

RASSEGNA IBERISTICA

7

maggio 1980

SOMMARIO

Manuel Simões — “*Invenção de Orfeu*”: o anti-modelo épico de Jorge de Lima Pag. 3

Carlos Garcia — *Interrogando os textos: o romance “Calendário Privado”* ” 17

F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española* (F. Meregalli), p. 27; *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempo de Alfonso y Juan de Valdés*, Actas del coloquio interdisciplinar (Bologna, 1976) (F. Meregalli), p. 30; M.G. Profeti, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: El purgatorio de San Patricio* (F. Meregalli), p. 33; A. Mestre, *Despotismo e Ilustración en España* (G. Stiffoni), p. 35; F. Caballero: *La gaviota; La familia de Alvareda* (M. L. Alares Dompnier), p. 38; R. Carr-J. P. Fusi, *España, de la dictadura a la democracia* (M. G. Chiesa), p. 40; G. Celaya, *Poesía y verdad* (S. Serafin); p. 42; E. Tusquets, *Lo stesso mare di ogni estate* (G. Bellini), p. 43.

J. Gobello, *Etimologías* (G. Meo Zilio), p. 44; AA.VV., *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea* (S. Serafin), p. 48; C. Vallejo, *The Complete Posthumous Poetry* (E. Pittarello), p. 50; G. Morelli, *Strutture e lessico nei “Veinte poemas de amor...” di Pablo Neruda* (E. Pittarello), p. 54; C. Vian, *Invito alla lettura di Borges* (G. Bellini), p. 56; J.C. Onetti, *Gli addii* (G. Bellini), p. 57; M. Scorza: *Redoble por Rancas; Garabombo, el invisible; El jinete insomne; El cantar de Agapito Robles; La tumba del relámpago* (S. Regazzoni), p. 59; J. Ibarguien-goitia, *Le morte* (G. Bellini), p. 64; M. Pereira, *Il comandante Veneno* (G. Bellini), p. 65.

G. Almeida Rodrigues, *Crónica do Príncipe D. João de Damião de Góis* (D. Ferro), p. 66; G. Lanciani, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII* (G. Bellini), p. 68; G.C. Rossi, *Scritti da “Annali-Sezione Romanza”* (F. Meregalli), p. 71; J. Cardoso Pires, *Il delfino* (M. Simões) p. 72; J. Amado: *La bottega dei miracoli; Gabriella, garofano e cannella* (G. Bellini), p. 73.

“RASSEGNA IBERISTICA”

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

Direttore: Franco Meregalli.

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

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0261-5]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417-30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)

Finito di stampare nel maggio 1980

dalle Grafiche G.V. - Milano

Fascicolo n. 7/1980 L. 5.000

“INVENÇÃO DE ORFEU”: O ANTI-MODELO ÉPICO
DE JORGE DE LIMA

*Nem tudo é épico e oitava-rima
pois muita coisa desabada
tem seu sorriso cotidiano*

(Invenção de Orfeu, V, 2)

Já Murilo Mendes experimentou não poucas e compreensíveis dificuldades em encontrar um título para o espantoso poema de Jorge de Lima, título que reflectisse o andamento e a possível unidade de uma construção que o deixara perplexo: “Pedi-me o poeta que batizasse o livro. Devorado êste, hesitei entre ‘Cosmogonia’, ‘Canto Geral’ e ‘Invenção de Orfeu’. Quanto ao primeiro, julgou-o o autor muito ambicioso. O segundo foi prejudicado por um livro de igual nome, saído há pouco, de Pablo Neruda. Restou ‘Invenção de Orfeu’, que, depois de alguns entendimentos, foi, ao que parece, definitivamente adotado”¹. E, noutro momento, adianta ainda o inteligente crítico, numa clara indicação de quem não navegava em águas de fácil domínio: “É possível que o título adequado a êste livro fôsse ‘Retrato do homem poeta miserável e transfigurado’, mas, como é muito longo e lembra um pouco o da obra famosa de Joyce, detenhamo-nos em *Invenção de Orfeu*”².

A questão do título é aqui invocada para ilustrar como, já desde o início, se fez sentir o problema da classificação do poema e da sua inserção num modelo, de forma mais ou menos atendível. Jorge de Li-

¹ Murilo Mendes, “Invenção de Orfeu”, in *Letras e Artes*, sup. de *A. Manhã*, Rio de Janeiro, 10-6-1952, transcrito depois como apêndice ao livro. Cf. Jorge de Lima, *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar Ltda., 1958, p. 913.

² Murilo Mendes, “A luta com a anjo”, idem, 17-6-1952. Cf. *ibidem*, p. 919.

ma, porém, que delegou, como vimos, a tarefa de encontrar um enunciado global para uma obra de tão grande amplitude, acabou por nos deixar uma nota manuscrita, aposta a seguir ao título, e que provavelmente se destinava a uma futura edição. O acrescentamento, cuja função não é de modo nenhum dispicienda, apresenta-se como complemento de informação que o autor entendeu por bem prestar ao seu receptor, daí resultando uma alternativa aposta ao título de Murilo Mendes: *Invenção de Orfeu/ou/biografia épica,/biografia total e não/ uma simples descrição de viagem/ ou de aventuras./ Biografia com sondagens; / relativo, absoluto e uno/ Mesmo o maior canto é/ denominado - Biografia* ³.

João Gaspar Simões, por seu lado, em nota preliminar publicada como prefácio à primeira edição do livro (Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1952), classifica o poema como obscuro e secreto, de sentido oculto, poema que podia ter sido épico ⁴ mas onde não se vislumbra “sombra de *contenido novelesco*”. Diz aquele crítico: “Talvez haja, contudo um conjunto de temas suficientes só por si para estruturar o poema à maneira de epopéia clássica — com princípio, meio e fim. Haverá? Parece-me que não” ⁵. Mas é evidente que Gaspar Simões tem como paradigma o modelo clássico de poema épico, do qual *Invenção de Orfeu* não respeita a ortodoxia e no qual, portanto, parece não se enquadrar. De tal modo que até Murilo Mendes, referindo-se às diversas técnicas que presidiram à factura da obra, a decompõe em “poesias metrificadas e rimadas, outras em metro livre e verso branco, sonetos, canções, baladas, poemas épicos, líricos, poesias de carne e de sangue, poesias de infância, episódios surrealistas, esboços de dramas e de farsas” ⁶. Uma infinidade de poemas no poema, um gigantesco trabalho de montagem (fotomontagem lhe chamou Murilo Mendes), mas ainda no âmbito do processo gerador do macro-poema de Jorge de Lima.

Desde o início, come se vê, foi negado a *Invenção de Orfeu* o estatuto de poema épico, segundo o modelo clássico como era o de Camões. Di-lo explicitamente ainda João Gaspar Simões: “Inútil procurar no poema de Jorge de Lima um exórdio como em *Os Lusíadas*, e

³ Jorge de Lima, *op. cit.*, p. 607. O poeta refere-se evidentemente ao canto VIII (“Biografia”), de facto o mais extenso.

⁴ Cf. *op. cit.*, p. 612.

⁵ *Op. cit.*, p. 619.

⁶ *Op. cit.*, p. 917-918.

seguir, depois, a marcha dos “episódios” subsequentes. Não há exórdio, não há episódios, não há evolução, não há conclusão, não há tempo na *Invenção de Orfeu*”⁷.

E, todavia, o poema está dividido em cantos — dez, ao todo, como o modelo camoniano: I- *Fundação da ilha*; II- *Subsolo e supersolo*; III- *Poemas relativos*; IV- *As aparições*; V- *Poemas da vicissitude*; VI- *Canto da desapareição*; VII- *Audição de Orfeu*; VIII- *Biografia*; IX- *Permanência de Inês*; X- *Missão e Promissão*. E apresenta um *incipit* ou exórdio, que não pode deixar de apontar ainda para o poema de Camões:

*UM BARÃO assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado.*

[...]

*Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado*

(I, 1)⁸

É visível, de imediato, o eco virgiliano da *Eneida* e da sua fórmula consagrada (*arma virumque*), provavelmente através de *Os Lusíadas* e do seu primeiro verso: “As armas e os barões assinalados” (I,1). Mas é evidente, também, a diferença de perspectiva: o varão é aqui assinalado por coisas negativas (“sem brasão, sem gume e fama”, “de manchas condecorado”), assumindo a função de anti-herói⁹, em contra-posição com o modelo evocado de forma tão explícita. E noutro momento ainda o poeta assinala o barão, precisando melhor a sua dimensão e origem, que se alargam, sem dúvida, no espaço e tempo do poema mas sem alterar a sua qualidade de herói negativo:

[...] *sou um certo
cavaleiro chamado Adão segundo*

⁷ *Op. cit.*, p. 619.

⁸ Os números romanos referem-se ao canto e os números árabes dizem respeito aos poemas distribuídos no respectivo canto.

⁹ É clara a analogia com Macunaíma, o herói “sem nenhum carácter” criado por Mário de Andrade, representante de uma colectividade conotada por traços negativos, isto é, sem carácter.

*flagelado de quedas, e barão
de azorragues de fogo assinalado.*

(X, 14)

Camões continua, porém, a funcionar como referência (“Camões meu bardo”), o de *Os Lusíadas*, essencialmente. Ao longo do imenso poema, com efeito, são inúmeras as vozes camonianas, numa sábia intimidade que é a de quem assimilou no sangue a música do tecido épico, aqui tão difundido como a própria respiração poética. Além das viagens e evocação das descobertas lusas (“as raízes são minhas, pedra lusa” — I, 23), da carta de Caminha (“E depois escrevemos uma carta/ contando tuas graças, nessas praias, / sôbre os gíolhos¹⁰ das môças, nas vergonhas” — I, 23), ligada, como se sabe, à fundação da “ilha” (Brasil), há constantes ecos da epopeia camoniana: “escorbutos de fomes” (I, 31), “lusa gama” (I, 38), “Restelo continua” (I, 38), “agruras camonianas” (I, 38), “cartas tapobanas” (I, 38), “ventre belicoso” (I, 39), “tão puro Adamastor” (II, 9), “fogo frio” (II, 14)¹¹, “Lusíada desnudo” (II, 14), “samorins/ e os condestabres” (IV, 6), “Bóreas proceloso” (IV, 6), “ínsula insofrida” (IV, 28), “fado incerto” (VI, 8), “lume frio”, (VII, 3), “calor frio” (VII, 3), “dobrando cabos, moçambiques, bacos” (VIII, 1), “êsses mares antigos navegados” (VIII, 1).

Trata-se duma amálgama de elementos, facilmente detectáveis, já inscritos na geografia literária de *Os Lusíadas*. Mas há ainda contaminações mais profundas, ao nível da estrutura linguística, como se pode observar através de alguns exemplos:

Invenção de Orfeu

*Os Lusíadas*¹²

*E uma noite no mar o Tormentório
Cabo* (I, 24)

O Cabo Tormentório, que a memória
(X, 37)

¹⁰ Note-se o arcaísmo de forma *gíolhos* e que, como tal, já funcionava em Camões: “Um velho reverente,/ Cos gíolhos no chão...” (*Os Lusíadas*, VII, 58).

¹¹ O oxímoro é proposto na lírica camoniana, exactamente no conhecido soneto “Aquela triste e leda madrugada”.

¹² Seguimos aqui a edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, que Jorge de Sena considerou a melhor: *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1975.

o ilustre Ganges como rei despido
(II, 14)

Mantos trezenos. Rodes arenosas
(II, 14)

Ouvi; que não vereis com os vossos olhos
(II, 14)

*Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousou*
[...]

que eram tudo memórias fugidias
[...]

Tu, só tu, puro amor e glória crua
(II, 19)

*Estavas, linda Inês, nunca em sossego
e por isso voltaste neste poema*
[...]
*Levai-me à Cítia fria, ou à Líbia ardente
onde em lágrimas viva eternamente.*

*Não podendo em sossêgo Inês estar,
seus algôzes mudaram-na na lida*
(IX, 1)

*e além essa teoria de medusas,
os cabelos tão crespos, tão formosos*
(IV, 6)

Raros no vasto pego bóiam vivos
(VI, 8)

Conta-me ainda, Musa, enquanto vindo

Eu sou o ilustre Ganges, que na terra
(IV, 74)

Vão-se às praias de Rodes arenosas
(IV, 62)

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas
(I, 11)

*Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto*
[...]
De teus fermosos olhos nunca enxuto
(III, 120)

Eram tudo memórias de alegria
(III, 121)

Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas
(III, 122)

*Põe-me em perpétuo e mísero desterro,
Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente,
Onde em lágrimas viva eternamente.*
(III, 128).

*Traziam-na os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade*
(III, 124)

*Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos*
(V, 39)

Deitando pera o pego toda a armada
(V, 73)

Pois vens ver os segredos escondidos

*é o calmo sôpro ao líquido elemento.
Não longe desse pélago é o tormentoso*

*Indo
(VII, 9)*

*Da natureza e do húmido elemento
(V, 42)
Por tantos medos o Indo vai buscando
(II, 47)*

A intertextualidade aqui observada, que alguma crítica já quis entender como plágio ¹³, revela, pelo contrário, um acto consciente e crítico, a intenção de fornecer ao leitor uma pista imediata a partir de fórmulas que conotam estilisticamente o modelo e a matéria épica do poema. De facto, além do exórdio, é nítida a inspiração de alguns “episódios” de *Os Lusíadas*, dos quais, o mais celebrado é o relativo ao mito de Inês, a quem é dedicado todo o Canto IX (“Permanência de Inês”) e a quem o poeta se dirige (“Ó vidente através ó Inês mirante” ¹⁴) para invocar a sua musa: “tu eras a espontânea,/ a musa apeteçada de cem faces” (IX,1). Mas são igualmente explícitas e transparentes referências a outros “episódios” camonianos: Velho do Restelo; escorbuto; e sobretudo a tempestade ou o Adamastor, dos quais não poucos estilemas transparecem agora no episódio do Duende, figura mitológica que “arvora o cetro e as iras; e as retempera e afia” (VI, 8) para desencadear a tempestade:

*horrível Duende rubro, vêde ¹⁵ ali:
no corpo tantos pinos tem, com tantos
olhos e cílios, tantas uranosas
línguas, membros de grifo, sóis de inferno,
manhas de bruxo!*

(VI,8)

¹³ John Tolman, da Univ. de New Mexico, por exemplo, “analisando o texto de *Invenção de Orfeu*, indaga até que ponto é lícito o operar poético que utiliza textos de outra autoria no interior do texto original. No caso de Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*, até que ponto pode ser considerado linguisticamente certo o uso de textos de outros autores” (Cf. *Atas do XVIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana*, realizado no Rio de Janeiro de 1 a 5 de Agosto de 1977. Rio de Janeiro, 1978, p. 188).

¹⁴ São inúmeras, no texto, as fórmulas interlocutórias, dadas pelas formas gramaticais do vocativo, que determinam a orientação no sentido do destinatário. A este respeito, cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 216.

¹⁵ Sobre o carácter visivo dado pela enorme frequência de *ver* já em *Os Lusíadas*, cf. *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, Volume C. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1966, pp. 406-416.

Parece não haver dúvida, portanto, de que em *Invenção de Orfeu* confluem simultaneamente componentes míticos, miméticos e históricos numa forma de narrativa sabiamente elaborada. A combinação de elementos fantásticos e elementos concretos não é instintiva e muito menos ingénuo; obedece, pelo contrário, a um esquema que se desenha ao longo de todo o poema: a exaltação crítica de acontecimentos tocados por uma historicidade evidente ou, se quisermos, a transfiguração da antiga matéria em termos de realismo épico. Em *Os Lusíadas*, por exemplo (como, de resto, já nos poemas homéricos), a tempestade é um elemento contrapositivo, serve para acentuar as dificuldades vencidas pelos nautas (heróis) e intensificar o processo enfático, quase sempre hiperbólico; aqui, contrariamente, o maravilhoso tende a transformar o discurso de forma a torná-lo verosímil, menos grandioso, no sentido da ruptura entre o real e o imaginário:

Os galeões-mores desabam-se, rompem-se.

Em seus embates, vozes há medonhas.

[...]

Raros no vasto pego bóiam vivos.

Tábuas e armas viris e alfaias rôtas

vagam no mar.

(VI, 8)

Isto determina, como se disse, uma diferente perspectiva por parte de Jorge de Lima e uma desagregação do modelo que só episodicamente é conservado na sua pureza, embora dele hajam indícios semântico-sintáticos indubitáveis. O poeta alagoano, porém, cedo revela o projecto de “explorar” o paradigma como ponto de partida para um discurso heterodoxo e rebelde, de acordo com o programa e a estética modernistas. No Canto I, por exemplo, não surpreende o espaço que concede ao índio se tivermos em conta de que modo se difundiu este tópico na literatura brasileira a partir de 1922. Mas em vez da exaltação encomiástica, como seria de esperar, do louvor e glorificação dum figura exemplar por oposição ao branco corrupto e invasor (“narradores de pêtas européias”), verifica-se um processo de qualificação pelo negativo, posto em evidência através do uso da ironia na caracterização evolutiva que conduz à narração do índio real: “Já não sois belos como nos Caminhas,/ e sois enfermos e não sois tão nus” (I, 31). É uma vez mais o herói “sem carácter”, ainda que para isso tenha sido

determinante o agir cultural (“eu peça pra pinturas e anarquias”) que a memória épica transmitiu, neste caso, segundo os cânones de um modelo narrativo não-tradicional ¹⁶.

Mas a “fabricação” do índio passa ainda pelo discurso directo em que o *eu* é representante do colectivo, da classe a que pertencem os protagonistas da epopeia:

Eu índio diferente, mau selgagem,

*bom selvagem nascido pra o humanismo,
à lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, cabrais,
navegações e viagens e ramúsios,
santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.*

*E eu palavreando com êsses papagaios
completamente apócrifo no mundo,
cosmogonia nua, áspero clima
sem moeda e comércio, muito bem,
liberdade social, perfeitamente
com tacapes ferindo mas sem guerras.*

(I, 31)

É um exemplo, este, perfeitamente paradigmático do elogio pelo negativo de que temos vindo a tratar. É exemplo, também, da aplicação da estética modernista, através de elementos estilísticos facilmente detectáveis: o chamado verso branco, sem rima; liberdade na divisão estrófica (mais acentuada se se referir que o verso isolado é o último de uma estância de 7 versos); a recuperação linguística de termos índios (neste caso, “tacapes”), que aliás dão consistência e autenticidade a um tecido poético contaminado por inúmeras referências erudi-

¹⁶ Já Luciana Stegagno Picchio definiu *Invenção de Orfeu* como “tentativo épico controtampo e controcorrente entre una tradizione già anti-épica [...] e in un tempo in cui il poema tende sempre più a riseccarsi e stilizzarsi nel verso unico, illuminato d’immenso da ogni parte sulla pagina bianca” (*La letteratura brasiliana*, Firenze/Milano, Sansoni/Accademia, 1972, p. 547).

tas¹⁷. O poeta, no entanto, já se tinha imposto um programa de vigilância contra os elementos privilegiados pela tradição, propondo aos escribas a lembrança do que nas cartas jaz aparente ao lado das coisas fictícias inventadas: “Não esqueçais escribas os somenos,/ as geografias pobres, os nordestes/ vagos, os setentriões desabitados” (I, 5). A narração épica assume assim novos valores porque nasce duma nova *forma mentis*, diferente da que tinha informado as instituições sociais da classe que dera vida ao modelo antigo¹⁸: “As epopéias são. No canto décimo/ os mesmos sofrimentos. E nos outros” (II, 14).

A transgressão do modelo verifica-se também, e sobretudo, ao nível da estrutura formal de *Invenção de Orfeu*. De facto se, como vimos, o poema se divide em 10 cantos, a sua arquitectura não se manifesta de forma homogénea; pelo contrário, decompõe-se nos mais variados tipos de composição, revisitando todas as possibilidades de combinação poética da tradição portuguesa: “tutti i metri, tutte le forme codificate, dal sonetto alla sestina, dal ‘romance’ al verso sciolto e al verso libero”, como também já averiguou Luciana Stegagno Picchio¹⁹.

O percurso torna-se assim difícil e sinuoso dada a contínua sobreposição de ritmos e considerando o contínuo dissolver de fios que parecem alastrar sem lógica narrativa, mais aparente do que é afinal legível através das infinitas possibilidades expressivas. *Invenção de Orfeu* abre-se, por exemplo, com 4 estâncias de 7 versos heptassílabos²⁰, em perfeita isometria e observando o esquema ABABCCB, com *variatio* na última: ABABCCA; mas logo a segunda composição se desenvolve em 8 quadras, de verso igualmente isométrico e heptassílabo e oferecendo o esquema ABCC; e a terceira composição introduz, em absoluto, o princípio da transgressão: 17 + 5 + 17 + 2 versos decassílabos,

¹⁷ “Tacapes” diz respeito a uma espécie de clava, usada entre os índios nos sacrifícios humanos. De notar, no exemplo transcrito, a alusão irónica a Cabral; ao veneziano Ramusio e ao florentino Vespucci, humanistas do Renascimento.

¹⁸ Refira-se, entretanto, que o poeta invoca frequentemente Dante (“Amo-te Dante, e as rosas que tu viste” -IV, 19) ou Lautréamont (“como soa sem eco Maldoror”-X, 16) mas cujos prováveis ecos em *Invenção de Orfeu* não foram aqui tomados em consideração.

¹⁹ Op. cit., p. 547.

²⁰ Seguimos aqui a métrica portuguesa. Cf. Amorim de Carvalho, *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, Edições 70, 1974.

sem rima; o decassílabo é observado igualmente no quarto e no quinto poemas (estamos ainda no Canto I), o último dos quais é um dos inúmeros sonetos, para logo a seguir se verificar uma das muitas e violentas quedas rítmicas do macro-poema: 6 quadras de verso quadrissílabo, de rima imperfeita e seguindo um esquema que apresenta várias possibilidades: ABCB (1^{a.}, 3^{a.}, 5^{a.} e 6^{a.}); ABCA (2^{a.}); e ABAC (4^{a.}).

O efeito produzido pela queda vertiginosa de ritmo intensifica-se com a composição seguinte, de 20 versos decassílabos, sem pausas nem rima, o que dá ao sexto poema um carácter de ilha, a começar pelo efeito gráfico, o que não deixa de ser curioso se considerarmos que o Canto I tem justamente por título “Fundação da ilha”. Mas isto significa também que, contrariamente ao que acontecia no modelo clássico (referimo-nos, como é evidente, a *Os Lusíadas*), a separação mecânica não é aqui arbitrária mas pertinente à constante alteração do ritmo que se rompe continuamente e continuamente se recompõe num discurso pleno de contrastes e de violenta tensão poética.

A estrutura, deste modo, determina o desvio em relação a um suposto modelo, respeitado unicamente no Canto IX (“Permanência de Inês”) através do segmento rítmico uniforme e rectilíneo, sem quedas ou curvas, até porque todo o canto é uma revisitação do mito de Inês de Castro (“ilha e mareta funda, raso pego,/ Inês desconstruída”). É neste canto que se retomam muitas das fórmulas camonianas, embora, como se viu, Jorge de Lima as recupere de forma conscientemente lúcida e não raro contraposta. A partir do verso de Camões “Estavas, linda Inês, posta em sossego”, v.g., o *incipit* deste Canto marca de maneira exemplar a relação opositiva e a razão da insistência: “Estavas, linda Inês, nunca em sossêgo/ e por isso voltaste neste poema” (IX, 1).

Voltando, porém, à estrutura, o Canto IX representa portanto um caso único no conjunto do poema, dada a sua integral adesão ao modelo épico camoniano. Constituem-no 18 oitavas de verso decassílabo (é o Canto mais breve), obedecendo, de modo mais ou menos rígido, ao esquema rimático tradicional: ABABABCC. É, todavia, um caso extremo e singular na geometria de *Invenção de Orfeu*, caracterizada, ao contrário do que sucede aqui, pela grande frequência de elementos não narrativos com função prevalentemente rítmica.

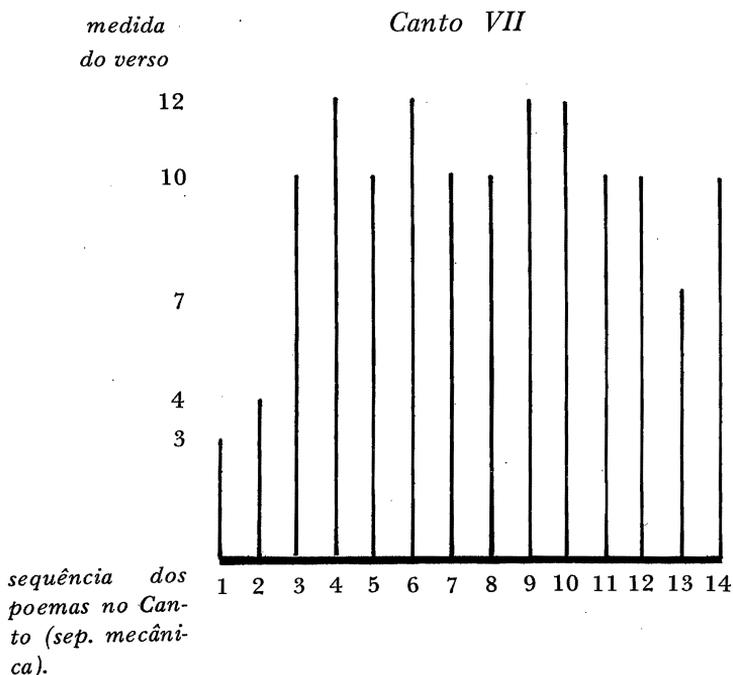
À ausência de transgressão do Canto IX contrapõe-se o contínuo ondular da estrutura externa, patente em todos os outros Cantos. Verifica-se que o poeta dispõe de um grande número de fórmulas que lhe

servem para exprimir diversos aspectos de uma ou mais situações, consoante as necessidades do momento. Disso nos demos conta ao analisar parte do Canto I para estabelecer a queda rítmica derivante dos diferentes metros e, conseqüentemente, dos diferentes tipos de composição poética. Para melhor avaliarmos que não se trata de um fenómeno isolado, verifiquemos o que se passa no interior do Canto VII (“Audição de Orfeu”), escolhido um tanto ao acaso mas igualmente porque o compõe um número reduzido de separações mecânicas (catorze) sobre as quais teria sido possível exercer um adequado controlo se tivesse sido intenção do autor exercitar nesse sentido. Vejamos, pois, a evolução do Canto VII nas suas partes constitutivas:

- 1 - Soneto, ou melhor, *sonetinho*, dado o verso curto (3/4 sílabas) reconduzível a 3 sílabas por meio de sinalefas.
- 2 - 3 estâncias de 5 versos de 4 sílabas.
- 3 - 22 versos + 19 estrofes de 11 versos + 1 de 10 + 1 de 13 + 10 de 11. Verso decassílabo.
- 4 - 6 quadras. Verso decassílabo.
- 5 - Soneto decassílabo. Esquema rimático originalíssimo: ABBB/ABBB/CAC/ADB.
- 6 - 20 quadras. Verso dodecassílabo, branco e com rima casual.
- 7 - 4 quadras de 10 sílabas. Verso igualmente branco.
- 8 - Soneto decassílabo. Esquema rimático: ABAB/ABAB/CDE/EDC.
- 9 - Soneto dodecassílabo. Esquema: ABAB/ABAB/CDC/EDE.
- 10 - Soneto dodecassílabo. Esquema possível, não sem violentação da rima: ABAB/ABAB/CDC/EDE.
- 11 - Soneto decassílabo. Esquema, também aqui com violentação da rima: ABAB/CDCD/ECE/BCB.
- 12 - Soneto decassílabo. Esquema rimático irregular.
- 13 - 15 versos de 7 sílabas + 1 verso final quadrissílabo.
- 14 - Estrofes de 8 + 10 + 16 + 12 versos. As duas internas podem reduzir-se a 1 de 26 versos, por motivos de paginação. A medida do verso varia de 2 a 10 sílabas, sendo, porém, o decassílabo

bo o metro preferencial.

Os diferentes metros provocam naturalmente uma curva rítmica acentuada e audaciosa num poema de natureza épica, como se pode observar globalmente através do gráfico seguinte:



· Chegados aqui, a primeira observação a fazer é que a categoria do ritmo desempenha no processo épico de Jorge de Lima um papel mais importante do que normalmente é atribuído à estruturação da obra narrativa. E que, além disso, se manifesta uma evidente recusa de composição racionalmente articulada, o que, no caso presente, só significa uma integração na praxis da estética modernista. Isto não determina, de modo nenhum, uma menor capacidade de virtuosismo que uma aparente não-ligação orgânica poderia fazer supor.

A estrutura, por outro lado, sugere imediatamente a heterodoxia em relação ao modelo clássico de epopeia, isto é, Jorge de Lima não manifesta o culto renascimental pelos modelos. A este respeito, é forçoso dizer que o poeta procurou um estilo para um conteúdo; e que

se propõe narrar uma realidade nova através dum poema novo, composto e susceptível de ordenação mas do qual parece não nos dar, à primeira vista, o segredo da solução. E, todavia, há um motivo recorrente que pode eventualmente fornecer-nos uma pista para a individuação temática de *Invenção de Orfeu* — o motivo da Queda, de resto já acertadamente vislumbrado por Murilo Mendes: “O livro encerra uma dominante anárquica [...] Anárquica é a própria substância do homem desde o instante da Queda, que é em última análise o tema desta imensa obra. Queda e transfiguração”²¹.

Creemos, no entanto, que ao motivo da Queda está vinculado iniludivelmente o do índio brasileiro, também ele vítima de “queda” que o expulsou do seu paraíso primitivo anterior à “descoberta” e colonização. Não é por acaso que logo no Canto I (“Fundação da ilha”), ao evocar polemicamente a matéria épica de Quinhentos, o poeta nos apresenta o índio em posição antitética: “Esquecidos dos donos, [...] nós os pioneiros, / nós os devastadores e assassinos, / vamos agora fabricar o índio” (I,31). E depois de narrar o processo de assimilação (“tirar ouro pra os outros pagar dízimos” - I, 31) e a mistificação que justificava a intervenção da cultura europeia (“Comer, nós não comemos nenhum bispo, / o branco mente muito, o corrompido” — I, 31), eis como o índio é introduzido nos mecanismos da Queda de que há pouco se falava:

*Utopia de santo e de sem-Deus,
teu índio, teu avô, teu deserdado
Adão, perfeito Adão sem teus pudores
falsos*

(I, 31).

E o mito de Adão ou queda volta à superfície do poema (“sou um certo/ cavaleiro chamado Adão segundo/ flagelado de queda” — X, 14), algumas vezes de forma implícita mas iniludível: “mundo inicial que mora em mim” (IV, 8); “Sou teu filho vencido, tombado/ em chão de ilha” (VI,3). Tal como para Adão antes da queda “amávamos os sóis antropomorfos, / os lilases nos olhos, luas sempre” (VII, 3), do mesmo modo que “fôra em céu de início/ a solidão original da queda”

²¹ Murilo Mendes, *op. cit.*, p. 919.

(VIII, 1). Não admira, por isso, que o poeta aluda e invoque o tempo de um passado edénico, de “antes,/ sem cartas de vigiar” (II, 9), ele que se propõe purificar os próprios elementos naturais: “Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar,/ -sêres antigos que o homen corrompeu” (II, 9), sendo claro que o índio não pode ser incluído entre os responsáveis pela corrosão.

Neste sentido, o narrador mostra ter uma visão completa do tempo passado mas também do espaço. Tudo o que sucede e é objecto de narração está submerso num mundo mais amplo; não há dúvida que estamos em presença de um cantar épico, de uma narração do mundo total ²², ainda que, como esperamos ter suficientemente demonstrado, a forma externa se apresente como voluntário e consciente anti-modelo tradicional de epopeia.

Manuel Simões

²² Cf. Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*, Lisboa, 1948 (trad. esp. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1954, pp. 571 e ss.).

INTERROGANDO OS TEXTOS: O ROMANCE “CALENDÁRIO PRIVADO”

A - *A natureza do acontecido*

Quem está habituado a ler ficção sabe como a matéria existencial que serve de ingrediente à sua construção é, normalmente, de natureza muito heterogénea. O romance *Calendário Privado*¹, de Fernanda Botelho, não foge à regra. Confrontando, por exemplo, dois elementos como a ida a Paris e a paixão de Ana por Rodrigo, nota-se imediatamente que, embora sendo ambos factos, logo pertencendo à categoria do acontecido, cada um possui uma natureza que os diferencia: a ida a Paris fará parte da categoria factológica pura, ao passo que a paixão de Ana por Rodrigo se inclui na psicológica. Se a estas categorias juntarmos a sensorial, teremos indicado as três possibilidades de classificação do acontecido. É óbvio, porém, que para um conhecimento mais aprofundado deste aspecto, é indispensável sectionar estas três categorias, porque basta considerar a factológica para vermos que, no seu interior, existe uma série de elementos susceptíveis de se agruparem em diferentes subdivisões.

Assim pertencem à *vida quotidiana*: a chegada tardia de Rita a Paris (IV cap., p. 97); a ida de Ana à estação para esperar João Amado e a decisão de jantarem juntos; ida a Cascais de ambos (V cap., pp. 123, 126, 129); primeiro encontro de Ana com M.me Xavier; primeiro encontro de Ana com Manuel (VI cap., pp. 170, 171); proposta de casamento de Costa Beirão; passeio à praia do grupo de Ana (VIII, pp. 206, 207); Ana vai à Brasileira para encontrar Manuel; encontro de ambos num salão de chá (IX cap., pp. 239, 240), etc., etc. À *vida existencial*, incluindo sob esta rubrica todos os factos que formam a base da educação experimental de alguém: o primeiro beijo de João Amado a Ana; a descoberta da literatura pornográfica por parte de Ana (IV cap., pp. 91, 93); a festa em casa de Coryse; a bebedeira de Ana e de Rodrigo, durante a festa; a entrega de Ana à orgia do ambiente (V cap., pp. 130, 136, 141); decisão de Dália Maria de ir à parteira (VI cap., p. 169), etc. Ou até à *vida psicológica*, convindo aqui distinguir o que se entende por tal, dado que o mesmo termo tornará a aparecer, mas com outra acepção. Julgou-se poder reunir sob esta designação todos os factos que, por originarem actos provocados pela vida psíquica, acumulam a conotação de facto e de psicológico, caso, por exemplo, da confissão de Dália Maria a Ana (VI cap., pp. 162 e ss.); da discussão de João Amado e Rodrigo (VII, p. 191), etc. Todos estes aspectos específicos agora enumerados mantêm, no entanto, a característica base de elemento factológicos.

¹ Fernanda Botelho, *Calendário Privado*. Lisboa, Livraria Bertrand, s/d.

Passemos, seguidamente, a pesquisar o que contém a segunda categoria do acontecido, a psicologia. Neste caso a palavra indica a massa de sentimentos, emoções, manifestações racionais ou morais, etc., que, podendo partir de um facto, psicológico ou não, formam a chamada vida subjectiva. Talvez valha a pena destringir da emaranhada teia desses elementos, a título exemplificativo, alguns sentimentos: a curiosidade doentia da prima Sofia Antónia pela vida alheia; o deslumbramento experimentado por Dália Maria em casa de Coryse (I cap., pp. 21,23 e 32); a vaidade narcisista de Ana que se crê superior aos que a rodeiam, porque possuidora de maior controlo e lucidez (cap. II, pp. 53-54, 63); a misogenia de Rodrigo, o ressentimento de Ana para com Rodrigo, a solidão e o desespero deste, ou a humilhação, o desgosto, a amargura que atingem aquela quando compreende que o seu afecto por Rodrigo não é correspondido (IV cap., pp. 99, 100, 101); a desilusão de Ana relativamente ao seu passado e, contemporaneamente, a sua fidelidade a este; a solidão de João Amado, resultante de uma vida profissional insatisfatória (V cap., pp. 128, 151); a animosidade que vibra subreptícia entre Manuel e a mulher (VI cap., p. 172); o ódio de Rodrigo pela piedade; desinteresse de Ana pela profissão (VII cap., p. 185), etc.

Se passarmos a outro tipo de manifestação psicológica, às emoções, a gama apresenta-se tão variada como no caso dos sentimentos. Na verdade, encontra-se a ânsia, a contradição, o desespero, que sempre caracterizam o comportamento da tia Guilhermina perante Sofia Antónia (I cap., pp. 26, 32, 38); a irritação de João Amado pelas censuras que lhe dirige o amigo Rodrigo; a confusão em que mergulha o espírito de Ana e a explosão de cólera a que se entrega, quando se vê repelida por Rodrigo (IV cap., pp. 97, 104, 116); a comoção de Ana perante a descoberta da essência da vida (VI cap., pp. 164-5); a tensão de Manuel, resultante da situação em que Ana o coloca e da luta a que o obriga contra os seus valores (IV cap., pp. 113-4); inebriamento de Ana perante a hipótese de casamento (VIII, p. 206), etc.

Atitudes demonstrativas de actividade racional observam-se na constatação da diferença entre o imaginado e a realidade feita por Ana, bem como a da ausência de finalidade da sua existência pessoal; por parte de Rodrigo na sua concepção mítica da mulher e no seu conceito pessimista da vida (I cap., pp. 10, 11, 18); no cepticismo de João Amado quanto ao futuro, na visão da vida como facto grotesco, segundo a avaliação de Ana (V cap., pp. 128, 132); na apologia da lucidez e do acto consciente, feita por Rodrigo e Ana, na capacidade reflexiva desta sobre si e sobre os outros (VI cap., pp. 155, 174-5); na filosofia de vida de Rodrigo (VIII, p. 224); na função da mulher na sociedade, segundo M.me Xavier (IX cap., p. 238); na definição, por parte de Manuel, dos seus valores de vida (X cap., pp. 255-7); na interpretação que Ana faz da existência como uma série de ciclos que se esgotam (IX cap., pp. 228-9); na crença de Ana no destino, na hereditariedade, na verdade do indivíduo oculta no íntimo de cada um (X cap., pp. 262-3), etc. Podem ainda assinalar-se, no campo psicológico, manifestações de imaginação, de um modo geral centradas em Ana (II, V, VI, VII caps).

Há que notar, também, alguns elementos que, por exemplificarem um modo de ser concretizado num comportamento, classifico de elementos psicológico-morais: preocupação pelas aparências e opinião alheias, da tia Guilhermina; juízo ne-

gativo sobre os homens, de Sofia Antónia (I cap., pp. 26-7, 34-6); o machismo de João Amado (IV cap., pp. 91-2, 96, 110); preconceitos sociais e sentimentais deste ou o seu edonismo e egotismo (V cap., pp. 130, 153); convencionalismo das relações entre Manuel e a mulher ou o egocentrismo de Ana (VI cap., pp. 172, 177); comportamento simulado de Rodrigo ou perfídia deste e de Ana (VII cap., p. 184); simulação do tio Peres (IX cap., p. 248), etc.

A última categoria que referi, quando tentei definir de um modo geral o acontecido em *Calendário Privado*, foi a sensorial. À semelhança do que se verificou com as anteriores, também esta pode subdividir-se em elementos sensoriais de tipo auditivo (IV,V,VI caps.), visual (IV, V, VI caps), táctil (IV, VI caps.) e outros ainda.

O material apresentado presta-se a diversos tipos de comentário. Por agora limitamo-nos a chamar a atenção para as constatações mais elementares, como a da abundância e variedade de aspectos de vida que constituem a substância do acontecido, reservando para momento posterior considerações mais pertinentes. Julgamos que nesta fase da análise, seja de maior utilidade apreciar o aproveitamento do tempo narrativo, feito por Fernando Botelho.

B - O tempo

1. A sincronia e a analepse ²

Como se sabe, é possível estabelecer uma relação entre a sucessão temporal dos acontecimentos numa narrativa ou história e a ordem temporal desses mesmos acontecimentos na diégese. A essa conexão dá-se o nome de ordem, podendo esta apresentar-se sob três formas: sincronia, analepse e prolepse.

A análise de *Calendário Privado* demonstra como no romance se deu preferência às duas primeiras, importando, no entanto, sublinhar que predomina a analepse, seja pelo número de vezes que a autora se serve deste processo, como ainda pela extensão que o mesmo ocupa na totalidade da obra. Exemplificando: a analepse é utilizada nos dez capítulos que compõem o livro, enquanto a sincronia está presente em oito sobre dez (I, II, III, IV, V, VI, IX, X). Mas decisivo para a conclusão acerca da preponderância da analepse sobre a sincronia é o paralelo entre a extensão narrativa concedida àquela relativamente a esta: veja-se, a título ilustrativo, o IV cap., em que a analepse se inicia a p. 91 acabando a p. 120; o V, onde esta tem lugar a partir da p. 123 e vai até à p. 154; ou o VI, em que a analepse principia a p. 155, terminando a p. 181; ou ainda, o VII, em que o processo é utilizado desde a p. 182 até à p. 204, podendo encontrar-se extensão idêntica ou quase nos capítulos VII e IX. Em contrapartida, a sincronia no IV cap. preenche uma página, 113-114; no V, vai da p. 121 a 123; no VI, desde a p. 159 a 161, espalhando-se um pouco mais desde a p. 228 a 239 no IX; ou de 252 até 267 no X.

² Utilizaremos no decurso desta parte alguns conceitos estabelecidos por Genette, em *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Resta especificar quais as características desta analepse: é interna, homodiegética e completante, segundo os conceitos que Genette atribui a cada uma das designações. Acrescentarei a estes conotados um que retenho de importância decisiva em *Calendário Privado*: o de intermitente. Com efeito, a analepse tal qual aparece no romance não apresenta uma continuidade de sequência cronológica, pelo contrário, interrompe-a frequentemente, deixando sem ligação temporal o sucedido num determinado momento analéptico com um outro que também o é.

2. *A analepse intermitente e as suas implicações*

Parece-me que, pelo menos em dois aspectos, este processo de ordenação temporal narrativo demonstra grande incidência: o da estruturação da história ou forma do conteúdo e o da psicologia dos personagens.

Começarei por apreciar a nível de estruturação da história o que se verifica no acontecido, quanto à organização dos elementos factológicos, eliminando a repartição possível destes ora pela analepse ora pela sincronia e, ainda, as subdivisões de que aqueles são susceptíveis. Já desde os primeiros três capítulos é observável a probabilidade de organizar esses elementos em grupos. No entanto, imediatamente se nota que os grupos não possuem entre si ligação de tipo causa-efeito, nem tão-pouco sequência cronológica. Apresentam, pelo contrário, ligação lógico-narrativa, do género que indicaremos seguidamente, o que permite a compreensão do que sucede ³.

Continuando a considerar os elementos factológicos e o seu modo de organizar-se, por exemplo, no IV capítulo, apercebemo-nos que se concentram e articulam fundamentalmente em torno da viagem a Paris e do que aí aconteceu; os que se integram no capítulo V giram, uma vez mais, em volta da viagem a Paris e do encontro de Ana com João Amado, passados anos, em Lisboa, registando-se apenas, quanto ao tempo, não uma sucessão, mas uma ligação do tipo antes e depois entre os dois factos, os quais, todavia, apresentam no seu interior sequência temporal. No caso do VI, tornamos a verificar a impossibilidade de uma relação entre todos os elementos que fazem parte do capítulo, sendo necessário articulá-los, também estes, por grupos (confissão de Dália Maria a Ana e ida daquela à parreira; primeiro encontro Ana-M.me Xavier; e primeiro encontro de Ana com Manuel), que patenteiam uma sequência lógico-temporal, porém limitada ao interior de cada grupo.

Se passarmos ao VII, encontraremos uma situação em que os elementos factológicos se centram sobre a viagem a Paris e do que lá viveram Ana e os seus amigos, e sobre o encontro de Ana e do seu grupo, com excepção de Rodrigo, no Porto, finda a vida universitária, facto este que com o precedente elemento não tem ligação temporal que não seja meramente do tipo antes e depois, existindo, porém, um hiato temporal entre os dois. No capítulo seguinte, os dois únicos elementos são a proposta de casamento de Costa Beirão a Ana, já adulta e vivendo em

³ Veja-se, a propósito da ligação lógico-narrativa, as conclusões (ponto 4) relativas à leitura dedutiva.

Lisboa, e o passeio à praia de Ana com os seus amigos, quando ainda estudantes. Ora estes elementos não se organizam obedecendo a uma razão temporal ou causal, mas articulam-se com base em motivos de natureza narrativa⁴. No caso dos dois capítulos, IX e X, reaparece a possibilidade de uma ligação de causa-efeito e temporal entre os factos (Ana encontra-se com Manuel na casa de chá e acompanha-o, posteriormente, à Praia das Maças, acabando por se embebedar e desmaiar).

Mas antes de tirarmos algumas conclusões sugeridas por este levantamento, atentemos noutro ponto de estruturação da história, o da organização dos elementos psicológicos, seguindo o critério precedente de não estabelecer separação entre a presença desses na analepse ou na sincronia, nem entre as várias espécies em que eles se podem enquadrar. Como era inevitável, a organização dos elementos factológicos condiciona a dos psicológicos, no sentido que as reacções desse tipo são provocadas por aqueles, geram-se no seu interior, tendo neles origem e fim. Nestas circunstâncias, sendo os elementos factológicos destituídos de unidade temporal entre si e de correlação causa-efeito, não se observa sequência psicológica nas reacções apresentadas, nem, conseqüentemente, se pode falar da existência de uma sucessão temporal destas ou de um seu encadeamento de causa-efeito. Resumindo: os elementos psicológicos permanecem isolados, enclausurados dentro do grupo factológico que os suscita, limitando-se a apresentar sequência apenas no interior de cada um, quando, entende-se, estamos perante capítulos como o V, VI, VII, VIII. Obviamente, o fenómeno não se regista quando os capítulos incluem um único elemento factológico.

Sendo esta a forma do conteúdo, creio possível tirar algumas conclusões:

1. A analepse intermitente é determinante na organização geral da matéria do romance, visto que a torna como friável, fragmentando-lhe a substância, factológica e psíquica, numa série de pedaços de existência que flutuam autarquicamente no curso da narrativa.

2. Esta fragmentação do acontecido no romance em momentos isolados, que atinge a própria vida de Ana, de quem se conhecem só trechos separados da infância, da adolescência ou da vida adulta, despe-os da relatividade que lhes devia ser inerente como estádios de uma totalidade existencial, transformando-os, em contrapartida, em absolutos que definem para sempre quem os vive, em função da a-historicidade narrativa que os caracteriza.

3. Sendo assim, talvez seja legítimo dizer que F. Botelho estruturou a matéria da sua história servindo-se duma sintaxe narrativa paratática ou que se submeteu a uma representação processional dessa mesma matéria.

4. Conseqüentemente, também, não é possível traçar uma curva diacrónica contínua da evolução dos personagens, nem proceder a uma leitura da evolução progressiva dos mesmos, embora seja viável, porém, em função da probabilidade de estruturação dos episódios em grupos, como espero ter mostrado, uma leitura dedutiva do romance: por exemplo, se Ana teve este ou aquele comportamento,

⁴ Cf. ponto 4 das conclusões.

Ana é uma imaginativa, uma especulativa, etc.; se Ana provém deste ambiente e frequenta aquele outro, Ana é uma burguesa, etc., o que significa que a analepse intermitente não causa irracionalidade na matéria narrada, dado que os episódios focam Ana no seu ambiente familiar, nas suas amizades ou no ambiente de Ana em si próprio (os componentes da sua família, os amigos), possibilitando a compreensão do acontecido e uma sua apreciação a vários níveis, como veremos.

5. Sempre em consideração com a psicologia dos personagens e ainda como reflexo da analepse intermitente, vale a pena acrescentar que, condicionando os elementos factológicos, directa ou indirectamente, o aparecimento das manifestações psicológicas dos personagens, tanto assim que se disse que estas ali têm origem e fim, é consequente que a compartimentação que afecta aqueles se repercute igualmente no comportamento psicológico, determinando também uma fragmentação neste aspecto das suas vidas, como já acontecera com os factos que vivem, o que metamorfoseia as manifestações isoladas que o constituem em caracterização paradigmática que acorrenta cada um deles para sempre, transformando-os de seres existenciais em essências ou, como prefere Ana, em indivíduos possuidores de Conteúdo Natural, que jaz no seu íntimo, prisioneiro da infância (p. 263).

As consequências que daqui derivam saltam à vista: a psicologia dos personagens é estática, dado que todos são detentores *ad eternum* de um Conteúdo Natural, o qual se serve da vivência de quem o contém apenas como epifenómeno que o exprime, mas não o altera, apesar de poder mostrar-se com uma aparência enganosa; por outro lado, é repetitiva, ainda que os momentos temporais variem, sempre em função da sua característica essencialista em lugar de existencial: Ana continua a planificar a sua existência post-Manuel, como o fizera ante-Manuel — a modulação regista-se apenas no facto de dever “encontrar” o Conteúdo Natural como, anteriormente, procurara o Nominado; e, por último, torna gratuito agir — realmente os personagens não pretendem realizar nenhum projecto, limitando-se a discorrer —, pois que o Conteúdo Natural, único valor que verdadeiramente interessa obter, já foi concedido de antemão, definitivamente.

A ligação que Ana estabelece entre o Conteúdo Natural e infância parece-me extremamente significativa pelas inferências que proporciona: primeiramente, pela convicção que denota, segundo a qual cada indivíduo é portador em si próprio, *ab initio*, de uma essência, que é a sua verdade, imanente em cada um, que deve ser trazida à luz⁵, o que pressupõe a adopção de uma filosofia essencialista a que devemos dedicar todas as nossas forças; em seguida, o facto de se considerar que depositária desse Conteúdo Natural é a infância, dá àquela uma conotação de pureza rousseauiana, por implicar que é o contacto com o “outro” que lha rouba, fazendo-lhe perder a autenticidade.

C — *A memória*

Se a analepse é factor estrutural dominante em *Calendário Privado*, não causa surpresa afirmar que a memória goza de privilégio idêntico no romance, se se pen-

⁵ Foi esta, como se sabe, filosofia cara à “Presença” e à “Nouvelle Revue Française” para não citar os momentos de epifania em Proust, sobre todos pairando a intuição bergsoniana.

sa que aos homens não é dado recuar no tempo, excepto recorrendo a ela. Ora, a maioria do que acontece no livro não é senão o desbobinar caprichoso, porque sem continuidade de sequência cronológica, do passado: como se sabe, a narrativa inicia-se com a situação que a conclui, ficando a dever-se a uma espécie de fortuitos “trepée la madeleine” juntamente com o da falta de sequência temporal, explicativos do fantasioso recordar de Ana, que a memória desta consiga desancorar-se do presente e navegar no passado próprio e alheio.

Mas indicar o realce da memória da recuperação do passado, equivaleria a referir algo de óbvio. Na verdade, a função específica que ela desempenha em *Calendário Privado* é a de reencontrar o Conteúdo Natural, que vive submerso no passado, oculto por este, como brilhante no meio do entulho existencial, após a passagem da infância. Enganar-nos- íamos, todavia, se interpretássemos essa busca como propósito de interrogar o passado no sentido de estabelecer correlações entre os factos acontecidos, capaz de conduzir, mediante paciente reconstrução analítica das fases percorridas, à descoberta e ao conhecimento do Conteúdo Natural de cada indivíduo, porque aquele não é o resultado do fazer-se: viu-se, há pouco, como Ana o postula como uma essência, independente das contingências. E, por usufruir dessa prerrogativa de não ser engendrado pela experiência, mas de pré-existir-lhe, mineral raro sepultado íntegro no âmago da infância, compreende-se, não só a necessidade imperiosa de explorar o passado impiedosamente, mas, também, que a sequência cronológica dos factos vividos e o seu encadeamento lógico sejam processos de que não se justifica o emprego sistemático no desenrolar da narrativa.

É legítimo deduzir destas considerações que estamos perante uma estratégia narrativa rigorosa, em que os dois elementos estruturais — analepse e memória — se encontram numa interdependência absoluta, são predominantes no corpo da narrativa, exercendo funções exigidas pelo objectivo que essa estratégia adoptada se propõe alcançar: o encontro do Conteúdo Natural. Anula-se, deste modo, creio, a veleidade interpretativa de considerar os dois elementos como ocasionais ou a sua utilização como anódino processo estilístico, por se revestirem de um carácter de necessidade inevitável, imposta pela visão de vida da autora.

Fazendo esta afirmação, não se ignora a distinção, talvez por vezes demasiado drástica, entre autor e narrador ou entre aquele e as suas criaturas. Mas, paralelamente, não podemos esquecer que o narrador-Ana monopoliza a informação acerca do acontecido, que é a sua memória a “reprodutora” do acontecido, não existindo, portanto, nenhuma outra perspectiva que se lhe contraponha, justamente na medida em que Ana recorda a sua existência como a das restantes personagens, com as mesmas características de descontinuidade causal e temporal no conjunto do narrado, como creio ter demonstrado, o que tornaria hipotizável a leitura de *Calendário Privado* como um romance, também, autobiográfico.

A característica agora indicada da centralidade da figura de Ana aliada a um alto índice de intervenção feminina no acontecido em *Calendário Privado* dá sugestões para um confronto com a literatura da época, que por falta de espaço deveremos abandonar mas que permitiria ver até que ponto Fernanda Botelho, sob aqueles aspectos, comparticipa da atmosfera cultural do seu tempo e no que dela se diferencia.

Resta citar uma outra função da memória, extremamente relevante: a de criar

verosimilhança. Por experiência pessoal sabemos que a memória não é linear na sua acção de recordar, apresenta vazios, procede através do tempo, do passado, ao sabor de analogias autênticas ou presumíveis, privilegiando tal facto, omitindo aquele. Logo tê-la. utilizado como elemento determinante na estruturação da narrativa acrescia foros de veracidade ao que F. Botelho se propunha contar, porque todos recordamos assim. Este propósito estético não é, aliás, único no romance, como se verá de seguida.

D — *Estrutura e pertinência*

Para avaliar mais concretamente a pertinência da estrutura de *Calendário Privado* ou, se se preferir, a técnica estilística seguida, teremos que retomar agora alguns pontos já focados, que, todavia, se ligam à preocupação de verosímil indicada, e que preside às diferentes escolhas formais operadas por F. Botelho. Como se viu, tanto a opção da analepse intermitente como a da memória, como elementos estruturantes do acontecido, tendem, apesar de não exclusivamente limitados a esse papel, à criação desse cânone estético. Outros processos, porém, o reforçam. Recorde-se, por exemplo, as características destacadas quando se tratou da natureza do acontecido, e notar-se-á como pertencem fundamentalmente à vida de todos os dias, quer no que se refere a factos de vida quotidiana dos personagens, quer aqueles que assinalam a passagem — quase obrigatória, quando se faz parte de determinado ambiente — por certas experiências (a que chamámos existenciais), elementos que visam, portanto, abolir o mínimo atrito que possa levar o leitor a não sentir o que lê como realidade, uma realidade que não mostra discrepância relativamente à sua vida (veja se, para maior detalhe, o que intitulei de natureza do acontecido).

Sempre em relação ao que acontece, lembraremos o que sucede quanto à sua organização, que pretende reproduzir a labilidade da memória com os seus saltos temporais, os seus hiatos, as suas associações e analogias imprevistas, etc., ou seja, reforçar a impressão de “tal qual”, que a natureza do acontecido já por si insinua.

De resto, essa impressão intensifica-se ainda mais quando se atenta nas funções do acontecido no interior dos capítulos, além daquela narrativa que evidentemente possuem, isto é, de preparação do que acontecerá depois. Assim, os elementos que formam o acontecido servem à pintura de costumes (I, II, III), à caracterização social dos personagens (a descoberta da literatura pornográfica por parte de Ana, a estadia desta com os amigos em Paris, IV cap.; a festa em casa de Coryse e as bebedeiras de Rodrigo e de Ana, a entrega desta à orgia reinante na casa de Coryse, V capítulo; etc.), não só por alguns pressupostos que implicam — por exemplo a ida a Paris, com o seu significado de viagem à Meca da burguesia culta, à parte o evidenciar uma certa disponibilidade económica familiar, pois nem Ana nem os seus amigos trabalham; a procura do “frisson”, do licencioso, representado pela festa em casa de Coryse e o comportamento que lá tiveram Ana e os amigos — são componentes destinados a dar um enquadramento social aos personagens, sem, todavia, obrigar o leitor, uma vez mais, a desenraizar-se.

O mesmo se pode dizer da caracterização geral da psicologia dos personagens: a racionalidade de Ana, a sua imaginação (IV, V, VI); a misogenia e a ânsia de ideal de Rodrigo (IV); João Amado, o bom rapaz, femeeiro, preconceituoso, edo-

nista, egoísta (V); a astúcia de Dália Maria (VI); o teor da proposta de Costa Beirão, considerações de Rodrigo sobre a vida (VIII); a função da mulher na sociedade, segundo M.me Xavier ou a concepção da vida de Ana como fenómeno irracional (IX), etc. — psicologia essa, como se vê, que não comporta imprevistos para o leitor, mas, pelo contrário, produz identificação com o contado, leva-o a sentir-se total ou parcialmente auto-retratado, logo a admitir sem reticências a veracidade daquelas vidas.

Intenção igual se constata se se atenta nas reacções ou comportamentos dos diferentes personagens relativamente às situações (veja-se, a este propósito, desde os capítulos IV a X).

Resumindo: a natureza do acontecido, a sua organização e função no interior dos capítulos, a psicologia, entendida, como reacções e definições dos personagens, nunca centrifugam o leitor do seu mundo — que é burguês como o do romance, porque esse é o sector social do público leitor em Portugal, certamente nos anos 50 —, levando-o a participar de situações, de reacções e comportamentos que lhe são ou foram próprios, ou, senão, dos seus amigos e conhecidos, sentindo, portanto, que *Calendário Privado* lhe mostra a vida “tal qual” e, se assim é, a história de *Calendário Privado* é a “vida”.

Esta sugestão é intensificada ainda com o emprego daquilo a que, em técnica narrativa, Genette chama distância. F. Botelho serve-se de uma das possibilidades: a que cria a ilusão que o narrador está muito perto do acontecido, o que se traduz em abundância de pormenores, forte percentagem de diálogo, ou seja, sintetizando, o predomínio da cena como processo narrativo.

Mais uma vez esta escolha estilística tem toda a aparência da espontaneidade, da evidência, visto que Ana é, contemporaneamente, personagem e narradora do que acontece. Mas o que interessa destacar, em especial, é que encurtando a distância entre os factos narrados e o leitor espectador, acresce-se, implicitamente, e de novo, a impressão já aludida de estar a viver no meio da vida tal qual é. Com efeito, assiste aos movimentos dos personagens, às suas entoações de voz (recorde-se o tipo de elementos sensoriais dominante), o que produz um realismo figural no interior das cenas, a que o discurso directo dá relevante ajuda, com a expressividade das locuções coloquiais, a rapidez e inflexão de perguntas e respostas, etc. Além disso, para obviar à estaticidade em que incorre a história, quando contada deste modo, F. Botelho confere a um dos factores primordiais da estrutura, a analepse intermitente, uma outra função, ainda não indicada: a de provocar, por intermédio das bruscas deslocções temporais da narrativa, a ilusão de uma profundidade espacial e temporal, tendentes a anular o perigo de imobilismo das cenas. Brevemente: F. Botelho, como se vê, parece-me, não se poupa a esforços para produzir a impressão de “tal qual”, já referida precedentemente.

A terminar, indicarei apenas outros recursos empregados pela autora, a caricatura e o tipo, que também servem para criar verosimilhança. Ambos os processos, sabe-se, acarretam a acentuação de determinadas características, físicas ou psicológicas, ou o avolumar desses aspectos, o que conduz, em parte, a um tal grau de intensificação que nos leva a considerar a particularidade evidenciada, não só como possuidora de uma carga de excepcional vitalidade, mas, em base a esse atributo e ao engrandecimento sofrido, a vê-la metamorfosear-se de parte

em todo, de contingente em essencial. Nos dois processos adopta-se, portanto, uma redução da realidade, que visa, no entanto, produzir uma maior impressão de realidade, ou seja, uma mais veemente sensação de "tal qual". É quanto faz F. Botelho quando nos apresenta a tia Guilhermina reduzida a duas características — o perfume Marie Louise e a obcecante preocupação com as traições do marido — ou Sofia Antónia sintetizada no tilintar das aigrettes, na maledicência e curiosidade mórbida, ou Costa Beirão que se nos impõe com um tique verbal "eu não sou medíocre" (pp. 204-230) e uma burocrática e circunspecta enumeração de valores culturais e de vida, particularidades essas que se repetem sempre que o personagem comparece.

Mas algumas destas figuras, em consequência da sua cristalização psicológica em torno a uma característica, tornam-se, mais do que personagem, tipos, como é, mais uma vez, o caso da tia Guilhermina que encarna a clássica mulher casada e traída; Sofia Antónia, a solteirona pesporrenta; Costa Beirão, que representa o autodidacta, assim como Dália Maria, a fútil; João Amado simboliza o edonista femeeiro e, Rodrigo, o homossexual-esteta; a sensualidade estará a cargo de Coryse; a mulher objecto tocará a M.me Xavier; a Ana caberá o papel de imaginativa e intelectual. Como acontecia nos tipos de La Bruyère ou de Eça, estes predicados permanecem inalterados, servindo a sua actuação apenas para os evidenciar.

Não há dúvida, porém, que a imobilidade conjugada com a intensificação, caracterizadoras da caricatura e do tipo, são o *trompe-d'oeil* estilístico capaz de originar no leitor um alto grau de ilusão do real, de "retrato" a que só falta falar.

Parece-me, pois, tentando uma reflexão conclusiva sobre quanto se veio dizendo ao longo destas páginas, que os processos estilísticos utilizados por F. Botelho no seu romance podem clarificar-se como realistas, mas acrescentarei imediatamente que esse facto não nos autoriza a etiquetar o romance com o mesmo atributo. E por uma razão muito simples: é que os meios utilizados não ambicionam à obtenção de resultados que façam concorrência à realidade, mas sim a outro objectivo bem diferente. Vejamos em que consiste: se o leitor acredita que o que é contado coincide com a realidade, é a realidade, *Calendário Privado* desprivatiza-se, passando a identificar-se com calendário colectivo, entendendo por tal a vida de um número infinito de indivíduos. Após este golpe de prestidigitação, o leitor, coerentemente, deverá aceitar os conceitos implícitos nessa vida, na "Vida" que lhe foi contada: os indivíduos são essências, independentes da contingência temporal e existencial; essa essência reside no íntimo de cada um de nós, milagrosamente alojada na nossa infância, sendo missão do homem extraí-la, porque nela mora a nossa autenticidade. O leitor perfilhará, portanto, uma concepção de vida humana de um imanentismo substancialista, que lhe inculcada, graças à pertinência das escolhas estilísticas analisadas neste trabalho e à sua funcionalidade no texto, que não só exprime essa concepção como nela tem o seu pressuposto, o que coloca o romance nos antípodas da óptica realista.

Carlos Garcia

RECENSIONI

Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, cuarta edición renovada, Madrid, Gredos, 1979, pp. 606.

La prima edizione di quest'opera risale al 1952: si trattava di 175 pagine, scritte, osservava l'autore, non con un "criterio histórico", ma per servire alla "previa información" sulle "cuestiones que han de converger en el estudio e inteligencia de la obra literaria del Medioevo": un "índice de las cuestiones que rodean la consideración histórica de la obra poética" (p. 10). Forse l'autore pensava ad un'integrazione del manuale di Millares Carlo, uscito da poco (1950) e citato proprio all'inizio del volume. Particolare rilievo era dato allo studio dello stile: eravamo negli anni dell'affermazione della stilistica alonsiana.

Dieci anni più tardi usciva una seconda edizione "aumentada" (quasi cento pagine in più): in realtà, un rifacimento caratterizzato dall'inserzione di sette capitoli nuovi riguardanti singole manifestazioni letterarie. Si introduceva così lo studio delle opere, con una tendenza a concepire il libro piuttosto come sostitutivo che come integrativo della storia letteraria; un libro in cui si privilegiava non l'appartenenza ad una determinata fascia epocale, come avviene nelle storie letterarie, ma l'inserzione dell'opera in un gruppo "generico". Si citavano Warren e Wellek; Spitzer era largamente presente (a p. 92 si affermava che egli difese ed applicò con "singular maestría" la "crítica inmanente"). Il rifacimento era stato condotto a termine negli Stati Uniti, negli anni del dominio del "New Criticism".

Sostanzialmente, l'assetto dell'opera fu confermato nella terza edizione (1966), ulteriormente ampliata (342 pp.). Un nuovo capitolo finale sottolineava l'importanza della tradizione retorica: "La condición de cada obra señala la intensidad del factor retórico, y a la situación personal de cada autor hay que añadir el determinismo del género histórico correspondiente" (p. 319). "El criterio estructural ha dado un nuevo sentido a la organización de los datos, que ahora se hace en función de un conjunto que es la obra poética, y los análisis no son ya un inventario de piezas aisladas" (p. 324).

Ora appare la quarta edizione, e il testo passa da 342 a 606 pagine. Ciò si deve in parte all'ampiezza dei preziosi, articolati, aggiornatissimi riferimenti bibliografici, che pure conservano un carattere istituzionale e selettivo. Spiccano, tra gli scritti nuovi citati, i contributi del *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* e l'*Essai de poétique médiévale* di Paul Zumthor, a conferma della preoccupazione dell'autore di restare a contatto con gli studi internazionali sulla letteratura medioevale romanza. In sostanza, l'impostazione del lavoro accentua il carattere che esso aveva assunto con la seconda edizione. Sono sviluppati i capitoli che si ri-

feriscono ai gruppi generici, specialmente alla produzione in versi. Tutto è aggiornato con un lavoro assiduo e capillare, frutto di un'intensa, esemplare passione di studioso e di maestro, due funzioni, queste, che si integrano anzi si fondono. L.E. ribadisce il carattere scolastico del lavoro, e quindi la sua "modesta originalidad" (p. 14). Egli non suole prendere direttamente posizione nelle discussioni su tesi in conflitto, per esempio a proposito della vecchia Castro-Sánchez Alborno o della polarità, riguardante l'epica, Menéndez Pidal — tendenze bédieriane, alla quale si fa largo spazio in questa nuova edizione (Il *prólogo* si conclude, p. 15, con una frase in cui potremmo intravedere un'allusione a un distacco appunto da Pidal: "La sombra de los maestros es lugar en el que resulta grato permanecer, pero el porvenir aguarda"; ma se consultiamo l'indice dei nomi vediamo che le citazioni di Menéndez Pidal sono più che raddoppiate nella quarta edizione). La ragione sta nel suo senso della complessità del reale che gli impedisce adesioni o rifiuti globali: un fondamentale atteggiamento epistemologico che caratterizza tutta l'opera. A proposito della tradizionale distinzione tra "mester de clerecía" e "mester de juglaría", ad esempio, L.E. considera necessario "calibrar la oposición y señalar, por otro lado, los aspectos coincidentes" (p. 320).

Nella seconda edizione era apparso un capitolo su *El fin del Medioevo*; nella terza se ne era aggiunto uno su *Humanismo y Prerrenacimiento*, che nella quarta viene ampliato (da 16 a 37 pagine). In realtà, in questo capitolo non si parla tanto di un fenomeno o di due fenomeni, umanesimo e prerinascimento, quanto di una fascia epocale, il Quattrocento; sicchè esso rappresenta almeno tendenzialmente un ritorno alla vecchia prassi della storia letteraria, preferita in questo caso all'aggruppamento per gruppi generici. Sincronia e diacronia, afferma L.E., devono essere uniti nella pancronia. In un altro contesto; si nota l'infittirsi della "autoría" man mano che procedono i tempi: "aumenta la conciencia de la función del autor" (p. 325). Se paragoniamo l'indice generale della terza edizione con quello della quarta ci accorgiamo di un fatto sintomatico, che è in evidente relazione con le riflessioni sull'"autoría": nell'indice della terza edizione non è messo in evidenza nemmeno un nome d'autore; in quello della quarta appaiono dei nomi, e cresce il loro numero in riferimento al secolo XV. La progrediente presenza di Maravall nella cultura spagnola ha riscontro in questo *work in progress*. La tendenza è a un ricupero della storicità, o per meglio dire ad una nuova storicità, poichè anzi si polemizza colla vecchia, l'"alegre historicismo decimonónico" (p. 574). Resta comunque il fondo di impostazione astorica, e la predilezione per la stilistica, che si propone di "sobrepasar los límites del método histórico, el único aplicado hasta entonces", cioè fino agli inizi del secolo, "a los estudios literarios" (p. 165).

In realtà, dalla storia non si riesce a fuggire, tanto meno quando ci si occupa esplicitamente di una fascia epocale remota: la letteratura spagnola medioevale che è oggetto del libro è la letteratura di un'epoca delimitata da un fatto storico a monte, l'affermazione dell'uso letterario del castigliano, spiccatamente favorita dal potere politico, e un fatto storico a valle, la fine del Medio Evo. (Quest'ultimo, a vero dire, è assai problematico, benché le coincidenze del 1492 forniscano alla storia spagnola una data particolarmente convincente. Forse sarebbe stata opportuna una più ampia discussione sul concetto e sul termine di "Medio Evo", che non è se non il rovescio del concetto e del termine "Rinascimento", nato fuori

di Spagna e adattantesi alla Spagna solo in limiti e in modi da chiarire: in ciò aveva ragione Castro quando rilevava l'eterogeneità del concetto di "Rinascimento" nei confronti della storia spagnola). Esiste bensì una certa autonomia del fatto letterario, ma questa stessa autonomia è da concepire storicamente. I "topoi" di Curtius sopravvivono millenni, ma sopravvivendo cambiano significato cambiando il contesto letterario e le circostanze extraletterarie. I "gruppi generici" pure hanno una vita storica: ogni codice, nel momento stesso in cui si realizza nel caso concreto, si rinnova e cambia. Può essere stata salutare una reazione ad uno storicismo semplicistico ("alegre"), incline a risolvere il fatto letterario nelle circostanze extraletterarie; ma tale storicismo non è tutto lo storicismo del secolo XIX, e meno è lo storicismo del XX. Non si spiega molto della letteratura castigliana del Quattrocento se si prescinde dal funzionamento e dalle vicissitudini della corte di Juan II, ad esempio. La difficoltà di "mantenerse en los límites del campo de la literatura", nei confronti di altri campi ("historia, religión, folklore...") risulta chiara a L.E.: "es un prolongado esfuerzo y a veces un pacto" (p. 575). Può essere necessario il patto; può essere opportuna la delimitazione; ma occorre anche tener presente che la realtà umana è una sola, non si può tagliare a fette, sicché il "prolongado esfuerzo" può diventare, se praticato in modi rigorosi, controproducente, sterilizzante; e ciò, ripeto, tanto più in riferimento ad una realtà lontana. "La literatura ha llegado hoy a ser totalmente distinta de lo que fue la medieval" (p.573).

Una delle manifestazioni del fondo storico dell'opera, sopravvivenza alla tendenza rilevata, è un certo disinteresse per un gruppo generico abbondantemente presente e caratterizzato nel Medio Evo castigliano, la produzione storiografica: fatto alquanto sorprendente, in quanto è ben noto che L.E. diede dei contributi importanti appunto riguardanti opere storiografiche medioevali. Le cronache regie restano del tutto in ombra nella sua opera. Eppure "la literatura, en el sentido en que la orientó Alfonso X" (p. 414) includeva caratteristicamente le cronache; e se alcune di queste si riducono ad una collezione di notizie ordinate cronologicamente ed animate soltanto da una inevitabile tendenziosità politica, non di tutte si può dire lo stesso. Delle cronache di López de Ayala, ad esempio, di cui si fa soltanto un fugace cenno, credo che si possa dire che esse sono una manifestazione della scaltra e profonda personalità del cancelliere non meno che il *Rimado*. Si ha l'impressione che non ci si occupi di esse perché si considera *a priori* una cronaca come qualcosa di letterariamente meno valido di un'opera in versi.

E qui veniamo alla questione che è al fondo di molti atteggiamenti, negli studi letterari; a una questione che si presenta imperiosa quando si tratta di letteratura medioevale (come si vide a proposito dell'opera di Hans Flasche, cfr. *Rassegna iberistica*, 4, giugno 1979, 64-5). Che cosa è la letteratura? Quando studiamo la letteratura medioevale intendiamo studiare ciò che nel Medio Evo si considera letteratura o ciò che, nel Medio Evo, corrisponde alla nostra idea di letteratura? L.E. afferma (p. 403) che la prosa medioevale in volgare dovette aprirsi la strada "frente al verso, de más prestigio como modalidad literaria" (p. 403). Questo maggior prestigio è il prestigio che diamo noi o il prestigio che il verso aveva in quel contesto (quale contesto? l'epoca del *Cantar de mio Cid* o quella di Enrico IV?). L.E. osserva quanto poco ci sia rimasto di testi medioevali ("es patente

la escasez de los textos escritos", p. 567); ma questa scarsità si nota molto meno appunto nel "gruppo generico", che egli lascia in ombra: ci sono rimasti molti più codici di molte più opere del genere cronachistico. Questo sembra denunciare un maggior prestigio della prosa cronachistica sul verso o su alcuni tipi di verso, non il contrario. Le cronache si leggevano davanti al re: è questo segno di scarso prestigio? Non stiamo proiettando sul passato le nostre concezioni e i nostri gusti, o magari soltanto i gusti, senza dubbio molto diffusi, della tendenza postsimbolista della nostra epoca?

"Letteratura" è una parola. Dopo tutto, le parole non sono obbligatoriamente ipotecate da determinati significati. Che il termine "letteratura" si applichi a determinati tipi di scrittura, che si applichi di meno a determinati altri, che non si applichi affatto ad altri ancora è cosa lasciata alla preferenza di ognuno. Occorre tuttavia rilevare che al di là dell'uso linguistico sta la realtà umana. Siamo padronissimi di ricercare nel Medio Evo ciò che corrisponde alla nostra idea di letteratura. Se però vogliamo giungere a comprendere ciò che chiamiamo Medio Evo, in questo caso quel segmento di Medio Evo che è l'espressione in lingua castigliana dei pensieri e dei sentimenti degli uomini che vissero dall'inizio dell'uso scritto del castigliano alla fine del Quattrocento, sarà necessario rendersi conto del fatto che attenendoci alla nostra accezione prediletta di "letteratura" possiamo giungere a capire solo parzialmente quel mondo, e che capire parzialmente vuol dire deformare. Un'epoca, un movimento, un uomo, possono essere veramente capiti solo mettendosi dal loro punto di vista, uscendo quindi, per quanto è possibile, dal nostro. In ultima analisi, a chi interessa la comunicazione con uomini vissuti tanti secoli or sono importa di raggiungere questa comunicazione, di trovare uomini ancora vivi, di rivivere la loro vita e così valorizzare la sua. Importa poco che le scritture in cui quegli uomini comunicano siano scritture "letterarie" nel senso nostro.

Franco Meregalli

Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés, Actas del coloquio interdisciplinar (Bologna, 1976), Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 332.

Il colloquio interdisciplinare sull'epoca dei Valdés, organizzato da Manuel Sito Alba, sotto la presidenza di Marcel Bataillon e con la collaborazione di Miguel Batllori, presso il Collegio di Spagna di Bologna nell'aprile del 1976, viene ora presentato in queste *Actas* con alcune relazioni riassunte ed alcune aggiunte pertinenti, e la pubblicazione ci permette di riflettere su che cosa sia stato raggiunto allora, o possa essere raggiunto ora, della programmata interdisciplinarieta: un obiettivo non facile, che comunque vale la pena anche solo di aver voluto. Al di fuori di ciò che riguarda quelli che Bataillon, nella sua *Conclusión*, chiama "héroes epó-

nimos”, sono rilevanti (se prescindiamo dagli scarni riassunti di Fernández Alvarez, di Firpo e di De Maio, e della relazione di Giuseppe Galasso sulla politica italiana di Carlo V) il contributo di Luigi Beccaria — che a parecchi anni di distanza ripensa alla sua esperienza di autore del volume *Spagnuolo e spagnuoli in Italia*, distinguendo finemente le motivazioni, le circostanze, i livelli estremamente vari dei prestiti lessicali, da quelli entrati stabilmente, magari per denominare oggetti prima sconosciuti (“prestiti di necessità”), nella lingua corrente, attraverso i prestiti riguardanti determinati ambienti o fenomeni e il prestito “letterario” (che “suppone nello scrivente un senso di distinzione tra forma propria e forma straniera, che nel prestito propriamente detto si è obliterata”), fino alla mera “assunzione intenzionale, espressionistica, di carattere stilistico” — ed alcuni altri, per esempio quello di Francisco Rico sul petrarchismo finora irrilevato del *Cancionero general*. Ma risulta che nel complesso tali contributi appaiono periferici e sciolti, in confronto del nucleo principale, che si riferisce ai Valdés; e non è sorprendente che l’accento sia posto non tanto su Alfonso quanto su Juan, assai più e più a lungo inserito nel “mundo hispano-italiano”. Se prescindiamo dallo studio della polemica tra Alfonso e il Castiglione, fatto da Félix Fernández Murga in *El saco de Roma en los escritores de la época*, il solo scritto riguardante Alfonso è di Margherita Morreale, *Comentario a una página de Alfonso de Valdés sobre la veneración de los santos*; nel quale si mette in rapporto un passo del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, in cui si denuncia “cómo havemos repartido entre nuestros santos los oficios que tenían los dioses de los gentiles”, con uno dell’*Enquiridion* di Erasmo: rapporto che dimostra come Alfonso, ponendo al principio ciò che ha letto per ultimo, come spesso succedeva, “pudo tomar como punto de partida la alusión erasmiana al sacrificio de un toro al dios del mar, que a un español le sugería la imagen de la tauromaquia votiva”. E’ tuttavia proprio il rapporto così rilevato che manifesta la differenza di atteggiamento del maestro rispetto al più intransigente discepolo. Erasmo ammette la mediazione dei santi, che sembra ad Alfonso assurda. Nella Chiesa cattolica ci fu una tendenza alla depurazione del culto dei santi, ma “el exacerbado afán demoledor de los protestantes contrarrestó los intentos depuradores”. Forse se Alfonso non fosse stato così esclusivamente al servizio della politica imperiale “hubiera coincidido más con el realismo contemporizador de su Maestro para salvar la unidad de la fe”.

Tra gli scritti dedicati a Juan sono particolarmente rilevanti quelli degli storici Ginzburg e Prospero, (*Juan de Valdés e la Riforma in Italia*), di Eugenio Asensio (*Exégesis bíblica en España. Encuentro de Cipriano de Huerga con Juan de Valdés en Alcalá*) e di Cristina Barbolani (*Los diálogos de Juan de Valdés, ¿Reflexión o improvisación?*), la cui possibile convergenza è tanto più interessante in quanto provengono da ambienti culturali e da implicazioni tematiche diverse. Ginzburg e Prospero osservano che “il pensiero di Valdés è stato considerato come lo svolgimento di un nucleo sostanzialmente immobile e presente fin dall’inizio”; si tendette a dimenticare che l’Italia in cui Valdés visse era un paese in cui le discussioni religiose andavano “dilagando negli ambienti più diversi, e in maniera del tutto indipendente da lui”. Il rapporto tra Valdés e la Riforma in Italia “è stato quasi sempre visto in maniera unilaterale, sottolineando esclusivamente il contributo di Valdés”: esiste anche il problema inverso, quello degli eventuali debiti contratti da

Valdés con l'Italia. In ultima analisi, gli storici italiani affermano la necessità di tener in conto la diacronia valdesiana. Ciò precisamente si propone la Barbolani: e la coincidenza è forse il risultato più significativo di tutto il colloquio. Essa studia essenzialmente i tre dialoghi: quello sulla *Doctrina cristiana*, pubblicato, unica opera di Juan de Valdés che lo sia stata in vita, nel 1529 e riesumato nel 1929 da Bataillon; il *Diálogo de la lengua*, scritto verso il 1535; e l'*Alfabeto cristiano*, di cui sussiste la traduzione italiana pubblicata da Croce nel 1938. Nel primo appare, attraverso il personaggio di Antronio, uno dei tre interlocutori, il "vulgo cristiano", "que luego no aparecerá en la realización práctica del apostolado valdesiano en Italia". L'opera viene giudicata severamente, da un punto di vista letterario: "lo que no está logrado es el intento de "socialización" de una doctrina que es sobre todo convencimiento personal". Juan de Valdés viene poi in Italia, partecipa alla vita politica con una polemicità che lo avvicina a suo fratello. La società italiana è ben lontana dai sogni erasmiani: il cardinale Ercole Gonzaga non assomiglia certo all'ideale arcivescovo della *Doctrina cristiana*. Possiamo pensare ad un atteggiamento di adattamento all'ambiente. Nel *Diálogo de la lengua*, stimolato senza dubbio dalle *Prose* del Bembo, anche se mancano riscontri testuali, Juan rivela "un ideal de urbanismo, unido a una sensibilización a algunos motivos fundamentales del Renacimiento italiano". Non vi è qui "nada de improvisación, sino un efecto estilístico de frescura e immediatez". (Qui si può inserire la domanda, che la Barbolani non si pone, di una parentela o derivazione dalla "sprezzatura" di Castiglione — il *Cortegiano* apparve nel 1528 —; malgrado lo scontro tra questo e Alfonso: Castiglione era amico del Bembo). "Una evidente y bien marcada solución de continuidad" abbiamo tra il *Diálogo de la lengua* e l'*Alfabeto cristiano*, che "no se explica más que después de una crisis, (...) evidente en las cartas a Cobos". Non abbiamo più il cristianesimo attivo della *Doctrina*, ma un'involuzione verso il cristianesimo intimo, un colloquio privilegiato con un'anima aristocratica. Non si tratta di riformare la Chiesa, ma della salvezza personale. Nelle *Consideraciones*, "que creemos contemporáneas al *Alfabeto*", abbiamo "un intento de misticismo". Una traiettoria ben precisa di una vita esce dallo studio della Barbolani; le opere vengono rapportate ad una situazione esistenziale più o meno documentata, comunque ipotizzabile legittimamente in funzione delle circostanze note. Confesso che un tal modo di approccio mi risulta il più suggestivo. Forse la stessa cosa voleva dire Bataillon quando affermò che la relazione "literalmente le encantó". Contestualmente Bataillon sembrava ritirare il suo giudizio severo, dal punto di vista letterario, espresso quasi mezzo secolo prima, sulla *Doctrina Cristiana*.

Eugenio Asensio, partendo dall'individuazione d'una lettera di Cipriano de Huerga da Alcalá, nel 1526, mette in relazione l'insegnamento universitario di questo commentatore della Scrittura coi tre anni passati ad Alcalá da Juan de Valdés. In realtà, la personalità di Huerga, entusiasta dei *Salmi* anche da un punto di vista letterario, incline a citare le sue letture profane quanto Juan de Valdés a occultarle, e a gettare ponti tra fede e ragione, appare molto più nella preistoria di Luis de León che in quella di Juan de Valdés, che privilegia invece la "polestad absoluta" di Dio, che predestina alla salvezza, e svaluta la scienza profana e la cultura classica. Anche l'Antico Testamento, malgrado la personale ascenden-

za ebraica, viene da lui svalutato (e in questo Juan si allontana dai protestanti). Il confronto puntuale e documentato di Asensio non rileva una vicenda nell'animo di Juan; ma possiamo inserirlo noi in tale vicenda. Se fosse venuto in Italia, Cipriano de Huerga si sarebbe trovato in terra più congeniale che Juan de Valdés; forse il suo rapporto con essa sarebbe stato meno reattivo di quello che, malgrado l'ipotesi di un tentativo di adattamento, avanzata dalla Barbolani, viene documentato dal *Diálogo de la lengua*. Cipriano si sarebbe inserito naturalmente nella cultura letteraria italiana, lungi dalla concezione popolare della letteratura, che viene affermata nel *Diálogo de la lengua*, continua in altra sede l'attaccamento al "vulgo cristiano", e per noi costituisce un elemento non ultimo del fascino della personalità di Juan de Valdés.

Franco Meregalli

Maria Grazia Profeti, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: El purgatorio de San Patricio*, Barcellona, Planeta-Universidad, 1976, pp. 179.

Maria Grazia Profeti, profonda conoscitrice di Pérez de Montalbán, editrice specificamente della *Vida y purgatorio de San Patricio*, si è sentita naturalmente attratta da due opere teatrali che da questo romanzo agiografico derivano: il notissimo *El purgatorio de San Patricio* di Calderón e *El mayor prodigio y Purgatorio en la vida*, opera invece pubblicata, a quanto sembra, una sola volta nel Seicento, a noi nota attraverso una "desglosada" che era posseduta dalla Biblioteca Nacional, ora smarrita, ma trascritta nel secolo scorso.

La data dell'opera calderoniana è stata fissata ed è ora confermata dalla Profeti: 1628, un solo anno dopo la prima edizione dell'opera di Montalbán da cui ha preso i materiali. Possiamo considerare la datazione come definitiva. E' vero che Hilborn, nel suo volume *A Chronology of the Plays of C.*, Toronto, 1938, in base alle sue analisi metriche, propone come data il 1634; ma un'esperienza personale mi assicura che egli non merita molto credito; e uno dei massimi calderonisti del secolo, Alexander A. Parker, afferma a proposito dell'opera di lui: "This work is totally unreliable" (*The chronology of Calderón's Autos sacramentales*, in *Hispanic review*, 1969, 183). Meno pacifica è la datazione de *El mayor prodigio*: l'opera viene assegnata dalla Profeti al 1627, ma in base a una considerazione che non mi convince. In essa si parla di Perpignano come luogo d'origine di Ludovico Enio, il protagonista. Solo nella prima redazione del romanzo di Montalbán, pubblicata tre volte nel 1627 e una nel 1628, il personaggio è detto di Perpignano; nella redazione e quindi nelle edizioni successive è detto di Tolosa. Non vedo come ciò ci procuri un *terminus ante quem*. L'autore poté benissimo utilizzare un esemplare delle prime edizioni, largamente diffuse, anche molti anni dopo la loro pubblicazione. Anche la paternità di *El mayor prodigio* è discussa. L'unica stampa l'assegnava a Lope. Alcuni argomenti di Fichter, contro l'attribu-

zione a Lope, non convincono: l'addurre il coefficiente gongorino dello stile dell'opera contro l'attribuzione corrisponde a un'idea assai semplificante dello stile di Lope, un'idea che dal 1939, data dello scritto di Fichter, ad oggi è caduta giustamente in discredito. Anche il ragionamento secondo cui l'opera non può essere di Lope perché è letterariamente debole corrisponde ad un ingenuo schematismo. La Profeti nota che sarebbe il caso di concedere a Lope il diritto di dormicchiare di quando in quando, accanto a Omero. (Del resto, alcuni degli ampi squarci citati dalla Profeti appaiono tutt'altro che spregevoli, letterariamente). La Profeti nota che "no se entiende por qué la presencia de un soneto seguramente de Lope en una comedia a él atribuida tenga que probar su falsedad, en vez de constituir el resolutivo testimonio de su legitimidad" (p. 73). "Resolutivo" non mi pare: l'"es de Lope" costituiva un marchio di fabbrica così produttivo da un punto di vista commerciale che l'appropriazione, come viceversa l'attribuzione falsa, è da considerare sempre possibile; certo in sé la cosa non può essere, come invece sembrava a Fichter, da addurre contro l'attribuzione. Le considerazioni di Morley e Bruerton non sono da trascurare: essi erano ben più cauti di Hilborn. In ultima analisi, non parlerei dell'opera supponendola senz'altro di Lope e come testimonianza di atteggiamenti di Lope, anche se è da escludere la certezza contraria.

Lo studio dell'opera di Calderón viene dalla Profeti ripetutamente rapportato agli scritti di Bodini e di Samonà, cosa che simpaticamente tende a individuare una maniera italiana di leggere Calderón. Pochi invece sono i collegamenti con il calderonismo d'altri paesi, per esempio coll'inglese. Poiché si tratta di studiare lo scarto calderoniano dalle fonti, sembrerebbe da aspettarsi che la Profeti confronti il caso de *El purgatorio de San Patricio* con quelli esaminati da Albert E. Sloman in libri ormai classici: *The sources of Calderón's El Principe constante*, Oxford, 1950 e *The dramatic craftsmanship of C.*, Oxford, 1958, reprint 1969. Ma gli scritti di Sloman non vengono citati. La scarsa osmosi internazionale dei nostri studi è cosa nota, e precisamente gli anglosassoni ne danno talora dimostrazioni. E' vero tuttavia che il calderonismo inglese è così ricco, incisivo ed articolato che il trascurarlo ha conseguenze più gravi che non il prescindere dal calderonismo italiano.

Dal volume della Profeti appaiono i rapporti tra le due opere teatrali e Montalbán. Non ci si pone il problema di eventuali rapporti delle due opere teatrali tra di loro. Data la certezza della datazione dell'opera calderoniana, ci si potrebbe chiedere se l'autore de *El mayor prodigio* la conoscesse. Non ho alcuna idea di quale potrebbe essere il risultato di una ricerca che partisse da questa ipotesi.

Il volume si chiude con un'appendice, *Para la novela barroca de carácter hagiográfico*, in cui l'autrice richiama l'attenzione sulla ricchezza, la diffusione, l'efficacia di questa "sección narrativa" e giustamente deplora l'abbandono in cui essa è generalmente lasciata dalla critica. Credo che si tratti, semplicemente, di una remora di carattere laicistico.

Franco Meregalli.

Antonio Mestre, *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 220.

Arrivati a un certo punto della ricerca settoriale su problemi chiave della storia delle idee, più che utile diventa necessario allargare la prospettiva e tentare di fare non solo un bilancio dei sondaggi effettuati, ma indicare linee generali interpretative di un periodo del quale sia stata individuata l'omogeneità. E' ciò che accade con l'arco di tempo che va dalla Guerra di Successione alla morte di Fernando VI, che la vecchia storiografia centrava tutto nella figura di Feijoo e che le recenti monografie hanno invece giustamente spezzato in una serie di contrastanti personaggi, i cui rapporti e sequenze era necessario stringere in una lettura unitaria. E' ciò che ha tentato di fare Mestre (ben conosciuto per i suoi studi su Mayans) in questo breve saggio, che sollecita a una serie di ripensamenti sulla *Ilustración* del primo Settecento e sulle linee che essa determina nello sviluppo e interno strutturarsi della più matura vicenda dei lumi dell'età di Carlo III.

Mestre propone una lettura della *Ilustración* basata su di una specie di altalena di coincidenza e non-coincidenza tra "intereses políticos evidentes" del dispotismo illuminato e "planteamiento reformista de los ilustrados". "En determinados momentos — scrive Mestre —, los puntos de vista y los criterios de acción coincidieron. El equipo gubernamental apoyó entonces las reformas programadas por los ilustrados. Pero, cuando sus puntos de vista discrepan — lo que ocurrió con relativa frecuencia — los gobiernos españoles del XVIII rechazan los proyectos más urgentes o los programas más lúcidos" (p. 8). E su questo punto mi pare che Mestre abbia giustamente riportato il problema della *Ilustración* nella sua esatta realtà, che è quella del rapporto tra intellettuali e potere, allontanando così quella griglia di lettura che ancora continua pesantemente ad avvolgere gli studi sui Lumi, riducendo la loro vicenda a un succedersi di idee intrecciate sullo sfondo dei grandi sistemi filologici, mentre il carattere fondamentale del pensiero illuminista, come ha ben sottolineato Venturi, è da un lato "la radicale volontà di non costruire sistemi filosofici" e dall'altro il portare in primo piano l'incontro e scontro tra le idee e quello che Diderot chiama "le gouvernement". Solo che tale esatta angolatura del problema viene da Mestre piegata ad una assurda operazione di rovesciamento della classica etichetta "età di Feijoo" in quella di "età di Mayans". I suoi studi sull'erudito valenciano lo conducono infatti ad una svalutazione del valore scientifico dell'opera feijoniana e ad una messa in primo piano del rigore e della serietà dell'opera di Mayans. Non è certo qui il caso di discutere sul diletterantismo o meno del benedettino di Oviedo, sulla sua cultura di seconda mano o sull'accusa di Piquer di non aver mai letto quel tanto citato Bacone; mi permetto solo di sottolineare che tale nel fondo un po' ingenua valutazione "for ever" della solidità culturale o meno di questi due grandi protagonisti della vicenda intellettuale del primo Settecento risulta improduttiva proprio in funzione di una loro lettura in chiave di politica culturale.

Contrapporre poi, come Mestre fa, la *Carta filosófica médico-chymica* di Juan de Cabriada, che è del 1687, al *Teatro Crítico*, per concludere che a distanza di una quarantina d'anni il "planteamiento es idéntico", significa, a parte l'inesattezza

dell'affermazione, di non saper leggere i testi nel loro preciso contesto storico, individuandone le diverse funzionalità. Anche se poi l'osservazione di fondo, che è assurdo far iniziare il rinnovamento scientifico spagnolo con Feijoo, è giustissima. Alle spalle del benedettino c'è infatti tutto un intenso lavoro di ricerca, sistemazione e "traduzione" di idee. Ma la questione è un'altra. Perché la realtà è che tale lavoro rimane limitato a ristretti circoli d'intellettuali, che non riescono ancora a misurarsi con la prassi e i progetti del potere. E' con Feijoo comunque, nonostante tutti i più che esatti ridimensionamenti della sua figura di intellettuale, che la cultura si trasforma in politica culturale e fa così i conti con la realtà ambigua e contraddittoria del riformismo borbonico. Il problema è di vedere perché al gruppo dirigente capeggiato da Patiño interessa più l'impostazione e la struttura dell'intervento feijoniano che quella di Mayans.

Nei due capitoli dedicati a *El reformismo español de la primera mitad de siglo* e al *Despotismo ilustrado y reforma de las letras*, Mestre, riutilizzando i suoi precedenti lavori su Mayans e la storiografia del XVIII, e la sua pregevole edizione della corrispondenza di Mayans, ci fornisce un'utile traccia per risolvere tale problema. Dopo le disavventure con i Gesuiti a Valencia, Mayans è nel 1733 a Madrid come "bibliotecario real". Di quest'epoca è la sua *Carta-Dedicatoria* a Josè Patiño, che Mestre, con una certa esagerazione a mio avviso, definisce il "planteamiento reformista más lúcido y completo de la primera mitad del siglo" (p. 57). Patiño non la prende in considerazione. Perché? Proporre come predominante la necessità da un lato di un'edizione critica delle fonti già note della storia di Spagna e la pubblicazione dei documenti ancora inediti, e dall'altro la necessità di una "España eclesiástica" e di corsi di Istituzioni di diritto spagnolo era certo idea interessantissima, che testimonia come forte fosse l'influenza su Mayans, tramite evidentemente Martí, della lezione muratoriana, ma che interesse pratico immediato poteva avere per i piani di riforma di Patiño? Abituale miopia del potere? In un certo senso sì. Ma anche percezione esatta che molto più incisivo risultava il metodo feijoniano di operare una rottura in certi settori più appariscenti se vogliamo, ma che comunque avevano tenuto il campo nella battaglia culturale tra *novatores* e il gruppo di Palanco.

La lezione di Mayans diventa infatti un elemento, che innerva il progetto riformista, solo nella traduzione moderata del Padre Flórez, dalla quale Mayans prenderà subito le distanze, anche se riconoscerà nella pubblicazione delle fonti da parte di Flórez la realizzazione di uno degli aspetti del suo programma riformista. Così come il criticismo mayansiano trova realizzazione nell'opera di Burriel, il quale però, in un rapporto certo più complesso e tormentato con il potere di quello di Flórez, si muove comunque nella convinzione che la Corte "respira fomento de las letras y estudios". Dalla quale convinzione invece continua a rimanere lontanissimo Mayans, arroccato in una orgogliosa solitudine, che rifiuta di adattare il suo progetto avanzato di riforma alle pieghe indubbiamente vischiose del riformismo ministeriale. Da qui anche il fallimento della sua iniziativa "periferica" dell'Accademia valenciana, così ben delineato nelle sue interne motivazioni ed esiti da Mestre. Il fatto è che Mayans pensa che non debbano essere gli intellettuali a fare i conti con le esigenze della politica, ma al contrario "corresponde a los gobernantes y poderosos buscar a los hombres de mérito para las

empresas" (p. 135). A tale sua concezione del dover essere del rapporto intellettuale-potere s'accoppiava un residuo di neo-foralismo, che com'è noto aveva impregnato gran parte di quella cultura aragonese e valenciana degli ultimi anni del regno di Carlo II e di quelli della Guerra di Successione, alla quale Mayans è fortemente legato, e che rispunta fuori quando al Consigliere di Castilla Nava Carnero risponde che "aprenda de un valenciano las verdades que no saben decir, ni conocen, los castellanos, porque quieren que todo el mundo se gobierne por sus ideas, por las cuales se han perdido a sí mismos y quieren perder a los demás" (pp. 134-135).

La ragione dell'emarginazione di Mayans dalla cultura diciamo che gravita intorno al potere è da ricercare dunque da un lato nella sua concezione dell'intellettuale e dall'altro nel suo valencianismo di ritorno. Ma non mi sentirei di seguire Mestre quando da questo isolamento mayansiano argomenta una contrapposizione Mayans-Feijoo, dove Mayans è il rappresentante più autentico di un illuminismo critico, che prosegue con coerenza il suo piano di riforme e non si piega alle esigenze "inique" del potere, e Feijoo è invece il rappresentante di un illuminismo in fondo "dilettantesco" e più facilmente piegabile alle esigenze del moderato riformismo borbonico. Una storia del primo Illuminismo spagnolo poi che colloca Feijoo tutto in ombra e proietta fasce di luce intensa su Mayans, rischia di non realizzare proprio i due obiettivi che s'era posta: quello di ridimensionare giustamente Feijoo e quello di guardare alla vicenda dei Lumi nella prospettiva del rapporto intellettuali e potere.

Mestre conclude imputando i "tantos fracasos y frustraciones del reformismo dieciochesco" al "rechazo" da parte della Corte di personaggi come Mayans, Burriel o Jovellanos (pp. 164-65), come se una politica riformista avesse potuto dipendere solo dalla presenza o meno alla Corte di questi intellettuali. Tale interpretazione presuppone una sopravvalutazione del ruolo dell'intellettuale nella storia, e l'idea che se le riforme non s'avviano la causa sta nel potere che ha rifiutato gli illuminati consigli degli intellettuali, che molto spesso si credono depositari di verità rivelate o da Dio o dalla Ragione. Il potere certo sbaglia spesso e la sua ottica non sempre riesce a mettere a fuoco nel modo giusto i problemi, ma da tali "vizi" non sono certo esenti gli intellettuali!

Il naturale rapporto affettivo, che si instaura spesso tra ricercatore e oggetto della ricerca, ha giocato a Mestre il brutto scherzo da una lato di scivolare con frequenza in provinciali forzature apologetiche e dall'altro di contrapporre ad una interpretazione distorta del primo Settecento una interpretazione di segno opposto, ma per lo meno altrettanto discutibile. Comunque queste mie osservazioni nulla tolgono al valore delle ricerche di Mestre, altamente meritorie per averci dato la possibilità di esaminare un materiale spesso inedito, ripescato con grande cura e finezza, e per aver fornito stimolazioni utilissime ad un ripensamento storiografico delle vicende dei Lumi nell'età di Felipe V e di Fernando VI, che ancora oggi è impresa tutta da fare, ma che, proprio grazie anche ai lavori di Mestre, è operazione che può partire in un cantiere quasi completamente messo in piedi e ben attrezzato.

Giovanni Stiffoni

Fernán Caballero, *La Gaviota*. Edición, introducción y notas de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, pp. 340.

Fernán Caballero, *La Familia de Alvareda*, Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, pp. 272.

Se presenta de un cierto interés el retorno de la atención crítica hacia este personaje, en ciertos aspectos fascinador, de la literatura española, que publica su obra entre la primera y la segunda mitad del siglo XIX, Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber, "producto de una curiosa mezcla de genuino alemán y de castiza española" (I, 7), y que concentra en su obra el estilo y la poética que provienen del segundo romanticismo, del costumbrismo y del realismo.

Los últimos ensayos críticos sobre F.C. eran de los años sesenta, debidos a los estudios un tanto desiguales de José Montesinos (1961), Javier Herrero (1963) y Santiago Montoto (1965). En éstos, a parte una atenta reconstrucción de datos biográficos, obviamente esenciales para poder comprender a una escritora que construye sus novelas como eco de su propia vida y al mismo tiempo proyección, prolongación e inconsciente negación de la misma, no se encuentra, desde el punto de vista de la valoración crítica, indicaciones mucho más interesantes que las contenidas en las sutiles páginas de Croce sobre la tensión estética del moralismo de F.C., publicadas en la *Crítica* de 1922 o en las de Menéndez y Pelayo, con su definición un poco inconsistente de "realismo angelical".

Sean bienvenidas, por lo tanto, estas dos recientes ediciones de *La Gaviota* y de *La Familia de Alvareda*, que esperamos sirvan de estímulo para reanudar el discurso crítico sobre esta escritora, con mayor atención sea en lo referente a ciertos problemas lingüísticos, que el actual ojo crítico puede decodificar con mayor habilidad, sea en lo referente a los hilos no siempre muy claros que unen a F.C. con el contexto de la literatura romántico-costumbrista española, y al mismo tiempo con el realismo de un Dumas y de un Balzac.

Dos palabras sobre los criterios que nos han sido propuestos en estas dos ediciones críticas. El de *La Gaviota* se ha resuelto publicando el texto de la edición de 1861. Como se sabe, la primera edición de 1856 era una traducción del francés, controlada por la autora, y llevada a cabo por José Joaquín de Mora, con la ayuda de Nuñez de Arena. La edición de 1861 conserva la estructura de la de 1856, pero F.C., que posee el castellano con una mayor soltura, le añade una serie de correcciones. Las variantes entre las dos ediciones habían sido ya publicadas en la edición que hizo Julio Rodríguez-Luis (Barcelona, Labor, 1972). Aquí consiguientemente se ha reproducido la edición de 1861 (pero hubiera sido interesante consultar el manuscrito en francés que se conserva en el archivo Osborne, del cual en esta introducción no se hace mención). Se introduce sin embargo el Prólogo a la edición de 1856, que de costumbre se suprime, y que es un documento interesantísimo para calar en la poética de la escritora, y que complementa perfectamente el Prólogo a los *Cuentos y Poesías andaluzas* de 1859. Poética, la de F.C., que explícitamente se refiere a la de los hermanos

Grimm, y que en una carta de octubre de 1848 a Mora se presenta como el programa de "recoger en el pueblo del campo dichos, usos, cuentos, creencias, chistes, refranes", aquellas "palabras de consejas o cuentos de vieja" de que nos habla Cervantes en el *Coloquio de los perros*.

Bravo Villasante ha subrayado acertadamente la necesidad de relacionar la obra de F.C. con la dimensión de los hermanos Grimm, en lugar de aproximarla, como siempre se había hecho, a la poética de Balzac. He aquí un nudo crítico interesante, es decir la relación entre el hispanismo y el españolismo de F.C., y el de la "duplicidad del novelista que piensa en dos públicos al escribir", el español y el extranjero, con un extraño entrelazarse de un complejo de inferioridad y de superioridad, / "en que habría que considerar la denigración y la revalorización de lo español" (I, 24). En este contexto tendría que ser reconsiderado también el catolicismo y realismo de F.C. (la madre lectora de Mary Wolstonecraft, patrióta acérrima, y el padre protestante convertido al catolicismo), no tanto en función de una instrumentalización política de los buenos sentimientos, cuanto en función de un vivir desde dentro esta religión, como escribe en una carta a Hartzenbusch, el 30 de mayo de 1860, no "atrincherada en una fortaleza", sino formando parte del "todo" del pueblo español.

Otro problema que presenta *La Gaviota* es la ruptura del clima, también lingüístico, entre la primera parte que transcurre en el pueblecito gaditano de Villamar y la segunda, que se desarrolla en los salones aristocráticos sevillanos de la Condesa de Algar. Nos encontramos ante un folklore tomado en directa y un folklore de salón. Es de lamentar, por lo tanto, que, en ocasión de esta edición de *La Gaviota*, no se haya tenido en cuenta la estructura lingüística de la obra y que se haya dejado completamente a parte un análisis de sus variantes, que, si ciertamente no son esenciales para su estudio, resultan elementos muy interesantes para poder hacer un análisis lingüístico de las relaciones entre lengua hablada y lengua culta, que es uno de los aspectos más interesantes en la obra de F.C.

Problemas distintos se plantean ante la edición de *La Familia de Alavareda*. En efecto, para su edición crítica hay que tener presente: la edición publicada en folletín en *El Heraldo* de Madrid del 2 al 26 de septiembre de 1849; la edición madrileña Mellado de 1856; la revisada y corregida de 1861 (que es la que después ha sido siempre reproducida), y además el manuscrito conservado en la biblioteca privada de Osborne del Puerto de Santa María. Rodríguez-Luis ha preferido utilizar el texto de la edición de 1856, que no había sido vuelta a publicar, insertando en el amplio aparato crítico las variantes, obviamente de auténtico interés, de la edición de *El Heraldo*, de la de 1861, y del manuscrito desgraciadamente, sólo los trozos que contienen historias, coplas y anécdotas que no pasaron a las versiones posteriores, y diálogos y narraciones que siguen un curso diferente, porque le ha sido imposible obtener una copia completa del manuscrito que los descendientes de F.C. reservan para una edición facsimil.

El problema del manuscrito abre también la cuestión, que Rodríguez-Luis analiza con mucha atención, si se trata efectivamente del manuscrito que Washington Irving dice que leyó cuando fue huésped de los Böhl en el Puerto de Santa María. Esta cuestión condujo a E.H. Hespelt, en un artículo en la *Hispanic Review* de 1934, a afirmar que F.C. "compuso movida por el interés y el entusiasmo

de Irving, quien resulta, pues, responsable indirecto de la regeneración de la novela española". Acertadamente la importancia de la relación entre Irving y F.C. viene muy limitada por Rodríguez-Luis, el cual, después de habernos dado una precisa reconstrucción de los varios pasajes editoriales a los cuales vino sometida la obra, nos sugiere también una corrección de la imagen un poco estereotipada de una F.C. conservadora, reaccionaria, que identifica lo castizo con el *status quo*, y éste con el altar y el trono. Pero no a través de una inversión, que hubiera sido absurdo, de su misma imagen, sino comprendiendo que, para la hija de Juan Nicolás Böhl, solamente a través de un proceso de identificación aun ideológica con el mundo campesino andaluz era posible centrar aquel *Volksgeist* del romanticismo alemán, al cual F.C. estaba estrechamente unida, y le estaba permitido también individuar a aquella tensión histórica entre antiguo régimen y época contemporánea, que F.C. se demuestra capaz de vivir y comprender con una sensibilidad exquisitamente femenina, lejos de la, a menudo, violencia bárbara de la realidad histórico-social del enfrentamiento.

Maria Luisa Alares Dompnier

Raymond Carr, Juan Pablo Fusi, *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Editorial Planeta, 1979, pp. 324.

Subito dopo la morte di Franco si registrò in Spagna il *boom* dei libri di carattere storico-politico riguardanti gli ultimi 40 anni della vita del paese; fenomeno logico: se da una parte gli scrittori potevano finalmente pubblicare opere maturate durante anni; dall'altra il lettore medio, trasformatosi quasi d'improvviso da membro passivo a membro attivo della comunità politica, sentiva l'urgenza d'informarsi, di sapere, di capire. Ma non è facile scrivere libri di storia su avvenimenti attuali; i fatti hanno bisogno di sedimentare per acquistare prospettiva, i conflitti ideologici di smorzarsi per poter essere interpretati con sufficiente rigore e obiettività. E' per questo che tra l'enorme quantità di pubblicazioni di questo genere che hanno invaso le librerie spagnole fin dal 1976 se ne salvano ben poche, e tra queste, *España, de la dictadura a la democracia*, di R. Carr e J.P. Fusi. E non perché sia un libro perfetto — come ci si potrebbe aspettare dal nome di uno dei due autori, Raymond Carr, il noto storico le cui opere sulla guerra civile sono ormai entrate a far parte dei testi classici della storiografia spagnola —, ma perché emerge tra gli altri per rigore scientifico: serietà di documentazione, analisi globale della molteplice realtà spagnola degli ultimi decenni, costante sforzo di trarne interpretazioni obiettive.

Il testo in esame non dà l'impressione di essere un'opera unitaria; sembra costituito da due parti indipendenti che non si è neanche tentato di fondere tra loro (una corrispondente ai capitoli I—VI, l'altra ai capitoli VII—IX) e da un'aggiunta successiva costituita dal capitolo X e dai due epiloghi.

I capitoli I—VI trattano dell'evoluzione, durante la dittatura di Franco, delle istituzioni (dal governo d'urgenza del periodo di guerra alla "democrazia organica"), dell'economia (dall'autarchia al capitalismo di mercato), della società (da una società cattolica-agricola-feudale a una società laica-urbana-capitali-

lista) e della cultura (dal vuoto culturale postbellico alla rinascita di una cultura alternativa a quella ufficiale e al recupero della cultura dell'esilio). Nell'insieme si tratta di dati e idee già noti, senza apporti originali; il merito è quello di offrirli al lettore sintetizzati in 150 pagine.

La parte più valida dell'opera è invece costituita dai capitoli VII-IX, nei quali si analizza con acuta sensibilità politica e ammirevole obiettività la crisi del franchismo e i fattori che la determinarono: riapparizione del movimento operaio, risorgere del movimento studentesco, progressivo distanziamento della Chiesa dal regime, attività dell'opposizione sia nell'esilio che soprattutto all'interno del paese, dissensi politici tra gli stessi gruppi che appoggiavano il regime. Dopo un approfondito esame di questi elementi, gli autori giungono alla conclusione che nell'ultimo decennio il regime franchista era una sovrastruttura che non rispondeva più nemmeno agli interessi dei gruppi che l'avevano appoggiato e sostenuto, primo tra questi l'alta borghesia finanziaria e industriale. Se continuò nel potere fu perchè l'opposizione, sempre timorosa di una preponderanza comunista, non riuscì a unificare le sue forze e si rassegnò ad aspettare la morte del Caudillo. Quando ciò si verificò, comunque, il franchismo si era talmente logorato che qualsiasi sua possibilità di sopravvivenza era scomparsa.

Dopo questo magistrale saggio sulla decomposizione del regime, il lettore si aspetterebbe un'analisi altrettanto approfondita sulla transizione alla democrazia, titolo del libro e del capitolo X; e invece questo interessantissimo esperimento politico che permise in meno di due anni la trasformazione della dittatura in democrazia nell'ambito della legalità e in un clima di generale moderazione e consenso, viene riassunto per sommi capi in sole 30 pagine, senza quasi commento. Ci si chiede se gli autori non osarono istoriare un processo ancora in atto mentre compilavano l'opera, o se invece questa parte fu scritta frettolosamente e aggiunta all'ultimo momento per esigenze editoriali.

Nei due capitoli finali, scritti uno all'inizio e l'altro alla fine del 1978, gli autori tentano di fare delle previsioni sul futuro della democrazia spagnola. Mentre nell'*Epilogo* si rivelano piuttosto ottimisti e convinti della stabilità del nuovo regime; nel *Post scriptum: 1978* sottolineano che due allarmanti problemi — il terrorismo (che sta screditando la democrazia e favorendo il risorgere di forze di estrema destra) e la crisi economica (che ha creato un clima di delusione dilagante e provocato il progressivo smorzarsi dell'interesse politico delle masse) — minacciano la stessa sopravvivenza del regime democratico.

Il testo, come si è visto, non manca di squilibri, incertezze, improvvisazioni e lacune; non ultima quella di non dare sufficiente importanza ai riflessi della situazione internazionale sui problemi interni della Spagna. E tuttavia rimane una delle poche opere che sia riuscita a superare tanto la visione puramente aneddotica e frammentaria che l'interpretazione tendenziosa di questo periodo storico e a dare al lettore un quadro sufficientemente obiettivo della complessa realtà politica, economica e sociale della Spagna di ieri, che pesa sull'oggi e condizionerà in parte il domani del paese. Forse per questo il libro è stato insignito con il *Premio Espejo de España 1979*.

Maria Giovanna Chiesa

Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*, Barcelona, Ed. Planeta, 1979, pp. 200.

Il volume traccia le tappe della poesia sociale spagnola, dal 1940 fino ai nostri giorni, attraverso una serie di saggi e di articoli che l'autore ha scritto nel corso degli anni.

Già nel 1959 Gabriel Celaya aveva pubblicato una piccola storia della "poesia sociale", ma, come afferma il poeta nel prologo alla nuova edizione, gli anni che seguirono furono determinanti per detta poesia, tanto che si vide obbligato ad ampliare il testo originale. Questa seconda edizione di *Poesías y verdad (Papeles para un proceso)*, è, in effetti, un libro nuovo, anche se i testi raccolti non hanno subito modificazioni di sorta. L'unica variante è data dall'introduzione di note, che spiegano il motivo per cui furono scritti gli articoli, i saggi, le lettere.

Il libro è "un fragmento de unas memorias y no texto doctrinal", precisa Celaya, anche se le idee esposte hanno sapore e validità di enunciati, come risulta dalle definizioni sull'arte, sulla poesia e le loro funzioni di comunicabilità.

Con il termine "sociale" Celaya definisce eufemisticamente quell'insieme di indignazione, di ribrezzo e di vergogna nei confronti della realtà in cui viviamo e con "Poesia Sociale", egli non vuol dire soltanto poesia che tratta temi sociali, ma che parla con il popolo, che crea una coscienza nell'uomo qualunque.

Il poeta individua, fin dal 1947, i presupposti della "poesia sociale", che consistono nella supremazia dell'umanesimo, nel disprezzo per l'estetica e nella rivalutazione dell'opera di Miguel de Unamuno e di Antonio Machado. Con l'apparizione poi nel 1952 della *Antología consultada*, ben quattro poeti su nove adottarono la "poesia sociale": José Hierro, Eugenio de Nora, Blas de Otero e Gabriel Celaya (l'autore si cita in quanto "las falsas modestias no tienen sentido").

La "poesia sociale" acquista così piena coscienza di se stessa e della sua funzione politica. Il poeta deve impegnarsi nella lotta di liberazione del suo paese, uscire dalla propria intimità perchè, come spiega Celaya, "ser poeta es vivir 'en' el otro".

C'è, tuttavia, un pericolo: la politizzazione può diventare banale e danneggiare la forma. Da quest'ultima accusa Celaya si difende affermando che l'attacco al formalismo da parte della "poesia sociale" non significa trascuratezza di forma, perchè l'efficacia espressiva richiede, come la perfezione estetica, attenzione formale.

Verso gli anni Sessanta la "poesia sociale" sembra perdere validità ed entrare definitivamente in crisi. Le cause principali si devono alla proliferazione di epigoni che convertono in "cliché" la poesia che era incominciata come "deslumbrante descubrimiento" e alla sfiducia dei cosiddetti poeti sociali che non riscontrano un cambiamento nella società, malgrado attacchi furiosi.

Ciò nonostante l'autore ribadisce la validità dei presupposti della "poesia sociale", intendendo per essa lotta contro i miti della "Metapoesia", l'ispirazione magica, il "prurito" di originalità, il personalismo e l'immortalità letteraria.

Proprio perchè vuol essere storico, Celaya ha raccolto con rigore e precisione saggi che rivelano le sue riflessioni e l'esperienza di poeta sociale fra gli anni Qua-

ranta e gli anni Settanta. Ne risulta uno spaccato di notevole importanza della poesia spagnola di quegli anni, condotto con fine sensibilità artistica.

Silvana Serafin

Esther Tusquets, *Lo stesso mare di ogni estate*, Milano, La Tartaruga, 1979, pp. 210.

Dire di questo romanzo che si legge d'un fiato sarebbe superficiale: il libro si legge senza avere la forza di staccarsene, per la bellezza dello stile, la convincente grazia con cui la vicenda, tutta interiore, è narrata, e per il suo interesse intrinseco. Tra i volumi che "La Tartaruga" ha pubblicato in questa collana, spesso di scrittrici di rilievo, questo sembra uno dei più centrati e validi. La Tusquets è anch'essa editrice, e apprezzata, in Spagna, ma questa sua prima impresa letteraria, il problematico riflettere intorno alla complessità di un carattere femminile, le ha dato dimensione nuova, l'ha rivelata scrittrice di notevole livello. Ciò viene non dalla novità della vicenda — attrazione e amore tra due donne —, ma dalla serietà e dalla delicatezza con cui tratta un argomento solitamente sfruttato da scrittori di scarso merito, per fini tutt'altro che edificanti. La Tusquets ha dato al tema una compostezza che lo eleva al disopra dell'ibrido e del tabù al tempo stesso.

Il lettore osserva, anch'egli con occhi nuovi, il formarsi e il continuo ripiegarsi sul passato, della protagonista; fino al sorgere di un amore, apparentemente liberatorio, anticamera della salvezza. Qui non si tratta, tuttavia, di un inno all'amore, bensì di un'elegia. Permangono le traumatiche esperienze dell'infanzia e della maturità, acerbi sbandamenti. La protagonista è un carattere di complicata sensibilità, lucida nell'esame doloroso del proprio fallimento sentimentale, anche per il supporto di una notevole cultura. Ma la salvezza non esiste. Il cerchio nel quale si iscrive l'esistenza infelice della donna si chiude sulle parole di un disco di Pasolini: "in principio era il dolore; io ho sbagliato tutto, tutta una vita".

Nel romanzo della Tusquets — ardito per il tema, anche in una Spagna liberata dal grigiore franchista — si offre, per inesplorati labirinti, la gamma profonda di una sensibilità che lucidamente è fuga da se stessa. Sul senso frustrante delle esperienze si costruisce la trama, narrata in linguaggio fluente, barocco è stato detto, forse soprattutto per la nota erotica che prende alla fine il sopravvento, ma anche per l'abbondanza dei riferimenti culturali. Il riscatto poetico della vicenda si opera attraverso la favola e il mito, ed è proprio questo atteggiamento che denuncia il legame felice con quanto di meglio ha dato alla prosa il modernismo, finissimo nello scandaglio interiore. Una sensibilità talvolta morbosa, un senso di vita-morte che sembra scaturire dalla natura, richiama talune pagine del *Gattopardo*. Ciò che il romanzo afferma è la stanchezza cosmica della donna, assunta dalla vita quale oggetto. L'autrice non si avventura nella polemica, anche se essa è implicita nell'affermazione della ricchezza straordinaria di un mondo, quello femminile, superficialmente ignorato.

Giuseppe Bellini

José Gobello, *Etimologías*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1978, pp. 260.

El más conocido de los especialistas en *lunfardo*, el argentino José Gobello, continuando su intensa labor lexicológica (*Lunfardía*, 1953; *Breve diccionario lunfardo*, en colaboración con Luciano Payet, 1960; *Vieja y nueva lunfardía*, 1963; *Palabras perdidas*, 1973; *Diccionario lunfardo*, 1975) y afinando cada vez más su metodología lingüística y sus instrumentos lexicográficos, nos ofrece a los dialectólogos que nos ocupamos del dominio hispanoamericano un nuevo y más valioso registro léxico acerca del habla popular rioplatense (no sólo *lunfardo* sensu stricto), integrado con las correspondientes etimologías (o propuestas etimológicas, a veces discutibles pero siempre interesantes) y con nutridas y, a menudo, originales observaciones lingüísticas o sociolingüísticas.

Creo que este libro representa un paso objetivamente importante no sólo desde el punto de vista de la cantidad de noticias útiles para la historia de la lengua rioplatense, sino también desde el punto de vista de un planteo que aspira a ser científico frente a ciertos abigarrados y heterogéneos registros de materiales léxico-populares que circulan en el Plata. Aunque, con toda modestia que le honra, el incansable secretario de la Academia Porteña del Lunfardo declara que su propósito es simplemente el "placer" de investigar, los que nos ocupamos de estas cosas debemos reconocerle el mérito que le corresponde en el dominio de la lexicografía rioplatense y complacernos por esta su nueva contribución. Y yo más que nadie puesto que en ella no sólo utiliza (y cita) ampliamente mis resultancias publicadas en *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, 1970 (para el cual el mismo ha colaborado valiosamente), sino también porque en repetidas ocasiones las integra oportunamente o las rectifica. En esta reseña van a continuación algunas observaciones, limitadas (por razones de espacio) a las primeras letras del registro, con el objeto de contribuir, a mi vez, a completar en algo tan interesantes materiales.

Págs. 19-20. BACÁN:

El modismo *piam*. "fè bacan" 'armar bronca, hacer ruido' citado de paso por Gobello como cosa curiosa frente al significado genovés (y luego riopl.) de *bacán* 'amo, dueño' y luego 'hombre adinerado', no se relaciona semánticamente con esta última palabra; en realidad, se trata del equivalente al ital. *far baccano* < lat. *bacchanal* con el mismo signif.

Pag. 29. BERRETÍN:

La hipótesis de Gobello de que el genovés *beretín* 'gorrito' haya pasado, en el Plata, al valor de 'capricho, manía' por analogía con el patrón *beguin* (o *beguen*), que significa a la vez 'cofia' y 'capricho amoroso', me parece sugestiva; de todos modos, el modismo, por mí citado en o.c., p. 53 *ghe gía ó berettin* 'está encapri-

chado' y sim. (cf. ital. *prendere cappello* 'enojarse') cuyo valor metafórico no está lejano al ríopl. y que Gobello no encontró en los repertorios genoveses por él consultados, es corriente en el genovés coloquial.

Pág. 31. *BIANDÚN* 'golpazo':

Gobello señala oportunamente que "en cuanto al reemplazo de *v* por *b* [en la variante *biandazo* frente a *vianda*] debe verse allí la influencia de *biaba*" (semánticamente equivalente). Sin embargo hay que tener presente, ante todo, la normal equivalencia fonética entre *v* y *b* en todo el dominio hispánico, con la consiguiente oscilación gráfica, desde época antigua.

Pág. 43. *BUYÓN* 'comida':

Gobello lo relaciona con gen. "*bōggi* o *buggi*, de donde *buggio* 'cocido'", más que con el fr. *boullon*, puesto que "los galicismos — del *argot du milieu* — llegaron tardíamente al lunfardo" mientras que *buyón* aparece ya en *Canillita* de Florencio Sánchez (1904). Aunque esta última observación es históricamente correcta, parece poco probable que de un *buggi* o *buggio* haya podido derivar un *buyón* (eventualmente sí un *bullido* que, sin embargo, ya existe en esp.). Sin contar que ríopl. *buyón* es el correspondiente fonético exacto del fr. *boullon* (en el sentido de que el equivalente ríopl. de la semiconsonante [j] es siempre [ʒ]). Es justamente por esto, como lo supone el mismo Gobello, que al autor del cit. *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* "no incluyó este término en su repertorio, aparentemente definitivo, de italianismos usuales en el Río de la Plata" (*ib.*).

Pág. 62 *CHAFE, CHAFO* 'agente policial':

Gobello se pregunta si procede del ital. *ciaffero* o del jergal *ciaffo* (o también del nap. *chiauffo*) y deja abierto el problema. Es evidente que la variante *chafó* corresponde, ante todo, al ital. jergal *ciaffo* 'esbirro'. En cuanto a la otra variante *chafe*, ésta se coloca fácilmente dentro del patrón oscilante tipo *escrucho-escruche*; *poliso-poliye*; *cafísho-cafiche*; *morfo-morfe*, corrientes en el lunfardo y también procedentes del ital. jergal. Con todo, en el caso de *chafe* se puede hipotizar (dada también su contigüidad semántica) un cruce con *jefe*. Sin embargo, en lo que se refiere a ital. *ciaffero*, no se puede excluir del todo (a pesar de lo anticuado del término) una derivación *chafe* por apócope (fenómeno muy difundido en ríopl. pop.). También pueden haberse cruzado *ciafo* con *ciafero*. Pero es más probable que *ciafero* haya influido eventualmente sobre la otra variante ríopl., que Gobello no menciona, *ciaferola* (cruzada, a su vez, con *cafirola* 'proxeneta').

Pág. 88. *DESCANGAYADO* 'destartalado':

Gobello en su *Dicc. lunfardo* cit., s.v. derivaba *descangayado* "del port. *escangalhado*: quebrantado, roto". Ahora, citando a Arturo Capdevila, precisa que "se trata de un brasilerismo procedente de *escangalhar* en su significado de 'descoyuntar, arruinar'. En mi cit. *El elemento italiano...* (pág. 60) supuse un cruce entre gen. *descancasciá* (pron. *descancashá*) 'destartalado' y brasileño

descangalhar. Gobello trae una cita de Juan Carlos Guarnieri, extractada de una carta de Fructuoso Rivera de 1842, en la que aparece la palabra *descangalhado* "antes de que existiera el tango". Esta acotación histórica utilizada por Gobello me parece importante y prueba que el origen de la palabra en el Plata es seguramente brasileño puesto que la gran inmigración genovesa es posterior a 1842; con todo, su difusión debe de haberse reforzado (sobre todo en el lunfardo porteño), por la sucesiva *invasión* del genovés en *La Boca* de Buenos Aires. Desde el punto de vista fonético se da el caso de que ambas formas, la brasileña [deskanga'lar] y la genovesa [deskanga'ʃa] pueden dar como resultado normal la variante riopl. [deskanga'zar] puesto que tanto [λ] como [ʃ], siendo insólitas en el sistema fonético riopl., suelen substituirse por el sonido más próximo que es justamente [z].

Pág. 102. ESCORCHAR 'fastidiar':

En mi cit. trabajo señalé también *escorchador* 'fastidioso' como derivado de *escorchar*. Lo mismo hace Gobello. Sin embargo hoy me doy cuenta de que esa forma puede representar directamente el ital. *scocciatore* (con el mismo signif.). En cambio, deriva seguramente de *escorchar* la variante *escorchón* (citada por el mismo Gobello en *Dicc. Lunf.*, s.v.) formada a la manera hispánica, sobre el patrón *cansar* > *cansón* 'que cansa'; (*rezougar* > *regongón*; *joder* > *jodón* y sim.).

Págs. 102-103. ESPIANTAR 'irse, huir, etc.':

Gobello, al no aceptar mi hipótesis de una derivación directa del ital. jergal *spiantar* (con el mismo signif.), piensa en un cruce entre ital. *piantare* 'abandonar a alguien' y *spiantare* 'arrancar, desarraigar' (una planta). Sin embargo, esta acepción es rara en ital. mientras, en cambio, es muy común a nivel pop. la metafórica de 'arruinar' (*spiantafamiglie*, ecc.) de donde procede *spiantato* 'en la miseria' (cfr. Bruno Migliorini, *Voc. della l. ital.*, s.v.).

Págs. 108-109. ESTUFO 'aburrido, cansado, fastidiado':

Gobello se inclina por considerarlo un genovesismo: "Como proveniente del italiano popular lo registra Meo Zilio atento, quizás, a que circula también la forma *estufado*, derivada indudablemente del italiano. Pero no sería impropio hablar de genovesismos puesto que la forma *estuvo*, tomada seguramente del genovés, es mucho más frecuente". Sin embargo, más arriba el mismo Gobello había reconocido que "en ital. el participio pasado *stufato* 'fastidioso' alterna con *stuvo*" (en realidad *stufato* funciona usualmente como part. pasado y *stuvo* como adjetivo). El hecho es que no tenemos ninguna seguridad de que *estuvo* haya penetrado por intermedio de los genoveses puesto que se halla difundido en toda Italia y a todo nivel. De todos modos, reproduzco aquí cuanto he dicho, para estos casos en la o.c. p. VII-VIII: "En el capítulo *Italianismos generales* hemos incluido las palabras que coinciden con el italiano general, aunque puedan, de hecho, haber penetrado por intermedio de hablantes dialectales (palabras interdialectale) *salvo en los casos en que ello fuera seguro*" (el subrayado es de ahora).

Pág. 113. FANGUYO 'zapatos':

Esta variante representaría, según Gobello, un cruce entre *fangushes* (del ital. jergal) y esp. *frangollo* 'cosa hecha de prisa y mal'. Aparte de la heterogeneidad semántica que dificulta esta hipótesis, no es necesario acudir a una forma con *-ll-* [ʒ] para explicar la *-y-* [ʒ] de *fanguyos* puesto que el sonido *sh* [ʃ] pasa normalmente a *y* [ʒ] en *ríopl.*, como ya se ha recordado más arriba. En cuanto a la *-o(s)* final frente a la *-e(s)* de la otra variante, véase lo que se dijo más arriba a propósito de *chafe-chafó*. De todos modos, tampoco se puede excluir una singularización (analógica) de una variante ital. jergal tipo *fangoushi* que ya he citado en mi trabajo (p. 111).

Pág. 115. FESA 'tonto':

Gobello, citando al eminente dialectólogo Alberto Menarini, dice que éste "recuerda que voces como [...] *fesso* aparecieron en las pantallas de los cines italianos poco tiempo antes de la última guerra [...]" y agrega: "Pero *fesa* 'tonto' circulaba ya desde antes y lo recuerdo de mi infancia (que transcurrió en la época del cine mudo). La forma habitual es *fesa*, para el masculino y el femenino. *Feso* se oye muy raramente". En la pág. anterior el mismo Gobello había dicho: "Es curioso que Giovanni Meo Zilio, en su indispensable *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* (Firenze, 1970), se haya limitado a registrar «Feso (-a) 'bobo, aburridor': ital. merid. *fesso*». Desde luego, *fesa* es un italianismo, pero tiene su historia". Y aquí recuerda la etimología *fesso-a* < *fendere* 'fender, rajar'". Ahora bien, aparte del hecho de que mi registro de 1970 tenía por finalidad establecer el origen italiano de determinadas palabras ríoplatenses y no el origen de las palabras italianas correspondientes (para las cuales sobran los diccionarios etimológicos), puede ser útil señalar aquí que el recuerdo de Gobello es correcto; en efecto, la forma invariable del ital. merid. *fessa* (m. y f.) es la dialectal originaria mientras que *fesso*, de la que habla Menarini, es una masculinización analógica posterior que se ha difundido en el ital. general, como bien lo dice el mismo Menarini, poco tiempo antes de la última guerra. La variante ríoplatense que Gobello recuerda desde su niñez corresponde, por lo tanto, a dicha forma originaria que ha sido llevada al Plata desde fines del siglo pasado por los inmigrantes italianos meridionales, que siguieron en masa a los genoveses. En cambio, la variante masculina *feso*, que es más rara en Argentina, corresponde al ital. general y ha sido introducida sucesivamente por el cine y los inmigrados italianos. Creo que queda, pues, aclarada así la presunta discrepancia entre Gobello y Menarini.

A este punto, la tiranía del espacio me obliga a dejar para otra oportunidad el examen analítico del resto de tan apasionantes materiales reunidos críticamente por Gobello, pero no quiero terminar esta reseña sin subrayar que la obra contiene un sinnúmero de aciertos etimológicos y, en general, lingüísticos. Entre ellos, por ejemplo, la opción por la derivación *churro* 'hombre hermoso, mujer hermosa' < *churrasco* homosemántico (p. 86); la tesis de que gen. *cufa* 'canasta' pasó, en el Plata, al signif. de 'carcel' por traducción del ríopl. *canasta* 'carcel' (p. 57); que lunf. *engrisar* 'introducir' procede del ital. jergal *grigio* 'bolsillo' analógicamente a *embarretinar* 'esconder' el cual procede a su vez del valor jergal del ital. *berrettino* también correspondiente a 'bolsillo' y luego 'escondrijo' (p. 94); sin contar una

convincente definizione del *lunfardo* que ya no considera como una mera creación carcelera sino, fundamentalmente, como creación de la inmigración italiana, y especialmente del compadrito, en los arrabales porteños (p. 109 y *passim*).

Giovanni Meo Zilio

AA.VV. *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, a cura di Elena Clementelli e di Vittorio Minardi, Roma, B. Cruciani, 1978, pp. 547.

L'Istituto Italo-Latino Americano in collaborazione con la Sorbonne Nouvelle-Littérature Comparée di Parigi e l'Università di Roma, ha organizzato nei giorni 26-27-28 ottobre 1976 a Roma nella sede dell'IILA una Tavola Rotonda sul tema: "La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea.

Sono stati trattati i seguenti argomenti: "Problemi di edizione, diffusione e critica", nella prima giornata, "Le tradizioni popolari a confronto", nella seconda, conclusioni e prospettive in cui si analizzava comparativamente il tema del "caudillismo" nei testi letterari, nella terza.

Al discorso inaugurale del Presidente dell'Istituto, ambasciatore Froilán Alvarez Yépez, hanno fatto seguito i ringraziamenti di Raymond Cantel della Sorbonne e di Luciana Stegagno Picchio dell'Università di Roma.

Roger Caillois, Presidente della prima giornata, a cui si deve il merito di aver diffuso le letterature americane in Francia, ha dato inizio ai lavori con un intervento su "La letteratura del terzo giorno della creazione".

Successivamente Angela Bianchini, a proposito dell'incidenza, ma soprattutto dell'interpretazione, della letteratura latino-americana in America, ha rilevato con acutezza come "la scoperta del diverso, dell'esotico" abbia oscurato la comprensione dell'aspetto più vero dell'America Latina. I critici europei ha ribadito A.B., si sono soffermati su pochi elementi, quali la fantasia, l'inventività, il regionalismo, parlando spesso a sproposito di barocco. Come risulta da tutto l'intervento, la studiosa ha negato riconoscimento scientifico a quelle che sono state semplici intuizioni.

Laure Guille Bataillon ha denunciato la trascuratezza di coloro che hanno l'abitudine di parlare con leggerezza e superficialità di letteratura latino-americana in generale, senza considerare che ogni paese ha una letteratura propria ben definita.

Interessante l'intervento di Roberto Paoli, che ha parlato dettagliatamente della letteratura peruviana, dando un quadro completo degli studi più recenti.

Florence Delay ha osservato come i grandi romanzi abbiano un'eco profonda nei paesi latino-americani a livello di vita sociale e influiscano direttamente nelle questioni politiche. Tipico è l'esempio di *Redoble por Rancas* del peruviano Scorza, romanzo che tratta di un fatto reale, il cui successo fu determinante per la scarcerazione del protagonista Héctor Chacón.

Lore Terracini in un intervento decisivo ed intelligente ha analizzato i rapporti tra "conquistadores" e conquistati in una "prospettiva che, più che storica o storico letteraria vuole essere tipologica: un sondaggio in alcune varianti nella comunicazione tra detentori e vittime del potere".

Dario Puccini ha definito la letteratura latinoamericana, un insieme di valori diversi e un rifiuto della cultura occidentale.

Antonio Melis, in un intervento che lo trovava in disaccordo con altri relatori sulla vasta conoscenza della letteratura americana in Italia, ha rilevato che i criteri della traduzione seguono schemi europei senza evidenziare i valori essenzialmente americani delle opere letterarie. La conseguenza diretta è il mancato successo di romanzi importanti che non vengono recepiti dal pubblico nel loro significato più ampio e più vero.

Sono intervenuti, sempre nella prima giornata, Jacqueline Baldran, Francesco Tentori Montalto, Walter Mauro e responsabili di case editrici: Giuliano Manacorda per gli Editori Riuniti, Cesare Milanese per la Feltrinelli, Sergio Pautasso per la Rizzoli e Domenico Porzio per la Mondadori.

La seconda giornata ha avuto come Presidenti e Relatori Raymond Cantel della Sorbonne e Ruggero Jacobbi dell'Università di Roma. Le relazioni vertevano sulle tradizioni popolari del Brasile e sue due aspetti contraddittori della letteratura brasiliana: la rappresentazione del mondo contadino e di quello cittadino.

I lavori sono proseguiti con vari interventi. Ricordiamo fra gli altri la relazione di Erilde Melrillo Reali che ha analizzato il tema del messianismo letterario dal "sertão" alla città, e della poetessa Marcia Theóphilo che ha insistito sull'aspetto tematico e formale del "sertão".

Luciana Stegagno Picchio ha evidenziato il realismo magico di Jorge Amado, cronista della Bahia-de-todos-os-santos, mentre Giovanni Ricciardi si è occupato di Graciliano Ramos.

Il discorso si è spostato poi all'area argentina, con l'esposizione di Meri Franco Lao, che ha parlato sulla presenza di forme e ideologie europee nel tango rioplatense.

Sono seguiti gli interventi di Naiade Anido sulla letteratura gauchesca e di Natacha Michel sulla letteratura popolare e populista. Infine l'etno-musicologo Diego Carpintella ha confrontato alcune tradizioni popolari italiane e latinoamericane.

La terza giornata ha avuto inizio con il discorso del Presidente Paul Verdoy il cui tema verteva sulla figura del dittatore nel romanzo ispano-americano. E' seguita la relazione dello scrittore paraguaiano Rubén Bareiro Saguén che ha analizzato la figura del dittatore nelle opere di Alejo Carpentier e di Augusto Roa Bastos.

Di notevole interesse sono state le testimonianze dirette di scrittori, come il già menzionato paraguaiano Roa Bastos, il colombiano Germán Arciniegas, i peruviani Emilio Westphalen e Carlos Zavaleta, il cubano Antonio Portuondo.

Il tema centrale della Tavola Rotonda si può riassumere e sintetizzare in poche parole: attualità dell'incidenza, della conoscenza della letteratura americana in Europa, con le sue modalità e articolazioni. Ed è su questo nucleo centrale

che si sono concentrati i dibattiti e le discussioni, non dimenticando di far risaltare i valori del passato e le prospettive del futuro della letteratura latino-americana, la cui meta principale è contribuire allo sviluppo culturale del mondo, di cui l'America Latina si sente protagonista.

Silvana Serafin

César Vallejo, *The Complete Posthumous Poetry*, translated by Clayton Eshleman & José Rubia Barcia, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1978, pp. XXXVII-339.

Nell'introduzione a questa versione in lingua inglese della poesia postuma di César Vallejo, uno degli autori — il poeta americano Clayton Eshleman fornisce prima di tutto qualche notizia circa le vicende editoriali, nonché i complessi problemi di suddivisione e denominazione riguardanti i materiali dattiloscritti rinvenuti, per i quali egli adotta, pur con qualche riserva, il riordinamento proposto da Juan Larrea, sotto i due nuovi titoli di *Nómina de huesos* e di *Sermón de la barbarie*, oltre a quello già affermato di *España, aparta de mí este caliz* (sulle caratteristiche della ed. Larrea, rinvio alla mia rec. a César Vallejo, *Poesía Completa*, Barcelona, Barral, 1978, in "Rassegna Iberistica", 4, 1979, 98-101).

Segue quindi una diligente relazione circa la figura e l'opera del poeta peruviano, e la storia della decisiva influenza che questi esercitò sulla personale formazione poetica del traduttore. Solo dopo aver superato i molti ostacoli oppostigli da Georgette de Vallejo, egli riuscì a pubblicare nel 1968 una prima, organica traduzione dei testi allora compresi sotto il titolo di *Poemas humanos (Human Poems)* e di cui, fino a quel momento, egli aveva redatto ben nove successive versioni. Molte altre ne sarebbero seguite, tuttavia, dopo il fondamentale incontro con il poeta e saggista spagnolo José Rubia Barcia, in esilio dall'epoca della guerra civile, con il quale ebbe inizio un'assidua e fruttuosa collaborazione per il completamento della traduzione di *España, aparta...*, apparsa nel 1974 con il titolo di *Spain, Take This Cup From Me*, ma in seguito ulteriormente modificata, e per una radicale revisione dei componimenti che già figuravano in *Human Poems*.

Un lavoro di progressivo affinamento che si rese necessario per la particolare difficoltà della lingua poetica di Vallejo, a proposito della quale Eshleman afferma: "When traditional syntax is sufficient to carry what he wants to say, he allows it and works within it. But when it is incapable of yielding a point of meaning, he bends it to suit needs of the poem in progress, risking obscurity to say at moments what feel ineffable. While the poetry that results is not traditional, neither could it be called experimental. Rather, both of these forces are presents as agents in composition, and the task for a Vallejo translator becomes to deal with both of these poles" (pp. XXXIV-XXXV).

Effettivamente, entro i limiti stabiliti dalle notevoli differenze strutturali esistenti fra le due lingue, questa traduzione si caratterizza per un alto quoziente di resa semantica, in accordo con il preciso obiettivo degli autori che si sono proposti

di essere "as uninterpretable as possible" (p. XXXVI). In realtà, Eshleman qui si riferisce al problema della cosiddetta 'traduzione libera', perché, espresso in termini più tecnici, una ricodificazione che, come la presente, miri a salvaguardare al massimo, sul piano del contenuto, sia l'aspetto denotativo che quello connotativo del complicato messaggio vallejano, non può che essere frutto di un vaglio accurato del testo e, quindi, di una interpretazione altrettanto scrupolosa, previa comunque alla scelta di ogni concreta attualizzazione semantica. Tale ricerca di equivalenze di significati spesso non può che rimanere, però, meta ideale quanto irraggiungibile, soprattutto per quanto concerne le strutture superficiali dei due sistemi linguistici in questione.

A questo riguardo, fra i livelli costitutivi originari maggiormente sacrificati troviamo infatti la disposizione sintattica, la cui relativa pluralità di combinatorie in spagnolo viene necessariamente ricondotta entro i più rigidi schemi della lingua inglese, con effetti di normalizzazione e, in taluni contesti, di banalizzazione del messaggio poetico, soprattutto notevoli nei casi in cui il testo castigliano appaia già deviante rispetto alle vigenti costruzioni standardizzate. Si vedano, p. es.: i seguenti enunciati:

— "sentado apócrifo, en la mano insertos / sus tristes paras, sus entonces fúnebres" (SB, "*Va corriendo, andando, huyendo*"..., p. 112): 'apocryphally seated, his sad fors, / his funeral thens, inserted in his hand';

— "se ve, por fin / el busto de tu trémulo ronquido, / vense tus sufrimientos a caballo." (SB, "*¿Y bien? Te sana el metaloide pálido*"..., p. 126): 'the bust of your tremulous snore / is seen, at last, / your sufferings on horseback are seen';

— "Al sufrimiento antiguo / danse [...]" (E, "*Los mendigos pelean por España*"..., p. 242): 'They deliver themselves to the old sufferings'.

Altre volte, invece, sia il livello della sostanza del contenuto che quello della sua forma sono conservati, specialmente se si tratta di enunciati di tipo sentenzioso:

— "venturosos / serán [...]" (E, "*Himno a los voluntarios de la república*", p. 226): 'fortunate / they will be [...]';

— "¡Verán, ya de regreso, los ciegos / y palpitando escucharán los sordos" (*ivi*): 'The blind, upon coming back, will see / and throbbing the deaf will hear!'.

Quando il sistema della lingua lo consente, i traduttori cercano quindi di far corrispondere l'ordine sintattico inglese a quello spagnolo, sempre in funzione di una resa semantica adeguata. Di tanto in tanto, però, relativamente alla sintassi, le variazioni si rendono necessarie non nella disposizione degli elementi, bensì nella scelta di quelle categorie grammaticali che più agevolmente permettono la riverbalizzazione, anche inedita, del referente:

— "Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, a infiernazos, / a cielazos, / andando sobre duro vino, en multitud" (E, "*Batallas*", p. 234): 'Málaga beaten up, fatidically clotted, bandit infested, hellstruck, / heavenslashed, / walking over hard wine, crowded'.

Oltre che sul terreno dell'originalità, tale ricerca di equivalenze espressive, trova soluzioni soddisfacenti anche nell'ambito delle locuzioni metaforiche che siano percepite come stereotipi:

— "[...] sudando tinta" (NH, "*Y no me digan nada*"..., p. 50): '[...] sweating blood';

—“[...] a quema ropa” (E, *Himno a los voluntarios de la república*, p. 222): ‘[...] point-blank’.

In qualche caso, però, pur avendo la possibilità di mantenere quasi letteralmente la locuzione di partenza, corrente dal punto di vista del codice grammaticale ma non culturale, gli autori procedono a interpretazioni normalizzatrici che di fatto sottraggono effetto straniante agli enunciati che le contengono:

—“ganando *en español* toda la tierra” (E, *Batallas*, p. 232): ‘conquering the whole earth *in a Spanish way*’.

Limitando ora l’osservazione al campo puramente lessicale, è da notare che Eshleman e Rubia Barcia si trovano spesso di fronte ad autentici dilemmi, il cui scioglimento implica obbligatoriamente una modificazione della valenza semantica dell’unità di significato presa in esame, e ciò optando per traduzioni che, di norma, possono circoscrivere oppure — ma con frequenza molto minore — estendere, nel senso di una più ampia genericità, il patrimonio semico originario. Del primo, più cospicuo fenomeno si vedano gli esempi seguenti:

—“Si / hubiese muerto mi novia, mi dolor sería igual [...]” (NH, *Voy a hablar de la esperanza*, p. 16): ‘[...] If my bride were dead, my pain / would be the same. [...]’;

—“[...] *compadre* / de mi cálculo, enfático ahijado” (SB, “*Otro poco de calma, camarada*”..., p. 210): ‘[...] *godfather* / of my calculation, emphatic godson’.

Altre volte, però, gli autori aggirano l’ostacolo di una traduzione impossibile attraverso vari accorgimenti. Una menzione speciale mi pare meriti la resa dell’opposizione semantica *ser* / *estar* con l’opposizione morfologica fra i tempi verbali *participio presente* / *infinito presente* di *To be*, di cui il primo elemento assume anche valore polisemico sostantivale:

—“(Me ha dicho que en tus siglos de dolor, / amado *ser* [*sic*], / amado *estar*, / hacías ceros de madera. [...])” (SB, “*Alfonso: estás mirándome, lo veo*”..., p. 136): ‘(I have been told that in your centuries of pain, / beloved *Being*, / beloved *to be*, / you made zeros out of wood. [...]).

Oppure si veda ancora come Eshleman e Rubia Barcia hanno risolto il problema relativo all’esempio che segue:

—“sabiendo que *ando* cautivo, / sabiendo que yaces libre!” (SB, “*En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte*”..., p. 208): ‘Knowing that I *walk* imprisoned, / Knowing that you lie free!’. Per quanto riguarda *andar*, i traduttori sono stati costretti a operare una scelta fra la funzione di semiausiliare (*andar cautivo* equivalente a *estar cautivo*) e la funzione di predicato verbale vero e proprio del lessema, impiegando la seconda valenza al fine di preservare, quanto più possibile, il significato globale dei versi che si fonda sulla opposizione fra il sema del movimento e il sema della immobilità nel sintagma ‘I walk imprisoned’, sintatticamente in posizione parallelistica ma semanticamente in posizione chiasmica rispetto al successivo sintagma ‘you lie free’, che ripresenta la medesima opposizione, tuttavia in ordine inverso.

Ho infine lasciato per ultima la questione delle figure del significante (metro, ritmo, rima, assonanze, allitterazioni, ecc.), componente poetica che, per lingue dalla sonorità così diversa, va in gran parte perduta e, quando il livello semantico — nei testi di Vallejo, prioritario rispetto al livello fonico — non lo ostacoli, neces-

sita di un'opera più che di ripristino, di autentica reinvenzione e riorganizzazione. Ciò non sempre è possibile, come nel caso dei due esempi seguenti, di cui metto in evidenza, senza trascrizione fonetica, quelle unità di suono che, macroscopicamente, ricorrono soltanto in spagnolo:

—“[...] CRECE / CON la RES de RUSSEAU [...]” (SB, *Los nueves monstruos*, p. 172): ‘[...] grows with each head of Rousseau cattle [...]’;

—“ll EVÓSE EL EBRIO AL LABIO un ROBLE [...]” (SB, “*Al revés de las aves del monte*”..., p. 198): ‘The Inebriated raised an oak to his lip [...]’.

Altre volte, invece, sacrificando leggermente l'equivalenza semantica, i traduttori riescono con abilità a ristrutturare, sia pure su valori fonici differenti, un significante capace di generare nuovi messaggi formali. Appaiono particolarmente rilevanti, a tale proposito, le paronomasie di quest'esempio:

—“ t ÁJALA, b ÁJALA, ÁJALA” (SB, “*Otro poco de calma, camarada*”..., p. 210): ‘GUT IT UP, hUMBLE IT, CrUMBLE IT’.

Resta da segnalare, infine, la destrezza con cui gli autori rendono, sia pure in altri lessemi, le errate trascrizioni grafiche volute da Vallejo nei casi in cui egli riproduce la scrittura di persone imperfettamente scolarizzate:

—“ ¡Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito! / Viban con esta b del buitres [...] (E, “*Solía escribir con su dedo grande en el aire*”..., p. 238): ‘Long live all companions / written at the head of his air! let them live with this buzzard b [...]’.

Al corpo delle poesie tradotte, seguono quindi una riproduzione in facsimile di sei componimenti dell'autore peruviano, già apparsi nell'ed. Moncloa; un'appendice con la trascrizione di una sequenza di otto poesie, appartenenti a una precedente stesura di *España, aparta...*, e successivamente modificate nella distribuzione all'interno della raccolta e nel testo stesso; una sezione di note diretta principalmente a offrire la traduzione, ma senza testo a fronte, delle redazioni originarie di versi soppressi o modificati da Vallejo, al fine di dare al lettore “a sense of the process he used in ‘completing’ the manuscript” (p. XXXVII). Gli autori non pretendono che queste parti finali costituiscano un vero e proprio apparato critico, diretto a chiarire i numerosissimi problemi di lettura presentati da questa poesia che, come si afferma nell'introduzione, richiederebbe un commento “several hundred pages long” (pp. XXXVI-XXXVII), bensì, attraverso di esse, danno più semplicemente testimonianza del documentato impegno con cui è stata condotta la loro traduzione, la quale, pur con qualche lieve imperfezione, costituisce nel suo insieme un pregevole risultato che giustamente premia i lunghi anni di lavoro ad essa dedicati.

Elide Pittarello

Gabriele Morelli, Strutture e lessico nei *Veinte poemas de amor...* di Pablo Neruda, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. 111.

Delle ventuno poesie che compongono questa notissima operetta nerudiana G.M. ne esamina cinque (secondo l'ordinamento disposto dall'autore, i nn. 1, 6, 7, 8, 20), facendo precedere le specifiche analisi dei suddetti componimenti da alcune pagine introduttive, nelle quali vengono presentati complessivamente i tipi di rapporti che, nell'intera raccolta, caratterizzano il piano semantico e quello espressivo, oltre ad alcuni riferimenti alla teoria del testo poetico, funzionali all'indagine successivamente sviluppata, in accordo con i principi fondamentali di una pratica di lettura a indirizzo formalista —e, più genericamente, semiotico— che in Italia ha trovato da tempo, e spesso con risultati autorevoli, largo seguito.

Attraverso tale metodo è intento di G.M., infatti, mettere in evidenza l'instabilità della sostanza del contenuto, conseguente alle contraddittorie relazioni sentimentali che il poeta instaura con la donna —ovvero, in questo contesto, con la più evidente incarnazione dell'alterità dell'essere rispetto a un proprio chiuso, non ancora dominabile progetto di vita— e, di contro, alla solidità dell'architettura formale che quell'irrisolto groviglio emotivo veicola e imprigiona nelle singole manifestazioni poetiche. Afferma a tale riguardo il critico che “ad una apparente incapacità di pensiero e di narrazione, motivata da un eccesso di tensione e di esasperazione, vediamo corrispondere sul piano della forma una rigorosa costruzione di disegno, incline a tornare su se stessa, ad insistere su motivi fonici e ritmici già affermati, e quindi a riproporli in una sorta di continua variante e sillabazione che ha quale destinatario del canto non solo —e comunque non unicamente— la figura della donna, ma anche quella dell'io monologante del poeta” (p. 6).

Questo ben orchestrato sistema di corrispondenze morfologiche, sintattiche, fonetiche, metriche, ecc., fa quindi proliferare intorno al referente di più immediata percezione —connotato da un lessico di tradizionale derivazione paesaggistica, tassonomicamente ristretto a pochi e ripetuti elementi naturali, eppure vivificato da sempre trasfiguranti associazioni metaforiche— un sovrasenso di origine esclusivamente formale che, nelle sue diverse realizzazioni, mina, ingrandisce, dissolve o rifonda la vita stessa del segno linguistico.

Così accade in “*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos*”... la lirica che apre la raccolta, in cui i fitti legami stabiliti sul piano espressivo dalle figure morfo-sintattiche, quali la correlazione, il parallelismo, il chiasmo, ecc., servono a rendere più evidente, sul piano del contenuto, la serie di dicotomie riguardanti nuclei differenti di significato e, all'interno di questi, raggruppamenti semici pure contrapposti. Essenzialmente tale dualismo si addensa, prima di tutto, intorno ai poli *donna/uomo*, il primo dei quali è da identificare con il mondo e il secondo con il poeta, rispettivamente portatori di qualità antitetiche che qui brevemente riassumo nelle coppie *staticità / dinamismo*, *abbandono / violenza*, *chiarore / oscuramento*, *levigatezza / asperità*, ecc. Tuttavia, biforcazioni di senso avvengono anche all'interno dei due campi semantici principali: nella donna, come contrapposizione tra la felicità plastica e cromatica del corpo e la tristezza e l'estraneazione dell'anima; nell'uomo, come successione di un sentimento d'amore arrendevole e angustiato a un primitivo atteggiamento di solitaria e bellicosa rudezza. Cionò-

nostante, per vie laterali, alcune di tali dicotomie si ricompongono: p. es. sul terreno della concretezza, della corporalità, tanto femminile quanto maschile, che rappresenta "la realtà immanente, l'universo fisico e sentimentale" (p. 33), da cui si dipartono interrogativi metafisici senza risposta; oppure sul terreno cromatico di quel negativo colore oscuro che congiunge in una stessa linea enigmatica il sesso della donna, la vita del poeta ancora ignaro dell'amore e il doloroso destino che egli pensa gli sarà riservato.

Questo stesso tipo di metodologia critica informa anche l'analisi dei componimenti successivi, di cui, per ragioni di spazio, non darò che poche, essenziali notizie: in "*Te recuerdo como eras en el último otoño*"..., lirica nella quale il poeta evoca un amore ormai finito e lontano nel tempo, G.M. mette in luce come, attraverso il triplice reimpiego di alcuni sintagmi e lessemi in punti strategici del verso e della strofa, l'autore giunga al risultato di una perfetta osmosi fra la donna e la stagione autunnale; "*Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes*"... è invece poesia del cupo rimpianto causato dall'assenza dell'amata, il cui senso è racchiuso in un distico centrale che a livello metrico e semantico spezza in due la lirica, sotteraneamente rinsaldata tuttavia da costanti tematiche, oltre che da spiccati valori fonico-ritmici; nel componimento "*Abeja blanca zumbas, ebria de miel, en mi alma*"... le simmetrie della forma e della sostanza del significante, nelle sue diverse strutturazioni, prevalgono invece nettamente sul significato che, qui più che altrove, è trasmesso per visioni e riflessioni, concorrenti a formare in maniera cumulativa anziché consequenziale il messaggio del testo: un sentimento di desolazione causato dall'amata lontana, ricordata intensamente per la sua leggiadria e il suo potere di consolazione; un esempio di metapoesia si ha infine in "*Puedo escribir los versos más tristes esta noche*"..., incerto bilancio di una vicenda sentimentale fallita, offerto attraverso la rappresentazione del travagliato comporre poetico, mediante la quale il poeta trasferisce i problemi caratteristici della scrittura (incertezze, ripetizioni, contraddizioni, ecc.) all'oggetto stesso del ricordo (l'amore finito) con lo scopo di usare il linguaggio in funzione anticomunicativa rispetto al tema di cui sembrerebbe voler parlare, strutturando cioè nella forma delle multiple possibilità letterarie, ossia dell'immaginario, un'esperienza appartenente invece al regno dell'accaduto.

Si tratta dunque di analisi minuziose, in primo luogo attente alle articolazioni sostanziali e formali del significato, benché anche il versante sonoro, nelle sue più specifiche componenti fono-melodiche, non venga trascurato, soprattutto nei casi in cui può favorire o suggellare l'interpretazione di enunciati dalla semanticità diffusa, come accade, p. es., nella terza poesia.

Naturalmente, un simile tipo di critica che torna continuamente al testo per interrogarlo e scomporlo nei suoi più riposti dettagli al fine di metterne maggiormente in risalto la significazione nascosta, può, per sua stessa natura, stimolare il destinatario alla prosecuzione di una sempre più particolareggiata lettura che, almeno in teoria, non dovrebbe mai avere fine.

Fra le suggestioni che personalmente quest'opera mi ha dato occasione di provare rimando, a titolo di esempio, alle conclusioni relative alla prima lirica, laddove acutamente G.M. rileva come il poeta, la donna e la condizione umana ad essa

assimilabile vengano accomunati dal sema dell'imprecisato e minaccioso colore oscuro, cui mi sembra si possa assegnare l'importante funzione di neutralizzare sul piano della manifestazione profonda del senso quell'opposizione *poeta/donna-condizione umana* che nel testo costituisce invece la struttura portante di superficie.

Per concludere, quest'ultimo lavoro di G.M. apporta al vasto panorama critico riguardante la fertilissima produzione poetica nerudiana un nuovo, positivo contributo.

Elide Pittarello

Cesco Vian, *Invito alla lettura di Borges*, Milano, Mursia, 1980, pp. 223.

Dopo il libro di Roberto Paoli, *Borges: percorsi di significato*, apparso nel 1977, fondamentale per la comprensione dell'opera dello scrittore argentino, anche per il punto che fa sulle relazioni Borges-Dante, già in parte trattate da Stelio Cro nel suo *J.L. Borges, poeta, saggista e narratore* (1971) e il recente contributo di Marco Bernardi Guardì, *L'io plurale* (1979), è questo l'ultimo e più recente saggio della critica italiana, apporto di valore allo studio della personalità e dell'opera di un letterato tra i più rilevanti del nostro secolo. Con questo contributo il Vian, fa la sua, felice, ricomparsa nell'ambito del nostro iberismo. Non che lo studioso si sia disinteressato mai alle lettere che formano l'oggetto del suo insegnamento universitario, ma per molti anni egli si dedicò quasi esclusivamente alla traduzione (Asturiàs, Mujica Lainez, Cortázar...) e a prologhi, di sicuro acume, a testi di Quevedo, di Cervante, di Cortés, ecc. Un'attività, quindi, da alcuni, ingiustificatamente, ritenuta "minore", ma che nel Vian ha dato sempre risultati rilevanti. Basterebbe pensare alla difficoltà di tradurre opere come *Hombres de maíz* o *Mulata de tal* di Asturias per rendersene conto.

Nel libro su Borges l'autore perviene realmente al risultato proposto nel titolo, e nell'indirizzo della collana, quello di indurre a leggere lo scrittore di cui tratta. Un'ampia cronologia immette nella vita e nella circostanza culturale e storica di Borges e del suo tempo, con puntuale dettaglio. Quindi il saggista ricostruisce dell'argentino la vita, per passare poi all'esame cronologico delle opere. Di rilevante interesse è già l'esame della poesia, per il quale il Vian fa intervenire, oltre che la sua intelligenza e la conoscenza profonda del mondo letterario americano ed europeo, la sua notevole biblioteca, nella quale trovano posto le edizioni originali di molti libri contemporanei, quindi dei primi libri poetici del Borges, dei quali rileva e consegna interessanti varianti, che permettono di cogliere il progredire dell'artista.

L'esame dell'opera in prosa, saggi e finzioni, occupa la parte maggiore del volume. Il Vian lo conduce con abbondanza di riferimenti ai testi e alle espressioni rilevanti della cultura contemporanea, penetrandone i sottili significati, con un acume e una finezza che fanno parte della sua cultura, ampia, profonda e raffinata, fondata su una base filosofica in gran parte vissuta personalmente. Egli giunge

così a stabilire l'eccellenza e l'unicità del messaggio di Borges, del quale, in un accostamento felice ad Asturias, mette in rilievo la condizione di "Gran Lengua" della "tribù universale entro la quale è nato e nella quale si è coscientemente e instancabilmente cercato, esprimendosi". Vian fa del pensare e del parlare la prerogativa "unica" dell'essere (p. 162), ed è questa la prerogativa di Borges. Ne viene un ritratto di grande dimensione interiore, una penetrazione sottilissima del messaggio permanente di questo straordinario letterato, con le sue finzioni e le sue realtà, gli inquietanti specchi e la sabbia, il senso del trascorrere inarrestabile del tempo e del limite umano, credente fino allo spasimo nella Biblioteca, nei miti, negli enigmi, negli astri, assalito da inquietudini quasi mistiche, fino alla conquista e quasi affermazione di un Dio, della cui esistenza tutto ignora, ma che non esita a supplicare. Vian sottolinea la frequenza della comparsa della parola "Dio" (pp. 170-171), senza che ciò voglia significare rinuncia alla fondamentale posizione di ateo da parte dello scrittore, come sottolinea i raggiungimenti stilistici, tra essi, dal primo libro agli ultimi, l'"enumerazione metaforica" (p. 171). Per concludere che in fondo l'opera di Borges "è un contemporaneo *sogno dell'inferno*, o se si preferisce del mondo, che è la stessa cosa; ma ciascuna breve tessera, ciascuna scena, è rifinita con netta e icastica precisione, nel segno di una linea espressiva briosa e guizzante, di ritmo "prestissimo", capace di centrare con fulminea felicità la parola, il verbo, il qualificativo, la nota esatta e insostituibile nel momento esatto" (p. 189).

Una nota bibliografica —bibliografia ragionata—, conclude il volume, essenziale, pur nella sua parzialità, soprattutto per quanto attiene ai contributi italiani, dei quali l'autore lamenta la scarsità ingiustificatamente. Il libro è un copioso acervo di dati, di informazione, di suggestive intuizioni, di profondi raggiungimenti interpretativi, ma anche di prescindibili punte polemiche, di impegni chiarificatori non assolutamente necessari, ad esempio nel vocabolario originale introdotto. Le numerose parentesi esplicative in tal senso, rendono meno piacevole, per qualche verso, una lettura fondamentalmente interessante e di grande finezza interpretativa. Del resto, è proprio la finezza dell'interpretazione che dà valore a questo saggio, imprescindibile per una più adeguata conoscenza dell'opera borgesiana, della personalità dello scrittore argentino, ma anche del suo autore.

Giuseppe Bellini

Juan Carlos Onetti, *Gli addii*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 93.

Gli Editori Riuniti stanno rispolverando scritti minori di autori ispano-americani di affermata fama. Non è lontana l'edizione de *I cuccioli* — accompagnata da *Los Jefes* — di Mario Vargas Llosa (1978) e ora appare questo libro, *Gli addii*, di Onetti, scrittore molto più noto, e giustamente, da noi per *La vita breve*, *Raccattacadaveri* e *Il cantiere*. Con ogni probabilità la casa editrice va inseguendo autori che ritiene, per la loro affermazione in Italia, di più sicuro risultato econo-

mico, quando varrebbe invece la pena di affrontare nuovi autori, ampliando quindi il campo della diffusione del libro latinoamericano a testi di sicuro livello. Perché *Gli addii* non può essere certo una nuova rivelazione dell'Onetti, per quanto ne abbia detto nel suo saggio ingegnoso il Luchting e per quanto ne dica il curatore della presente traduzione ed edizione.

Se il clima della narrativa di questo scrittore uruguayano è quello grigio della provincia, che si concreta nella fittizia città di Santa Maria, una sorta di Yoknapatawpha Country faulkneriana, o nel grigio fabbricato del cantiere, nel decadente giardino di Petrus, nella squallida stanza della cameriera che Larsen tenta di corteggiare, tale grigiore è già presente in questo libretto, racconto lungo o romanzo breve, inquietante specchio di una scoraggiante realtà americana, ma priva delle suggestioni che presenta nei grandi romanzi di Onetti.

Se l'indagine si volge fondamentalmente, in tutta l'opera onettiana, al mondo minimo della problematica umana, di un uomo privo affatto di ideali, spogliato di essi da un quotidiano ripetersi ossessionante di accadimenti sempre uguali, ben diversa è la dimensione che il dramma assume nelle opere maggiori, dove interviene un filosofare che presta alla narrazione uno spessore originalissimo. Si dirà che ciò è naturale, appunto perché l'opera di maggior estensione consente una dimensione narrativa diversa. Ma non di rado piccoli testi hanno una pregnanza non inferiore. Il caso de *Gli addii* è diverso. Il libro si presenta piuttosto come una prova narrativa, parrebbe logico interpretare, un abbozzo, sia pure curato, ma che non va oltre tale dimensione.

Vero è che, anche come rileva tra gli altri il curatore, *Gli addii* presentano la singolarità di una molteplice compresenza di punti di vista diversi, che qualifica, anteriormente ai grandi risultati narrativi onettiani, una novità tecnica interessante che avrà poi particolari raggiungimenti. Ritengo errato, tuttavia, che si continui a gridare al miracolo quando si tratta di testi latinoamericani. Anche se questo che si commenta ha una sua vitalità nell'ambiguità che lo domina e che impedisce al lettore di giungere a certezze definitive, sbaragliate sempre da una pluralità di conclusioni possibili. E' una notevole prova, ma sempre una prova, che si regge su una storia semplice, banale, senza dimensione, intendo quella dimensione del pensiero, della riflessione filosofica, che è il fondamento della narrativa onettiana, capace di penetrare profondamente il lettore coinvolgendolo direttamente con i personaggi.

Qui, invece, l'arrivo in un paesino di un tubercoloso, presto accompagnato da una donna giovane che va a vivere con lui, raggiunto poi da una moglie e da un figlio, che però se ne vanno presto, senza che se ne sappia il motivo, se induce a pensare a situazioni di non legittimi amori, tuttavia non riesce ad elevarsi di molto nell'interesse. E neppure dà vita al testo la finale scoperta, alla morte per suicidio del protagonista, che la donna che viveva con lui era sua figlia. Tale scoperta, infatti, rimane vaga, non si diffonde, è e non è al tempo stesso. Qui sì lo scrittore rivela la sua abilità, nel mantenimento costante del clima frustrante e ambiguo. La piatta realtà circostante accentua il senso di frustrazione. Certo il lettore è chiamato a operare direttamente sul testo, a collegare, o a tentare di collegare, fili dispersi, ad approfondire o a rigettare una congettura dietro l'altra, in un racconto che con molta buona volontà si può anche avvicinare parodicamente ai racconti del miste-

ro, mentre mi sembra più centrato il riferimento per la tecnica del punto di vista al cinematografo. Quanto all'“ultimo giro di vite” per l'interpretazione dell'opera, mi sembra non solo pretenzioso, ma inutile cercare di darlo. Il testo non richiede soluzione alcuna; ne andrebbe di mezzo la sua stessa ragion d'essere, che si fonda solo sull'ambiguità. Perciò va letto com'è e per quello che è.

Giuseppe Bellini

Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 240.

Manuel Scorza, *Garabombo, el invisible*, Barcelona, Monte Avila, 1978, pp. 299.

Manuel Scorza, *El Jinetes insomne*, Barcelona, Monte Avila, 1978, pp. 232.

Manuel Scorza, *El cantar de Agapito Robles*, Monte Avila, 1978, pp. 239.

Manuel Scorza, *La tumba del relámpago*, Barcelona, Siglo XX, 1979, pp. 271.

Manuel Scorza, nato a Lima nel 1928, ha partecipato attivamente alle lotte sociali del suo paese. Autore di quattro libri di poesia, si è principalmente dedicato al romanzo.

Dopo essere stato rinchiuso per un anno nelle prigioni di Lima, costretto all'esilio e successivamente rientrato in patria per continuare le lotte politiche, attualmente vive a Parigi ed insegna alla Scuola Superiore di Saint-Cloud. Di M.S. sono usciti in Italia, presso Feltrinelli, Milano: *Rulli di Tamburi per Rancas* (1973), *Storia di Garabombo l'invisibile* (1973), *Il cavaliere insonne* (1978), e *Cantare di Agapito Robles* (1979). Questi pochi elementi biografici mi sembrano utili per la comprensione della sua opera di romanziere, strettamente legata all'attività politica, poichè, come egli stesso spiega: “(...) le vicende del Perù non le ho osservate dalla torre d'avorio dello scrittore; agli inizi degli anni sessanta in queste vicende c'ero immerso fino al collo” (V. Parlato, *Una conversazione con M.S.*, in “Il Manifesto”, 28 agosto 1978).

I suoi libri sono infatti vissuti prima nella realtà storica e poi trasferiti nella realtà letteraria.

Tutta l'opera di Manuel Scorza è dominata da un orientamento politico-sociale che appare sempre più chiaro, senza che per questo rinunci a quello che è stato definito da Carpentier il “reale-meraviglioso” caratteristico di certi romanzi latino-americani. Lo stile narrativo dello scrittore scaturisce dalla fusione tra necessità di esprimere le rivendicazioni politico-sociali delle comunità rurali peruviane e l'intenzione narrativa della cultura mitico-magica che ne è una caratteristica specifica.

Per quanto si riferisce più specificamente alla genesi del ciclo, composto di cinque romanzi che l'autore chiama *baladas* o *cantares*, è da rilevare che essa trae le sue origini da un avvenimento storico: la ribellione degli *indios* contadini delle Ande centrali del Perú. Ogni romanzo, benché sia una storia autonoma, si ricollega strettamente agli altri nella costruzione di un panorama socio-politico che non esclude, nelle sue esigenze di astrazione dalla realtà antropologica considerata, un partecipe scavo nella vita dei singoli individui, visti nei complessi rapporti interpersonali. Protagonisti di questa "epopea" andina sono l'*indio* e il suo mondo.

M.S. riesce a raggiungere un difficile equilibrio tra l'esigenza dell'uomo politico che vuole attestare una realtà di lotta e l'entusiasmo di chi, meticcio, vuol illustrare una particolare cultura indigena, che recupera il mito come momento integrante della sua essenza, dove non esistono divisioni tra conscio e inconscio, tra storia e leggenda, tra magia e razionalità.

La realtà viene violentata dallo scrittore, distorta secondo le proprie esigenze di romanziere attraverso particolari tecniche di rappresentazione: discontinuità cronologica, pluralità del punto di vista della voce narrante, ecc. Esiste una continua tensione narrativa fra quotidianità e trascendenza magica, tra tragicità delle situazioni e percezione umoristica delle stesse. Il linguaggio è lo strumento che cancella le fratture tra reale e immaginario, tra passato e presente: perchè per l'autore la letteratura è rivoluzionaria, ossia: "(...) è il Tribunale Supremo presso cui vengono rimesse le cause finali e, attualmente, per effetto del successo internazionale dei romanzi, è un Tribunale cui la polizia non ha libero accesso". (M. Osorio, *La letteratura è il Tribunale supremo*, in "Spirali", dicembre 1979).

L'elemento epico è un'altra caratteristica di questi romanzi. I personaggi sono fortemente realistici e al tempo stesso avvolti da un alone mitico. L'elemento epico e quello fantastico, meraviglioso, hanno una profonda tradizione nella letteratura latino-americana fin dalle origini; basti ricordare le cronache degli scopritori, dei *conquistadores* e dei loro successori, sorpresi da un mondo naturale inaspettato e stupefacente.

Lo scrittore peruviano dà luogo a un genere narrativo, da alcuni definito "immaginoso-delirante", in cui la realtà si frammenta in situazioni che, rese da un linguaggio crudo, graffiante, ricco di metafore, propone la visione di un mondo "altro" da quello occidentale.

Redoble por Rancas, prima *balada* o *cantar*, pubblicata per la prima volta nel 1970, è la cronaca veridica della lotta condotta dai contadini delle Ande centrali, negli anni '50 e '60, contro i grandi latifondisti peruviani e la compagnia americana "Cerro de Pasco Corporation".

E' per il lettore il primo incontro con il mondo dell'autore; Rancas, villaggio sperduto nelle montagne, raramente presente nelle carte geografiche, è il luogo in cui si svolge la vicenda.

La struttura generale del racconto, in realtà, ha un'importanza limitata perchè sono i personaggi con i loro caratteri fantastici, le loro vite immerse metà nella magia e nella superstizione, che costituiscono l'aspetto più interessante dell'opera.

Da queste micro-storie, ingigantite da una ricorrente dimensione epica, emerge una folla di eroi, di cui Héctor Chacón, detto "el Nictólope", rappresenta l'aspetto positivo, e il Doctor Montenegro, quello negativo. Quest'ultimo è una fi-

gura che farà pesare la sua influenza oppressiva anche nei romanzi successivi. Come specifica l'autore, nell'introduzione del libro, i nomi sono veri, i personaggi autentici. Lo scrittore ne racconta i destini, senza smarrire il dato storico, in una atmosfera magica. Ma protagonista assoluto è il Perù, alla ricerca di un valore nazionale unitario, di segno positivo, libero dalla soggezione economico-politica a potenze straniere, riemerso da tutte le battaglie perdute con le nazioni sorelle, perchè, afferma M.S., "El Perú íntegro es una primera piedra" (p. 73).

L'intenzione di Scorza è di costruire mediante due elementi apparentemente incompatibili: da un lato la descrizione cruda della realtà storica, dall'altra l'esaltazione epica della cultura indigena, di segno magico.

Uno dei motivi originali della narrativa di M.S. è la capacità di creare atmosfere dense di "pathos" e di tensione, mescolandole a situazioni comiche. In tutto il libro si presentano sparsi due elementi opposti: tragicità e umorismo. Questi due aspetti sono riuniti nella figura di Héctor Chacón, l'eroe sulle cui spalle pesa la responsabilità e la tragedia del suo villaggio, ma che ai momenti più drammatici reagisce con una grandiosa risata.

La fine di *Redoble por Rancas*, che segna la sconfitta della comunità, concretizzata dall'autore dalla scena di violenza da parte dei militari, inviati dai latifondisti, e dalla risata del Nictólope, guida dei contadini, sembra dirci che la lotta non è finita, che la vitalità dell'*indio* è ancora molto forte, malgrado le sue esigue capacità di difesa contro il bianco soprafattore.

Uno dei rischi che implica la tecnica del romanzo è la possibilità di una ricezione mistificata del messaggio; in parte il lettore si sente attratto dall'esotico e non riesce a capire in che misura, attraverso l'elemento mitico e leggendario, si occulti un'essenza culturale autoctona, una realtà intesa e vissuta in maniera "diversa" dalla nostra.

Il quadro che M.S. ha tracciato delle lotte contadine del Perù continua in *Garabombo el invisible*, seconda *balada*, pubblicata per la prima volta nel 1972.

Figura centrale di *Garabombo el invisible* è Fermín Espinoza, "Garabombo", che diciotto mesi dopo il massacro di Rancas, organizza la comunità di Yanahuanca, la quale invade e recupera gli sconfinati territori caduti nelle mani dei latifondisti di Uchumarca, Chinche e Pocoyán.

In ogni romanzo di questo ciclo esiste un personaggio particolarmente magico, in questo caso Garabombo, con la sua invisibilità, affiancato da El Abigeo, che legge il futuro nei sogni, e dal Ladrón de Caballos, che parla con gli animali e comunica con la natura.

L'invisibilità di Garabombo, concreta e immaginaria insieme, è parallela alla presa di coscienza della sua gente: da una parte il potere magico in suo possesso è l'antidoto contro l'insensibilità dei bianchi allo sfruttamento dei poveri; dall'altra il rimedio alla incapacità dei contadini peruviani a ribellarsi; infatti lo stesso Garabombo dice che sarà visibile il giorno in cui i suoi *indios* prenderanno coraggio (p. 227). Fermín Espinoza raggiunge la consapevolezza della sua invisibilità nelle prigioni di Lima, luogo in cui tutti i protagonisti del ciclo si politicizzano.

Il Niño Remigio, altro protagonista del libro, è un personaggio particolarmente poetico, che da brutto anatroccolo, per breve tempo, si trasforma in bellissimo cigno. E' l'amara metafora dell'uomo che, inseguendo un sogno di grandezza, tradi-

sce e abbandona la propria classe di origine per vendersi ai potenti, benchè alla fine segua il suo riscatto morale. In questa figura si avverte l'accusa che M.S., conduce contro certi scrittori e intellettuali che non hanno assunto il compito, anche letterario, di denunciare la situazione di ingiustizia che esiste nel loro paese.

In tutto il ciclo, eccetto che in *La tumba del relámpago*, il concetto di tempo cronologico è particolare; infatti esso sembra essersi fermato al momento di un'interminabile conquista delle terre, che si concretizza ogni volta con un medesimo moto pendolare di speranze, entusiasmi, delusioni, paure, morti, nella ripetitività continua dal momento della vittoria cui segue, inevitabilmente, il tempo del mas-sacro.

I vari episodi si succedono senza ordine cronologico lineare, a significare la paralizzazione storica di queste comunità, la cui cultura è ancora idealmente ferma al momento della colonizzazione spagnola del sec. XVI.

Il momento in cui l'elemento magico è più marcatamente presente, nei primi due romanzi, corrisponde quasi a una fase di precoscienza politica dell'eroe, portavoce della collettività. La sua successiva maturazione ideologica e, conseguentemente, quella del suo gruppo, coincide con una drastica riduzione della componente mitica.

In *El jinete insomne*, Raymundo Herrera è un personaggio storico, che nell'800 era partito per andare a misurare i confini delle terre della comunità di Yanacocha; egli affrontò un tremendo viaggio cavalcando senza sosta per ventitre giorni, dopo di che, finito il duro compito, morì.

Questo personaggio è il protagonista del terzo romanzo di M.S., *Don Herrera* figura meno magica degli altri protagonisti, costituisce la molla che fa scatenare la rabbia degli *indios*, svegliandoli dalla mansuetudine centenaria.

Anche in *El jinete insomne* tutti i personaggi sono *cholos*, e già si avverte il lento passaggio dal tempo mitico dei precedenti libri, al tempo occidentale, quasi come una scoperta della storia.

Altro personaggio interessante è l'*Ingeniero*, che si assume il compito di misurare scientificamente i confini delle terre da recuperare; su questa tronfia e grandiloquente figura si fondano tutte le scene comiche e ironiche.

C'è la consapevolezza nuova di un patrimonio da salvare che induce i personaggi a lottare per una esistenza degna e autoctona. Qui più che altrove si nota il riconoscimento di una tradizione *india* ancora vitale.

L'effetto della lunga lotta di Herrera, che si prolunga nei secoli, consiste nel congelamento del tempo. Le acque, i fiumi, le cataratte arrestano il loro corso e coprono le dune fino a trasformarsi in un grande lago; gli orologi imputridiscono, i bambini e le piante non crescono più. E' la paralisi storica di un popolo fermo a epoche immutabili nel loro destino di assoggettamento, di mancanza di libertà. La violazione del tempo, che avviene nel racconto, è funzionale allo scatenarsi della furia rivolta degli *indios*. La giustificazione di questo uso del tempo sta nel raccontare gli avvenimenti, sia come sono stati vissuti, sia come vengono riportati alla memoria dalle comunità indigene.

Tutti i *cantares* rispettano il ritmo tragico di ribellione-massacro, e terminano con la strage.

El jinete insomne è un romanzo circolare, che finisce con la medesima scena

con cui è iniziato, a segnare l'ineluttabilità del destino degli *indios*, la tragedia della loro non storia.

Agapito Robles, protagonista del quarto romanzo, *El cantar de Agapito Robles*, è un personaggio leggendario tuttora vivo. Recuperando la memoria collettiva, egli si rende conto che solo con la forza si può ottenere giustizia in Perù. Sa che gli *indios* sono stati ingannati fin dal 1705. Il compito di Agapito è immenso, deve misurarsi con gli astuti maneggi legali dei potenti latifondisti del suo paese. Si difenderà alla fine con una epica danza colorata che coinvolge tutta la comunità. Questa protesta suprema rende il senso di rabbia, di ingiustizia, di impotenza profonde, che fanno scattare il travolgente ballo, ribellione fantasiosa e insolita che illustra l'eticità e la bellezza di una cultura che nella risata o nella danza trova le risorse per difendersi. Robles e i suoi compagni devono affrontare situazioni impossibili, per ricuperare in questo modo la loro dignità di uomini.

Anche in questo romanzo ci sono più storie e personaggi che sono paralleli e che si intrecciano. Tra questa folla di figure è da ricordare la bellissima figura di Maca Alborno, che con il suo fascino schiavizza i potenti della sua regione e vendica le ingiustizie degli oppressi. Ritroviamo il personaggio di Héctor Chacón, e tutti i brani che gli si riferiscono sono avvolti nella magia, quasi a riportarci indietro, nella atmosfera dei primi romanzi, e sottolinearne la diversità sotto questo aspetto.

Figura umanissima nella sua paura superstiziosa è quella della figlia del Nictálope, Juana, accusata di aver tradito il padre. Essa e la sua famiglia, presi dal terrore delle rappresaglie del potere, si contrappongono alla eroicità di Chacón, che condiziona con le sue scelte rivoluzionarie i destini di coloro che gli stanno vicini.

Il *Cantar de Agapito Robles*, come tutte le altre *baladas*, è diviso in capitoli, con lunghi titoli che ne riassumono il contenuto. Anche qui come ne *El jinete insomne* avvertiamo un chiaro cambio di registro. L'atmosfera magica va lentamente scomparendo per lasciare spazio a un maggiore realismo; si parla di rivoluzione cubana e gli stessi contadini prima di iniziare la loro rivolta vogliono sintonizzarsi con radio La Habana.

Nella primavera del 1979, M.S. pubblica *La tumba del relámpago*, che completa il ciclo dei cinque romanzi precedentemente pubblicati.

Questo libro narra la tragica conclusione della ribellione contadina iniziata nel 1960 nelle Ande del centro del Perù. Ancora una volta il vero protagonista è l'*indio* con la sua rivoluzione, la cui storia è raccontata da una indigena cieca che tesse nella stoffa dei ponchos degli indigeni la storia del destino di questa rivolta, confondendo il passato col futuro. Personaggio/eroe principale è Genaro Ledesma, che rappresenta la riscossa e la presa di coscienza del suo popolo. Ledesma è un uomo acculturato; avvocato, diventerà il difensore legale delle comunità contadine. Egli inizia nella prigione il suo drammatico rodaggio rivoluzionario ed è un personaggio veridico, che si presenterà come candidato delle sinistre alle elezioni presidenziali del 1980 del Perù.

La struttura dell'opera non è dissimile dalle altre; ci sono più storie che si incrociano in ambienti e situazioni già trovati nei precedenti romanzi. In questo libro, più che altrove, si nota la varietà stilistica a seconda della storia e della figura che viene presentata. Per esempio, i capitoli riguardanti Padre Chasán, eroe positi-

vo benchè vittima delle sue paure, che simboleggia la coscienza religiosa di tutto il ciclo, sono completamente senza punteggiatura, al presente e in prima persona.

Nella *Tumba del relámpago* si completa il disegno che sottostá all'intero ciclo. In effetti i due livelli di lettura, quello mitico e quello storico, che sono sempre stati compresenti negli altri *cantares*, qui si riducono a uno; vale a dire sbiadisce quasi completamente la proiezione mitica e risalta la lettura storica razionale degli avvenimenti. In questo senso è illuminante il continuo riferirsi a una situazione storico-politico contemporanea, e soprattutto l'uso di una terminologia politica attuale. Per sottolineare questo aspetto ci sono numerose inserzioni di articoli di giornale che parlano dell'avvenimento in questione. Inostre Scorza stesso compare nel romanzo con gli articoli d'argomento politico da lui pubblicati in quel periodo, rappresentante di sè nel ruolo vissuto in quei tragici avvenimenti: segretario politico del *Movimiento Comunal del Perú*.

Uno degli scopi di questo ciclo, particolarmente raggiunto in questo romanzo, è spiegare come l'elemento mitico, per l'autore fonte di debolezza perenne di fronte ai mezzi scaltriti della cultura occidentale sopraffattrice, sia radicato nella cultura, *india*, quasi come coscienza collettiva, ma poi come da questo stadio, attraverso un doloroso processo, si arrivi a una presa di coscienza storica. Secondo l'autore la risposta mitica alle ingiustizie sociali dell'*indio* peruviano è ingenua ed inutile. Invece, come sembra dimostrare *La tumba del relámpago*, c'è una lenta marcia alla lucidità e a una presa di coscienza storica che è vitale e che, secondo lo stesso Scorza, è l'unica soluzione perchè l'*indio* possa riscattarsi dalla sua condizione di schiavitù.

Susanna Regazzoni

Jorge Ibarguengoitia, *Le morte*, Torino, Edizioni La Rosa, 1979, pp. 172.

Un "tour de force" nel grigio: così potremmo definire questo romanzo dello scrittore messicano Ibarguengoitia, già noto in Italia per un precedente libro di narrativa, *Le folgori d'agosto* (Vallecchi, 1973). *Le morte* ebbe il premio della cubana "Casa de las Américas", come precedentemente l'aveva avuto un'opera di teatro dello stesso autore, *El atentado*.

L'Ibarguengoitia ha al suo attivo una serie di romanzi, oltre a *Le morte*, che ne afferma la categoria di valido scrittore. Ma certo nella sua narrativa il libro citato ha un posto tutto particolare, appunto per il difficile esercizio di conservare uno stesso clima di assoluto grigiore. Non si tratta di un libro allettante, di gradevole lettura; ciò nonostante è giusto sottolineare l'abilità del narratore nel raggiungimento di un clima scostante, che è denuncia evidente di una società priva di spessore, di qualità umane. L'accadere è quasi automatico, verso uno sconcertante inferno, anch'esso senza sfumature. I personaggi sono di estremo squallore ed emergono dall'ibrido mondo della prostituzione. La casa postribolare è, anzi, il cen-

tro di questo mondo grigio che si qualifica per azioni prive di ogni attrattiva, neppure quella erotica, e direi di significato.

Il narratore insiste su un tono truculento, una sorta di "tremendismo" che in Cela, nella *Familia de Pascual Duarte*, ha il suo punto d'origine. Ma assai vicino mi sembra, l'Ibargüengoitia, anche al Donoso di *El lugar sin límites* e *El obscuro pájaro de la noche*, rispettate le distanze. Nel chiuso mondo della prostituzione si succedono fatti di sangue. Le morte sono tutte donne di malaffare, uccise e fatte scomparire per occultare il crimine. Potremmo pensare a una tendenza al giallo, ma è piuttosto al truculento gratuito. Alla fine il libro è intasato di cadaveri. Mondo minimo, personaggi non solo dimessi, ma grigi, privi di umanità ma anche di una qualsiasi intelligenza. Su questi elementi si costruisce la squallida vicenda, che lascia certamente il lettore disorientato.

Giuseppe Bellini

Manuel Pereira, *Il comandante Veneno*, Milano, Feltrinelli, 1979. pp. 230.

Presentato da un entusiasta "Questo è il libro che avrei voluto scrivere su Cuba", di quello stravagante, ma grande scrittore che è Gabriel García Márquez, l'Editore Feltrinelli lancia ora *Il comandante Veneno* (ma perchè non tradurre *Veleno?*) del giovane romanziere cubano Manuel Pereira Quintero, pubblicato nell'originale nel 1977, e perciò non trattato dal Seymour Menton nel fondamentale *Prose Fiction of the Cuban Revolution*.

Si tratta di un nuovo e interessante apporto alla narrativa della rivoluzione cubana, costruito su una struttura binaria: la storia ufficiale, diciamo così, della campagna di alfabetizzazione promossa da Fidel Castro, mediante la riproduzione di dati statistici e di brani di discorsi del Ché e di Fidel, in corsivo, all'inizio di ogni capitolo e la narrazione cronologica della vicenda del giovanissimo "Comandante Veneno", che sceglie appunto il remotissimo casolare di "El Veneno" per la sua opera di alfabetizzatore.

Scontata la retorica del fatto, la celebrazione stucchevole di un avvenimento e di un risultato, peraltro straordinari, che ridussero l'indice di analfabeti, a Cuba, dal 23,6 per cento al 3,9 in un anno e mezzo di campagna, il romanzo rivela una sua forza avvincente. Non tanto nell'avventura, scontata nel suo svolgimento, e nel risultato finale, quanto per l'inserimento del magico, di un mondo particolare, misterioso, che vive nella dimensione interiore del rurale cubano, con gli inevitabili legami con l'animismo, il voondu e la "santería". I contatti con *Il regno di questo mondo* del pure cubano Alejo Carpentier, sono richiamati palesemente. La medesima tecnica di trasformazione della realtà, senza eliminarne il peso, propria del "reale meraviglioso" proclamato nel libro citato dal Carpentier, ha il potere di far superare anche al lettore più prevenuto l'impatto con la scontata ideologia dell'autore, che tuttavia è necessario comprendere nell'esaltante clima della rivoluzione cubana, anche se ricalca altra retorica per noi di non lontanissima memoria. Ma se la lotta di Castro inaugurò a Cuba una nuova atmosfera politica,

diede l'avvio anche allo spirito riformatore e pionieristico che poi si esplicò nell'ambito della liberazione del paese dall'analfabetismo. Per questo Cuba gode oggi di un posto privilegiato nel mondo latinoamericano.

Al lettore avvertito la retorica dà sempre fastidio, ma fortunatamente il Pereira è scrittore dotato, conoscitore profondo del mondo contadino, che nel romanzo diviene, in sostanza, protagonista assoluto nella sua originale bellezza e nell'esaltante affermarsi del mitico e del fantastico. Si è voluto vedere in "El Veneno", forse esageratamente un nuovo Macondo. E' vero che a "El Veneno" l'alfabetizzazione incomincia col porre nome alle cose: ma piuttosto si tratta del riscatto del mondo contadino da un limbo che solo la distanza dallo sviluppo "civile" ha cristallizzato nel tempo e che ora la cultura incrina decisamente, se non sbaraglia. Un libro che, per tutti questi motivi, merita di essere letto, perchè dà modo di penetrare la realtà cubana e di sentirne il fascino.

Giuseppe Bellini

* * *

Graça Almeida Rodrigues, *Crónica do Príncipe D. João de Damião de Góis*. Edição crítica e comentada, Nova Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1977, pp. LXXXV, 275.

Nella "Série investigação" del dipartimento di "Ciencias Humanas e sociais" è uscita nel '77, ma a noi è pervenuta solo ora, la *Crónica do Príncipe D. João* di Damião de Gois nell'edizione critica di Graça Almeida Rodrigues. La curatrice porta a compimento con questo lavoro un impegno iniziato anni prima con il saggio *Para una edição crítica da "Crónica do Príncipe D. João" de Damião de Góis* (in "Suplemento de Artes e Letras", *A República*, 8/XI/73) e continuato con *Damião de Góis face à ideologia e o poder vigentes* (*Archivos XI*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1977) e *Damião de Góis' historiography: a document of the new-born - but promising - Europe*. Sarebbe interessante consultare, anche per capire alcune scelte fatte nella edizione della *Crónica*, il lavoro *Edições críticas, textologia, normas para a transcrição de textos do sec. XVI* che nell'elenco delle pubblicazioni di Graça Almeida Rodrigues è accompagnato da un non meglio precisato *a publicar*.

L'edizione critica della *Crónica do Príncipe D. João* inizia con un *Prefácio* in cui la curatrice anticipa in forma succinta tutti i problemi che affronterà nell'introduzione. Avverte che nello studio testuale e nella terminologia ha seguito la scuola anglosassone e russa.

Nel primo capitolo (*Introdução textológica*) vengono descritti con chiarezza e precisione i vari esemplari (15) dell'edizione principe e i quattro manoscritti reperiti dalla curatrice presso la Biblioteca Nazionale di Madrid, nella collezione

privata della Casa de Cadaval, e due alla Biblioteca Nazionale di Parigi (uno è la traduzione spagnola della *Crónica*), tutti e quattro copie più o meno corrotte della prima edizione. A questa seguirono tre edizioni non critiche (Lisbona 1724, Coimbra 1970, Coimbra 1905).

La curatrice passa poi ad esaminare le varianti più sostanziali tra i testi: giunge alla conclusione che nessun esemplare stampato, e men che meno i manoscritti, offrono il testo originale completo. Per la presente edizione ha eletto come testo base la "editio princeps" pubblicata da Francisco Correia, che però ha dovuto essere integrata con parti tratte da manoscritti; di ogni variante darà notizia in note a piè pagina, in realtà scarse e confuse. Queste sono classificate dall'editrice come varianti sostanziali, incidentali le norme di edizione e di trascrizione. A tale proposito la curatrice afferma che è suo preciso obiettivo offrire la grafia originale del testo con alcune necessarie alterazioni per facilitare la lettura. Tenta l'uniformità grafica adottando la forma statisticamente più usata, ma confessa che anche l'aiuto del computer, non le ha permesso di raggiungere risultati soddisfacenti.

Nel secondo capitolo (*Introdução*) esamina la *Crónica do Príncipe D. João* sottolineando che Góis non fu mai cronista ufficiale, ma che scrisse la suddetta *Crónica* per sua propria iniziativa facilitato in questo dal fatto che era "guardamor" nell'Archivio Reale e che visse per dieci anni alla corte di D. Manuel.

La *Crónica do Príncipe D. João* va dal 1455, anno di nascita del Principe, al 1481 anno in cui D. João sale al trono dopo la morte di D. Alfonso.

Góis non fu certo il primo a scrivere la cronaca di questo periodo e lo riconosce proponendosi di completare ciò che avevano detto i suoi predecessori. Nel cercare di individuare il contributo di Góis alla storiografia del tempo Graça Almeida Rodrigues analizza i temi trattati dal cronista e giunge alla conclusione che Góis si differenziò dai cronisti suoi contemporanei sostanzialmente per due motivi principali: 1) il poco interesse per gli affari interni del paese a cui dedica solo 12 capitoli dei 204 della *Cronica*, e invece la massima attenzione per gli avvenimenti internazionali a proposito dei quali utilizzò fonti straniere, 2) un atteggiamento critico nei riguardi di Alfonso V a cui contrappone, esaltandola, la figura di D. João. Con questa *Crónica* Góis vuole preparare la grande opera apologetica del re João II. Per ottemperare al suo scopo si occupa di tutti gli avvenimenti che videro D. João come protagonista diretto (p.e. la guerra contro la Castiglia per difendere il diritto al trono di doña Juana), o indiretto (p.e. la conquista delle nuove terre che davano lustro e ricchezze alla corona portoghese).

Il volume termina con una *Apendice I (Modificação não sistemática de variantes acidentais)* una lista degli errori del primo stampatore e le rispettive correzioni della presente edizione, che, secondo me, dovevano essere riportate a piè di pagina nei singoli casi proprio per la loro asistematicità, e una *Apendice II* con alcune note storiche. Un glossario incompleto e ingenuo è, a mio giudizio, sostanzialmente inutile (cito: p.247 *alabardeiro: O que usa alabarda; aforamento: acto ou efeito de aforar*).

Una bibliografia puntuala, l'indice onomastico e l'indice topomastico chiudono questo lavoro che, nonostante alcuni aspetti discutibili evidenziati e forse dovuti in parte alla tirannica avarizia di spazio, è degno di elogio per l'impegno dimostrato.

Donatella Ferro

Giulia Lanciani, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, pp. 146.

Tra la seconda metà del secolo XVI e la fine del XVII diviene genere assai diffuso in Portogallo il resoconto di naufragio. Infatti, come riferisce l'autrice del libro che recensiamo, in tale periodo autori noti e altri rimasti sconosciuti scrivono una ventina di relazioni, ora raccolte, manoscritte o a stampa, in diverse biblioteche, dalla Nazionale di Lisbona a quelle di Ajuda, Évora, Vila Viçosa e Coimbra, e in qualche collezione privata. Queste relazioni, dapprima pubblicate in fogli sciolti, furono riunite da Bernardo Gomes de Brito nei due volumi della *História Trágico-marítima*, pubblicati a Lisbona nel 1735-36, con "alterazioni e diluizioni testuali considerevoli, al limite della riscrittura" (p. 11); altri furono posteriormente riuniti da qualche bibliofilo e raccolti in unica rilegatura "nelle stampe seicentesche o in falsificazioni più tardive" in uno "pseudo-volume" della stessa collettanea (*ivi*).

L'interesse per questi resoconti di naufragio dovette essere all'epoca della loro stesura straordinario, data la tensione della vita portoghese verso le regioni più lontane e difficili dell'impero coloniale asiatico. Di tale interesse si fanno ora interpreti i lusitanisti italiani che al genere hanno dedicato un volume dei "Quaderni Portoghesi", il 5 del 1979, apparso nel dicembre di tale anno. Ma già la Lanciani, mentre era in stampa il suo volume, aveva pubblicato un anticipo di esso, nell'aprile 1979, nel "Quaderno" numero 1 di "Romanica Vulgaris", diretta da Giuseppe Tavani, studiando *La matrice letteraria dei resoconti portoghesi di naufragio nei secoli XVI-XVII*.

L'argomento appare ora studiato, nel volume, in tutta la sua completezza. Con maturità di giudizio e mezzi aggiornatissimi di ricerca, l'autrice dà una sistemazione definitiva alla complessa materia, introducendo il lettore, e lo studioso, con molteplicità di riferimenti e documentate affermazioni, che vengono dallo studio diretto dei testi e da una riflessione profonda e intelligente su di essi, in un mondo che, pur remoto, non ha perso, anzi accentuato, la sua suggestione.

Su di un argomento che al profano potrebbe sembrare marginale si apre una visione nuova, che efficacemente rievoca gli inquietanti scenari dell'avventura oceanica dei portoghesi, con opportune citazioni di passi e una breve, ma utile, documentazione antologica finale. Ma il libro della Lanciani non si propone come un bel discorso sul tema, anche se la bella traduzione portoghese di Manuel Simões è particolarmente attraente, bensì come uno studio rigorosamente filologico del resoconto di viaggio, del quale prende in esame, e previamente descrive, diciannove testi, anonimi o di autore conosciuto, dei quali, quando occorre, procede anche alla datazione e all'individuazione della procedenza.

Di fondamentale importanza sono le "Congetture intorno alle motivazioni di un genere letterario" (cap. I), per le quali la Lanciani tiene conto, per la prima volta negli studi più recenti, ed è suo merito, anche della situazione socio-economica, oltre che storica, del Portogallo dei secoli XVI e XVII. La studiosa rileva come gli schemi su cui si costruiva la società del tempo si riflettano nel resoconto di naufr-

gio, sul piano, ad esempio, del "castigo divino", del tema della cupidigia umana, della punizione dei cattivi. La funzione "consolatoria" dei resoconti si evidenzia nella preoccupazione degli autori di "fornire ai lettori una ricompensa morale e per le vicissitudini, i pericoli, i tormenti ai quali gli stessi lettori o le persone ad essi vicine, si sono trovati infallibilmente esposti in ogni viaggio d'oltremare" (pp. 37-38). L'aspetto mistificatorio sta, quale funzione deviante, nel tentativo di accentuare le colpe individuali, il peso del *fato*, per nascondere le responsabilità del sistema (p. 38); nel falso livellamento gerarchico al momento del pericolo e, passato questo, nel ritorno alle preesistenti differenze. I resoconti compiono, quindi, una funzione "consolatorio-mistificante", cui aderiscono autore e lettore. Si aggiunga ancora una motivazione "strettamente didascalica", che fa del resoconto un repertorio di insegnamenti utili per chi si accinge a navigare, e la motivazione ideologica, quella della missione civilizzatrice dell'espansionismo portoghese (p. 43), impregnati come sono i resoconti di naufragio della convinta certezza di un diritto acquisito e inalienabile dei portoghesi all'espansione della fede e dell'impero, anche per un'indiscutibile superiorità che tale diritto concede loro. Il che implica anche un evidente disprezzo per la razza diversa. Da queste motivazioni l'interesse per il genere letterario.

Fondamentale nel volume è lo studio della "matrice" dei resoconti di naufragio (cap. II). La Lanciani indaga a fondo le radici della narrazione e la struttura ricorrente, con poche varianti nei vari testi; sottolinea il gusto per l'esotico, "che fa dei resoconti di naufragio, una sezione, dotata di peculiare e compatta autonomia, della letteratura di viaggi e di scoperta" (p. 47), la funzione narrativa in essi, con preminenza assoluta (p. 48). L'organizzazione della materia riproduce, per l'autrice, "modelli narrativi presenti nella prosa portoghese (e non solo portoghese) medievale e rinascimentale" (p. 49); il modello più diretto è individuato nei racconti fantastici oltre il mondo conosciuto dalla letteratura medievale in latino e, in particolare, tra le volgarizzazioni, alla *Vida de Santo Amaro*, straordinariamente ricca di fantasia, con la quale la Lanciani mostra, in modo del tutto convincente e originale, i punti di contatto per lo schema narrativo (pp. 52-54), senza dimenticare le analogie con le cronache e con la letteratura fantastica medievale di viaggio. Il resoconto di naufragio "reinterpreta, pertanto, un modello narrativo tradizionale, d'origine e soprattutto di natura sostanzialmente letteraria, ed è dovuto a scrittori che possedevano, alcuni più, altri meno, un bagaglio di conoscenze retoriche sufficienti ad assicurare il buon esito dell'iniziativa e che avevano perfettamente inteso la necessità di adattare le figure antiche alla nuova realtà empiricamente sperimentata" (pp. 58-59). Perciò il resoconto di viaggio può essere considerato narrativa, ossia "un enunciato nel quale l'autore riferisce un certo numero di avvenimenti disposti seriamente in progressione effettuale (generalmente anche temporale) e legati tra loro da nessi di carattere funzionale, che producono un complesso unitario di tipo narrativo" (p. 59).

L'individuazione della matrice dei resoconti di naufragio e lo studio dello schema narrativo è uno dei risultati più originali e rilevanti del libro della Lanciani. Finalmente il genere trova le sue fondamenta e l'esame può essere effettuato, ora, con chiarezza di dati, superando l'improvvisazione e recando un contributo solido alla sua valutazione quale opera narrativa — che si vale anche di non poche

varianti nel modello, segnalate scrupolosamente dalla Lanciani —, ponendo particolarmente l'accento sulla presenza del “meraviglioso-fantastico”, del “miracoloso-trascendente” (p. 62). La parte più estesa del libro è dedicata all'esame dei “segmenti narrativi” dei testi di naufragio, nel loro grado di funzionalità entro il sistema testuale (p. 65). Fissati gli “antecedenti” come variabile, l'autrice si sofferma nell'esame della “Partenza”, con l'introduzione dei dati negativi destinati a preparare il lettore alla tragedia, tra essi quello dell’“avidità” (p. 79), della cupidigia umana, con funzione morale o retorica, che si condensa in “formule condannatorie” (p. 80). Ma nell'unità narrativa “Partenza” si inseriscono interventi individuali che differenziano il resoconto di naufragio.

La studiosa passa poi ad esaminare la “Tempesta”, la cui funzione è di preparare il “Naufragio” (p. 88), dando luogo a “vivaci quadri di vita collettiva, immagini di isterismi e di paure, di egoismi e di impulsi altruisti, nell'obiettivo di mettere a nudo, con rara efficacia, le reazioni di ogni uomo o gruppo sociale davanti al pericolo” (p. 92). Il “Naufragio” e l’“Arribada”, o arrivo alla costa, sono due unità del resoconto e tra esse si inserisce, quale punto di sutura o di transito dall'una all'altra, il passo che riferisce di errori di rotta che mandano la nave a sfraccellarsi contro gli scogli, o il manifestarsi di intenzioni di avvicinarsi alla Terra. La Lanciani sottolinea la tendenza dei narratori, “con compiaciuto e quasi sadico senso dell'orrore”, a soffermarsi su descrizioni di situazioni crudeli, sia nel “Naufragio” che nella successiva “Peregrinazione” (p. 97), per la quale si ripetono ossessivamente, nei vari racconti, le situazioni, con minime varianti esaminate minuziosamente. Il dato unificante della “Peregrinazione” è la fame, come *leitmotiv* irrinunciabile, simbolo di un “ritorno alla condizione subumana da parte di chi aveva già superata questa condizione” (p. 111).

Seria alternativa è l’“Attacco corsaro-cattura-empietà dei nemici”, in una successione di segmenti narrativi “strettamente funzionali tra sé, non meno di quelli che entrano nella composizione della serie temporale (p. 117).

Quanto al “Ritorno”, “è, in generale, contenuto in un breve spazio, ossia, consiste in una unità narrativa di estensione limitata e di struttura elementare” (p. 127): arrivo a un luogo abitato da commercianti portoghesi, ritorno in nave a Goa e accoglienza calorosa.

Le conclusioni cui la Lanciani giunge sono determinanti: anzitutto è affermata la sufficiente omogeneità delle relazioni, che autorizza a postulare l'esistenza di un modello comune, pur nell'ampio margine di libertà, e che affonda le sue radici nel romanzo medievale di viaggi, ma la cui costruzione definitiva “risulta essenzialmente dalla stratificazione storica operata per ogni testualizzazione fino all'ultimo dei racconti analizzati che, al contrario, segnala un brusco ritorno al prototipo originario” (p. 129). L'autrice stabilisce la “sostanziale unità strutturale di un messaggio altamente standardizzato, la cui quota d'informazione è minima, che tende invece a venire incontro ai gusti e alle aspettative del pubblico con inserzioni episodiche di vicissitudini altamente emotive, elemento favoloso, una reinterpretazione illustrativa dell'immaginario collettivo come imitazione di una realtà miticamente trasfigurata” (p. 130). Del pari importante l’“impeto didascalico” che si manifesta nel continuo richiamo al comune sentimento religioso e nazionalista, e la sottile reazione all'avventura ultramarina,

di cui presentano, al contrario, delle esaltanti cronache ufficiali, il rovescio della medaglia. Il che conferma che "per la maggior parte degli autori, l'espansione ultramarina non è una *dilatazione della fede e dell'impero*, non ha il crisma della missione affidata da Dio, ma è meschina ansia umana di lucro, cupidigia e oppressione, nell'assenza di qualsiasi sentimento umanitario" (pp. 130-131).

Una puntuale "bibliografia essenziale" correda il volume, che rappresenta un contributo fondamentale all'analisi dei "relatos de naufrágios" portoghesi, dal quale d'ora innanzi non sarà possibile prescindere per qualsiasi approccio ai testi.

Giuseppe Bellini

Giuseppe Carlo Rossi, *Scritti da "Annali-Sezione romanza"*, Napoli, 1978, pp. 494.

In occasione del ventennio della Sezione romanza degli *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli* vengono raccolti quattordici studi in essa pubblicati dal suo direttore, G.C. Rossi. A conclusione del volume troviamo una precisa bibliografia dello stesso, elencante 285 pubblicazioni, uscite nel corso di quasi un cinquantennio: la prima è del 1930. Dal 1940 data l'attività portoghesistica del decano del portoghesismo italiano, spiccatamente prediligente lo studio delle relazioni letterarie tra l'Italia e il Portogallo. Di non molto posteriore è l'inizio di un'attività ispanistica analoga. (Precedente al 1940 è un periodo di interesse germanistico, che lascia qualche traccia anche nella produzione posteriore). Questo recensore non può non rilevare con una certa commozione qualche analogia, nelle ovvie differenze, con la sua storia di studioso; e non a caso la sua attenzione è stata richiamata, al prendere in mano il volume, dall'ultimo scritto riprodotto, *La critica al Manzoni in letterature di lingue iberiche*, pubblicato nel 1978, non in tempo perchè potesse essere esaminata la traduzione del romanzo manzoniano di Esther Benítez (su cui cfr. *Rassegna iberistica*, 4, giugno 1979, 83). Rossi elenca ben nove suoi scritti anteriori riguardanti i rapporti tra il Manzoni e il mondo iberico e iberoamericano. Alcuni di essi sono utilizzati nello studio più recente, dove l'autore si propone di passare in rivista la critica manzoniana apparsa in tale area. Ne risulta di necessità un panorama discontinuo, in cui alcuni casi emergono sulle occasionali dichiarazioni, che giungono ad essere banalità (non solo quando la "critica" si limita a generici elogi, ma anche quando dimostra una gratuita severità nei confronti del Manzoni, cui per esempio Valverde rimprovera, per quanto riguarda il romanzo, "la ceremoniosidad de la expresión"). È divertente sapere che nel 1859 l'ultracattolico Gabino Tejado si vantava di aver eliminato dalla sua traduzione il personaggio della Monaca di Monza, e si rammaricava di non poter fare altrettanto con Don Abbondio, troppo impigliato nella vicenda; e che pochi anni fa una simile "traduzione" (che eliminava anche gli aspetti "antispagnoli" del romanzo) è stata ristampata in Spagna.

Franco Meregalli

José Cardoso Pires — *Il delfino*. Introduzione di Antonio Tabucchi.
Traduzione di Rita Biscetti. Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 211.

Depois da edição brasileira e da tradução em língua francesa, espanhola, alemã, checa e finlandesa, sai agora em versão italiana de Rita Biscetti o já famoso romance de José Cardoso Pires, *O delfim* (1ª. ed. 1968; 6ª. ed. revista 1975), com introdução de Antonio Tabucchi, responsável pela divulgação em Itália de alguns textos fundamentais da literatura portuguesa contemporânea, desde Fernando Pessoa (já anteriormente revisitado por Luigi Panarese e Giuseppe Tavani) a Alexandre O'Neill.

Nesta sua "Introduzione", observa con pertinência A.T. como a temática de *Il delfino* é essencialmente a do marialvismo, interpretando portanto a personagem central em função da sua "figura paradigmática": o latifundiário do sul, fidalgo na acepção etimológica de "privilegiado" (prolongamento duma concepção feudalista nas suas relações com os subalternos), ligado, por razões de casta e sangue, ao culto da genealogia e à mística da virilidade. De resto já o próprio Cardoso Pires, no ensaio *Cartilha de Marialva* (1960), tinha fornecido elementos teóricos para uma definição exaustiva do conceito, génese e expansão do marialvismo, fenómeno, por outro lado, não exclusivamente português e que encontra expressão literária, v.g. em *Il gattopardo*, de Lampedusa, para citar apenas um dos exemplos mais ilustres.

Mas a "Introduzione" tem ainda o mérito de oferecer ao leitor italiano, para além do itinerário exemplar do autor de *O hóspede de Job* (*L'ospite di Giobbe*), obra esta já mercedadamente divulgada em Itália (Lerici, 1963) e que representa um salto de qualidade na ficção de José Cardoso Pires, uma chave de leitura de um romance cuja arquitectura e cujo rigor de escrita lhe determinam, afinal, as suas verdadeiras linhas de força. Ou como diz Antonio Tabucchi: "Cardoso Pires è riuscito a coagulare in un romanzo il prototipo e il paradigma di una mentalità e di un costume in un determinato momento storico: e in tale risoluzione, *Il delfino* raggiunge, a mio parere, quella dimensione di emblema che poche opere narrative posseggono" (p.14).

A tradução, que é em si uma operação literária, revela a preocupação de fidelidade aos registos de língua, ao texto e à situação, de que fala Georges Mounin. Possui a qualidade linguística e estética susceptível de assegurar a transmissão do prazer do texto original, o que não é coisa de somenos importância. Algumas dissonâncias, no entanto ["segue la vita", trad. de "sente vida" (p. 24); "fulcro del paese" para "pórtico do povoado" (p. 26); "E poi la legge è uguale per tutti..." como correspondente a "E ainda dizem que há justiça" (p. 35), para não me alongar com outros exemplos], fazem-me supor que a transposição linguística foi feita a partir da primeira edição, não tendo em conta, portanto, as variantes introduzidas posteriormente pelo autor.

Completa a edição um brevíssimo mas significativo capítulo ("L'autore e la critica", pp. 15-17), compreendendo uma ficha bibliográfica e uma antologia da crítica portuguesa e brasileira, através da qual o leitor italiano se dará conta do universo literário de José Cardoso Pires, sem ignorar, porém, a sua posição e a sua colocação relativamente ao grande romance contemporâneo.

Manuel Simões

Jorge Amado, *La bottega dei miracoli*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 328.

Jorge Amado, *Gabriella, garofano e cannella*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 549.

Il favore di cui godette anni fa Jorge Amado in Italia sembra destinato a crescere. *Terre del finimondo*, *Jubiabá*, *I Frutti d'oro*, *I vecchi marinai*, e la stessa *Gabriella, garofano e cannella*, apparvero in traduzione italiana tra il 1949 e il 1963. Una nuova stagione ebbe poi inizio con la pubblicazione di *Donna Flor e i suoi due mariti*. La versione cinematografica di questo romanzo accentuò l'attenzione verso questo notevolissimo scrittore brasiliano, forse il più grande, con Guimarães Rosa, della narrativa contemporanea del Brasile. Seguì *La bottega dei miracoli*, nel 1978, e ora la riedizione di *Gabriella, garofano e cannella*, che già aveva visto la stampa presso Bompiani, in identica traduzione, ma con pregevoli illustrazioni. Cronologicamente *Gabriella* precede *La bottega dei miracoli*; il primo romanzo è, infatti, nell'edizione originale datato 1958, il secondo 1969. Converterà quindi parlare prima di *Gabriella*, tanto più che questo romanzo inizia una nuova epoca nella narrativa di Jorge Amado, alla quale sia *Donna Flor* che *La bottega dei miracoli* appartengono.

In *Gabriella, garofano e cannella*, senza abbandonare l'impegno politico, ma attenuandone le stridenze, i toni accesi che caratterizzarono il suo realismo — da *Il paese del carnevale* (1931) a *I sotterranei della libertà* (1952) —, si volge a una creazione che fa ricorso al magico e all'ironia per esaltare, da una parte, l'unicità del mondo brasiliano, e dall'altra per rilevare le tare, le incongruenze e gli squilibri di una società che non cessava di essere sua preoccupazione. A partire da *Gabriella* la scrittura di Jorge Amado si avvantaggia di una vena narrativa che fluisce con estrema facilità, nel racconto spesso scanzonato di una realtà di vita che rappresenta l'aspetto composito di un mondo sospeso tra la miseria e la spensieratezza, tra lo squilibrio più evidente e una felicità epidermica della vita. La protagonista ne è piena espressione; essa rappresenta il fiore della terra, la gioia dell'esistere, una tentazione e una tensione erotica che sono la sostanza stessa del mondo tropicale. "Forza della natura" è stata definita, non a torto, ma soprattutto polo di attrazione che salva dalla miseria del vivere umano, in un mondo in cui l'ingiustizia, il sopruso, la violenza, regnano sovrani. Espressione di un femminismo inconsciamente libero e pienamente innocente, per il quale è abolito, inesistente dalle origini, il concetto di peccato.

Come le forze urenti della natura *Gabriella* è bellezza che si concede con innocenza, che contagia senza volerlo, trasformando la miseria in bellezza. Intorno a lei, prima e dopo la sua comparsa sulla scena — viene dalla fame e dal deserto — sta la società brasiliana degli anni intorno al 1925, anni della facile ricchezza del cacao. E' un periodo di trasformazioni profonde, quando la violenza della conquista delle terre produttive sembra assopirsi nello sfruttamento della ricchezza. La crisi del mondo che circonda *Gabriella* si accentua e la società brasiliana volge verso i tempi nuovi.

Romanzo vivo, *Gabriella garofano e cannella* trascina il lettore. Jorge Amado

racconta con partecipazione felice la storia del suo "Far West", ricco di complicazioni inattese, maledetto, violento, bigotto, eroticamente squilibrato, ma anche unico per natura e ritmi, per bellezze ed amori che si formano e crescono sulle ceneri ancora calde della violenza. Mondo perduto e ritrovato, fissato per sempre nel suo momento epico dal narratore, in una sorta di rimpianto per il passato, per quanto esso ha di più poetico, nella coscienza del superamento del tempo, paradiso perduto e ritrovato.

Dell'epoca inaugurata da *Gabriella* uno dei testi di maggior rilievo è *La bottega dei miracoli*. Si è tanto parlato di "realismo magico" per gli scrittori ispano-americani contemporanei nostri, ma Jorge Amado si afferma, con questo romanzo, tra gli scrittori brasiliani più dotati in questa stessa corrente. Il romanzo, ricostruendo la vicenda umana di un personaggio straordinario, il mulatto Pedro Archanjo, scrittore, antropologo sorprendente, interprete dell'anima negra e meticcica, di una civiltà composita come quella di Bahía, grande amatore, conversatore affascinante, sempre in lotta contro il sopruso per la giustizia e la libertà, dignitoso sempre, di una dignità che viene dalle profonde tradizioni culturali negre da lui assorbite e rappresentate dapprima istintivamente, poi con piena coscienza, offre all'attenzione del lettore un mondo di straordinaria ricchezza animica e magica, quello dei riti negri e meticcici, del "candomblé" e della "macumba", delle divinità africane radicate nel sostrato religioso negro brasiliano, mai abbandonate nonostante il cattolicesimo e le molte persecuzioni.

Gli avvenimenti, i personaggi, si succedono come in un continuo scoppio di fuochi d'artificio, ma caratterizzati in profondità nella dimensione bivalente di disperazione e di vitalità. Come ritmati da una inesaurita percussione di piatti e di tamburi erompono, si levano in alto le note di un erotismo che anche qui nulla ha di peccaminoso, è invece forza primigenia di un mondo negletto e angariato.

Contro la sede ufficiale di un razzismo criminale, l'Università, si afferma un centro di vitalità istintiva, la "Bottega dei miracoli", il misero bugigattolo del pittore e stampatore negro Lídio Corró, dove Archanjo è figura onnipresente, università vera del mondo brasiliano affermatosi nel meticcicato. "E' meticcico il volto del popolo brasiliano — afferma il protagonista — e meticcica è la sua cultura".

Attinta la coscienza della propria unicità culturale Pedro Archanjo pubblicherà un opuscolo destinato a far scandalo nell'ambito universitario ufficiale — dove l'uomo è bidello — e ad attirare dure persecuzioni sull'autore, gli *Appunti sul meticcicato nelle famiglie di Bahía*. Grandi o orgogliosi miti ariani della città cadono così in rovina. La "Bottega dei miracoli" è fonte e matrice di ogni momento magico, che non è pura fantasia, sogno, ma realizzazione concreta di bellezza e di forza vitale. Tra le divinità del rito, vicino a Xango, si pongono le concezioni meravigliose della bellezza, da quella bianca a quella negra e mulatta, la nordica Kirsí, "nuova stella mattutina", come la negra Dorotéia, Rosa di Oxalá, come Silvina Dos Anjos che "odorava di nardo, balsamo di cuori inquieti", "linfa matura", nuova regina di Saba.

Il grigio poetucolo Fausto Pena, ricostruttore della vita di Pedro Archanjo nella finzione del libro, personaggio ora additato ai brasiliani nientemeno che da un supposto Nobel statunitense, come gloria della loro cultura, fa da contrappun-

to riuscito nel negativo, alla vitalità del mulatto e di altri protagonisti altrettanto abilmente caratterizzati.

In un periodo che va dalla fine dell'Ottocento ai primi anni della seconda guerra mondiale, il romanzo offre uno spaccato efficace del vivere brasiliano, attraverso una pluralità di scrittura che conferma le straordinarie qualità di artista del narratore. Se *Gabriella, garofano e cannella* è una sorta di saga del Brasile rurale, *La bottega dei miracoli* è l'esaltazione della vitalità e della ricchezza magica della cultura popolare meticcica di Bahía. Entrambi romanzi tra i migliori dello scrittore brasiliano.

Giuseppe Bellini

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 (spagnolo 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 |

* * *

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------|----------|
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967) | L. 2.300 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969). | L. 2.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971) | L. 2.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974). | L. 3.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978) | L. 6.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IX (1979) | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. X (1980). | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|------------------------------------------------------------------|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976) | L. 2.000 |
|------------------------------------------------------------------|----------|

* * *

- | | |
|--------------------------------------------------------------|----------|
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979). | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980) | L. 5.000 |

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 Aleixandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000
Annuario degli Iberisti italiani (1980)	L. 5.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini (1978)	L. 5.500
2. F. Cerutti, <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F.C. (1978)	L. 4.200
3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias, Bibliografía italiana y antología crítica</i> (1979)	L. 4.500
4. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto</i> (1979)	L. 6.000
5. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda</i> (1979)	L. 5.000

