicacia con que estos viajeros analizan ciertas realidades españolas, por dar un solo ejemplo, la individuación de la estructura pagana, muy similar a la *Pompa* de Isis descrita por Apuleyo, en la Semana Santa sevillana (cf. pp. 96 ss.). Observaciones éstas, como otras, que Alberich prefiere dejar de lado, para realzar otras que representan la cristalización en acto de toda la imagen estereotipada de exportación de la España isabelina.

Maria Luisa Alares Dompnier

Homenaje a Machado, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 335.

Il bel volume, edito l'anno scorso dall'Università di Salamanca, è frutto di un programma di conferenze con le quali due anni prima la Facoltà di Filosofia y Letras intese celebrare il centenario della nascita di Antonio Machado. E' presentato da Eugenio de Bustos con un accorato appello alla coscienza degli spagnoli per ricordare che "aún está pendiente la deuda que los españoles todos tenemos contraída con quien tuvo el civil valor de decirnos: *Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito*. (...) le debemos aún la tierra espa-

ñola...". Raccoglie quindici contributi di altrettanti professori di Università spagnole: Manual Alvar López, *La teoría política de "Los Complementarios"*; José M. Azcárate Ristori, *A. Machado y la ciudad medieval*; Dolores Gómez Molleda, *Algunos aspectos del pensamiento de A. Machado en el marco ideológico y social de su tiempo*; Olegario González de Cardenal, *Trayectoria e identidad religiosa de A. Machado*; Fernando Lázaro Carreter, *El último Machado*; Francisco López Estrada, *Antonio Machado y Sevilla*; José Carlos Mainer, *Antonio Machado: del Institucionalismo al Populismo*; Juan José Martín González, *Poesía y pintura en el paisaje castellano de Antonio Machado*; Alberto Navarro González, *Antonio Machado y Calderón de la Barca*; César Real de la Riva, *Proceso de una obra poética, o la sensación y el sentimiento en la poesía de Antonio Machado*; Gregorio Salvador Caja, *Comentario al poema XIII de Soledades*; Luiz Sánchez Granjel, *La generación del noventa y ocho y Antonio Machado*; José Luis Varela, *Antonio Machado ante España*; Domingo Yndurain, *En el teatro de los Machado*; Alonso Zamora Vicente, *Apostillas a un poema de Antonio Machado*.

Una interessante panoramica di titoli, dunque, ai quali fanno riscontro in più casi interventi di rilievo. Singolare quanto opportuna la partecipazione dello storico d'arte che firma l'intervento su *A. Machado y la ciudad medieval*, una attenta lettura del testo machadiano nella quale si sostiene una tesi fundamentalmente omogenea alle teorie estetiche del poeta: in pratica, nel far poesia, Machado si cala nell'essenza urbana, capta, assimila e rielabora le sensazioni che gli pervengono da paesaggi e monumenti per tramutarle in forme del proprio pensiero; in tal modo, alla base della determinazione poetica dell'ambiente sta la personale proiezione spirituale sul mondo fisico.

Nell'intervento di F. Lázaro Carreter, quello cui desidero dedicare qualche mia riflessione, alcune considerazioni previe manifestano sensibilità all'esigenza avvertita oggi da molti critici e giovani scrittori di una revisione critica dell'opera di Machado la quale valga a cancellare le tracce tenaci del mito, i moti persistenti della venerazione acritica, e a collocare il grande lirico nella prospettiva storica che ormai gli spetta. Ma sarà anche il caso di distinguere, come del resto lo stesso critico implicitamente distingue, tra un problema di esegesi diacronica del pensiero poetico e una valutazione estetica — per chi ancora la desidera — dei diversi periodi della produzione letteraria, più o meno coincidenti con le date di composizione dei vari libri.

Quanto al primo problema, pare ormai definitivamente acquisito che, partito dall'*io* intimo, che traccia il solco incancellabile della prima grande stagione, e passando attraverso il *tu* e l'*altro* degli anni Venti e Trenta, Machado scopre nell'esigua frazione estrema della sua produzione, ormai alla vigilia della guerra civile, il *noi* collettivo, la corallità di una poesia sociale che risponde a una urgenza drammatica, non una militanza strumentale. Meno acquisito è invece, a mio avviso, l'eventuale aggancio esistente tra la successione delle esperienze poetiche e il coinvolgimento umano, in rapporto anche sia alle esperienze vitali sia alle fasi della maturazione politica, nella vicenda storica della Spagna del suo tempo. Machado visse giorno per giorno, a guardar bene, il senso di delusione e di malessere che travagliava il suo paese agli inizi del secolo, la progres-

siva lacerazione sociale degli anni successivi, la tragedia nazionale in cui questa culminò con la guerra civile.

Ma L.C. tratta più specificamente il secondo problema per contestare la diffusa opinione di una sostanziale omogeneità dell'opera machadiana compresa nel lungo periodo 1907-1939 (da *Soledades, galerías y otros poemas* alla morte) e per sostenere la presenza di una frattura profonda tra un primo Machado "creador, pujante, fértil" e un "último Machado que siente naufragar su estética, y que se trueca bastante abruptamente de poeta en dialéctico, de creador en exegeta de sí mismo". Quest'ultimo Machado "empieza a ser muy pronto: por los alrededores de 1918 o 1920". Ma per capire l'ampiezza dello iato prodottosi in questi anni è necessaria, secondo L.C., una generale riconsiderazione dell'epoca della formazione culturale, quella dell'apprendistato presso la Institución Libre de Enseñanza col decisivo influsso del *Compendio de Estética* di Krause (la traduzione spagnola dell'opera, del 1874, ebbe una seconda edizione nel 1883), nel quale va verificato (cosa che L.C. fa in un altro saggio nell'*Homenaje al Prof. don Enrique Moreno Báez* allestito dall'Università di Santiago de Compostela: *¿Claves de la poética de Antonio Machado?*) "el origen de la ambigüedad con que aparecen en Machado las nociones de temporalidad y de tiempo" (secondo la definizione operata da Dámaso Alonso in *Cuatro poetas españoles*, Madrid 1962, p. 156).

Per L.C., le *Soledades* del 1907 "cabén enteras en el marco krausiano de lo poético. En sus versos el autor realiza un esfuerzo coronado por el éxito para evadirse de las tentaciones literarias que lo cercan: el realismo campoamoriano, el romanticismo descriptivo y gárrulo, el andalucismo superficial, el modernismo vacuo". Machado si confronta con realtà autentiche per tramutare il dato oggettivo, con la mediazione del simbolo, in essenza poetica. E la successiva esperienza di *Campos de Castilla*, pur segnando il passaggio dalla tecnica simbolista a quella impressionista, esprime una analoga operazione: traduce in essenza poetica i dati fisici, storici e antropologici della Castiglia prescindendo dai modi descrittivi del realismo. Per L.C., come già per Dámaso Alonso (*op. cit.*, p. 147), finisce qui la grande lirica machadiana, perché subito dopo "sobreviene la crisis notada por todos, ya que no tiene más remedio que notarse, pero ensordinada, acallada por la crítica, como si fuera pecado reconocer en nuestro poeta, en el gran Machado, la posibilidad de una decadencia".

La testimonianza delle lettere a Unamuno da Baeza e poi da Segovia addotte dall'illustre studioso ad esemplificazione dello stato di sconforto e di precoce stanchezza in cui versava Machado in quegli anni sono un documento triste quanto evidente. D'altra parte, di fronte alla eterogeneità e frammentarietà di *Nuevas canciones*, appare anche superfluo indugiare in una analisi comparativa con i libri del 1907 e del 1912. Ma fin qui nulla di sorprendente né di nuovo per nessuno, credo, nelle considerazioni di L.C. Quel che invece potrebbe non convincere tutti è che egli, fatta coincidere la preoccupazione filosofica con la crisi poetica risalente agli anni di Baeza, sostiene senza mezzi termini che tutti gli scritti posteriori al primo Machado, dai saggi in prosa degli apocrifi Martín e Mairena alle "cuartillas que don Antonio va rellenando de reflexiones en los cafés de Segovia o de Madrid", rappresentano una commovente attività com-

pensatrice, sostitutiva della vena poetica che lo ha abbandonato per sempre: "Machado no se trueca, realmente, en filósofo; se cambia (...) en exegeta, en defensor de sí mismo". Ed è su questa cruda conclusione che L.C. sviluppa le successive notazioni, le quali, così impostate, se fanno giustizia di alcune "trivialidades de almanaque" contenute in brevi strofe epigrammatiche, isolate e considerate, fanno torto, a mio avviso, a quegli ultimi vent'anni della vita di Machado pur tanto avari di versi quanto sobri di prosa. Certo, un ripiegamento c'è. Ma questo non va visto obbligatoriamente come scadimento. Machado non è un professionista del verso; non è, cioè (per fortuna!), un versificatore di mestiere. Non possiamo, dunque, rimproverargli di non avere continuato a scrivere come e ciò che sarebbe piaciuto a noi. I suoi silenzi, le sue emozioni riflesse nelle sentenze metaforiche di *coplas* e di *proverbios*, la congiunzione di poesia e pensiero, i suoi umani pudori racchiusi nell'ermetismo del *Cancionero apócrifo*, i giochi intellettuali o semiseri ai quali indulse sono i segni di un diverso modo di sentire la vita, i frutti del passaggio dalla lirica sentimentale alla poesia esistenziale.

La frattura c'è, e nessuno può negarla. Ma è una frattura che chiude in modo definitivo un'epoca per schiuderne un'altra, la quale, spostando il fulcro dall'io individuale all'io umano universale, esclude ogni possibilità di raffronto con la poesia "commossa" delle *Soledades* e dei *Campos de Castilla*.

Giovanni Battista De Cesare

Alessandro Finzi, Ferdinando Rosselli, Antonio Zampolli, *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de Antonio Machado*, Pisa, Cattedra di Linguistica, s.a., pp. VI-904.

L'Italia, che si può giustamente vantare di avere la più attenta e amorosa edizione delle poesie di Antonio Machado, quella di Oreste Macrì, mette ora a disposizione degli studiosi, e direi anche, benché l'apparenza arida del grosso volume possa far pensare il contrario, ai puri fruitori di tale poesia, questo strumento validissimo, che è appunto pensato come integrazione dell'edizione di Macrì, ma che è utilizzabile anche da chi tale edizione non avesse sotto le mani. In questa stessa *Rassegna* abbiamo parlato (n. 2, p. 59) dello scritto di Rafael Lapesa *Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado*; abbiamo detto quanto feconda sia la ricerca di Lapesa. Ebbene: qui abbiamo uno strumento che rende straordinariamente più facile la sua continuazione. Vediamo ad esempio quella parola arcimachadiana che è "mar". Qui abbiamo, in ordine cronologico, tutti i 188 passi delle poesie di Machado in cui appare; e chi ha sufficiente confidenza col testo machadiano può senz'altro leggerli i 188 passi e così seguire nel tempo l'uso di tale parola, una delle parole-simbolo chiave di Machado, ma anche una parola di uso polisemico, come già notò Lapesa, usata anche in modo puramente o quasi puramente referenziale. Passando poi dalle "concordancias" alle "frecuencias", il consultatore trova dei dati statistici già pronti per essere interpretati. Il *corpus* poetico machadiano è diviso in cin-

que epoche, non isocrone, ma di ovvia giustificazione: 1899-1907, 1908-1917, 1918-1924, 1925-1936, 1936-1939. Possiamo rilevare che in tali epoche la parola "mar" appare rispettivamente 33; 73, 31, 24, 27 volte. Una seconda serie di dati si riferisce alla frequenza rispetto a mille parole autosemantiche (le concordanze riguardano soltanto sostantivi, aggettivi, verbi ed avverbi; non invece pronomi, articoli, congiunzioni e interiezioni; le frequenze riguardano anche i pronomi): vediamo che nelle singole epoche "mar" appare rispettivamente 2.59, 3.96, 3.33, 4.26, 11.12 volte; in riferimento invece ai soli sostantivi abbiamo che la parola appare 0.94, 1.48, 1.21, 1.56, 4.10 volte su cento. Le medie sono 3.88/1000 e 1.42 % . Malgrado le apparenze, la frequenza più significativa non è quella dell'ultima epoca, in cui il poeta viveva a Valenza, sicché è naturale che vi siano utilizzazioni puramente referenziali di "mar". E' piuttosto sintomatico che si usi tanto la parola nelle precedenti epoche. Potremmo stabilire un confronto con l'uso di "tierra", per esempio; o con altre parole, seguendo il filo delle nostre reazioni agli usi machadiani di "mar". Non credo che occorra dire altro per far comprendere la portata dello strumento (e del resto già ne parlò A. Finzi, in *Prohemio*, 1970).

Curiosamente, nelle *Concordancias* mancano i nomi propri. Ciò evidentemente si deve al fatto che il repertorio è stato concepito essenzialmente come integrazione dell'edizione di Macrì, che li cita nell'*Indice analitico nominativo*. Eppure sarebbe stato opportuno e ben poco ingombrante inserirli nelle concordanze. Nelle frequenze ci sono; ma non c'è la possibilità del rimando alle concordanze. Dal calcolo delle frequenze mancano programmaticamente i lemmi le cui frequenze totali sono inferiori a sei; e gli autori avvertono: "Si interesa el estudio de los 'hapax' o de las palabras de baja frecuencia, resulta más práctico consultar directamente las Concordancias"; ma nel caso dei nomi propri ciò non è possibile. Eppure quanto è suggestivo il sapere, ad esempio (cito un caso noto) che in tutto il *corpus* poetico machadiano "Leonor" si cita un'unica volta. E così non possiamo sbizzarrirci ricostruendo sulle *Concordancias* la geografia poetica machadiana. Analogamente, risultano, come abbiamo detto, i pronomi solo nelle frequenze. Si ricordi quale importanza abbia "yo" e "tú" in Machado e si vedrà che l'assenza è frustrante. Dalle frequenze deduciamo una cosa interessantissima: "yo" ha una parabola nettissima nelle singole epoche: 58, 42, 30, 13, 0: è una statistica estremamente significativa, anche se non fa che confermare generali osservazioni. Ma questi rilievi sono poca cosa, di fronte all'importanza dello strumento offertoci. Forse sono pochissimi i poeti che meritano tanto onore; ma per noi non v'è dubbio che Machado sia uno di essi.

Franco Meregalli

Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia* (1930-1960), Barcellona, Barral, 1976, pp. 516.

Chi per decenni si è chiesto cosa sarebbe successo in Spagna al venir meno della dittatura di Franco, temendo una nuova esplosione violenta, dopo la lunga pace franchista, secondo un ritmo intravedibile nella storia spagnola dal

1808 in poi, ha avuto una lieta sorpresa: un'evoluzione incruenta, graduale ma abbastanza rapida, riporta la Spagna ad una sostanziale omogeneità coll'Europa occidentale. Il franchismo sembra essersi sciolto come neve al sole, ed anche le intransigenze contrarie, con qualche eccezione, hanno rinunciato alla violenza. Nella speranza che il futuro non smentisca queste tendenze, occorrerà, e non solo per un'esigenza di comprensione storica, ricercare per quali vie esse siano maturate; come ad un determinato momento, nell'ora della verità, la Spagna abbia cambiato così facilmente di pelle.

Queste considerazioni, insieme ad altre di carattere più personale, mi hanno condotto a leggere, con qualche ritardo, ma con intenso interesse, questo libro di confessioni di un protagonista della cultura del quarantennio franchista, la cui evoluzione era nota e si presentava spontaneamente alla mente come un coefficiente da molto tempo attivo della realtà spagnola che si stava formando.

Nel 1936 Lain, ventottenne, fu, come molti spagnoli, sorpreso dagli avvenimenti e costretto a una decisione traumatica. Figlio di un medico del tutto laico, fratello di un fervido aderente alla gioventù socialista, genero di un altro medico iscritto a *Acción Republicana*, egli era invece diventato un fervido cattolico negli anni di studio all'Università di Valencia (1924-30). Il 18 luglio lo sorprese a Santander, dove era andato per intervenire ad un convegno culturale dell'azione cattolica. A Santander incontrò casualmente il fratello, convintissimo di una rapida vittoria della repubblica; ma egli era altrettanto convinto di una rapida vittoria dei "nazionali". (Il fratello riuscì poi, al termine della guerra, a fuggire da Alicante, e passò quindici anni nell'Unione Sovietica. I rapporti tra i due restarono sempre affettuosi). Da Santander si recò in Francia, ma non raggiunse la moglie a Valenza, né si dichiarò per la "terza Spagna", come forse avrebbe potuto, trovandosi in Francia; ma si recò a Pamplona. La scelta nella scelta gli fu chiara: non la vecchia destra conservatrice, non l'anacronistico carlismo, ma il falangismo di José Antonio. Dovette assistere a una fucilazione; presto ebbe notizia che suo suocero, a Siviglia, era stato "paseado". A Pamplona formò parte di un gruppo falangista che pubblicava un quotidiano; lo stesso gruppo, ampliato, si trasferì nei primi mesi del 1938 a Burgos, intorno a Dionisio Ridruejo, capo della propaganda del nuovo regime, con Tovar, Rosales, Vivanco, Torrente: un gruppo avente un "parecido generacional" (p. 342), che restò solidale durante tutta la durata del regime franchista, dal quale presto o tardi, clamorosamente o tacitamente, tutti o quasi i membri si staccarono. Primo a farlo, già nel 1942, fu precisamente Ridruejo, e Lain dimostra una stima e una ammirazione quasi sconfinata per l'amico coraggioso. Lain si rese conto che il potere reale era in mano dei militari e della destra tradizionale, mentre al falangismo del potere restava solo "una migaja o una ficción" (p. 270); ma, "naturaleza irresoluta" (p. 173), continuò a sperare, anche dopo la sconfitta della Germania (nella cui vittoria credette fino al 1944, ripromettendosi da essa appunto il prevalere del falangismo nella Spagna franchista), che il regime avesse una evoluzione "asuntiva y superadora", potesse quindi eliminare le cause della guerra civile e far sentire la Spagna come la patria di tutti gli spagnoli. Quando il ministero dell'educazione fu affidato a Ruiz Jiménez credette di poter fare qualcosa in questo senso, e così dal 1951 al 1956 fu rettore dell'Università

di Madrid. Ancora nel novembre 1955 ebbe da Franco un'udienza nella quale espose riflessioni sulla situazione spirituale della gioventù spagnola, denunciando "el paternalismo meramente prohibitivo y condenatorio que muchas veces adopta nuestro Estado": "la tesis de la censura a palo seco, tan cómoda para las mentes simplificadoras y perezosas, es insostenible y contraproducente en nuestro siglo" (pp. 415-416). Pochi mesi dopo si dimise e si staccò dal Movimento: nel 1956 "por fin se instaló en su propia y definitiva realidad" (p. 479): la sua attività di scrittore e di storico della medicina, intesa questa in funzione di una nuova "antropología médica". Non si sentiva responsabile di peccati attivi, ma sì di peccati di omissione. Al rifiuto di riconoscere le proprie colpe, caratteristico del regime e della chiesa spagnola, opponeva il coraggio di non essere "hombre de una pieza", di riconoscere i propri torti, di rifiutare il totalitarismo e di affermare il pluralismo, anche a costo di far la figura di "descubrir el Mediterráneo".

Una simile evoluzione fu favorita in Laín dalle circostanze familiari alle quali abbiamo alluso; lo fu anche, senza dubbio, dalle tendenze del cattolicesimo internazionale; ma ha anche trovato il suo lievito nel culto che Laín, come tutto il suo gruppo, non aveva mai cessato di avere per Unamuno, per Machado, per Ortega, autori la cui diffusione almeno parziale il gruppo di Ridruejo aveva assicurato anche negli anni più bui.

Ortega, la cui presenza, più o meno deformata, in José Antonio è evidente, fu oggetto di attacchi accaniti da parte degli ambienti clericali più intolleranti, che dal loro punto di vista non avevano torto di essere preoccupati per la sua influenza. Egli rientrò in Spagna nel 1946, in un momento in cui l'isolamento del regime franchista, la cui caduta sembrava all'estero un logico corollario della sconfitta dell'Asse, era assoluta. Laín afferma (p. 359) che sempre ritenne un suo errore l'aver accettato di parlare nell'Ateneo "regido por Ibáñez Martín" e su un tema così evasivo come "Idea del Teatro". Mi pare evidente che tale giudizio è comprensibile solo dal punto di vista del Laín del 1946, e non tiene conto di quelle che poterono essere le motivazioni del rientro di Ortega. Non c'era ragione che questi prendesse le parti dell'una o dell'altra delle tendenze interne del regime franchista. Egli rientrava in Spagna accettando la situazione di fatto, sia per ragioni personali sia (è facile congetturare) precisamente per favorire a lungo termine quella maturazione che si è rivelata negli ultimi anni. Non avrebbe potuto dire tutto quello che pensava parlando di argomenti meno "evasivi"; ma sapeva bene che un modo di pensare si manifesta anche in temi apparentemente evasivi. La politica, è una delle convinzioni profonde di Ortega, è qualcosa di superficiale; il non poter fare direttamente della politica non isterilisce una presenza culturale come la sua, implicante un metodo di pensare che è la cosa realmente decisiva nell'educazione di un popolo.

In realtà, per quanto frequente sia la citazione di Ortega da parte di Laín, la sua presenza in lui non è dominante o specifica, come lo è per es. in Marías. Chi sia il vero ispiratore filosofico di Laín viene messo in rilievo da questo in modi addirittura provocatori: è Xavier Zubiri, "una de las primeras tres cabezas de Europa" (p. 302). Non ho capito bene quali siano le altre due. Diciamo

che quell'uscita è un pressante invito di Laín a conoscere Zubiri se si vuole capire Laín. Zubiri, Laín, Marías: aggiungiamo Aranguren e qualche altro nome ed avremo un elenco di grandi intellettuali cattolici presenti nell'attuale cultura spagnola: forse un carattere differenziale di questa in confronto della cultura spagnola dei primi decenni del secolo; certo un elemento positivo di essa, che contribuisce a difendere il cattolicesimo spagnolo dalla vecchia tentazione autoritaria e integralista. In questo contesto Laín agisce con la produzione, non meno intensa negli ultimi vent'anni, di scritti, ora spiccatamente concentrati intorno alla storia della medicina, concepita in modo assai personale: una produzione che culmina nella direzione della *Historia universal de la medicina*, il cui ultimo volume, il settimo, fu pubblicato nel 1975.

Descargo de conciencia è un'autobiografia nel senso più proprio del termine, in quanto spiega come l'autore "llegó a ser y luego ha venido siendo" (p. 447) lui stesso. E' anche un libro di memorie, in quanto parla, e con una certa puntigliosa minuzia, specialmente nei primi capitoli, di personaggi ed avvenimenti da lui conosciuti. L'evocazione dell'infanzia e dell'adolescenza può essere un elemento essenziale di un'autobiografia, e direi che sia un elemento tipico dell'autobiografia moderna, da Rousseau in poi. Attraverso una mitizzazione del ricordo infantile si può giungere a risultati di grande rilievo letterario. Non direi che questo sia il caso del libro di Laín; anzi il primo capitolo appare il più esteriore e frammentario. Lo stesso ritorno al cattolicesimo, lo stesso schierarsi intimamente dalla parte dei "nazionali", che pure sono elementi essenziali per capire il dramma della sua vita, non sono molto chiariti o rappresentati nella loro concretezza. Altri cattolici, per esempio alcuni collaboratori di *Cruz y raya*, rivista che lo stesso Laín ricorda come un coefficiente della sua cultura giovanile, dedussero ben altre conseguenze politiche dal loro cattolicesimo. E' evidente che, benché concretamente realizzata a Pamplona, la scelta di campo era potenzialmente fatta già a Valenza, prima dello scoppio della guerra (cf. pp. 135 e 151). Prevalentemente dedicato alla ricerca psichiatrica, Laín sembra essere stato alquanto disarmato di fronte alla necessità di una impegnativa scelta politica. Egli appare da tutto il suo libro uomo accentuatamente di gruppo, incline ad alcune fedeltà ed ammirazioni personali, sensibilissimo all'amicizia. Forse in questa direzione si deve cercare almeno in parte la motivazione del suo comportamento: uomo di gruppo, andava dove andava il suo gruppo (che, abbiamo visto, nulla aveva a che fare con la sua famiglia, il sentimento della quale è in lui forte, ma non influisce sulle scelte politiche).

La sua personalità si afferma piuttosto nell'identificazione di una "vocazione"; nel suo caso, di una vocazione scientifica coinvolgente una visione totale dell'uomo: un'"antropologia generale" al di là di una "antropologia medica". Ma tale identificazione avviene in modo definitivo come una scelta-rifugio da una milizia politica che l'ha deluso e che in realtà non aveva mai corrisposto alle sue esigenze più profonde. Il suo se stesso si realizza come crisi autocritica, che distacca il nuovo io dall'io passato e parzialmente inautentico: un cambio di pelle che anticipa quello generale.

Questo distacco dal proprio io passato si manifesta anche nella singolare tecnica dell'autobiografia di Laín. Come generalmente avviene, l'autobiografia

di Lafn è il libro di un anziano che riguarda, almeno prevalentemente, ciò che egli ha fatto in altri tempi, “quand’era in parte altr’uom da quel” che è giunto ad essere. E’ quindi naturale che anche nell’autocoscienza dell’autore ci sia un io narrato remoto ed un io narrante attuale; lo è tanto più in un uomo che scrive il libro appunto come scarico di coscienza, per rifiutare una parte del suo io passato. Ma ciò che caratterizza questa autobiografia è che la scissione viene resa esplicita attraverso la creazione di due piani: da una parte, infatti, abbiamo la narrazione, autobiografica e memorialistica; dall’altra, a commento di ogni epoca narrata, un dialogo tra l’io narrante, che giudica l’io narrato e pertanto viene chiamato “juez”, e l’io narrato, il quale a sua volta viene scisso in due personaggi, colui che ha agito (l’“actor”) e colui che ha pensato e guidato (l’“autor”). Si tratta di una dottrina dell’autoricordo che si ricollega ad altre opere di Lafn, come questi esplicitamente ricorda (p. 104). Solo per l’ultima epoca, in cui Lafn si sente finalmente d’accordo con se stesso, il dialogo diviene monologo.

D’accordo, ma non completamente soddisfatto. “¿Qué soy yo? Si ya no cambio, un resignado muñón de mi mismo”; “alguien, que sólo teniendo en cuenta lo mucho que no es puede estimar positivamente la desnuda verdad de lo poco que es” (p. 511). Ma è precisamente questa insoddisfazione di se stesso che dimostra quanto il magnifico slancio vitale della personalità di Pedro Lafn Entralgo sia lontano dall’attenuarsi.

Franco Meregalli

Manuel Sito Alba, *Montherlant et l’Espagne. Les sources hispaniques de “La reine morte”*, Parigi, Klincksieck, 1978, pp. 191.

Se il concetto di fonte, messo in evidenza dal titolo, sembra ricondurci ad una vecchia concezione della continuità letteraria, il libro di Manuel Sito Alba, nota anche Charles V. Aubrun nella sua densa prefazione, sottolinea piuttosto lo scarto dalla fonte e la nuova funzione che gli elementi acquisiti assumono nell’opera di Montherlant. Dato che le fonti sono ispaniche, e che quindi lo studio ha una dimensione comparatistica, ciò sembra ad Aubrun un ribaltamento della tradizionale prassi della letteratura comparata. E lo è, entro certi limiti. Secondo Aubrun, indubbiamente d’accordo con Sito Alba, lo studio di questo infonde nella prassi comparatista “les acquisitions de la critique formaliste”: esso mira ad integrare i singoli elementi ereditati dalle fonti “dans l’ensemble nouveau, dans la forme signifiante de l’objet fait de mots”. I “significati” sarebbero i rapporti del testo con la persona dell’autore, con le circostanze in cui fu redatto (1941-42: i tedeschi a Parigi), con il pubblico al quale si dirigeva. Usando altra terminologia, diremo che l’accento è posto piuttosto sul ricettore che sulla fonte, e che si tende ad una critica genetica, che intende spiegare l’opera come espressione dei problemi del suo autore: “une issue à son désespoir”, come dice Aubrun. In realtà, *La Reine morte* è un “monologo al plurale”: ogni personaggio, o almeno ognuno dei personaggi essenziali, è uno dei raggi rifratti dell’animo dell’autore.

E il povero Vélez de Guevara col suo *Reinar después de morir* (altre fonti ispaniche forse non ci furono affatto, certo non sono qui rapportate a *La Reine morte*)? L'opera di Vélez de Guevara resta all'orizzonte come una luna, senza luce propria: una pura "table des matières", come finirono per essere, per Montherlant, Barrès (secondo si afferma a p. 28) e per Barrès Gautier, soprattutto per ciò che riguarda la Spagna. Lo studio di una ricezione ricreativa può servire anche ad illuminare l'opera recepita; ma Sito non sembra interessarsi particolarmente a questa. Di fronte alla sbrigativa affermazione di Montherlant, che tutta la produzione drammatica spagnola del *siglo de oro* è "superficielle et sans caractère", il critico non reagisce (p. 43). Si avverte tuttavia qualche reazione di spagnolo: ironicamente nota che i personaggi di Montherlant parlano di religione assai più di quelli di Vélez (p. 128), o che Montherlant pensa di creare un colore locale facendo in modo che i personaggi si trattino usando molti titoli di rispetto, mentre in Spagna si tende "à une plus grande simplification dans l'emploi des formules que chez les Français" (p. 125). Ma sostanzialmente ciò che lo interessa è Montherlant, non la Spagna come è vista da Montherlant. Quando Sito afferma che nell'opera di questo la Spagna diviene "comme le symbole de l'activité de vivre" (p. 33), intravediamo nell'affermazione un'allusione al vitalismo unamuniano e orteghiano (la cui presenza nel francese è verosimile, poiché egli visse in Spagna nel per lui decisivo — cf. p. 34 — anno 1925, quando Unamuno era al culmine della sua traiettoria, e Ortega vi stava arrivando), ed infatti ripetuti sono i richiami a Unamuno nel libro (Ortega invece è quasi assente). Ma gli spunti restano senza echi precisi. Ciò che interessa Sito è Montherlant, uomo di carne ed ossa e scrittore, come egli lo conobbe da vicino; ed infatti i ragguagliamenti più precisi del volume sono da cercare nei puntuali studi dei personaggi: Ferrante, riflessivo ma anche impulsivo, duro con qualche momento di tenerezza, stanco di vivere, attratto da Inés, che è come egli fu, ma che poi condanna a morte; il principe don Pedro, amore deluso di suo padre, bisognoso di protezione benché erede al trono; Inés, tenerezza disarmata eppure forte, nell'accettazione anche della morte. Sito conosce bene le opere di Montherlant e raccorda con esse *La Reine morte*, senza rivelare in questo esercizio un particolare interesse per le molte opere d'ambientazione spagnola. Egli cerca di individuare simboli e miti nella "leggenda" (che fu largamente storia, anche se è vero che il principe Pedro della storia potè nutrirsi di tradizione letteraria, e specificamente, come fu già notata da Menéndez y Pelayo, potè conoscere la vicenda letteraria di Tristano e Isotta: esempio, suggestivo ma non sorprendente, di intreccio tra *Dichtung e Wahrheit*) di Inés de Castro, e di collocare tali simboli e miti, quali si esprimono nelle tappe di essa, nella "évolution". Una serie di simboli propri di Montherlant, "et qui se repètent inlassablement dans toutes ses oeuvres", si trovano ne *La Reine morte*, i cui personaggi, come il loro autore, si sentono abbandonati da Dio: "Le Mythe de l'exil" è il titolo dell'ultimo capitolo del libro di Sito.

Franco Meregalli

Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 271.

A differenza di quanto fa credere la lista di nomi presentata in copertina (in ordine di età: Angel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez), le personalità letterarie da prendere in considerazione in questa raccolta sono undici e non dieci: i poeti che vi figurano e G.H., il romanziere che ha curato l'antologia, autore di un prologo infiammato e anticonformista nel quale si addensano storia politica e finzione, critica sociale e psicologia, teoria letteraria e aneddotta personale. In poco più di trenta pagine G.H. realizza una spigliatissima mistione di approcci critici che però puntualmente sconfessa, uno dopo l'altro, con l'esercizio ora blando ora corrosivo dell'ironia e dell'autoironia, tentando di camuffare ludicamente, senza troppa diligenza, quello che fin dalle prime pagine insinua con compiacimento: e cioè che il criterio informatore di questa antologia è di ordine strettamente soggettivo; un fatto di gusto personale; una vicenda di letterarie passioni.

Nonostante le sue ricostruzioni archeologiche, nonostante le sue analisi socioletterarie, nonostante i suoi reperimenti di tratti comuni nella vita interiore ed esteriore di questi autori, G.H. infatti, sempre timoroso di cadere in un vieto determinismo generazionale, si trincerava dietro la ripetuta affermazione che la base più accettabile della presente antologia semplicemente consiste in una faccenda sentimentale: perché questi poeti sono anzitutto i *suo*i poeti e questo libro un *privato* florilegio che per principio ci dispensa dalle occhiute e rituali disamine delle inclusioni e delle esclusioni. E' lo stesso G.H., infatti, che a tale riguardo si cautela spiegando, per esempio, come la compresenza di José María Valverde, assillato da una sofferta religiosità, e di Angel González, sprizzante anticlericalismo insolente, si debba soprattutto a fattori lirici formali più che strettamente tematici. Quanto all'assenza di altre personalità, forse esteticamente più omogenee al resto del gruppo, il curatore tace, lasciando garbatamente alla *sagacidad* del lettore la scoperta dei motivi che guidarono la sua scelta.

Come si può intuire da quanto detto finora, è una maniera insolita di redigere un'antologia e un prologo, che può risultare perlomeno sconcertante per chi si aspetti un impianto critico più o meno rigoroso, immune da quella parte di soggettività gratuita che non si cessa di ritenere colpevolmente prevaricatrice e quindi indecorosa. Soggettività invece rivendicata, esibita da G.H. con stile brillantemente fantasioso, salace, spesso provocatore, la quale di pari passo si accompagna a una costante, agrodolce sfiducia nei confronti del proprio operare, comunque destinato a un rapido consumo. "Una antología — egli afferma infatti — tanto si actúa como si fracasa su poder de persuasión queda automáticamente invalidada" (p. 38).

Ma la maliziosa pirotecnica verbale di questo prologo non deve trarre in inganno: il giudizio soggettivo può non coincidere con l'opinione, né opporsi a un carattere di scientificità quando consenta di essere sottoposto a procedure di controllo interpersonali. Cosa che G.H. sa benissimo (anche se finge di non

avvedersene), come d'altra parte conosce i limiti di ogni critica, anche di quella più razionalmente agguerrita. Forse per questo motivo egli tenta di aggirare l'ostacolo proponendosi ed esponendosi, senza reticenze, come modello o antimodello di lettore, per nulla geloso dei propri ferri del mestiere: "Nadie lee por nadie" (p. 37), afferma non senza civetteria, dopo aver fornito con apparente noncuranza ogni genere di dati, affinché ognuno possa scegliere in libertà le informazioni che ritiene più interessanti.

In omaggio alla consuetudine, comincia infatti con una biografia, ma collettiva, un po' romanzata, di stile vecchiotto, che scava nell'infanzia, nell'adolescenza, nella giovinezza di questi "implacables estetas del desierto" (p. 22), tutti nati fra il 1925 e il 1934, provenienti da un'agiata borghesia, precocemente maturati dallo scatenarsi della guerra civile, isolati dalla "barbarie" della pace e perciò xenofili convinti in campo culturale, estrosi autodidatti malgrado gli studi regolari, indisciplinati marxisti per scelta razionale, antifranchisti solidali nell'auspicio della democrazia, eppure individui solitari nelle rispettive aspirazioni. Poeti degli anni '50 perché a quell'epoca cominciano a pubblicare i primi componimenti, le prime raccolte, proprio mentre emergono le loro contraddizioni politiche ed estetiche che li vorrebbero, a un tempo, bardi di Spagna per impegno civile e cantori del *mal d'être* per naturale inclinazione. La cosa può non essere antitetica, ma in quel momento fu vissuta come tale, di modo che la scoperta della propria autenticità si dovette conseguire a prezzo di una ponderata decantazione dagli slanci populistici, la quale approdò a una poesia di marca esistenzialista, decisamente antiromantica, la cui maggiore originalità consistette nella sistematica sdrammatizzazione espressiva di temi altamente drammatici: finitudine dell'essere, negazione del senso, ambiguità dei sentimenti, inefficienza del linguaggio, indefinibile identità, ecc. E' una poesia dell'angoscia che non cede a sbavature patetiche né a magniloquenti sonorità perché vigilata dalla multiforme presenza dell'ironia che chiude il passo ai propri e agli altrui farisaismi, ai propri e agli altrui idealismi, in una riscoperta, più erotica fisicità del corpo e delle sue ragioni. Tutto ciò senza produrre alcuna rottura formale di rilievo nell'ambito della lingua, in quanto l'effetto straniante di questa poesia nasce, in genere, dalla contrapposizione di temi dalla prevalente tipologia prosastica (narrativa, storica, filosofica, ecc.) a strutture metriche saldamente ritmate, spesso anche secondo canoni di larga tradizione.

Ovviamente si tratta di caratteristiche molto generali che non pretendono di esaurire le singole poetiche di questi autori, i cui tratti individuali sono, per necessità, sacrificati a un ricorrente concetto di "gruppo" che G.H. insiste nel considerare "un artificio que no osa decir su nombre" (p. 24). Né è un rimedio, da questo punto di vista, l'affermare alla fine del prologo che "éste grupo poético de los años 50 nunca ha existido" (p. 40), in quanto l'unica, vivace fisionomia qui attribuita ai dieci poeti è prevalentemente di natura collettiva, anche se resa problematica dalla lettura diretta dei testi selezionati, i quali non sempre si prestano a immediati riscontri di quanto si dice nello scritto introduttivo.

Naturalmente G.H. l'aveva previsto, ma ciò non gli ha risparmiato critiche anche aspre, fra cui cito soltanto quelle di un membro del gruppo, José Angel

Valente, il quale, in mezzo a molte osservazioni e rettifiche, afferma che “ni el grupo, ni ninguno de sus miembros quedan lo suficientemente caracterizados para que el lector se halle mínimamente introducido en la lectura de los poemas que después se recogen” (suppl. “Arte y pensamiento” nr. 30 de “El País”, 7 maggio 1978).

E’ un giudizio drastico e, a mio modo di vedere, solo parzialmente vero, dato che il profilo tracciato da G.H. ben si adatta, mi sembra, almeno a quello che viene definito il “subgrupo catalán” (al quale facevano capo anche poeti non catalani), come del resto confermano indirettamente e indipendentemente le memorie di Carlos Barral, uno dei suoi più intraprendenti animatori (cf. *Los años sin excusa*, Barcelona 1978, specialmente al cap. VII).

In realtà, il bilancio di questa antologia dipende per la maggior parte dal tipo di destinatario che si pensa debba avere, perché più che di una operazione didattica o meramente divulgativa, mi pare si tratti di un espansivo atto d’omaggio a poeti già noti, da celebrarsi soprattutto nel circolo dei loro fedeli o almeno già iniziati estimatori. Se ne viene accettata la logica, questa raccolta può rappresentare la grata occasione per un confronto stimolante di modi di lettura; se la si rifiuta, essa risulta invece mancante di alcuni requisiti pragmatici (soprattutto a causa dell’ostentato scetticismo critico del curatore), che limitano, ma non distruggono, le sue attraenti qualità.

Elide Pittarello

Carlos Barral, *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores, 1978, pp. 315.

Fra i molti cambiamenti che l’editoria spagnola va registrando dopo la morte di Franco, è da segnalare il rifiorire improvviso della memorialistica, lettura sempre interessante quando riesca a dire ciò che non compete né alla saggistica né alla letteratura d’invenzione, soprattutto in momenti un po’ speciali come quelli che seguono alla fine di una dittatura e del relativo monopolio delle notizie, ovvero della disinformazione organizzata.

Ne è conferma questo bel libro di C.B. (Barcelona 1928), continuazione di *Años de penitencia* (Madrid 1975), il quale offre uno spaccato inedito della vita catalana, e indirettamente spagnola, fra il 1950 e il 1962, attraverso la narrazione autobiografica delle proprie esperienze di intellettuale borghese, eterodosso e periferico rispetto alla dominante cultura “mesetaria”, divenuto — quasi suo malgrado — editore d’avanguardia, ecletticamente aperto alle più raffinate espressioni letterarie d’altri paesi e quindi costituzionalmente invisio tanto al regime, che vigilava sul proprio isolamento, quanto a molti intellettuali suoi oppositori, dalle basi culturali “irreductiblemente domésticas” (p. 67), e per la maggior parte aggrappati a un’estetica esclusivamente “neonaturalista”.

La storia della nascita e della crescita di una nuova collana letteraria, pubblicata dall’antica “Seix-Barral”, diventa così la storia della nascita e della crescita di una nuova sensibilità culturale, oltre che di una diversa forma di lotta per la libertà d’espressione, leggibile sinteticamente sui titoli di un catalogo importante, inaugurato con autori come Svevo e Robbe-Grillet, strappato li-

bro a libro, con tenace diplomazia, alle pastoie meticolose quanto insensate di una efficientissima censura preventiva. E' la storia della trasformazione di una casa editrice ritagliata sulla storia privata di questo suo ideatore preconcettualmente refrattario a ogni politica finanziaria (della quale si occupava il socio Víctor Seix) ma tutt'altro che indifferente alle responsabilità morali che comporta ogni industria della cultura; coadiuvato in quest'impresa da un gruppo di amici di vecchia data (Juan Petit, Jaime Gil de Biedma, i fratelli Goytisolo, José María Castellet, Jaime Salinas, tra i più citati), tutti esperti di letteratura un po' per mestiere e molto per passione; costretto, da ragioni professionali, a una vita girovaga, più europea che spagnola, gravata da relazioni pubbliche stressanti, ma compensata spesso da incontri impagabili e da non disprezzati piaceri conviviali.

Pur fra i mille problemi, batticuori, ripensamenti, compromessi di chi vi lavorava, il progettato rinnovamento editoriale si andò trasformando in realtà culturale operante, consolidato anche dall'organizzazione di convegni di studio internazionali e dall'istituzione di premi letterari: il "Biblioteca Breve" del 1957 e i prestigiosi "Prix Formentor" e "Prix International de Littérature" del 1960, grazie ai quali Formentor, il paradisiaco regno mallorchino di Camilo José Cela, si trasformò "en un lugar familiar o en referencia constante para la vanguardia de la edición europea y en el ágora literaria más importante y famosa de la década de los años sesenta" (p. 239).

La riprova, indubbia anche se spiacevole, di questo successo venne proprio dal potere politico, cui nessuna forma di gestione autonoma della cultura era gradita e che ne temeva a tal punto qualunque risonanza al di fuori dei confini nazionali da vedere nel convegno del 1962 addirittura un complotto politico. Il servizio di spionaggio fu solerte, la stampa spagnola imbavagliata, gli interrogatori di polizia molto accurati, finendo per indignare del tutto i già sconcertati ospiti stranieri che, pochi giorni dopo, a Barcellona, durante il congresso internazionale degli editori, denunciarono con veemenza l'attività della censura spagnola.

Le conseguenze dell'incidente si profilano subito drammatiche per le sorti della casa editrice e dello stesso C.B., il quale rischiò l'esilio coatto per cinque anni e riuscì a salvarsi con le uniche armi che aveva a disposizione: un certo credito internazionale e la minaccia di una pubblicità presso la stampa estera che avrebbe arrecato al regime più fastidi di quanti non ne avesse già procurati lo scandalo in questione.

Con la fine di questa vicenda, il cui superamento poteva essere interpretato come l'incoraggiante vittoria di una certa politica culturale, ma anche, più pessimisticamente, come la controprova di una più astuta flessibilità del franchismo che pareva sempre più solido, si interrompe la storia della casa editrice e la biografia del narratore, indistintamente mescolate. L'aver finora privilegiato l'aspetto professionale di C.B. è stato, infatti, un arbitrio derivante da esigenze espositive, perché queste memorie si possono illustrare anche con il criterio inverso, mettendo cioè in maggior rilievo il versante intimista, cui l'autore si abbandona volentieri, facendo partecipe il lettore di tutto ciò che più ha contato in quell'epoca della sua vita: le *tertulias* con gli amici, la vita fami-

liare, i cimenti della creazione poetica, i ricordi della guerra vissuta da bambino, l'attaccamento a Calafell, la paura delle malattie... Tanti aneddoti, tante confessioni e riflessioni appartenenti a una sfera privata che non si avverte mai con chiarezza come e quando diventi pubblica, e viceversa. La componente individuale e quella sociale vengono di proposito mantenute fuse, come si presentano alla coscienza, senz'altra selezione che quella imposta dalla memoria, senz'altra reticenza che quella suggerita dalla misura, in un continuo avvicinarsi di umori diversi a seconda delle situazioni, mai comunque indispettiti, mai voyeuristici, mai sdolcinati pur essendo spesso apertamente critici, fugacemente maliziosi, oppure molto sentimentali. Un equilibrio derivante da una calcolata lontananza emotiva che si riflette anche nella maniera di scrivere, ricercata ma non leziosa, personale ma non bizzarra, sobria quanto basta a rendere agile una narrazione di tipo prevalentemente descrittivo.

Nell'arco di tempo prefissato da quello che l'autore definisce "el curso natural del recuerdo" (p. 7), vale a dire una distanza fra evento e narrazione di poco superiore ai vent'anni e non inferiore ai quindici, la cronologia è non di rado infranta a causa di un racconto a volte lacunoso o impreciso perché spontaneo, volutamente non documentato, che avanza per continue suture di tessuti mnemonici dalla trama irregolare, ora ispessita, ora lisa, ora completamente lacerata. Da questo punto di vista, anche la suddivisione del libro in dieci capitoli non rappresenta né una progressione temporale, né una differenziazione tematica e i titoli forse "desorientadores" o "extravagantes" (p. 9) che li contraddistinguono sono soltanto "formas de sobreentendido en el diálogo con uno mismo, de la familia de muchos títulos de poema" (*ibid.*); quasi delle private simbologie che, come pietre miliari, segnano le tappe di un cammino dal percorso tortuoso, dai bordi indefiniti e dall'incerto destino.

Dodici anni fitti di avvenimenti che, per l'autore, marcano il passaggio dall'epoca incerta della giovinezza a quella della maturità consapevole e per la Spagna la transizione verso un periodo di relativo allentamento della morsa repressiva, in un intreccio senza frontiere fra storia sociale e storia individuale che, per la gran quantità di persone chiamate in causa più o meno esplicitamente, è destinato a suscitare molte simpatie ma anche qualche malumore.

Da parte mia, in quanto italiana, non posso che rallegrarmi per i legami profondi che, fin da allora, C.B. aveva con il nostro paese, le nostre città, la nostra cultura: "(...) me siento mucho más arropado, menos extraño en cualquier lugar de Italia — egli scrive — que en la Iberia de mis fijaciones mediterráneas" (p. 58). Fra le numerose persone di cui parla, la figura di Giulio Einaudi, collega ammirato ma soprattutto schietto amico, domina incontrastata molte pagine del libro e non mancano testimonianze di relazioni cordiali con molti nostri scrittori, specialmente Vittorini e Calvino, e con critici, giornalisti, ecc. Particolarissima, infine, la relazione con il nostro idioma, la sua "tercera lengua de cultura" (*ibid.*), che fra quelli stranieri cita più spesso (naturalmente con il vezzo ispanico di una trascrizione grafica sempre in guerra con il numero delle consonanti) e che parla con naturalezza, come ebbi occasione di constatare durante i suoi eleganti interventi alla Biennale di Venezia del 1976, intorno al tema della poesia sociale spagnola.

Elide Pittarello

Félix de Azúa, *Las lecciones suspendidas*, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 225.

Oltre che poeta (la sua ultima raccolta di poesie si intitola *Pasar y siete canciones*, Barcelona 1977), questo giovane catalano (Barcelona 1944) è anche eccellente romanziere, appartenente a quella specie di così scarsa presenza in Spagna e, invece, di così fertile vitalità fuori di essa, che possiamo indicare col nome di "scrittori dell'immaginario" o, in questo caso più propriamente, "dell'assurdo".

Ha composto, infatti, un romanzo smaccatamente antirealista che, in più di duecento pagine, tratta soltanto degli ultimi istanti di vita di un suicida e della stesura di un rapporto di polizia, al momento della scoperta del cadavere. Le due parti di cui l'opera si compone sono nettamente differenziate da molti elementi, fra i quali vanno sottolineati la *fabula* (nell'accezione di C. Segre), adombrata nei due differenti titoli che vi sono preposti (rispettivamente: *El tiempo de subir una escalera* e *El tiempo de escribir un informe*); l'asimmetrica estensione del *discorso* (l'uno di 198 pagine, l'altro appena di 12); l'opposta focalizzazione narrativa sul protagonista (prima interna, poi esterna ad esso). In questo modo, l'autore tende a mettere in evidenza lo iato insanabile fra la condizione di soggetto giudicante e quella di oggetto giudicato, fra la realtà qual'è e la realtà quale appare, fra l'esplorazione metafisica e il dato empirico, facendo del decesso di un anonimo, appartato archivista la più probante occasione di tale discriminazione.

Ma la morte come atto-per-sé ha ovviamente un altro peso dalla morte come fatto-per-gli-altri; di qui il diverso spazio dato al duplice manifestarsi di un medesimo evento; di qui anche la diversa statura di colui che ne è il protagonista attivo/passivo. Così diseguale, così remotamente lontana è l'esperienza di chi tale evento causa oppure valuta, che alla fine del romanzo non pare affatto contraddittorio lo scoprire nel travagliato, prometeico suicida della prima parte un sordido, inoffensivo psicopatico, vissuto e morto in maniacale solitudine.

Se, tuttavia, desolata si rivela la sua vita sociale, appare densissima — invece — la sua vita interiore, tumultuosamente popolata fino all'ultimo momento di innumerevoli, sconcertanti presenze, tutte ambigue, tutte malignamente enigmatiche e perciò minacciose nella loro guizzante indefinità, sulle quali campeggia un essere innominato e innominabile, in cui non si stenta a riconoscere nientemeno che il diavolo. Anch'esso figura composita, nebulosamente antropomorfa e per nulla sgradevole, dalla problematica personalità, costruita per accumulazione di tratti eterogenei, in parte pagani e in parte giudaico-cristiani, derivanti tanto dal demone ellenico, vago intermediario fra l'umano e l'assoluto, quanto dal grande attore che — secondo il de Lancre — interpreta tutte le parti; tanto dal filisteo Belzebù, signore delle mosche, quanto da Lucifero, superbo angelo caduto.

L'incontro avviene durante un classico sabba, brulicante di attivissimi gnomi, fate e altre inusitate creature, al quale l'archivista è condotto dagli infernali Tuerto e Raspado, oltre che dalla Basca, consueta lubrica ruffiana, accompagnatrice della vergine di rito che egli sarà poi costretto a possedere. Mentre si svolge il simbolico banchetto, lussuoso stomachevole e sinistro, si snoda fra i

grotteschi commensali una conversazione singolare, fatta di temi trascendenti e di aneddoti triviali, di bibliche figure e di laidi trafficanti, di primordiali rivelazioni e di intrighi adulterini, in un amalgama sovversivo di sacralità e profanazione, di eternità e contingenza, di storia e impostura, di bizantinismo e ciarlataneria che sconquassa e frantuma lo scibile in ogni sua relazione cronologica e gerarchica. Una disintegrazione delle ideologie che raffigura l'atomizzazione del reale, discontinuo, criptico, opaco ad ogni razionale sondaggio dell'uomo cui la vita (la sessualità) è imposta come sevizia, come sado-masochistica perpetuazione della specie cainita che ammorba di odio e perversione anche (o forse soprattutto) i più naturali affetti familiari.

Il male è dovunque. Il male è tutto. Un cieco, casuale, indifferenziato principio dell'universo che trae forme sempre nuove da sempre nuove distruzioni, che plasma perché disgrega, che crea perché distrugge, con moto incessante e ripetitivo. Un'eternità fumosa, senza nome, imperscrutabile come il tremendo Jahvé degli ebrei, non opponibile ad alcun principio di bene che, per contrasto, lo possa definire. Ma un diavolo senza un dio non può essere pensato. Ecco perché allora egli materializza tutto ciò che è inapprensibile; tutto ciò che sfugge alla griglia delle sovrastrutture culturali; è l'inconscio limaccioso; l'insondabile Altro che l'archivista respinge o assoggetta (solo lui può saperlo) premendo contro di sé il grilletto di una pistola.

Un auto-annientamento conseguente a un confronto schizofrenico, durato solo il tempo di salire una scala, fra l'*ego* e le sue proiezioni fantasmatiche all'interno di una psiche delirante, e proprio per questo dotata di stupefacenti capacità associative, la quale riesce a comporre in un quadro esasperatamente frammentario, scarsamente logico, ai limiti dell'intelligibilità, la più stravolta allegoria dell'attuale condizione umana.

Un risultato sofisticato, laboriosissimo, che l'autore ha ottenuto con ogni genere di artifici: vistose distorsioni spazio-temporali, contrastanti alterazioni prospettiche, mobilità dell'istanza narrativa, mescolanza delle varie funzioni del discorso (comunicativo, esplicativo, metanarrativo, emotivo, ecc.); indistinta successione dello stile diretto (dialoghi, monologhi, monologhi interiori) e indiretto o indiretto libero, rarefazione degli elementi deittici, polisemia di enunciati-cerniera fra testi di diverso referente o di diverso soggetto enunciatore ecc.

Questo eclettico, esperto rimaneggiamento delle più disparate tecniche narrative è parallelo a un'altrettanto versatile rifusione di motivi letterari delle più diverse tradizioni, con molti nomi di autori, opere, personaggi esplicitamente citati, e molti altri più finemente suggeriti o addirittura inventati. In uno sperimentalismo linguistico di filiazione joyciana, l'autore elabora con laica spregiudicatezza una demonologia farraginoso e impressionante che fonde, per esempio, i tersi misteri di Borges ai tormenti inquisitivi di Goethe, il garrulo misticismo di Bulgakov alle maledizioni fatali di Coleridge e di Melville. Senza contare poi gli innumerevoli sconfinamenti in altri territori, dalle arti figurative alla musica, dalla psicanalisi al cinema, in una abnorme, sconnessa girandola che simultaneamente vuol far baluginare tutto ciò che l'uomo è stato, che è e che avrebbe voluto o ancora vorrebbe diventare.

Elide Pittarello

Dante Alighieri, *Comedia, Infierno*, texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 404.

El último traductor de Dante al español, el uruguayo abaré J. Freire, en la introducción a su hermosa versión antológica de la Divina Comedia (Montevideo, Editorial Letras, 1970) confesó 'haber vertido los endecasílabos rimados en tercetos de Dante por un igual número de tercetos de endecasílabos blancos, es decir sin rima, para no afrontar la dificultad, casi insuperable, de la forma total del poema' (p. 5).

Unos años después, Ángel Crespo, casi milagrosamente, ha logrado salvar esta "dificultad casi insuperable" y ha realizado, con soltura versal y altura poética, una traducción en versos rimados a la manera dantesca que nos deja asombrados a los que sabemos lo que significa traducir en versos poemas difíciles y de tanta extensión.

Creo que debe de considerarse como una de las hazañas más arduas y más poderosa que se hayan realizado en los últimos años dentro de las letras italo-hispánicas.

Ya desde el *Prólogo* se puede apreciar la seriedad filológica y el rigor metodológico del traductor el cual declara y fundamenta los criterios básicos adoptados en su tarea y que a continuación resumo:

'ser fiel al texto' evitando toda veleidad exegética [...]; la traducción no debe aclarar, en principio, los sentidos más o menos ocultos, del texto [...]; el traductor debe ser casi quisquillosamente exacto y sensible en la búsqueda de las palabras y los inevitables circunloquios cuya equivalencia pretende establecer [...]; la traducción debe ser lo más fiel posible al ambiente cultural del tiempo en que fue escrita [...]; hay que tratar de hacer coexistir en la traducción una seria exigencia filológica con las naturales exigencias artísticas [...]' (pp. XXIV y sigs.).

Al tratar, luego, del misterio en Dante, vuelve sobre el tema de la tentación *exegética* de la que deben cuidarse los traductores puesto que bien sabe que se trata del *punctum dolens* (allá en sus pagos portorriqueños así como también en los nuestros) y precisa:

Ahora bien, este misterio — tenga el sentido que quiera — puede inducir al traductor a cometer la falta de hacer lo que sólo le es lícito al comentarista: una exégesis encaminada a desvelarlo; o bien puede invitarle a recargar sus tintas; o también — lo que sería más grave — a prescindir de él. El texto es oscuro en ocasiones y el traductor debe, cuando así sea, atenerse sobre todo a su letra sin olvidar la poeticidad de la misma. Lo que piense de ese misterio puede declararlo en una nota, en un ensayo o donde Dios le dé a entender, pero de hacerlo habrá resignado sus funciones de traductor (p. XXVIII).

No queda sino suscribir *toto corde* estos criterios metódicos. Ojalá tantos traductores compatriotas míos los tengan en cuenta antes de emprender ciertas azarosas tareas editoriales.

Al final de su penetrante prólogo, Crespo declara, con toda humildad, haber efectuado “una lectura seguramente más amorosa que perspicaz” (p. XXXV). ¡A mí me parece que el prestigioso filólogo ha realizado, en cambio, una *lectura Dantis* tan amorosa cuan perspicaz!

Claro está que en tamaña empresa, por su dificultad objetiva y por su extensión, la tensión y la atención filológica del traductor no pueden mantenerse constantes. Por eso son prácticamente inevitables ciertas *défaillances* como por ejemplo: en “quella fera alla gaetta [gaietta] pelle” (I, 42), *gaietta* no corresponde a esp. “gaya” (ital. *gaia*) sino a *manchada* (es equivalente a “pel maculado” del v. 33); “non vuol che 'n sua città *per me* si vegna” (*ibid.*, 126) no equivale a “que nadie *por mí* llegue allá procura” sino a ‘no quiere que yo llegue a su ciudad’; “Elena vedi per cui tanto reo / tempo si volse [...]” (V, 64-65) no es propiamente “mira a Helena que al tiempo convocó de la desgracia” sino ‘mira a Helena por [culpa de] la cual transcurrió tanto tiempo desgraciado’; “vi piace” (*ibid.*, 94): no “te plazca” sino ‘os plazca’ (puesto que se refiere, a la vez, a Dante y a Virgilio); “Poi mi rivolsi a loro e parlai io” (*ibid.*, 115): no “A ellas después encaminé mi acento” sino ‘A ellos [...]’ puesto que se refiere a Paolo y Francesca (a no ser que se trate de un error de imprenta).

Aparte de desviaciones del texto, no se puede pretender que no haya, entre tantos miles de versos, momentos de hipotensión poética por parte del traductor (como por parte del autor...) complicados por las exigencias *yugulatorias* de la rima; esto es, versos trabajosos como, por ejemplo, “sulla marina dove il Po discende co' seguaci sui” (*ibid.*, 99) (que literalmente correspondería a ‘para alcanzar la paz con sus secuaces’) traducido con un poco eufónico “y es con sus afluentes absorbido”, en donde, dentro de once sílabas, se encuentran seis eses que no parecen corresponder tampoco a un recurso fonostilístico de armonía imitativa; sin contar que el filólogo se ha alejado, aquí, de su propósito (que, por lo general, respeta cuidadosamente) de *no explicar*, mientras traduce, el significado del verso mismo; y ha sacrificado así la hermosa metáfora dantesca.

Pero, frente a los *lunares*, ¡cuantas elecciones estilísticas acertadas!, ¡cuantos momentos de poesía! Baste pensar en aquel soberbio final del canto I, “Al-lor si mosse e io li tenni retro”, traducido magistralmente “El echó a andar, y yo detrás seguía”. Mas, para dar una idea también cuantitativa de las soluciones logradas, tomemos como muestra un canto completo, el V, el más famoso, y veamos las principales:

Stavi Minós orribilmente e ringhia
(v. 4);

Minos horriblemente allí gruñía

Vuolsi cosí colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare
(vv. 24-25);

así se quiso allá donde es posible
lo que se quiere, y no preguntes nada;

[...] i peccator carnali
che la ragiòn sommettono al talento
(vv. 38-39);

... aquellos pecadores que, carnales,
someten la razón al sentimiento;

così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di su li mena
(vv. 42-43);

acá, allá, acullá, por vendavales
la turba de almas malas es llevada;

A vizio di lussuria fu sí rotta,
che líbito fe' licito in sua legge
(vv. 55-57);

presa de la lujuria ha confundido
la líbido y lo lícito en su ley;

poi è Cleopatràs lussuriosa
(v. 63);

detrás va Cleopatra lujuriosa;

[...] e piú di mille
ombre mostrommi, e nominommi, a di-
to
ch'amor di nostra vita dipartille
(vv. 67-69);

... Y así nombrado
de aquellas almas un millar corrido,
que amor de nuestra vida ha separado;

poi c'hai pietà del nostro mal perverso
(v. 93);

ya que te apiada nuestro mal perverso;

Amor condusse noi ad una morte
(v. 106);

Amor nos procuró la misma suerte

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante
(vv. 133-136);

Al leer que la risa deseada
besada fue por el fogoso amante,
éste, de quien jamás seré apartada,
la boca me besó todo anhelante;

No se puede concluir este florilegio de soluciones estilísticas y poéticas de alto nivel, sin detenerse en aquel famoso último verso del canto

e caddi come corpo morto cade

que Crespo ha traducido egregiamente, a pesar de la coacción de la rima,

y caí como cuerpo inanimado

En el conjunto, podemos decir que se trata de una traducción lograda que supone un esfuerzo poderoso y representa una lectura estimulante para todo hispanófono y ampliamente ejemplar para los especialistas.

Giovanni Meo Zilio

Nathan Wachtel, *La visione dei vinti. Gli indios del Perù di fronte alla conquista spagnola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 414.

Il sociologo ed etnologo francese Wachtel offre in questo saggio (comparso in Francia nel 1971: *La vision des vaincus*) una analisi rigorosa delle reazioni e ripercussioni che il fenomeno della Conquista suscitò nelle società indigene dell'America nel secolo XVI. Wachtel invita quindi il lettore ad esaminare la storia a rovescio, a passare dall'altra parte ed a prendere contatto con il punto di vista dei vinti. In base ai documenti del XVI secolo ed al folklore attuale vengono descritti gli avvenimenti come gli indios li hanno visti e come li vedono oggi.

Il saggio è diviso in tre parti. La prima, tratta del trauma della Conquista e dei presagi che avevano preceduto l'arrivo degli Spagnoli. La seconda parte illustra i cambiamenti sociali in Perù dal 1530 al 1570/80; partendo da una documentazione delle strutture dello Stato inca (quindi il periodo precedente l'arrivo degli Spagnoli), si esaminano le cause della destrutturazione per arrivare a trattare il processo di acculturazione e constatare che esso fu abbastanza limitato, poiché gli indios restarono per lo più fedeli alla loro tradizione. La terza parte segue i movimenti di resistenza, le rivolte, le guerre con cui gli indigeni si opposero agli spagnoli. Dal punto di vista geografico Wachtel tiene come nucleo centrale il Perù, allargando il campo di osservazione, a fini comparativi, al Messico e su zone di frontiera. Il testo è corredato da tabelle, grafici, cartine, da un glossario e da una ricca bibliografia.

Questo validissimo saggio è quindi necessario a chi, affrontando lo studio della Conquista spagnola, sia disposto a smettere di considerare il punto di vista europeo come l'unico valido e voglia sapere come civiltà che avevano una storia e modelli di sviluppo propri abbiano vissuto il trauma della Conquista, la sconfitta, e come questo ricordo si sia perpetuato nella memoria collettiva.

Silvia Benso

Jorge Eduardo Arellano, *Pintura y escultura en Nicaragua*, "Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación" 20, Managua, 1977, pp. 215.

Nella serie numerosa di iniziative culturali intraprese dalla Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, che cura il "Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación", si conta ora questo volume, numero speciale della menzionata rivista, dedicato alla pittura e alla scultura del paese centro-americano. L'autore, Jorge Eduardo Arellano, che si avvale della collaborazione di Julio Miranda, Genaro Lugo, Samuel Barreto e Franco Peñalba, per quanto riguarda la fotografia, è ben noto agli studiosi di cose nicaraguensi, per i numerosi studi letterari.

Pintura y escultura en Nicaragua dirada improvvisamente il fitto buio che

dominava la conoscenza di queste forme artistiche anche per gli specialisti della cultura del paese. Le mosse a questo studio, dichiara Arellano, vengono dalla frequentazione da parte dell'autore della Collezione privata d'arte nicaraguense di Enrique Fernández Morales, acquistata dal Banco Central, nel 1975. E' l'occasione per tracciare finalmente una storia dettagliata della pittura e della scultura nazionali, partendo dalle espressioni indigene, per raggiungere i giorni nostri. Si pensi che fino al 1950 era "obvia" l'assenza di una tradizione pittorica nel paese, e che solo due anni prima Rodrigo Peñalba, affermatosi in Europa e negli Stati Uniti, prendeva la direzione della Escuela Nacional de Bellas Artes.

Il merito di Arellano è quello di riscattare dall'oblio un materiale di indubbio interesse e di studiare per la prima volta in modo sistematico il processo evolutivo della pittura e della scultura del Nicaragua. Dopo una prima sezione in cui l'autore traccia la storia della pittura nel paese, distinguendo i nomi di pittori volenterosi e di altri di indubbio valore, al disopra di un piatto anonimato coloniale, che tuttavia sfocia, nel secolo XIX e XX, in espressioni talvolta di straordinario rilievo, passa a manifestare, in un ampio capitolo, le sue personali "simpatie" in ambito pittorico. L'ultimo capitolo è dedicato alla scultura, espressione di più limitato rilievo, che però dà, su un vuoto di tradizione, alcuni artisti significativi nel nostro secolo, come Edith Gron, Fernando Saravia, Ernesto Cardenal — il poeta —, Noel Flores, Leoncio Sáenz, Frank Orozco, Orlando Sobalvarro, ecc.

Nell'ambito della pittura assumono rilievo particolare, nel Novecento, verso la fine degli anni '30, Enrique Fernández Morales, animatore di diversi artisti di vaglia, come Pedro Ortiz, Ramón Ignacio Matus, F. Abella... Ma lo sviluppo vero dell'arte contemporanea nel settore inizia col magistero di Rodrigo Peñalba, che, reduce dall'Europa, richiama l'attenzione dei pittori locali sul paesaggio nicaraguense. Si affermano così Mimí Hammer, Omar D'León, Francisco Pérez Carrillo, cui negli anni '50 si aggiungono Armando Morales, César Caracas, Guillermo Rivas Navas, Arnoldo Guillén, Leoncio Sáenz. Di rilievo è in questi anni il "primitivismo", ma la vera orientazione alla pittura nicaraguense contemporanea è data dalla fondazione del gruppo "Praxis", verso la metà del 1963, da parte di Alejandro Aróstegui; a tale gruppo appartengono César Izquierdo, Leoncio Sáenz, Luis Urbina, Orlando Sobalvarro, Genaro Lugo, Leonel Vanegas, Dino Aranda. Un momento di crisi si avverte verso il 1970, ma la ricostituzione di "Praxis" torna a dare nuovo impulso. Si verificano in questi anni ritorni al "primitivismo", ispirazioni, specie per la pittura murale, alle fonti precolombiane. I nomi sono quasi sempre i medesimi, per i pittori, con qualche elemento nuovo, come Alberto Ycaza, Bernard Dreyfus, Rolando Castellón, Carlos Montenegro, Silvio Bonilla, Bayardo Gómez, Róger Pérez de la Rocha, Leonel Cerrato, Urbina, Chamorro, Villares...

Il libro di Arellano è profusamente corredato di riproduzioni di opere di pittura e di scultura, in bianco e nero, che valgono a far conoscere un materiale artistico veramente interessante. Bisogna dar atto all'autore della serietà del suo impegno in questo studio e al Banco Central, come promotore, dell'intelligenza dell'iniziativa.

Giuseppe Bellini

Alma Novella Marani, *Tonos y motivos italianos en la literatura argentina*, La Plata, Universidad Nacional, 1977, pp. 219.

Nella serie "Monografías y tesis", della Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación dell'Universidad Nacional de La Plata, appare questo interessante e documentato studio della Marani, undicesimo volume della serie stessa. Ho già avuto occasione, nella mia recente *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* (1977), di citare, sia pure rapidamente, due importanti volumi di Alma Novella Marani, dedicati alla letteratura italiana, pubblicati nella citata collezione: *La poesía di Giovanni Pascoli e Jacopone da Todi* (1964). Ora la studiosa argentina dedica il nuovo volume alle relazioni tra la letteratura italiana e quella del suo paese. Questo lavoro è valido complemento ai due volumi curati a Montevideo da E.F. Marciánò: *Influenza della filosofia, della letteratura e della lingua italiana nella cultura del Río de la Plata (1810-1852)*, Montevideo, Ediciones de Nuestro Tiempo, 1966 e *Influenza italiana nella cultura rioplatense (1853-1915)*, ivi, Talleres Gráficos De Luca, 1967. Le due opere citate rappresentano il risultato di una vasta indagine, finanziata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, nella quale, oltre al Marciánò, intervengono per la filosofia Lida Bianchi e G. Grecchi, per la letteratura Luce Fabbri-Cressatti ed Evi Camussi-Calvi, per il teatro la stessa Evi Camussi, per la lingua Guido Zannier.

Nel suo studio la Marani non ripercorre, naturalmente, il cammino degli studiosi citati, nei due volumi montevideani, ma, pur seguendo un inevitabile, e logico, processo cronologico, offre immersioni profonde in alcuni settori e momenti di rilievo della presenza italiana nella cultura argentina, non limitandosi a ricercare l'orma dei nostri grandi autori, ma anche dei minori, che pure hanno dato frutti nel paese. Un saggio è quindi dedicato alla profonda suggestione esercitata dal Foscolo su Antonio Miralla, un altro alla presenza di Alfieri nel teatro di Juan Cruz Varela; quindi la Marani tratta del Manzoni nel Río della Plata, delle versioni argentine dei *Canti* del Leopardi, della presenza di D'Annunzio nell'opera in prosa e in verso di Lugones, degli echi del Petrarca in Enrique Banchs. Né la studiosa trascura epoche più vicine; esemplare è l'indagine condotta intorno all'influenza di *Fontamara*, di Ignazio Silone, in *Las puertas del Paraíso*, di Julio Ardiles Gray. Non si dimentichi che del grande favore goduto da Silone in Argentina anche la Marani ebbe merito, con la traduzione di *L'avventura di un povero cristiano* (Buenos Aires, Emecé, 1968).

L'autrice del libro di cui trattiamo, Direttrice del "Centro de Estudios Italianos" della Facultad de Humanidades di La Plata, mostra appieno la sua competenza di specialista nell'argomento e ad esso dà apporti di tale rilevanza che sembra dubbio, in futuro, poter aggiungere altro a quanto da lei detto. Certo era scontato che la letteratura argentina fosse imbevuta di cultura italiana; già lo dimostrava ampiamente, nonostante voci discordi, nel 1927, il numero speciale (XXI, LVII) della rivista argentina "Nosotros". Ma la Marani puntualizza qui, con dati concreti, l'argomento. A questo studio, ricco di osservazioni intelligenti e di sensibilità artistica, occorre rimettere, più ancora che ai due volumi montevideani citati, talvolta farraginosi, chi si interessa alla presenza culturale

italiana in un paese per noi tanto importante come l'Argentina.

In fine di volume Alma N. Marani conduce un attento esame delle traduzioni italiane del *Martín Fierro*, da quella di Folco Testena, apparsa in "Nosotros" nel 1919, poi continuamente riveduta dall'autore (1930, 1935, 1950), alle successive, di Mario Todesco — questa anteriore al 1944, anno in cui l'autore fu fucilato dai tedeschi, e pubblicata a Padova dal padre, nel 1959 —, dei fratelli José Rafael e Francisco Crocitto, del 1972, in prosa, di Francisco M. Tosco, del 1976, in piemontese, di Giovanni Meo-Zilio, che pubblica "La ida" nel 1977, a Milano. La studiosa sottolinea il valore di quest'ultima versione, preminente rispetto alle precedenti.

Giuseppe Bellini

Silvia Benso, *La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 71.

Che io sappia in Italia l'opera del colombiano Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero*, risalente agli anni trenta del 1600, per la prima volta edita a Bogotá nel 1859, è stata solo studiata da Alessandro Martinengo (*La cultura letteraria di J. Rodríguez Freyle. Saggio sulle fonti di una cronaca bogotana del Seicento*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale", Sez. romanza, IV, 1, 1962). Ora Silvia Benso porta un suo contributo all'esegesi di un'opera di tanto significato, con "enfoque" strutturalistico, che tiene conto degli apporti teorici di Todorov, Barthes, Propp, tra altri.

Individuato e sistemato lo schema dei messaggi nel "título-programa" dell'opera e nel "Prólogo al lector", la Benso passa ad analizzare le "historielas" presenti nel *Carnero*, per dimostrare il carattere narrativo del libro. In questo senso l'autrice individua nelle "historielas", seguendo Barthes, i "segni di narrazionalità" e afferma che il Freyle svolge la parte di espositore del racconto, senza sottostare, come avviene al cronista, all'impero dei fatti che racconta, e si intromette nella narrazione in una diretta conversazione col lettore, dominandolo.

L'esame di ognuna delle "historielas" è condotto individuando un primo schema compositivo: tema; personaggi; localizzazioni temporali; localizzazione geografica. In un successivo schema la Benso ricostruisce le "funzioni" alla base del tema, seguendo nell'interpretazione del termine il Propp, e individua in esse le costanti del racconto. Si ha per tal modo una concisa descrizione del contenuto; una definizione abbreviata in una sola parola; una sigla convenzionale. La Benso si limita, qui, alla funzione 1 di Propp e presenta le azioni dei personaggi in una selezione che tiene conto della successione temporale e causale di esse, trascrivendole per mezzo di orazioni brevi, "que aíslan las de mayor peso en la intriga".

L'esame delle "historielas" è effettuato con scrupolo e l'autrice perviene all'individuazione delle azioni più frequenti dei personaggi, pertanto sintomatiche, quali: *intrusión*, *engaño*, *daño*, *castigo*. Si tratta di costanti, anche se non appaiono tutte nelle singole storie. La Benso sottolinea tre varianti per quanto riguarda l'*intrusión*, quattro per l'*engaño*, sei per il *daño*, sette per il *castigo*,

il quale ultimo implica una bivalenza: negatività-positività. La conclusione alla quale si giunge è che Freyle, partito nella sua opera da un'intenzione storica, si trasforma in realtà in narratore, e solo nell'ultimo capitolo torna alla prima intenzione, compilando un catalogo di governanti, riunendo i personaggi dei vari "casi" esaminati. Nel *Carnero* lo scrittore santafereño, "que se había propuesto no dejar en el olvido el Nuevo Reino de Granada", raggiunge un risultato positivo, che Silvia Benso sottolinea con efficacia: quello di "dibujar los rasgos centrales de una sociedad que no idealiza, sino que, por el contrario, presenta con todos sus aspectos negativos". Il che fa del *Carnero* un'opera ancor oggi viva e leggibile.

Giuseppe Bellini

Francisco de Miranda, *Diario de viajes y escritos políticos*, edición por Mario H. Sánchez-Barba, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 390.

Nella "Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos" della Editora Nacional appare questa interessante scelta di prosa del primo propugnatore venezolano dell'indipendenza. E' una scelta condotta sui documenti dell'"Archivo del General Miranda", pubblicati dall'Academia Nacional de la Historia de Venezuela in tre serie: *Diarios* di viaggio, documenti sulla Rivoluzione francese, *Negociaciones*. Serie "muy desiguales", avverte il curatore del testo che commento, ma che hanno il grande merito di riunire tutta la documentazione nota su una figura di tanto rilievo dell'Indipendenza ispano-americana.

Nella riproduzione dei testi scelti, il curatore non modifica l'ortografia dei *Diarios* di viaggio, dato il carattere di "alta espontaneidad" degli stessi, mentre la modernizza "casi totalmente" negli scritti politici. Con una nota introduttiva di 39 pagine, il libro presenta un'ampia scelta dai *Diarios* (pp. 41-321) e una scelta limitata degli *Escritos políticos* (pp. 325-386), e ciò giustificatamente, dato il precipuo interesse, non solo storico, ma letterario dei primi, appunto per quella spontaneità che il Sánchez-Barba sottolinea.

Possiamo quindi attingere in questa raccolta impressioni di rilievo nel *Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte*, curiosi atteggiamenti nel *Viaje por Italia* e nei *Viajes por Rusia*. Di particolare interesse per noi è il diario di viaggio italiano. Avverte il curatore (p. 189) che per Miranda il viaggio in Italia non ebbe la stessa importanza di quello negli Stati Uniti, e sottolinea il suo atteggiamento ironico e sarcastico, i commentari enumerativi semplicemente delle opere d'arte, i giudizi su di esse "muy superficiales", l'assunzione dall'italiano di una "inmensa cantidad" di parole e di frasi.

Il diverso atteggiamento di Miranda nei confronti dell'Italia rispetto agli Stati Uniti è perfettamente spiegabile: la recente indipendenza dall'Inghilterra faceva della nazione americana un simbolo suggestivo; inoltre Miranda vi si rifugiava per sfuggire al carcere e all'invio in Spagna, accusato di spionaggio a favore degli inglesi e di contrabbando. L'Italia, invece, nonostante le sue bellezze, era in piena decadenza politica. Ma neppure i viaggi in Russia hanno il

potere di far uscire il Miranda da un piatto atteggiamento di catalogatore.

Dell'Italia l'uomo politico venezolano non sente per nulla il fascino, resta sordo al suo paesaggio, alla bellezza delle città e delle opere d'arte. La sua condizione di uomo d'arme e di politico lo chiudeva, forse, a diverse vibrazioni. E' un fatto che né Roma, né Firenze gli danno eccessive emozioni. Il *Diario* presenta noiose annotazioni di misure di monumenti, piatte liste di titoli di quadri. A Firenze Miranda arriva da Venezia, dove era giunto da Trieste il 13 novembre 1785. Venezia è, appare evidente, la città che meno lo entusiasma, anche se egli non nasconde la sua prima impressione favorevole, subito cancellata da elementi negativi:

“No se puede negár que al aproximarse el espectáculo impone! tantos hermosos, y soberbios edificios que paresen salen del agua...! la vista del hermoso canal-grande, y de la Giudecca, con las Yslas adjacentes de S. Giorgio maggiore, de la Mad.^{na} delle Gratie, &c.... todo forma un objeto grande y hermosísimo! ... mas quando se desembarca, y se comienza á vér la mierda, y porquería que cubre las calles, casas, &c.... la idea disminúe infinitam^{te}! ... [...]” (p. 191).

Il motivo negativo diviene ossessivo nelle pagine che si riferiscono alla città lagunare: quando Miranda si reca in una “botillería” per prendere un gelato, gliene servono uno di “Marrasquín” che trova “muy bueno”, “mas la dha botillería, y todo su ajuar era sumam^{te} puerca...”, pur essendo la migliore della città e frequentata da nobili; va al teatro di *San Benedetto* e presenzia a un'opera seria, “malísima que me molió el alma, y la pasiencia hasta cerca de media noche”, quando terminò; l'esclamazione “que Theatrazos, y que populacho, siempre es necesario tomár un palco, que al menos cuesta 5 pao: porque al patio no se puede hir absolutam^{te}.” è significativa. La riunione del Gran Consiglio, nella baraonda generale, gli si presenta come “el *despotismo* disfrazado de peluca y roba negra”, e Venezia come una “arruinada República” (p. 194). Nella città non trova modo di divertirsi, se non andando a udire musica nella chiesa dell'Ospedale “*d'i Mendicanti*”; scrive: “esta es la unica publica diversion que se puede gozar por la tarde en Venecia, pues ni hay lugar comodo donde pasearse en invierno, ni espectáculo Público alguno” (p. 195). San Marco per Miranda non è altro che un “antiguo edificio gótico”, con cinque cupole, cinque porte in prospettiva con la facciata e l'interno “vasto y sobre cargado de altares y marmoles sin ton ni son” (p. 198); ma lo entusiasmano i quattro cavalli, “de bronce superfino (grandór del natural) que es la mejor de quantas producciones del arte se ven por allí...”, ed esclama: “O que bellisimas figuras! no se harta uno de verlas!...”. E' la prima esclamazione di entusiasmo; non dimentichiamo però il ruolo che il cavallo aveva allora negli eserciti. Le citazioni potrebbero continuare. Il senso della decadenza di Venezia è colto quasi con ossessiva monotonia dal Miranda.

L'introduzione al volume, firmata dal Sánchez-Barba, docente di Storia contemporanea d'America all'Università di Madrid, presenta notevole interesse per la ricostruzione della vicenda. Non può non colpire, tuttavia, la stretta

angolazione ispanica dell'“enfoque”, che tende a denunciare nell'azione anti-spagnola del venezolano il movente passionale e risentito, quando non lo spirito di vendetta. Scrive il critico che la rottura di Miranda con la società che ha rifiutato suo padre “radica básicamente en las vigencias pulsionales de su personalidad, en el fondo endotímico de sus instintos y tendencias, que señala sus caracteres biográficos fundamentales y se expresa en la diálectica *necesidad de estimación/afán vindicativo*” (p. 16). Il desiderio di notorietà, di stima, di successo, sarebbe alla base di “propósitos vindicativos” (p. 18), in questo rappresentante del nazionalismo romantico, liberale e filantropico-umanitario, il cui programma “se concretó en el mundo de ideas que había absorbido durante sus viajes europeos: la lucha contra el privilegio, la lucha por la libertad individual, la fe en el hombre común y su perfectibilidad” (pp. 33-34). Soprattutto spicca in Miranda, a nostro parere, la fede in una patria costruita sul sacrificio dei suoi figli: “Dulce et decorum est pro patria mori”, è la chiusa del suo *Proclama* ai compatrioti. Varrà la pena di sottolineare con maggiore equanimità nell'opera del venezolano l'apporto degli ideali, al disopra di tutti i possibili difetti dell'uomo.

Giuseppe Bellini

Stasys Goštautas, *Buenos Aires y Arlt*, Madrid, Insula, 1977, pp. 326.

Questo voluminoso e accuratissimo studio sulla narrativa di Arlt viene a colmare una lacuna importante nella critica non solo argentina, ma di tutta l'area ispanoamericana.

L'autore che, con evidenza, dà prova di una preparazione capillare sulla letteratura sudamericana, non trascura allacciamenti con altre letterature straniere, soprattutto la letteratura russa e in particolare Dostojevski che cita di frequente, studiandolo in modo speciale per trattare punti di ispirazione o contrasto con i personaggi arltiani. Seguiamo un panorama veramente assai vasto e ben disegnato, scintillante di nomi, noti e meno noti, di artisti della penna, europei e non, antichi e moderni, che servono di supporto al discorso critico.

Intorno ad Arlt si può dire che Goštautas abbia costruito un vero castello di cultura, e che da lì tiri le fila per analizzare, soppesare; precede lo studio storico-sociologico dell'Argentina della fine ottocento, poi l'Argentina dei primi del '900 e in particolare la Buenos Aires del decennio 20-30 che è lo sfondo dei romanzi di Arlt. Allo studio storico-sociologico si affianca quello letterario della narrativa argentina sia precedente che contemporanea alla creazione romanzesca dell'autore studiato. In questo modo contenuti, strutture, tecniche narrative, stile e linguaggio di questo narratore si vincolano ad un determinato ambiente e nello stesso tempo trovano in esso la loro originalità artistica.

Arlt è stato il narratore di Buenos Aires a incominciare dal suo primo romanzo *El juguete rabioso* (1926) pubblicato con la protezione di Güiraldes che nello stesso anno catalizzò l'attenzione della critica con il proprio *Don Segundo Sombra*; questa prima opera di Arlt è ancora nella tradizione del realismo picaresco, di un realismo che anche risponde in gran parte alle esperienze

dello stesso autore; seguono *Los siete locos* (1929), che ha la sua continuazione in *Los lanzallamas* (1931) e *El amor brujo* (1932), scritti non più in prima ma in terza persona da un narratore-cronista che utilizza confessioni, diari dei personaggi e che appare pure come personaggio autobiografico. Gli ultimi romanzi rivelano quindi una struttura assai più complessa: dopo questi, malgrado le promesse, Arlt ci diede solo racconti e drammi teatrali.

Non fu uno scrittore fortunato presso la critica del suo tempo. Gli estetisti lo ignorarono per la sua trascuratezza formale; i politici gli rimproverarono l'incertezza di adesione ideologica, la coerenza di idee; soprattutto la sinistra comunista gli censurò la scarsa mancanza di rivendicazione di classe. Per quanto Arlt abbia avuto forti simpatie comuniste, infatti, non capì mai a fondo questo movimento, secondo quanto asserì egli stesso e secondo quanto dicono testimoni che lo conobbero bene. Qualche decennio dopo la sua morte, che avvenne nel 1942, la critica cominciò a guardare con rispetto alla sua opera, ma ancora gli rimproverò incoerenza di strutture e il messaggio amaro e pessimista.

Goštautas difende invece Arlt, lo paragona a Baroja per la forma diretta e semplice del suo narrare. Trapiantò la vita stessa nel romanzo con la coscienza e la volontà di rottura verso lo stile affettato e la retorica pomposa. Stile parlato, il suo, carico di "lunfardo", la lingua dei "barrios bajos" di Buenos Aires, un "lunfardo" che adattò beninteso ad esigenze d'arte, mettendolo in bocca a determinati personaggi, e quindi ottenendo rese artistiche che sarebbero state impossibili con altri mezzi. Fu il primo che diede dignità letteraria a questo linguaggio che con Cortázar si imporrà come linguaggio proprio di Buenos Aires.

La capitale argentina è lo sfondo di tutti i romanzi di Arlt: ma in che misura la città di Arlt supera la descrizione dei suoi predecessori voluti? Non era facile, dice Goštautas tornare alla descrizione della città quando tutti in quel tempo glorificavano la campagna e il gaucho (Güiraldes, Lynch, Payró, in certo modo anche Gálvez e Amorim).

E prima di tutto, che città era Buenos Aires? Secondo la testimonianza di Le Corbusier, nel 1929 Buenos Aires era la città più disumana che aveva conosciuto.

Città-cancro che divora i suoi abitanti, dunque, i quali potrebbero essere stati concepiti in qualunque altra parte del mondo, ma il contesto storico-sociale economico, l'"alma de la ciudad" sono della capitale argentina degli anni '30.

Goštautas passa poi ad analizzare i personaggi di Buenos Aires, lo "status" sociale dei personaggi, la donna e l'amore nella città "porteña", l'ambiente dell'"hampa" e i rivoluzionari "porteños", l'evasione dalla città e la necessità di questa evasione, la ricerca di un senso della vita che ispira tutti i personaggi.

Il romanzo di Arlt non ebbe preoccupazioni politiche; il suo fu un problema individuale, la lotta dell'individuo in un ambiente impossibile alla propria sussistenza: la fuga dalla città, la distruzione della città, la rassegnazione o il suicidio sono la conseguenza di un ambiente del tutto disadatto alla vita dei suoi abitanti.

Goštautas mette in rilievo come la tematica urbana di Arlt con le sue frustrazioni, i suoi sordi crimini, la dissoluzione che vi regna, fu seguita da Carpen-

tir, Marechal, Cortázar, Onetti: questi superarono Arlt in profondità e perfezione stilistica, ma difficilmente potranno sorpassarlo in sincerità, umanità e nella violenza della denuncia.

Bruna Cinti

Alejo Carpentier, *Razón de ser (conferencias)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976, pp. 120.

Introdotta da alcune "Noticias sobre este libro" del Rettore dell'Università, Rafael José Neri, il volume presenta gli interventi di Alexis Márquez Rodríguez nell'"Homenaje" allo scrittore cubano, reso il 15 maggio 1975, quattro testi di conferenze di Alejo Carpentier, pronunciate nell'occasione (*Conciencia e identidad de América; Un camino de medio siglo; Lo barroco y lo real maravilloso; Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*), una *Conversación* con gli scrittori venezolani María F. Palacios, Jesús Sanoja Hernández, Orlando Araujo e lo stesso A. Márquez Rodríguez, tenuta negli studi della Radio Nacional de Venezuela il 28 maggio. Completa il volume una "Pequeña antología complementaria", passi di scrittori europei e americani, a partire da Montaigne e dall'Inca Garcilaso, rispettivamente citati da Carpentier e riferentisi al mondo americano e ai suoi problemi.

Ciò che interessa nel volume è quanto detto da Carpentier, scontati gli accenni d'obbligo e le esaltazioni della rivoluzione cubana e di Martí. Il discorso in risposta all'indirizzo di omaggio del Márquez Rodríguez è informato, e logicamente, forse, a questa retorica, e in parte lo è anche la *Conversación* alla radio con i menzionati scrittori. Tuttavia si individua, né poteva essere altrimenti, in un intellettuale della categoria del narratore cubano, la ragione stessa e la peculiarità del suo essere. Egli afferma, in *Conciencia e identidad de América*, con la necessità di conoscere dall'interno la storia americana, la sua dedizione all'uomo: "Hombre soy, y sólo me siento hombre cuando mi palpito, mi pulsión profunda, se sincronizan con el palpito, la pulsión, de todos los hombres que me rodean" (p. 25).

Di interesse particolare per conoscere Carpentier è la conferenza dal titolo *Un camino de medio siglo*; lo scrittore vi tratta della sua traiettoria letteraria e dell'attività lungo la sua "ya larga" esistenza. Per cominciare, Carpentier ripudia il ripetuto "cliché" della sua educazione francese e rivendica la formazione cubana; quindi tratta del primo affrontare il lavoro creativo — alcuni racconti, imitati da Anatole France e da Pío Barroja, la cui opera di "cuentista" lamenta sia completamente dimenticata, mentre rappresenta forse il meglio della produzione dello scrittore spagnolo (p. 24) —, delle sue letture, delle esperienze politiche e letterarie, la prigionia sotto Machado, l'esperienza futurista, afro-cubanista, surrealista a Parigi, soffermandosi sull'amicizia con Diego Rivera, con Picasso, Aragon, Eluard, Prevert, De Chirico, Joan Miró, Max Ernst, e sul significativo viaggio che compie, con Louis Jouvet, nel 1943, ad Haiti. Tale viaggio pone lo scrittore cubano "ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado

bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio” (p. 40). Di qui la percepción de lo que yo llamo *lo real maravilloso*, que difiere del realismo mágico y del surrealismo en sí” (*ibid.*).

Carpentier passa poi ad alludere al desiderio che lo dominò di attingere “lo criollo”, e che lo condusse a leggere l’opera del venezolano Simón Rodríguez — omaggio evidente agli invitanti —, alla sua residenza in Venezuela all’epoca di Batista, alle esperienze fondamentali fatte nel paese, determinanti per la genesi de *Los pasos perdidos*. Varrà la pena di riprodurre il passo: “Fui a Upata [...] Encontré un personaje fabuloso que era un griego buscador de diamantes que viajaba con una *Odisea* en un bolsillo y, en el otro, el *Anabásis* de Jenofonte, y de ahí surgió el personaje de Yannes de *Los pasos perdidos*. [...] Empecé el viaje a Puerto Ayacucho. De allí pasé a Samariapo, en una lancha seguí hasta San Fernando de Atabapo, regresé, entré un poco por el Ventuari, y sobre todo entré por el Sipapo hacia el Antana, donde me encontré esa especie de catedral gótica gigantesca de basalto negro que llamo en mi novela la *Capital de las formas*. Entré por el Caño de la Guacharaca, donde vi las tres incisiones en forma de *v* que yo pinto en mi novela. Y recuerdo que una tarde, en la confluencia del Orinoco y del Vichada, en una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, estructurada, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla. Y es que para mí esos nueve días de meditación a lo largo del Orinoco habían sido un acontecimiento capital” (p. 43).

Nella stessa conferenza Carpentier tratta ancora della genesi di un altro suo romanzo, il più recente, *El recurso del método*; infine conclude con un atto pubblico di adesione alla rivoluzione cubana.

Non è possibile qui riassumere il contenuto di tutti gli interventi riuniti in *Razón de ser*, la sostanza dei quali è già presente in molte pagine di *Tientos y diferencias*. Sottolineerò tuttavia, per l’attualità del problema, la relazione tracciata tra *Lo barroco y lo real maravilloso*, come adesione al passato autotono e al paesaggio, alla realtà storica e alla condizione dell’America; e ancora il tema *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, ricco di riferimenti alla situazione americana e alla propria opera.

Giuseppe Bellini

Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 456.

Preparata nel 1977 da Matilde Neruda e dallo scrittore venezolano, e amico del poeta, Miguel Otero Silva, appare ora questa nuova raccolta di prose, che tien dietro al libro delle memorie *Confieso que he vivido* (1974), pure tradotto in Italia (Milano, Sugar, 1974). Si sono compiuti, il 23 settembre, cinque anni dalla scomparsa di Neruda, nel tragico momento che vide la fine del go-

verno di Allende, e bene hanno fatto i curatori di questo volume a darlo alle stampe qualche mese prima e con titolo così significativo. Perché Neruda ha continuato, incessantemente, a rinascere, attraverso la speranza che egli stesso si preoccupava di infondere ai popoli, dovere che riteneva proprio, ragione prima del suo essere poeta.

L'editore spagnolo presenta *Para nacer he nacido* come un insieme di scritti per la maggior parte mai raccolti in volume e che rivelano aspetti sconosciuti della ricca e complessa personalità del poeta cileno, complemento dell'autoritratto dallo stesso tracciato nel precedente libro, *Confieso que he vivido*. Non si dimentichi, a proposito di autoritratto, la natura composita di questo libro, anch'esso messo assieme dalla moglie e da Miguel Otero Silva, ma in gran parte già ordinato da Neruda, raccogliendo i materiali dispersi delle molte confessioni autobiografiche.

Comunque, anche se in *Para nacer he nacido* è dato ritrovare prose remote, già presenti nelle varie edizioni delle *Obras Completas* nerudiane — è il caso di *Conducta y poesía*, *Los temas*, *Sobre una poesía sin pureza*, *G.A.B.* (dedicata a Bécquer), *La copa de sangre*, e altri numerosi — scritti pubblicati in Italia — come il prologo a *Sumario* edito da Tallone (Alpignano 1962), o come la divertente prosa *Una pierna para Fernand Leger*, acuta caricatura del generale e despota messicano Santa Ana, o *Escarabagia dispersa*, presenti nel volume talloniano *La copa de sangre* (Alpignano 1969), dove figura anche il toccante *Adios a Tallone*, ora riproposto —, la nuova raccolta ha il pregio di presentare riuniti — ma molti ancora ne restano esclusi — testi essenziali alla comprensione di Neruda e della sua poesia.

Para nacer he nacido è diviso — artificiosamente, bisogna dirlo — in sette "Cuadernos". Di particolarissimo rilievo sono il primo e il secondo: l'uno ci immette nelle prime esperienze nerudiane — la donna, l'amore, il paesaggio, la mitologia dei personaggi, la solitudine dalla quale scaturirono i *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* —, l'altro presenta i primi viaggi del poeta, diretto come console del suo paese a Ceylon, impressioni di Porto Said, Gibuti, Colombo, Singapore, Madras, della Malesia e dell'Indocina, di Hong Kong, esperienze che valgono a spiegare diverse liriche di *Residencia en la tierra*. Il primo quaderno ha per titolo "Es muy temprano", il secondo "Imagen viajera". Il legame del primo quaderno è evidente con tutto il primo momento poetico nerudiano (ricorderemo qui, a tale proposito, che rivelatrici, per quanto riguarda almeno una delle principali protagoniste dei *Veinte poemas*, sono le *Cartas de amor de Pablo Neruda*, che la destinataria, Albertina Rosa Azócar Soto, si affrettò a passare, dopo la morte del poeta, a Sergio Fernández Larrain, che le pubblicò a Madrid, presso Rodas, nel 1974). Seguono ai due primi quaderni "Fuego de amistad", "Navegar en el humo" (la poesia, i sentimenti, il mito di Joaquín Murieta, impressioni sul Paraguay e il Perù), "Reflexiones desde Isla Negra", il più ampio e il più composito dei quaderni qui raccolti (viaggi, amicizie, ricordi di scomparsi, note umoristiche e note profondamente serie, nuove mitologie ed enigmi, di un uomo che si definisce "humilde coleccionista de enigmas" [p. 284]). In questo quinto quaderno sta anche il citato *Adios a Tallone*, ulteriore spia per penetrare il sentimento nerudiano.

In *Sumario* egli aveva definito lo stampatore italiano "rector de la suprema claridad, la del entendimiento"; ora conclude con queste parole sulla sua scomparsa:

"Leo en mi ejemplar de Galeazzo di Tarsia (1520-1553) impreso por Tallone, año 1950, estos versos espléndidos:

... *Donna, che viva già portavi i giorni*

Chiari negli occhi ed or le notti apporti...

Adiós, Alberto Tallone, gran impresor, buen compañero: antes llevabas la luz en tus ojos, ahora la noche viaja en ellos. Pero en tus libros, pequeños castillos del hombre, se quedaron viviendo la belleza y la claridad: por esas ventanas no entrará la noche".

Perché non ricordare qui, ancora una volta, Quevedo? E perché non la raffinatezza delle letture italiane del grande cileno?

Il sesto quaderno, intitolato "Lucha por la justicia", attesta l'ostinata fiducia di Neruda in un futuro felice per il suo paese; lo attesta il *Discurso de la intimidación*, in appoggio alla campagna presidenziale di Allende. L'ultimo quaderno si intitola "Pablo Neruda habla": si tratta di discorsi del poeta e di messaggi, di riflessioni intorno alla traiettoria della sua poesia e alla sua vita. Segnalerò l'interessantissimo discorso tenuto il 30 marzo 1962 all'Università del Cile, quando Neruda fu nominato "Miembro Académico" della Facultad di Filosofía y Educación; egli parlò allora di *Latorre, Prado y mi propia sombra*. Non meno di rilievo è il discorso che tenne nel 1971 al PEN Club di New York, *El álbatoro asesinado*, e quello del 1971 per il Premio Nobel, che conclude sul verso di Rimbaud: "A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes". Scrive Neruda:

"En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero provenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano".

Giuseppe Bellini

Carlos Rafael Duverrán, *Pablo Neruda* (prólogo y selección de C.R. Duverrán), San José de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones, 1977, pp. 410.

Il curatore di questo volume antologico del grande poeta cileno, oltre a essere critico letterario e docente universitario (di lui abbiamo pubblicato recentemente un saggio: *Notas para una reseña de la literatura costarricense*, "Studi di letteratura ispano-americana", 8, 1978), è anche poeta di prestigio. Nel 1973 il libro *Poesía contemporánea de Costa Rica*, ora del tutto introvabile, ricevette

il Premio "Ancora" della Critica; qualche anno prima, nel 1971, il Duverrán aveva ottenuto il Premio Nacional de Poesía con *Redención del día*, che seguiva ad altri numerosi testi poetici, da *Paraíso en la tierra* (1953) a *Estación de sueños* (1970). *Redención del día* è tra quanto di più profondo ha dato la poesia costaricana in questi anni. Nel poema Carlos Rafael Duverrán va alla ricerca di un significato dell'esistere e conclude con un'affermazione di universale fratellanza, quindi di incitamento alla vita: "Pues somos hermanos de todo lo terrestre / con alegría debe la vida ser sorbida: / como el río que vive de muertes incesantes, / como el fruto que acaba para volver a ser".

Quanto detto, per meglio sottolineare la particolare disposizione, di critico e di poeta, del Duverrán, ad affrontare un'opera come quella di Neruda. Negli otto capitoli dello studio introduttivo al libro (pp. 106), il curatore si rivela critico attento e sensibile; egli sottolinea, con l'orma, ancora operante, della poesia nerudiana in tutta la lirica ispano-americana contemporanea, la persistenza di un'unità tematica sulla diversità delle forme linguistiche impiegate, il grande sforzo di captazione della realtà "por medio del lenguaje, ensayado y repetido varias veces con éxito o fracaso, pero siempre proyectado desde el mismo centro terrestre" (p. 22). Il Duverrán va, quindi, individuando, in un attento esame, i preannunci, nella prima opera nerudiana, di quelle che diverranno "costanti" della poesia di Neruda, soffermandosi in particolare su *Crepusculario* e i *Veinte poemas de amor...*, indi sulle *Residencias* (cap. IV: "P. Neruda, el poeta del caos y la destrucción") e sul *Canto general* (cap. V: "La conquista de lo real"). Un penetrante esame è condotto nel cap. VI intorno all'"Oda a la fertilidad de la tierra", rilevando la visione personale unica del poeta circa la fertilità terrestre, in un dimostrato ritorno, nella maturità, alle prime intuizioni. Un rapido accenno è fatto, nel cap. VII, ai libri poetici da *Estravagario* a *Las manos del día*, mentre nel cap. VIII è affermata la condizione nerudiana di "cronista de todas las cosas".

Al prologo segue una interessante "Antología fotográfica". L'antologia poetica parte da *Crepusculario* (1923) e conclude con *Las manos del día* (1968). Il libro ha dovuto attendere parecchio, evidentemente, prima di apparire, e il curatore d'altra parte lo denuncia. Tuttavia esso conserva intatta la sua validità, anche se non si estende a tutta la poesia nerudiana, e ciò per l'intelligente scelta dei testi e la loro presentazione. Interessante, e utile, è anche la sezione finale dedicata alla prosa; vi compaiono testi noti (la professione poetica, pagine di *Anillos*, ecc.) e altri più recenti (passi del discorso per il Premio Nobel, pagine tratte dalle *Memorias*, ecc.). Di particolare interesse è la riproduzione di otto lettere di Neruda dall'Asia, all'amico Héctor Eandi. Una sintesi cronologica e una nota bibliografica concludono il volume.

Giuseppe Bellini

Demetrio Aguilera-Malta, *Don Goyo, La Isla virgen, Siete lunas y siete serpientes*, México, Grijalbo, 1978, pp. 187, 241, 378.

In occasione dei cinquant'anni della sua attività di scrittore, iniziata nel 1928 con il racconto *El cholo que se vengó* — poi raccolto, con altri successivi, nel volume *Los que se van* (1930), scritto in collaborazione con Joaquín Gallegos Lara e Enrique Gil Gilbert —, l'editrice messicana Grijalbo pubblica, riuniti in cofanetto, tre romanzi dell'equatoriano Aguilera-Malta, due del passato meno recente, *Don Goyo* (Madrid 1933) e *La Isla virgen* (Guayaquil 1942) — tra il primo e il secondo di questi libri lo scrittore pubblica, è noto, *Canal Zone* (Santiago 1935) e *Madrid, reportaje novelado de una retaguardia heroica* (Barcelona 1936) —, il terzo del 1970, già pubblicato dal messicano Fondo de Cultura Económica, vigorosa ripresa creativa del narratore.

L'impresa accennata ha il significato di un riconoscimento dovuto a uno scrittore della categoria di Demetrio Aguilera-Malta, tra i più notevoli rappresentanti della narrativa ispano-americana del Novecento. Egli fu scrittore, e nuovo, fin dai primi racconti, originale innovatore del romanzo americano a partire da *Don Goyo*, nell'ambito di un realismo che già nel 1933 si qualificava con una particolare attenzione al magico, al mito e al paesaggio, per giungere a una denuncia profonda della condizione americana.

La Isla virgen continua e accentua le caratteristiche di *Don Goyo*. I miti del coraggio e quelli della natura, la capacità di attingere i legami sottili tra l'uomo e le cose, tra gli animali e l'uomo, in un primitivo ordine che la cupidigia dell'uomo bianco sconvolge, si accompagnano a una coscienza trepida dei valori primordiali, alla desolata contemplazione di un'ingiustificata azione di emarginazione e di sfruttamento del debole, a un senso amarissimo della miseria della vita dominata dalla prospettiva continua della morte. *La Isla virgen* è tutto ciò: rappresenta un mondo già felice, poi distrutto; ma sulla distruzione si affermano incontaminati i valori fondamentali dell'uomo della terra e la speranza.

Che ai due romanzi accennati si accompagni, nell'omaggio delle edizioni Grijalbo, il più tardo *Siete lunas y siete serpientes* appare pienamente giustificato. *Canal Zone*, infatti — riproposto recentemente dalla messicana Editorial Mortiz (1977), in limpida edizione — è un libro di denuncia che nulla ha a che vedere col filone magico, e tanto meno vi ha relazione *Madrid, reportaje novelado de una retaguardia heroica*. *Siete lunas y siete serpientes*, al contrario, rappresenta un più vigoroso e riuscito ricorso al "realismo magico", l'affermazione, la rivendicazione, quasi, di una categoria di precursore da parte dello scrittore e l'inizio sorprendente di una ripresa creativa, col ricorso al grottesco, a una tecnica deformante, in una nuova coscienza di stile, che ha dato i più recenti frutti in *El secuestro del General* (México, Mortiz, 1973), *Jaguar* (México, Grijalbo, 1977), *Requiem para el Diablo* (México, Mortiz, 1978).

L'iniziativa editoriale non poteva essere più motivata. *Don Goyo* e *La Isla virgen* riacquistano attualità poste vicino a *Siete lunas y siete serpientes*, che a sua volta mostra nei due romanzi le proprie radici.

Giuseppe Bellini

René Avilés Fabila, *Pueblo en sombras*, México, Editorial V Siglos S.A., 1978, pp. 106.

La "militancia" di René Avilés Fabila è nota, come note sono le sue qualità di narratore, caustico, mordente e dissacrante. *El gran solitario de Palacio* ne è valida testimonianza, tra i diversi libri dello scrittore messicano. Ora l'Avilés Fabila pubblica questa raccolta di scritti duramente satirici, *Pueblo en sombras*, titolo allusivo, levando un atto di spietata accusa al potere politico, al P.R.I. La polemica contro questo partito, che da decenni domina la vita politica messicana, prese decisivo avvio con la strage delle Olimpiadi a Città del Messico, e Octavio Paz, in *Posdata* (1970), denunciò la farsa democratica rappresentata dall'arroccamento al potere di un partito che, con mancanza di ogni senso logico, affermava di avere "istituzionalizzato" la rivoluzione: "Partito Rivoluzionario Istituzionale".

L'apporto di René Avilés Fabila in *Pueblo en sombras*, chiaramente dettato dall'accentuarsi del malessere determinato in Messico dal prepotere del penultimo governo, è di grande efficacia morale e di valido significato artistico. Nelle pagine del libro il sistema e i personaggi che lo alimentano, o che da esso si alimentano, e comunque ne sono espressione, viene presentato senza falsa retorica; esso mostra, così, appieno il suo stato di corruzione, in un paese che si presenta completamente oppresso dal potere. Se la satira politica è sempre stata osteggiata da chi comanda, e "pour cause", l'intenzione di Avilés Fabila nel suo libro è di ridarle vitalità, in un'opera che sia letteraria e al tempo stesso di efficace demitizzazione. Per far ciò egli non ricorre solo all'umorismo, al grottesco, al sarcasmo, ma alla più spietata denuncia.

La tradizione, nel settore, è ricca di apporti, sia in Spagna che in Hispano-america. Benché in settore creativo diverso, la poesia, Juan del Valle y Caviedes è buon esempio per il mondo americano. La sua creazione sopravvive al tempo, proprio per la forza della sua satira, per la durezza con cui denuncia i mali della società peruviana del secolo XVII. Per la Spagna Quevedo era stato l'espressione più prestigiosa, pur sulla scia di una tradizione protestataria che affonda nelle origini stesse della letteratura castigliana: "¡Dios qué buen vasallo si hoviese buen señore!" si legge nel *Cantar de Mío Cid*.

Senza voler azzardare paragoni, mi sembra che René Avilés Fabila abbia di Quevedo l'incisività, nell'originalità del disegno, ed esprima lo stesso senso amaro, privo di speranza. Inoltre, lo scrittore messicano si avvicina al suo lontano predecessore per la costante novità linguistica. Il primo testo di *Pueblo en sombras*, "Ya nos madrearon o Introducción al Derecho Mexicano", mentre bolla la violenza della vita quotidiana nel paese e la corruzione laida degli esponenti della legge, permette un'immersione in profondità nel linguaggio popolare, nel gergo di taluni strati sociali. Il lettore segue con interesse acuito la novità dell'espressione, che ha il pregio di avvicinarlo a un'attualità demitizzata, viva. Se Octavio Paz in *El laberinto de la soledad* diede corpo a un'indagine filosofica dell'essere messicano, della "mexicanidad" — poi continuata, nel romanzo, soprattutto da Fuentes e da Rulfo —, con sofferto impegno René Avilés Fabila porta, con questo libro, il suo contributo concreto all'individuazione

di un momento critico di quella stessa messicanità.

Giuseppe Bellini

Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 450.

Fino ad oggi è l'ultimo romanzo del noto scrittore peruviano. Ancora una volta Mario Vargas Llosa sorprende il lettore con un nuovo esperimento di struttura del romanzo. Si tratta di una "ficción autobiográfica", relativa ad un'epoca ben determinata della vita dell'autore, quella dei diciott'anni, dominata da una profonda esperienza d'amore. Oggetto di questa passione è la "tía Julia", con la quale, nonostante l'opposizione di genitori e parenti, lo scrittore si unisce in matrimonio. L'unione durerà otto anni e Vargas Llosa ricorda con rimpianto il periodo, o meglio, ne ha un grato ricordo, tanto che dichiara apertamente il suo debito verso la donna e quello che verso di essa ha anche il libro.

La novità del testo sta non tanto nell'aver presentato romanzata una vicenda di vita, quanto nell'aver costruito un romanzo nel romanzo, ricorrendo così all'espedito dell'"escribidor" — scrittore di sottoletteratura —, Camacho, che, inventore instancabile di radio-romanzi, finisce in un ospedale psichiatrico.

Il romanzo sentimentale, oltre a rappresentare un quadro deludente della società peruviana è l'esaltazione di un momento irripetibile della vita dello scrittore e dei suoi tentativi di approdare alla narrativa.

I protagonisti di rilievo sono pochi: il narratore, la zia Julia, Javier, il "Gran Pablito", Pascual, la cugina dello scrittore, la "flaca" Nancy. Tuttavia essi appaiono profondamente caratterizzati, come lo è la massa dei parenti di Vargas Llosa, che emergono dalla bruma del ricordo con la precisione di quanto si riferisce all'infanzia.

L'evocazione ha il significato di un'immersione cercata nel mondo peruviano, osservato dall'interno; quasi una riconquista del territorio natale dal quale per anni l'autore doveva sentirsi irresistibilmente attratto, ritrovamento delle proprie radici.

Il romanzo, centrato su un'esperienza d'amore contrastato, la vittoria, quindi e la prospettiva della sua fine, presenta un Vargas Llosa inedito, padrone di una forma di stile personalissima. Su un tema di non grande rilievo, egli opera vigorosi interventi della fantasia, che si esplicano in un continuo discorrere, in una aggettivazione insistita che dà dimensione plurima alle cose, alle figure, ai fatti. L'iperbole aiuta il processo di amplificazione della fantasia e gli spaccati della vita, spesso trattata con ironia, acquistano evidenza straordinaria.

Lontano da ogni forma di realismo e da ogni intenzione di denuncia, il libro di Mario Vargas Llosa diventa documento efficace di un'epoca del Perù, osservata nella sua capitale, Lima, ma soprattutto è storia sentimentale di un momento insostituibile per lo scrittore. Non a torto si è parlato di una nuova "Education sentimentale".

Silvana Serafin

Julio Escoto, *Casa del agua*, Tegucigalpa, Banco Central de Honduras, Edición del 25 Aniversario, 1974, pp. 153.

Casa del agua, come l'autore suggestivamente intitola questa raccolta di articoli e di saggi, alludendo alla materia "inasible totalmente" del libro, è un utile veicolo non solo per penetrare l'atteggiamento di Escoto romanziere di fronte ad alcune delle espressioni più ragguardevoli della narrativa ispano-americana contemporanea — Rulfo, Fuentes, García Márquez —, ma anche per attingere l'intimità di un mondo, quello onduregno, ancora tanto misconosciuto. In tal senso sono da leggere "La navidad es un barroco juguete de ilusiones", "Honduras campesina", "Una opinión sobre el amor" e "Quiero saber quién eres tú: descúbrete", che chiudono il volume, ma anche "Descripción de un territorio bajo sospecha".

Di rilievo sono, in *Casa del agua*, i saggi critici; se taluni degli articoli sopra citati hanno il sapore delle "estampas", di così radicata tradizione nelle lettere ispaniche e ispano-americane, i saggi che costituiscono il corpo del libro sono di considerevole consistenza e originalità. Si veda, ad esempio, quello dal titolo "Los detalles de la creación literaria", in cui la letteratura è definita da Julio Escoto "fenómeno humano", non sottoposto, come tale, a leggi inviolabili, inutile tentativo di ordinare le cose, il mondo, il caos, il nulla, desiderio di perpetuarsi in chi scrive, "sin afán de saber, de aquí a la eternidad, para siempre, el motivo de la existencia", non mezzo di resurrezione, ma "válvula de escape", atto "individual, egoísta, como los pecados mortales". Per scrivere, secondo l'autore, è necessario cadere in "trance"; per scrivere un buon libro "se requiere la habilidad de despertar el subconsciente y de dominarlo".

Si legga anche la rivalutazione di due romanzi onduregni: *Angelina* (1898), di Carlos F. Gutiérrez, sulla linea di *María*, di Isaac, influenzata da *Paul et Virginie* e da *Atala*, e *Blanca Olmedo* (1903), di Lucila Gamero Molina, libro per tanto tempo disprezzato, modellato anch'esso su *María*, da cui differisce soprattutto per ricchezza di movimento.

Interessante pure, per quanto ci rivela di sconosciuto, il saggio dedicato a "Las novelas inéditas de Honduras": *Annabel Lee*, romanzo di Froylán Turcios (per il quale nel 1906 Juan Ramón Molina scrisse un prologo) e *Grandeza y miseria*, di José Francisco Martínez, su Francisco Morazán (vincitore nel 1942 del concorso letterario del Concejo del Distrito Central). Il Martínez mantenne inediti altri numerosi romanzi, da *La batalla de la Trinidad* a *El aerostable*, alla seconda parte del *Viaje a la Mosquitia*; ma l'elenco degli autori onduregni che non stamparono i loro romanzi è lungo e l'Escoto ne dà dettagliata notizia.

Un settore di *Casa del agua* è occupato da un lungo saggio, "Latinoamérica: a la unidad por la cultura", lungo esame della situazione e della problematica continentali, in vista di un futuro di unità, realizzabile attraverso la coscienza della "diversità". Non dimenticherò altri saggi, come "En la búsqueda de Annabel Lee", ma sono da segnalare in particolare "Dos novelas y un punto de vista", dedicato all'esame di due tra i romanzi più importanti della narrativa ispano-americana contemporanea, *Pedro Páramo*, di Juan Rulfo, e *La muerte de Artemio Cruz*, di Carlos Fuentes, acuta immersione nella strut-

tura, nei simboli e nel messaggio dei due libri, e il penetrante studio strutturalistico "Dos artificios de realismo en *Cien años de soledad*".

Giuseppe Bellini

José Marín Cañas, *El infierno verde*, San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1977, pp. 207.

José Marín Cañas è stato da me definito uno dei "mostri sacri" della letteratura costaricana (cf. *Pedro Arnáez: la vita come problema*, "Studi di letteratura ispano-americana", 8, 1978); egli è, infatti, una delle voci più alte, se non la più alta in senso assoluto, della narrativa di Costa Rica, uno dei maestri latino-americani del romanzo. La sua produzione letteraria più significativa risale agli anni '30-'40, epoca nella quale pubblica *El infierno verde* (1935) e *Pedro Arnáez* (1942), quest'ultimo considerato la sua opera di maggior rilievo. Seguì un lungo periodo quasi di oblio, e solo in questi anni, in vita ancora lo scrittore, assistiamo a una presa di coscienza nazionale del suo valore. Di qui la ristampa delle sue opere, dopo il successo dell'edizione madrilenza dei due romanzi citati, nel 1971, presso la Editorial Anaya. Ma uguale successo era toccato già nel 1935 all'edizione de *El infierno verde*, dell'Espasa Calpe di Madrid.

In una recente conversazione con il Cañas, egli è apparso cosciente, al di sopra dell'inevitabile amarezza di tanto oblio, del valore della propria opera, ed ha affermato: "Carlos Fallas y yo permaneceremos". Intorno a questo non esistono dubbi. Il tempo, lungi dall'addensare le ombre intorno alla sua opera le ha rapidamente diradate. Oggi non solo si riconosce il valore intrinseco di *Pedro Arnáez*, ma anche *El infierno verde* torna a vedere la luce in Costa Rica, ed è la quarta edizione dell'opera. Il romanzo apparve nel 1935, a puntate, su un giornale pionieristico, "La Hora" — di cui José Marín Cañas era stato nominato direttore —, e subito risvegliò grande interesse. L'autore, che si manteneva anonimo, raccontava, in una sorta di impressioni dal teatro di guerra, la sanguinosa contesa per il Chaco, che vide la Bolivia assalire il Paraguay, negli anni '30, per il possesso dei giacimenti petroliferi. Dopo fatti d'arme crudeli, in un deserto allucinante, il patriottismo della gente paraguaiana fu vincitore. La Società delle Nazioni intervenne, finalmente, e il 12 giugno 1935 venne firmato l'armistizio, ma solo il 21 giugno 1938 si giunse alla pace definitiva, per la quale il Chaco veniva diviso tra le due nazioni in parti uguali e si fissavano definitivamente le frontiere.

Nell'*Infierno verde* José Marín Cañas racconta, senza mai aver visto lo scenario della guerra, né il Paraguay o la Bolivia, solo aiutato da alcune fotografie dell'amico Mario González, la terribile vicenda. Occorreva scrivere qualcosa di interessante per il giornale appena fondato, mi ha confessato il Cañas, e dopo una campagna propagandistica intorno a un supposto manoscritto comperato da un corrispondente tedesco, presente alla guerra, un certo Herbert Erkens, era necessario concretare l'impresa. Lo scrittore cominciò con lo studiare il Paraguay e "En una noche — afferma — escribí la página inicial, *Soy un viento amarrado*: en el acierto encontré el tono, el estilo, el formato, la actitud hacia

el libro, libro poemático en ascendencia". Egli si servì anche di una pubblicazione che riuniva i *Partes de guerra del Estado Mayor boliviano*, e da essa comprese che il centro dell'azione era stato Boquerón, conquistato dal colonnello Manzana il 29 settembre. Dopo questa rapida documentazione lo scrittore si dedicò febbrilmente a comporre le puntate del racconto che i lettori de "La Hora" aspettavano e in due mesi, dall'11 gennaio al 3 marzo, terminò l'opera.

Nell'allusa conversazione il Cañas ha rievocato il clima entusiasta dell'epoca, il mistero che circondava l'autore ed eccitava i lettori, tanto che quando nel 1935 pubblicò il romanzo col suo nome vero, nel paese pensarono a un imbroglio, che poi testimoni oculari dell'impresa chiarirono.

Il romanzo si impenna su ore drammatiche della guerra, viste dalla parte paraguaiana, proditoriamente assalita; le marce nel deserto, la contesa in tutto il suo orrore, assumono un tono di tragedia che ha conservato, a distanza di tempo, intatta la sua carica espressiva, in un libro scritto in un castigliano senza affettazioni nella sua eleganza e purezza, con intervento di "paraguaismi" misurati, sempre comprensibili ed efficaci. L'argentino Gálvez, i paraguaiani Casaccia e Roa Bastos, in epoca successiva, riprenderanno il tema, punto focale della storia contemporanea del Paraguay, ma il romanzo di José Marín Cañas resta una delle opere di maggior rilevanza della narrativa ispano americana del '900, intensamente viva e umana, "una creación lírica y épica, no un documento", avverte l'autore in un amaro e disincantato prologo a un'altra sua opera, *Coto* (San José de Costa Rica, Editoria Costa Rica, 1976, p. 10), sulla guerra del 1921 contro Panamá, che solo nel 1967 ottiene il "Premio Magón", dopo aver visto la luce nel 1934, con grande successo di pubblico. Fatti curiosi della vita che, scrive il Cañas, "a pesar de sus asperezas, se saca de la manga algunos conejos fortuitos y bien nutridos" (*ibid.*, p. 7).

Se pensiamo a ciò che significò per José Marín Cañas l'indifferenza della critica costaricana — con poche eccezioni — circa la sua opera, non possiamo che rimpiangere che ciò sia potuto accadere, privando le lettere latino-americane di altri frutti sicuramente di valore.

Giuseppe Bellini

Gloria Guardia, *El último juego*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1977, pp. 197.

Questo romanzo della giovane scrittrice panamense Gloria Guardia ha ottenuto il "Premio Centroamericano de Novela EDUCA 1976", da una giuria composta dal critico uruguayano Angel Rama, dal narratore e critico nicaraguense Lisandro Chávez Alfaro — direttore all'epoca della Editorial Universitaria Centroamericana — e dal critico, narratore e poeta messicano José Emilio Pacheco. Erano concorrenti trentuno romanzi e la giuria conferì il premio a *El último juego* "por su dominio de la sintaxis narrativa moderna, per la gran eficacia narrativa con que funde los materiales históricos y ficticios para presentar su visión de un tema crucial de la actualidad hispanoamericana, así como por el desarrollo personalísimo que confiere a los elementos reunidos en su

obra". Questo il testo dell'atto ufficiale.

Autrice di diversi studi sulla letteratura spagnola (Unamuno, Hernández, Bécquer) e ispano-americana (*Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*, Madrid, Gredos, 1971; *Con Ernesto Cardenal*, Panamá, Litográfica, 1974; *Pablo Neruda: un compromiso umano que no muere*, Panamá, La Nación, 1975) Gloria Guardia è alla sua seconda opera narrativa. La prima fu, infatti, *Tiniebla blanca* (Madrid, Cultura Básica y Moderna, 1961), ma non v'è dubbio che *El último juego* rappresenta una pienamente raggiunta maturità della scrittrice.

La rigorosa strutturazione della narrazione, l'uso del monologo interiore, il ricorso al "collage" e al "pastiche", una coscienza linguistica sempre rigorosa, danno al romanzo un vigore immediato. La Guardia ambienta efficacemente il suo libro nella problematica panamense di questi anni, centrata sul Canale di Panamá e sulle difficili trattative con gli Stati Uniti. Le agitazioni ancora recenti, ora approdate a un accordo che sembra soddisfare le richieste panamensi, fanno da sfondo al romanzo. A più ambiziosi risultati sembrano mirare i guerriglieri che, nel libro, sequestrano un influente uomo politico, parte attiva nelle trattative tra Panamá e Stati Uniti, per forzarlo a seguire una linea che difenda meglio gli interessi del paese. Il sequestro avviene durante un "party" nella villa lussuosa del protagonista; l'episodio trae lo spunto da un fatto reale, l'occupazione da parte dei guerriglieri "sandinisti", nel 1974, della casa del ministro dell'agricoltura, in Nicaragua, che concluse con l'uccisione dello stesso. Ciò che riscatta il libro della Gloria sul piano dell'originalità è l'approfondita indagine del mondo superficiale dell'alta borghesia, in un clima di torbide relazioni affettive che traggono la loro origine da profonde frustrazioni sullo stesso piano. A ciò porta il suo contributo anche una storia d'amore, più che descritta continuamente evocata quasi con disperazione dal protagonista. La donna, sua amante, è l'unica vittima, fortuita, dell'attacco guerrigliero.

Il romanzo è, in sostanza, un esteso monologo, un continuo pensare e ripensare interiore, nel quale si profilano gli avvenimenti e le situazioni umane, mentre il protagonista svolge quasi meccanicamente la sua azione. Al lettore si comunica il senso di una sempre più profonda stanchezza umana, sullo sfondo di una città cosmopolita, frenetica, rumorosa, consumistica, caleidoscopica nelle mille luci delle insegne commerciali, dove proprio il consumismo elimina ogni possibilità di recupero interiore. Efficace atto di accusa, quindi, suggellato dal vento freddo che soffia sulla baia: "un viento gris soplabo por la bahía" è la frase finale.

Ha scritto Alberto Cañas ("Posdata", suplemento cultural de "Excelsior", S. José de C.R., 5 marzo 1977) che *El último juego* occupa "un lugar clarísimo y firme. Es la obra de una escritora madura, que tiene plena conciencia de los problemas que va a tratar, que los analiza y desmenuza, que sabe incluso ponerse momentáneamente documental sin caer en la pedantería, y que al contarnos una historia cuya base era riesgosa por difícilmente trasplantable, nos ha entregado una lúcida visión global de una sociedad, de una situación actual, viviente y sangrante, o lo que es lo mismo, una estupenda novela". Sottoscriviamo in pieno questo giudizio.

Giuseppe Bellini

Heitor Gomes Teixeira, *As Tábuas do Painel de um Auto (António Serrão de Crasto)*, Lisboa, Universidade Nova, 1977, pp. 269.

Obra concebida “como um políptico resolúvel em três tábuas” (p. 11). A primeira ilustra o processo e condenação em auto-da-fé de António Serrão de Crasto, poeta do século XVII; as duas restantes são o produto da observação dos textos da *Segunda Academia dos Singulares* com a intenção de esboçar o perfil do poeta através do Ms. 6031 da Biblioteca Nacional de Lisboa, aqui “lido” pela primeira vez.

Acerca da primeira, é de notar a agudeza pouco comum na utilização dos materiais, a sua interpretação sobre as razões históricas do comportamento popular (“fabricado”, como se prova) perante a Inquisição; essa mesma agudeza leva o autor à correcção das versões de Camilo Castelo Branco e de António Baião quanto ao “caso dos Crastos”, situando-se “prudentemente no campo estrito do processo” (p. 53).

A investigação cuidadosa levou-o ainda a corrigir a orientação tradicional, mesmo a mais recente, a propósito da fundação da primeira academia literária portuguesa e, nesta parte do seu estudo, reconstituiu a estrutura das academias, o mecanismo das sessões até ao mínimo pormenor, o que é elucidativo quanto aos processos metodológicos aqui postos em prática.

Heitor Gomes Teixeira seguiu um itinerário retrospectivo, isto é, partiu do Auto-da-Fé em que António Serrão de Crasto saiu penitenciado, para chegar à *Academia dos Singulares* de que provavelmente foi a figura mais representativa: “tomei-o onde o encontrei primeiro, tal como estava, caído, para só depois me dar à tarefa de lhe devolver a perdida compostura” (p. 105). E como a obra literária é, antes de mais, uma forma de expressão através da linguagem, é neste âmbito que o autor passa a trabalhar com subtileza e métodos científicos. Assim, é a esta luz que interpreta a poesia de Serrão de Crasto no contexto seicentista português, chegando a resultados surpreendentes por meio de uma “leitura” que nunca perde de vista a noção correcta de contexto.

O livro tem, quanto a nós, um visível clímax, localizando-se o vértice nos capítulos VI (“Um libro de poesia”) e VII (“Poesia de conversação”), sem dúvida os mais importantes no domínio da teoria e crítica literária porque aqui o autor deparou com materiais estruturados, a colectânea de poemas *Fonte Jocosas*. E apesar de referir que não pretende fazer “a crítica da poesia de Serrão de Crasto” (p. 162) mas que trata apenas de bibliografia, embora de forma pouco usual, abre-se o capítulo VII com a afirmação de que se tentou a “reconstituição de uma leitura...: aquela que poderia ter sido feita na época em que viveu” (p. 173). Heitor Gomes Teixeira não deixa, por isso, de interrogar-se (interrogando os textos do poeta em análise) sobre a leitura possível hoje. Mas o que lhe interessa, como vimos, é o contexto epocal e é nesse sentido que recupera uma poesia para a história do gosto, da língua, dos costumes, do próprio poeta, isto é, “uma poesia para a história” (p. 176).

Analisando o tratamento do soneto e do “romance” por parte de Serrão

de Crasto, reconhece o autor, de qualquer modo, a marca poética, a intencionalidade funcional dos processos estilísticos: “O importante é esclarecer bem, deixando provado, que *não é a falta de recursos mas uma escolha autêntica, na disponibilidade de ambos os meios*, o que leva o poeta seiscentista a decidir-se pela poesia “vulgar”. A sua atitude é uma *atitude de rebeldia* relativamente à arte poética da época anterior, atitude, por conseguinte, inovadora, criadora: *antiliteratura, e não extraliteratura* (p. 179 — os sublinhados são do autor).

Depois do rigor dos ensaios de Maria de Lourdes Belchior, os primeiros a estudar criticamente a poesia “vulgar” de Seiscentos (lembramos que foi o padre António Vieira a usar a designação de “poeta vulgar” em relação a Frei António das Chagas), o livro de Heitor Gomes Teixeira surge, pelos motivos expostos, como o mais importante contributo para o entendimento da poesia (e das ideias) do século XVII português.

Manuel Simões

Álvaro Manuel Machado, *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1977, pp. 94.

As considerações que permite um livro como “A novelística portuguesa contemporânea” são múltiplas. Todavia, esta recensão, por razões de espaço, apenas tocará dois aspectos do ensaio: o da metodologia seguida pelo autor e o de algumas opiniões deste sobre certos ficcionistas, considerados pelo ensaísta como pertencentes à nossa novelística contemporânea entre os anos 50 e 60. Talvez convenha ainda, antes de principiar, referir as razões desta escolha. Ei-las: quem leu ou simplesmente folheou algum exemplar da Biblioteca Breve, conhece o propósito fundamental expresso, por aqueles que a idearam, na contracapa de cada volume: o de ensinar. Pareceu-nos, pois, que a metodologia nos forneceria um bom ponto de observação para aferir se a intenção dos organizadores fora ou não realizada, e em que medida, além de, simultaneamente, permitir também apreciar a justeza dos instrumentos utilizados pelo autor para tratar o seu assunto; no que se refere ao das opiniões de A.M.M. sobre os ficcionistas de entre os anos 50 e 60, julgámos que se justificava considerá-lo em especial por dar azo ao autor de exprimir juízos interpretativos de maior originalidade.

Esclarecido o critério do comentário que se seguirá, acrescento, súbito, que o autor teve plena consciência da finalidade didáctica da sua obra. Repare-se, por exemplo, na divisão do assunto dos capítulos, nos esquemas propostos em alguns destes (II capítulo), ou, ainda na subdivisão dos mesmos (III capítulo). Também a nível conceptual a preocupação didáctica esteve presente. Veja-se a Introdução, onde A.M.M. procura definir uma série de conceitos que constituem a essência da sua metodologia, porque deles derivam, tomadas de posição do autor, adopção de critérios, relativamente ao tema do seu estudo.

Uma metodologia rege-se por dois princípios: rigor e pertinência dos conceitos formulados ou (e) utilizados. Avaliemos, por exemplo, quanto a rigor

de formulação, o conceito de perspectiva crítica adoptado pelo ensaísta a p. 12. Diz A.M.M. que “Pretende situar-se” “no terreno movediço de uma valorização crítica subjectiva...”. Optando por este tipo de apreciação, o autor nega a si próprio qualquer possibilidade de emitir um juízo rigoroso, visto que o baseia, em última instância, num postulado indemonstrado e indemonstrável, ainda que, posteriormente, aplique uma lógica implacável. Nestas condições, qual é a hipótese de aquilatar da justeza do critério escolhido? Como pode o autor comprovar as suas asserções, se não as apoia totalmente numa demonstração racional? Passemos a um outro conceito de primordial importância no ensaio: o de novelística contemporânea, expresso a partir do III parágrafo da p. 13 até final do I período da p. 14. Não nos parece que haja nada a apontar à delimitação do período histórico-literário feita por A.M.M. Mas a caracterização temática é, se não erro, extremamente vaga. Afirma-se que os escritores integráveis naquela pretenderam realizar “uma síntese do que no passado foi mais importante”. Decalcando o estilo do autor, perguntarei: foi mais importante em relação a quê? Foi mais importante para quem? Mais adiante, sempre na p. 13, o ensaísta faz um esforço para precisar o conceito. Quer-nos, todavia, parecer que, no presente caso, A.M.M. raciocinou à base duma figura de retórica, a sinédoque, porque caracterizou a temática da totalidade da novelística contemporânea por o que possa, talvez, ser considerado como *um* dos temas: a interrogação sobre a razão de ser de um Portugal perdido na Europa”, de *um* dos autores que, segundo o ensaísta, melhor a incarna, Bessa Luís. Além disso, duvido que ficcionistas como Tavares Rodrigues, Cardoso Pires ou Abelaira, tidos por A.M.M. como representantes da novelística contemporânea, possam reconhecer-se na shakesperiana interrogação “sobre a razão de ser de um Portugal”, que o ensaísta lhes releva como preocupação comum e, simultaneamente, caracterizante.

Não creio que haja maior rigor, quando A.M.M. define o que considera como originalidade e como obra de arte. Consulte-se, sobre estes conceitos, o final da p. 15 e início da 16; controle-se o II parágrafo da p. 19, o último período da 20, o II-parágrafo do II período da p. 29, ou, a terminar, o último parágrafo da 70. Todavia, quem recorde o que atrás se disse sobre a falta de localização temporal de alguns conceitos já expostos pelo autor (definição de perspectiva artística, conceito de contemporâneo, por ex.), notará a articulação harmónica que se estabelece entre aqueles e as páginas agora citadas. Na verdade, há uma solução de continuidade entre a concepção da obra de arte como actividade isolada das outras actividades humanas e o critério de valorização daquela fundamentado na subjectividade, ou, quando falando de realidade social ou cultural portuguesa não sinta necessidade de precisar a qual momento da nossa História essa realidade se reporta.

A pertinência conceptual, à semelhança do rigor, também rareia, em nossa opinião. Enunciam-se os conceitos de universalismo, de provincianismo, interpretando cada um como o que “nos define rigorosamente ainda hoje, inclusivé na nossa novelística contemporânea” (p. 21), mas não vemos experimentada a sua validade com os ficcionistas que o autor considera contemporâneos. Perde-se o rasto daquele outro ligado à definição de novelística contemporânea (p. 13) como, também, o de originalidade. Para quê enunciá-los, então?

Resumindo: as carências metodológicas notadas afectam o tratamento do tema, e, conseqüentemente, o projecto didáctico, que vinculava o livro à partida.

O capítulo "Autores e obras", onde A.M.M. expõe algumas opiniões interpretativas, é, a nosso ver, o melhor. Analisemos sucintamente algumas delas, como se prometera ao iniciar esta recensão. O ensaísta teoriza a p. 52 que "crítica da esperança utópica baseada no compromisso ideológico" é atitude comum à ficção de Vergílio Ferreira, Tavares Rodrigues, Cardoso Pires e outros ainda. E identifica essa crítica, por exemplo, na presença da morte em "As Máscaras Finais" ou em "Imitação da Felicidade"; encontra-a ainda quando considera o "Delfim" "uma fábula moderna em que todos os vícios ocultos da sociedade portuguesa... são habilmente desmistificados" (p. 56); ou descobre-a no romance "As boas intenções", de Abelaira.

Vejamos: a morte aparece em T. Rodrigues como reprovação, como protesto contra a estagnação da nossa sociedade, ou, então, como símbolo dela, o que equivale a uma denúncia; Cardoso Pires põe a descoberto os "vícios ocultos da sociedade portuguesa"; Abelaira alerta-nos contra a engranagem construída pelos actos e relações dos homens (a História), a qual, por vezes, não se compadece das boas intenções dos que ignoram ou desprezam a contingência desses condicionalismos. Ora, perante esta caracterização, ocorre perguntar: será possível que estes ficcionistas contemporâneos reprovem, desmascarem ou esclareçam, tendo escolhido uma atitude crítica ao que, eufemisticamente, A.M.M. apelida de "esperança utópica"?

Apesar dos reparos feitos, cremos ser nosso dever acrescentar, no fim destas notas, que o ensaio de A.M.M. representa um apreciável esforço de síntese dum período extenso e ainda mal estudado da nossa literatura, além de fornecer úteis indicações bibliográficas ao longo do seu estudo.

Carlos Garcia

LEMBRANÇA DE JORGE DE SENA

Com a morte, em Junho de 1978, de Jorge de Sena, a cultura portuguesa perdeu um dos seus principais animadores deste século. Polígrafo de excepcional dimensão, legou-nos uma obra poética, dramática e de ficção que, pelo seu número e mérito, é das mais significativas da história literária portuguesa do século XX.

A sua actividade docente e, sobretudo, a de investigador, projecta-o para além das fronteiras nacionais onde, de resto, vivia desde 1959, num exílio voluntário feito de polémica, por vezes de inimizade, mas afinal servindo sempre o país (não a ditadura, com a qual teve até maus encontros). Ensinou “Teoria da Literatura” na Univ. de Assis (S. Paulo, Brasil) e depois “Literatura Portuguesa” na Univ. de Araraquara, ainda no Brasil. Transferiu-se mais tarde para os Estados-Unidos, regendo a cátedra de “Literatura Portuguesa e Brasileira” na Univ. de Wisconsin (Madison) para se fixar na Univ. de Califórnia (Santa Bárbara), onde a morte prematura o foi encontrar.

Foi um dos maiores estudiosos de Camões e Fernando Pessoa, além de se ter revelado igualmente especialista no sector da literatura inglesa. Com um elenco de obras publicadas, impressionante em qualquer literatura, dele extraímos uma bibliografia essencial, que a seguir se apresenta, e que é talvez a melhor maneira de homenagear a elevada estatura da produção literária de Jorge de Sena.

Poesia: Fidelidade, Lisboa, 1958; *Poesia - I (Perseguição, Coroa da Terra, Pedra Filosofal, As Evidências* — obra poética de 1942 a 1955 — e o volume inédito *Post-Scriptum*), Lisboa, 1961, II ed., 1977; *Metamorfoses*, Lisboa, 1963; *Arte de Música*, Lisboa, 1968; *Peregrinatio ad loca infecta*, Lisboa, 1969; *Exorcismos*, Lisboa, 1972; *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, Porto, 1973; *Conheço o Sal e Outros Poemas*, Lisboa, 1974; *Sobre esta Praia*, Porto, 1977.

Teatro: O Indesejado, Porto, 1951, II ed. 1974; *Ulisseia Adúltera*, “Tricórnio”, 1952; *Amparo de Mãe e † Cinco Peças em um acto*, Lisboa, 1974.

Ficção: Andanças do Demónio (contos), Lisboa, 1960; *Novas Andanças do Demónio* (contos), Lisboa, 1966; *Os Grão-Capitães* (contos), Lisboa, 1976; *O Físico Prodigioso* (novela), Lisboa, 1977.

Ensaio: A Poesia de Camões, ensaio de revelação da dialéctica camoniana,

Lisboa, 1951; *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa 1959; *Ensaio de uma Tipologia Literária*, Assis, S. Paulo, 1960; *O Poeta é um Fingidor*, Lisboa, 1961; *A Estrutura de "Os Lusíadas"*, I, Rio de Janeiro, 1961; *A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro*, Assis, S. Paulo, 1963; *A Estrutura de "Os Lusíadas"*, II, Rio de Janeiro, 1964; *Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, Madison, 1965; *Sistemas e Correntes Críticas*, Lisboa, 1966; *Uma Canção de Camões* (Análise estrutural de uma tripla canção camonianiana, precedida de um estudo geral sobre a canção petrarquista e sobre as canções e as odes de Camões, envolvendo a questão das apócrifas), Lisboa, 1966; *A Estrutura de "Os Lusíadas"*, III-IV, Rio de Janeiro, 1967; *Os Sonetos de Camões e o Soneto quinhentista peninsular* (As questões de autoria, nas edições da obra lírica até às de Álvares da Cunha e de Faria de Sousa, revistas à luz de um inquérito estrutural à forma externa e da evolução do soneto quinhentista ibérico, com apêndice sobre as redondilhas e sobre as emendas introduzidas pela edição de 1598), Lisboa, 1969; *A Estrutura de "Os Lusíadas" e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, 1970; *Dialécticas da Literatura*, Lisboa, 1973, II ed. ampliada, 1977, como *Dialécticas Teóricas da Literatura*; *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, 1977.

O seu interesse pelas literaturas estrangeiras, as quais observou como comparatista notável, manifesta-se pela organização de ensaios sobre autores dos mais variados sectores linguísticos: *O Dogma da Trindade Poética* (Rimbaud), Lisboa, 1942; *A Literatura Inglesa*, história geral, S. Paulo, 1963; *90 e mais Quatro Poemas de Constantino Cavafy* (tradução, prefácio, comentários e notas), Porto, 1970; *Poesia de Vinte e Seis Séculos: I. De Arquíloco a Calderón; II. De Bashô a Nietzsche* (tradução, prefácio e notas), Porto, 1970. Tinha em preparação um volume sobre a *Poesia de Século XX* (prefácio, traduções e notas).

Só recentemente divulgado em Itália, uma sua antologia poética foi aqui publicada: *Esorcismi* (Milão, Edizioni Accademia, 1975), com organização, tradução e estudo introdutório de Carlo Vittorio Cattaneo (v. recensão in *Rassegna Iberistica*, nr. 1). O poeta obteve o Prémio Taormina em 1977.

Manuel Simões

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

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spanolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M. C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |

- | | |
|---|----------|
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. I (1967) | L. 2.300 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. II (1969). | L. 2.500 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. III (1971) | L. 2.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. V (1974) | L. 3.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII (1978) | L. 6.500 |

- | | |
|---|----------|
| Quaderni di letterature americane, n. 1 (1976). | L. 2.000 |
|---|----------|

- | | |
|--|----------|
| Rassegna iberistica, n. 1 (gennaio 1978) | L. 3.000 |
| Rassegna iberistica, n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 - 20133 Milano (Italia)

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO—LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L.	2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L.	2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L.	2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L.	4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L.	1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L.	3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L.	5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L.	5.000
M.T. Cattaneo, <i>M. J. Quintana e R. Del Valle-Inclán</i> (1972)	L.	2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L.	1.600
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L.	1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.	
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L.	1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L.	8.000

Finito di stampare
nel mese di novembre 1978
dalle Grafiche G.V. — Milano