

# RASSEGNA IBERISTICA

14

ottobre 1982

## SOMMARIO

Manuel Simões: *História como metáfora em "Luanda" de Luandino Vieira.* . Pag. 3

Silvio Castro: *Euclides da Cunha e Almeida Garret: "Os Sertões" como novas "Viagens na minha terra"* . . . . . " 19

G. de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. I. Uría Maqua (A. Ruffinatto) p. 29; P. López de Ayala, *Rimado de Palacio*, edición crítica, introducción y notas de G. Orduna (M. Ciceri) p. 32; B. Benassar, *Inquisición española: poder político y control social* (M.G. Chiesa) p. 36; H. Méchoulan, *El honor de Dios* (M.C. Bianchini) p. 38; G. Mancini, *Teresa de Avila. La libertà del sublime* (M.G. Profeti) p. 41; L. Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, A critical edition with notes and analisis by F.J. Bianco (M.G. Profeti) p. 43; *Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III (1759-1788) – Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788)* (E. Caldera) p. 46; *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal, Madrid 1978* (F. Meregalli) p. 47; *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*; J.R. Jiménez, *Prosas críticas*, selección y prólogo de P. Gómez Bedate (F. Meregalli) p. 50; *Revista de Occidente. 50 Aniversario: La Segunda República española* (F. Meregalli) p. 52; Varios Autores, *Teatro español actual* (G. Francini) p. 56; M. Delibes, *Los santos inocentes* (E. Panizza) p. 58; N. Amat, *Narciso y Armonía* (S. Regazzoni) p. 60.

F. Vázquez, *La verídica historia di Lope de Aguirre* (G. Bellini) p. 61; G. García Márquez, *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (G. Bellini) p. 65; AA.VV., *Recuerdo de José Marín Cañas* (G. Bellini) p. 67; J. Marín Cañas, *Valses nobles y sentimentales* (G. Bellini) p. 68; R.L. Acevedo, *La novela centroamericana (desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)* (G. Bellini) p. 71; E.S. Urbanski, *Hispanic America and its Civilizations. Spanish Americans and Anglo-Americans* (G. Bellini) p. 73; A. Uslar Pietri, *La isla de Robinsón* (S. Regazzoni) p. 76; J. Emilio Pacheco, *Las batallas en el infierno* (S. Serafin) p. 77; G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (A. Paba) p. 79; M. Puig, *Sangre de amor correspondido* (E. Pittarello) p. 81.

A.M. Machado – D.H. Pageaux, *Literatura portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura* (P. Mildonian) p. 84; M.L. Lepecki - L. Gonçalves Pires - M. Vieira Mendes, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal* (M. Simões) p. 86; R. Gulbenkian, *Les relations entre l'Arménie et le Portugal du Moyen-Âge au XVI<sup>e</sup>. siècle* (P. Mildonian) p. 88; M. Cacciaglia, *Quattro secoli di teatro in Brasile* (A. Crespo) p. 90; AA. VV., *Luandino. José Luandino Vieira e a Sua Obra (Estudos, testemunhos, entrevistas)* (G. Maddalon) p. 95; C. Robalo Cordeiro Oliveira, *"A paixão" de Almeida Faria* (C. Garcia) p. 97.

AA.VV., *Europa Romanica. La Catalogna* (P. Rigobon) p. 100.

## “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, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Elide Pittarello.

*Diffusione:* Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo del Consiglio Nazionale  
delle Ricerche

[ISSN: 0392-4777]

[ISBN 88-205-0432-4]

*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 — 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nell'ottobre 1982

dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n. 14/1982 L. 7.000

## HISTÓRIA COMO METÁFORA EM “LUUANDA”, DE LUANDINO VIEIRA

1. As três estórias que constituem o volume *Luuanda*, de Luandino Vieira <sup>1</sup>, cuja primeira versão data de 1963, estabeleceram por assim dizer o primeiro impacto com o leitor em termos de narrativa angolana que rompia nitidamente com o português europeu, visto que *A cidade e a infância* (Lisboa, 1960), com as suas dez estórias escritas entre 1954 e 1957, embora pressuponha uma escrita que aponta para uma nova semântica através dum processo narrativo que já Manuel Ferreira identificou como “oral popular” <sup>2</sup>, só timidamente revela a ruptura linguística que as futuras obras viriam a manifestar. É certo que o romance *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, redigido em 1961 (mas só publicado em 1974), isto é, imediatamente antes de *Luuanda*, representa um salto qualitativo no percurso estilístico de Luandino Vieira, salto evidenciado pela grande proliferação de nexos sintácticos “transgressivos” provocados pela introdução de monemas funcionais em posição de desvio <sup>3</sup>, processo consolidado em *Luuanda*, embora esta última obra constitua o verdadeiro banco de ensaio onde se alargam os campos de “infracção” a um nível sistematizado que não pode deixar de propor o carácter autónomo duma escrita que sucessivamente radicalizou esse alargamento <sup>4</sup>. Para se avaliar da notável evolução do processo narrativo de Luandino Vieira, é interessante confrontar três fragmentos de outras tantas sequências narrativas, o primeiro de “Marcelina” (*A cidade e a infância*) e os restantes de

---

<sup>1</sup> 1ª ed. — “ABC”, Luanda, 1964. Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (1965); 2ª ed. (revista), Lisboa, 1972.

<sup>2</sup> Cf. prefácio a *A Cidade e a Infância*, Lisboa, Ed. 70, 1978, pp. 38 e segs. [42].

<sup>3</sup> Cf. Gianni Maddalon, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier. Esboços preliminares para o itinerário textual*, tese de licenciatura (policopiada) apresentada à “Facoltà di Lingue e Letterature Straniere” da Universidade de Veneza no ano lectivo de 1978 -79, pp. 96 e segs.

<sup>4</sup> Não se tomou em consideração a colectânea de contos *Vidas Novas*, escrita em 1962 (Paris, s/d, ed. não controlada pelo autor), por só merecer confiança o texto da 2ª ed. (Porto, 1975).

“Estória da galinha e do ovo” (*Luuanda*), onde se narra uma acção paralela (disputa entre mulheres):

- I. *Discutiam como só elas sabiam discutir. Gritos e asneiras pela rua escura, sobre a areia, e perdiam-se no piscar nervoso das luzes do petróleo das cubatas. (...) uma grande noite, quando esta gaja aqui anda a intrigar com o meu homem. Rebento-lhe as fuças* <sup>5</sup>.
- II.a) *Passou luta de arranhar, segurar cabelos, insultos de ladrona, cabra, feiticeira (...) Nga Zefa, as mãos na cintura, estendia o corpo magro, cheio de ossos, os olhos brilhavam assanhados, para falar: — Você pensa eu não te conheço, Bina? Pensas? Com essa cara assim, parece és uma sossa, mas a gente sabe!... Ladrona é o que você é! (pp. 154-155)* <sup>6</sup>.
- II b) *E aí começou outra vez a luta. Bina pegou-lhe no vestido que rasgou logo no ombro; Zefa deu-lhe com uma chapada ... (p. 181).*

Os fragmentos evidenciam, como se vê, um registo linguístico que privilegia a oralidade de personagens que o narrador situa nos musseques, isto é, nos bairros populares periféricos de Luanda. O primeiro, porém, exceptuando o elemento “cubatas”, de imediata conotação africana, não é percorrido por linhas de demarcação específicas que o caracterizem iniludivelmente como texto de ruptura em relação ao português-padrão <sup>7</sup>. O segundo bloco, pelo contrário, embora revele a mesma vivacidade de escrita, fornece seguros indicadores linguísticos que o situam na área duma literatura em aberta cisão com um modelo implicitamente imposto, condicionador dos modos de dizer e de pensar. Além do uso insólito de “passou” como verbo transitivo, e que aqui deveria indicar a acção recíproca (“passou-se”), e de “ladrona” e “feiticeira”, respectivamente “ladra” e “bruxa” (indicando o último

---

<sup>5</sup> *A Cidade e a Infância*, ed. cit., p.129.

<sup>6</sup> Todas as referências a *Luuanda* dizem respeito à 6ª ed., Lisboa, Ed. 70, s/d [1978].

<sup>7</sup> É evidente que estamos a analisar apenas um fragmento e que a obra em si põe em relevo estilemas significativos quanto à originalidade e infracção já então demonstradas pelo autor. A este respeito, refere ainda Manuel Ferreira com toda a pertinência: “É na verdade difícil, a partir da sua obra de estreia, *A cidade e a infância*, prefigurar o futuro (actual) Luandino Vieira. É difícil mas, lida com certa atenção, há naquela obra indícios reveladores. A carga de oralidade luandense dada através de signos oriundos do léxico angolano é já importante. Signos, sintagmas, frases” (*op. cit.*, pp. 42-43).



signo uma diversa colocação cultural), o primeiro elemento verdadeiramente distintivo é a forma “Nga”, abreviatura do quimbundo “ngana” (quer dizer “senhor” / “senhora”), quando em *A cidade e a infância* Luandino usa ainda a forma portuguesa “Dona”: “Não foi a Don’ Ana que me contou” (pp. 139 e 145). Mas outras expressões caracterizam o falar de Luanda: a não concordância pronominal que corresponde à ambiguidade da forma “você” em concomitância com “te” e, logo a seguir, “Pensas” (II a); idêntica contradição de pessoa gramatical em “pareces és uma sonsa” e “Ladrona é o que você é” (II a)<sup>8</sup>; a forma elíptica “Você pensa eu” com omissão da conjunção integrativa: “Você pensa [que] eu” (II a); o desvio do monema funcional no sintagma “Zefa deu-lhe com uma chapada” (II b), monema que, neste caso, deveria ser de grau zero (“Zefa deu-lhe uma chapada”), aqui porém construído por analogia com sintagmas em que a estrutura preposicional é de uso: “deu-lhe com um pau”, “deu-lhe com força”, etc.

2. Todas as estórias<sup>9</sup> que compõem *Luuanda* apresentam um exórdio cuja função é a de criar uma primeira contextualização da acção que se pretende narrar. Trata-se do início do discurso narrativo ao qual cabe a função não despreciada de organizar um contexto a partir do nada que é o espaço branco com que se defronta o criador. No caso presente, o exórdio corresponde à primeira sequência narrativa

---

<sup>8</sup> O próprio Luandino esclarece a constante intromissão das duas formas de tratamento: “tu” e “você”. Das duas, é a segunda a mais generalizada na linguagem coloquial de Luanda, embora a forma verbal corresponda à do tratamento familiar. Quer dizer: forma pronominal da 3ª pessoa + verbo na 2ª pessoa. Cf. Michel Laban, “Encontros com Luandino Vieira, em Luanda”, in *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Ed. 70, 1980, pp. 9-82[61].

<sup>9</sup> “O uso de ‘estória’, em vez de ‘conto’ ou ‘história’, deve-se, segundo Luandino Vieira, a vários factores. O termo é o melhor equivalente português para *musoso* (plural, *misoso*), uma palavra kimbundu que significa ‘fábula’ ou ‘narrativa moral’. (...) E dentro do conceito do hibridismo ou da aculturação autêntica, Luandino Vieira também recorreu a Fernão Lopes, o cronista-mor português do século XV, que empregava ‘estória’ como significado de ‘narrativa’. Finalmente, João Guimarães Rosa, o ficcionista contemporâneo brasileiro, cuja obra Luandino conhecia, usava ‘estória’ no sentido de ‘pequena epopeia popular’ “(Russel G. Hamilton, *Voices from an Empire: A history of Afro-Portuguese Literature*, Univ. de Minesota, 1975, trad. port. *Literatura Africana. Literatura Necessária. I-Angola*, Lisboa, Ed. 70, 1981, nota da p. 145).

(S<sub>1</sub>) e contém elementos significativos que permitem uma leitura antecipadora do sintagma textual considerado na sua globalidade. O processo é mais evidente na primeira e na terceira estórias, como veremos, mas nem por isso a “Estória do Ladrão e do Papagaio” (segunda) escapa completamente a um mecanismo que permite desenvolver o sistema de sentido através da sua ligação ao sistema de formas.

2.1. O fragmento textual que constitui o exórdio da primeira estória (“Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”) é paradigmático no que se refere à antecipação das sequências narrativas subsequentes:

*Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas (...) Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. (...) Na confusão, as mulheres adiantavam fechar janelas e portas, meter os monas para dentro da cubata, pois esse vento assim traz azar e doença, são os feiticeiros que lhe põem. (...) Era meio-dia já quase quando começou ficar mais manso (...) Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol (pp. 13-15).*

O excerto transcrito, além de ser um exemplo validíssimo da escrita poética de Luandino Vieira, possui uma evidente carga simbólica e é nessa medida que se anuncia como um *puzzle* cujas diferentes peças, apontando para conteúdos sem dúvida ligados à história angolana, serão desmontadas e desenvolvidas posteriormente, constituindo o itinerário textual da composição. Assim “os pequenos filhos do capim”, com que praticamente se inicia o discurso, são ineludivelmente uma marca africana, metáfora mais do que hipotética dos jovens dos musseques, na estória representados pelo actante Zeca Santos (neto de Vavó Xíxi). Nesta linha narrativa, os “ventos dos jipes das patrulhas” não são um *indício* inocente e neutro, pelo contrário, são referência a um elemento de perturbação de marca opressiva a que corresponde, sem dúvida, não saindo ainda do texto preambular, a atmosfera de medo e de terror que caracteriza as mulheres nativas, as quais “adiantavam fechar janelas e portas, meter os monas [= crianças, filhos] para dentro

da cubata”. Deste modo, não pode deixar de existir uma relação estreita entre “ventos dos jipes” e “vento assim traz azar e doença”, ainda que no último sintagma o significante “vento” pareça aludir ao ar em movimento que precede o temporal prestes a abater-se sobre a população indefesa dos bairros negros de Luanda. Em todo o caso, com o seu dinamismo violento, o “vento” é usado como símbolo de movimento e, neste sentido, intervém como instrumento modificador do ambiente <sup>10</sup>.

A ligação entre as duas representações simbólicas processa-se através de uma terceira que se interpõe no discurso e contribui não pouco para iluminar a interpretação aqui assumida. Referimo-nos a “ventos a não querer mais soprar como antigamente”, o que pressupõe uma mudança em vias de operar-se, um qualquer coisa que está acontecendo, certamente desamado por via da negatividade de “não querer” a que alude a personagem Vavó Xíxi. O pressuposto encontra confirmação noutra sequência da narrativa (pp. 24-27), da qual é por isso o anunciador, sequência que se apresenta como excursus ou salto no tempo para narrar o passado daquela personagem.

Eis-nos assim em pleno sonho-pesadelo de Nga Xíxi, provocado pela ingestão do que ela chama mandiocas, para ilusão de si própria, sabendo, porém, que se trata de raízes de dalias. Logo no início desta sequência (S<sub>3</sub>), caracterizada até pela separação mecânica introduzida pelo autor, somos conduzidos ao espaço e ao tempo (cronológico e social) <sup>11</sup> de “Dona Cecília de Bastos Ferreira, sentada na cadeira de bordão” (p.24):

*seu homem, Bastos Ferreira, mulato de antiga família de condenados, saiu já dois quinze dias para negociar no mato perto, acompanhando grande fila de monamgambas [= carregadores], fazendo o caminho a pé com os empregados dele, tipóia não gostava, dizia que homem não anda nas costas de outro homem (p. 25).*

<sup>10</sup> Cf. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1970 <sup>7</sup>, p. 259 e segs.

<sup>11</sup> A observação é de Manuel Ferreira, ao analisar as estórias de *A cidade e a infância*: “entra aqui, se nos é permitido, uma nova categoria de tempo: não o tempo cultural, também importante, mas o tempo social (sistema de relações entre vários grupos e níveis sociais, com a existência de um código institucionalizado), de pertinência relevante em espaços como estes, afectados pela assimilação e aculturação” (*op. cit.*, p. 32).

A partir destes e doutros informantes textuais (v.g.: “dona Cecília, que está morar nos Coqueiros em casa de pequeno sobrado, com discípulas de costura e comidas, com negócio de quitanda de panos”, p. 25), o tempo do narrador põe-nos na pista da degradação de uma família da burguesia nacional angolana, por força da transposição de uma forma de colonialismo artesanal, primária, a formas evoluídas que se estavam exercendo sobre o tecido social de Luanda <sup>12</sup>. É para essa transformação que aponta, não só o elemento simbólico aqui em observação (o “vento”) mas outras unidades narrativas: monólogo ou sonho de Nga Xíxi (pp. 24-27); transposição do sonho para o “real” (pp. 27-29); e as passagens que narram a resposta ao anúncio de emprego, por parte de Zeca Santos, onde sofre a humilhação de ter de responder “se era assimilado” (p. 38) e onde a sua condição de natural de Catete dá direito ao “homem grande” para o insultar e para o expulsar como terrorista: “Põe-te lá fora, filho dum cão! Rua, filho da mãe, não quero cá catetes! ...” (p. 39).

Voltando, porém, ao espaço contextual do exórdio e à sua função de elemento antecipador da *fabula*, é de referir, pelo que contém de alusivo a posteriores sequências, o fragmento “Era meio-dia já quase quando começou ficar mais manso”. A referência a uma situação de momentânea pausa do temporal (com as associações simbólicas anteriormente identificadas) encontra correspondente na sequência narrativa do *locus amoenus*, isto é, na estrutura que narra o encontro de Zeca Santos com Delfina (pp. 44-51), por sua vez antecipado no monólogo do primeiro (pp. 40-42), enquanto espera a saída da fábrica: “as folhas xaxualhavam baixinho e a sombra estendida estava boa, fresca, parecia era água de muringue” (p. 40). Todavia, também aqui a situação é instável,

---

<sup>12</sup> “A partir dos anos 40 há a tendência para aumentar substancialmente a população branca de Luanda — e a burguesia mestiça, com tradições que vinham sobretudo da segunda metade do século XIX, a pouco e pouco é substituída pela burguesia branca. A política marcadamente racista do governo colonial-fascista acelera a mudança negativa do quadro socioeconómico, cultural e racial de Luanda, destruindo a possibilidade do desenvolvimento do convívio racial” (Manuel Ferreira, *op. cit.*, pp. 32-33). De resto, Luandino Vieira, falando da sua personagem, não pode ser mais transparente: “Vavó Xíxi é um personagem verdadeiro. Chamava-se Vitória, e é um personagem que não podia ter existido na cidade de Lubango, onde nunca uma camada nativa ascendeu à posição de burgueses mercantilistas. (...) E o processo histórico fez com que ela progressivamente fosse destruída, se fosse proletarizando...” (Michel Laban, *op. cit.*, p. 24).

em desequilíbrio, e a prova evidente é-nos dada pela construção e imediata destruição do que caracterizámos como *locus amoenus*, itinerário percorrido por material metafórico sempre informado por componentes que se identificam com a Natureza, o que comporta uma relação de homologia através de elementos associativos verificáveis no processo e percurso da narração:

I) *antecipação*: “sombra...boa, fresca...” — expectativa de Zeca Santos (p. 40);

II) *construção*: “Sentia as cigarras a cantar nos troncos das acácias, o vento a dançar os ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa parecia de namorados” — encontro entre Zeca Santos e Delfina sobre o qual se projecta, porém, a relação de aparência, de insegurança (“parecia”, p. 45);

III) *ápice*: “Sentados debaixo de uma grande acácia, vermelha de flores” — encantamento fugaz dos dois jovens, desfeito pela revelação do “real” (p. 47);

IV) *destruição*: “borboletas e gafanhotos fugiam dos seus pés irritados, as cigarras calavam-se (...) o sino começou tocar devagar e o sol, na hora de dar fimba no mar, descia vermelho e grande” — Delfina abandona o espaço do encantamento (pp. 50-51).

Por fim, resta analisar o último período do fragmento exordial da primeira estória. Aí voltamos a encontrar, de novo na zona periférica, o elemento “capins”, já descodificado precedentemente, agora em convívio com uma situação temporal que transformou o espaço do conflito. As “lagoas” são decerto um obstáculo a vencer; há todavia os “capins” que conseguem “espreitar”, isto é, que observam atentamente esperando que “o céu” (que está, metonimicamente, por “pátria”) deixe de se lhes apresentar “sem azul nem sol”. Neste sentido, a expressão “capins” (com a variante “pequenos filhos do capim”) tem uma função privilegiada na geometria do exórdio, dada a sua posição simétrica numa micro-estrutura marcada por uma notória circularidade. Mas esta característica não difere da evidente circularidade da macro-estrutura em que se insere, da qual constitui até outro sinal de antecipação. Com efeito o início da estória insiste prevalentemente no significante “chuva”, de tal modo que o sintagma

*A chuva saiu duas vezes, nessa manhã* (p. 13)

é posto em evidência, em posição destacada, no corpo da primeira pá-

gina, criando-se à sua volta um espaço branco significativo, decerto para lhe acentuar a relevância e a sua carga simbólica; verifica-se então que esse signo inicial se projecta integralmente no epílogo do sintagma global

*e desatou a chorar [Zeca] um choro de grandes soluços parecia era monandengue [= criança], a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr (p. 59),*

o que confere a este último uma configuração circular e uma técnica peculiar em que as acções cardinais <sup>13</sup> são antecipadas por fragmentos textuais que, como vimos, se situam no *incipit* da narrativa.

2.2. A “Estória do Ladrão e do Papagaio”, por sua vez, põe em relevo uma contextualização feita sobretudo de informantes que, no nosso caso, além de situarem a ficção no espaço conflitual, têm a capacidade de sugerir, em grandes linhas, a atmosfera do corpo sintagmático total:

*Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Lóló para as pequenas, vivia com a mulher dele e dois filhos no musseque Sambizanga. Melhor ainda: no sítio da confusão do Sambizanga com o Lixeira (...) Ou assim disse, na Judiciária, quando foi na justiça (...) lhe agarraram já com o saco, lá dentro sete patos gordos e vivos e as desculpas nasceram ainda poucas. (...) Cheio de sono [Zuzé, o cipaio] <sup>14</sup>, os olhos vermelhos parecia era tinha fumado diamba, deixou as mãos à toa revistarem o homem (...) Dosreis nem que mexia nada; quieto, os braços em cima da cabeça, no coração a raiva desse sungaribengo <sup>15</sup> do Garrido aumentava, crescia, arreganhava. Apostava quem queria, jurava mesmo, sabia, o coxo tinha-lhe queixado ... (pp. 63-64).*

O sentido da obra, assim delimitado, oferece-se como primeira leitura e interpretação, embora não seja nítida a correlação entre os compo-

<sup>13</sup> A terminologia é barthiana. Cf. Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Communications*, 8, Paris, 1966.

<sup>14</sup> Cipaio: polícia, de origem angolana, de cor negra; agente, com a mesma origem, encarregado de executar as ordens das autoridades administrativas coloniais.

<sup>15</sup> O mesmo que “sungadibengo”: nome depreciativo dado aos mestiços na região de Luanda.

nentes do exórdio e o discurso geral em que acaba por se reflectir. Em todo o caso, resulta evidente a intenção do autor quanto à narração de um processo que, sem esquecer as exigências da elaboração literária, a fatigosa construção da palavra, das imagens, dos ecos e das correspondências, parece querer privilegiar os “factos”: a provocada divisão do grupo social por meio de uma operação conflituosa que é, pois, o *leitmotiv* que se espalha ao longo do percurso narrante. É verdade que o conflito inter-pessoal que aqui envolve Zuzé (o cipaio, de qualquer modo representante do opressor), Dosreis e Garrido (presos, isto é, oprimidos) tem tendência não para se resolver mas para se diluir em grande parte. Entrando nas celas, o cipaio cumprimentava “Bom dia, meus senhores!”, não em “português de toda a gente” mas utilizando uma expressão por ele considerada como “mais superior”; porém logo abandonava a “maneira civilizada” e “depois ficava na boa conversa de patrícios e, então, aí o quimbundo já podia se assentar no meio de todas as palavras, ele até queria, porque para falar bem-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora...” (p. 70). E Dosreis e Garrido (o coxo) acabam por se conciliar na sequência que precede o epílogo, depois que Lomelino descobre que Garrido não o denunciou, até porque este último foi preso por tentar roubar o papagaio de Inácia, “bicho ordinário que sempre queria lhe morder e desatava insultar” (p. 89), mas que, na economia do conto, não pode assumir uma função opressiva, quanto muito de alienação, tanto mais que a sua caracterização é a de bicho “malcriado com as asneiras de quimbundo” (p. 131).

A relação entre as personagens é sem dúvida a de opressor *versus* oprimido mas não podemos subscrever inteiramente a tese de Maria Aparecida Santilli, segundo a qual se privilegia o primeiro com a ampliação da troca de funções: “Também neste conto a (pretensa) namorada de Garrido Kam’tuta, originariamente no mesmo pólo de tensões que ele, configurando-se objecto-obstáculo da realização amorosa do herói foi quem lhe armou a “cilada” em suas consecutivas fases, ajustadas, naturalmente, ao contexto social do conto: a da burla, a do erro da vítima, a da exploração da vantagem pela sedutora”<sup>16</sup>. É certo que os dois personagens pertencem ao mesmo estrato com a diferença fundamental de que Inácia (a pretensa namorada) é uma figura aliena-

---

<sup>16</sup> “A ‘Luuanda’ de Luandino Vieira”, in *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 261.

da com função contrapositiva em relação ao pretendente: “até parecia mal assim, uma assimilada como ela, com madrinha branca e tudo, ligar para um vagabundo como esse coxo” (p. 135). Mas ao caracterizá-la como tal, Luandino não a insere em posição de privilégio; basta considerar o epílogo onde a descreve como “Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco — “m’bika a mundele, mundele uê” [o escravo de um branco também é branco]” (p. 148).

Recusando, pois, a estaticidade do modelo, a segunda estória não concede ao texto preambular a série de imagens que, numa relação metafórica, acaba por assumir a função de elemento antecipador. Outros momentos da narrativa, porém, recuperam este processo técnico. O mais evidente, no entanto, é o que antecede a narração das peripécias que provocaram a prisão de Kam’tuta (“Então podemos falar a raiz do caso”, p. 85), servindo-se o autor de um longo excursus exemplar, construído ainda com matéria que pertence à vertente da *Natura*, em estreita correlação com elementos concretos da morfologia paisagística angolana: “É assim como um cajueiro (...) como começou este pau? (...) se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau (...) É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas” (pp. 83-85). É um exemplo suficientemente ilustrativo das relações recíprocas que o homem africano estabelece com a *Natureza*, originando uma tensão dialéctica entre o esquema formal e a cultura que o informa e justifica.

2.3. Finalmente a terceira narrativa, “Estória da galinha e do ovo”, constrói-se com a sucessiva justaposição de sequências, conferindo-lhe por isso, com a sua geométrica evolução de planos, a tonalidade de processo dramatizado que não pode deixar de recordar a bíblica sentença de Salomão e, conseqüentemente, a famosa obra de Bertolt Brecht, *O círculo de giz caucasiano*. A matéria narrada anda à volta da disputa suscitada entre duas mulheres (nga Zefa e Bina) que alegam os seus direitos à propriedade do ovo posto no quintal de Bina pela galinha de nga Zefa; instaura-se, deste modo, um autêntico tribunal popular com figuras fixas (as duas animadoras da contenda e o coro das mulheres do musseque) e figuras móveis que atravessam a cena in-



vestidas provisoriamente na função de juízes. No confronto que se estabelece, sobressai a agudeza das primeiras que põe em causa os juízos desviantes das segundas, como, de resto, já foi adiantado por Maria Aparecida Santilli, a qual observa com pertinência que “a força da argúcia, nas personagens nativas (heroínas), supera a da trapaça, dos intermediários, pela descoberta, a tempo, do “ser” subjacente ao “parecer” daqueles que, de supostos aliados — na consecução do objectivo da justiça —, se deslocam a opositores, movidos por outro estímulo”<sup>17</sup>. De notar, todavia, que nem todos os intermediários (juízes da disputa) subvertem a seu favor os dados da questão; basta pensar em “velha Bebeca”, que intervém na sua qualidade de mais velha e por isso põe em prática a “sua sabedoria” (p. 156). “Vavó Bebeca” assume assim a função de *primus inter pares* na resolução da contenda, de cujo processo narrativo vem a ser o fio condutor. A sua opinião é aceite, ou melhor, é desejada (“-Então, vavó? Fala então, a senhora é que é nossa mais-velha...”, p. 160) e, embora personagem desviante, não se pode dizer que se apresente como pretensa aliada. O desvio reside somente no facto de conceder a cada uma das duas contendoras a sua parte de justiça (não convencendo as duas partes) e na indecisão do julgamento que prefere entregar à responsabilidade de um “branco”, com o que se acentua o caos, a confusão; apesar disso, a solução final, sugerida coralmente, não se afasta da primeira, com a particularidade de ser ainda Vavó Bebeca quem põe em prática a execução de uma sentença que estava no coração de todas as mulheres, o que significa o aproveitamento dialéctico da primeira proposta, que se torna colectiva por oposição antitética às várias propostas conflituantes (individuais). E se o desfecho é conotado em termos positivos (“O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizades...”, p. 188), o *happy-end*<sup>18</sup> só em parte é visível, visto que coincide, ponto por ponto, com o elemento caracterizador dum futuro não isento de obstáculos que aguardam a criança que está para nascer: “De ovo na mão, Bina sorria. (...) a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...” (p. 188). O jogo de correspondências que aqui se observa não pode ter outra leitura, quer dizer, também ao filho de nga Bina

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 261.

<sup>18</sup> Diz Maria Aparecida Santilli: “O *happy-end* é para as mulheres do musseque, as quais já se prestam a assumir o papel de uma bem-humorada ‘resistência angolana’” (*op. cit.*, p. 262).

está reservado um futuro ainda marcado pela confusão (significante com elevado grau de frequência); pessoa coisificada, estão-lhe reservadas as vicissitudes que a estória/história parece sugerir, embora uma simbologia primária (ovo: princípio vital) possa de algum modo conferir ao epílogo as marcas do homem novo (corpo novo) que surgirá num espaço por enquanto dominado pela confusão.

É justamente para o caos que aponta a contextualização exordial onde o esquema de antecipação estrutural da *fabula* volta a funcionar através dos mecanismos de relação metafórica:

*Assim como, às vezes, (...) uma pequena e gorda nuvem negra aparece (...), começa a ficar grande, a estender braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços e esses ainda outros mais finos, já não tão negros, e todo esse apressado caminhar da nuvem no céu parece os ramos de muitas folhas de uma mulemba (...) e, no fim mesmo, já ninguém que sabe como nasceram, onde começaram, onde acabam essas malucas filhas da nuvem (...), assim, nessa tarde calma, começou a confusão. (pp. 151-152).*

Como se vê de modo inequívoco, o autor põe de novo em relevo a ligação estreita entre a Natureza e a cultura de marca africana, evidenciando traços e as tensões próprias de uma civilização que, desta maneira, adquirem uma intensidade reveladora: a imagem expressiva do desdobramento contínuo da “nuvem”, desta vez enriquecida pela imagem comparativa (imagem na imagem) das “folhas de uma mulemba”, sugere, em termos de rigor, a ramificação dos vários percursos catalisadores da acção narrativa, que se apresenta, por sua vez, enquadrada por um mosaico de metáforas que desenvolve o cânone de uma nova estética.

3. Analisando o exórdio das três estórias e a sua função antecipadora das grandes partes do discurso, podemos observar uma *dispositio* que as identifica por uma técnica substancialmente comum. A esta homologia de processos ocorre acrescentar que a sintagmática textual é percorrida por elementos unidos por uma relação de solidariedade, integrados por inúmeros *indícios*, no sentido barthiano, que sugerem significados implícitos ou dissimulados<sup>19</sup>. Tais elementos iluminam

---

<sup>19</sup> Retomando a oposição entre motivos associados e motivos livres precon-

o macro-texto que é *Luuanda*, conferindo-lhe a marca unívoca de uma atmosfera metaforicamente recriada, usando unidades significativas que se insinuam no discurso como se aparentemente não pesassem na dinâmica de cada sequência.

O material indiciador distribui-se sobretudo em dois grandes grupos, dois pólos em que um se configura como o reflexo do outro, a sua projecção e natural consequência. Sem pretender inventariar exaustivamente todas as ocorrências e estabelecer um gráfico das frequências, servem alguns exemplos para avaliar da sua incidência no tecido narrativo:

I. *Os sinais concretos da tensão*: a) *Meios e instrumentos* — Pertencem a esta série os referentes externos que criam um ambiente de medo, de terror, de cidade sitiada militarmente com todo o ar de campo de concentração: “jipes das patrulhas zunindo no meio das ruas e becos” (p. 13); “torres dos reflectores” (p. 14) com duas variantes, pelo menos, que eliminam a sua aparência neutra (clareza dos reflectores, olhos grandes acesos em cima das sombras de todos os musseques”, p. 52; e “projectores nas suas torres de ferro”, p. 59); “a polícia que anda patrulhar lá” (p. 63); “as patrulhas eram de mais” (p. 112). b) *A tensão projectada* — São em geral indícios que apontam para o abuso do poder e que se explicam através da projecção determinada pelo uso dos mecanismos externos: “um grande riso de dono” (p. 43); “apertou-lhe a mão para despedir, mas o homem não aceitou” (p. 43); “o sargento começou aos socos nas costas” (p. 182); “os dois soldados tinham também entrado atrás do chefe deles, sem licença nem nada” (p. 182).

II. *Os sinais reflexos da tensão*: a) *Os vectores da resistência* — Agrupam elementos estruturais indicadores da oposição polar ao peso do descrito pelos signos de Ia), dos quais são uma consequência directa. Contrariamente ao que se verifica no primeiro grupo, os agentes são africanos e a sua representação é feita através de alusões ou de referências ocasionais cuja eficácia é proporcional à intensidade da surpresa

---

zada por Tomaševskij, R. Barthes dividiu os últimos em *indícios*, cuja função é a de remeter “a um carácter, a um sentimento, a uma atmosfera, a uma filosofia”, e *informantes*, “que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço”. Cf. Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, 1972, trad. port., *Dicionário das Ciências da Linguagem*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1978, p. 267.

determinada pela sua insinuação no discurso: “Gregório, então? (...) - Sempre o mesmo, nga Xíxi. Lá está ... [na prisão]” (p. 30); “meu homem não é terrorista” (p. 30); “homem dela preso” (p. 153); “o homem dela estava na esquadra” (p. 183); “se calhar é terrorista” (p. 184); “Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido!” (p. 184). É evidente que a descodificação depende quase sempre do contexto e admite um grau variável de explicitação dos sinais, desde o alto índice de hermeticidade do primeiro caso (“Lá está...”) aos restantes exemplos mais ou menos explícitos. b) *Alteração da personalidade* – Inclui os sintagmas que são indício de uma acção de deterioração da personalidade dos actantes nativos, influenciando sobre a sua própria identidade: “só segunda classe é que ele tinha” (p. 36); “se era assimilado” (p. 38); “uma assimilada como ela, com madrinha branca” (p.135). Tal acção, como se verifica, tende a agir no sentido da despersonalização orientada para formas de alienação (é típico o último exemplo), algumas vezes, porém, apercebida e recusada, de acordo com IIa).

Além da grande proliferação de indícios criadores de significados por representação metafórica numa História povoada de fantasmas mas igualmente rica de transformações, o texto é ainda informado por segmentos estruturais que têm a capacidade de situar a ficção no espaço e no tempo (Barthes) ou de enraizá-la no real por um processo de apropriação estética. Evidentemente que também estes *informantes* determinam a homologia entre as estruturas individuais e as estruturas históricas<sup>20</sup>, numa escrita que explica e justifica a pluridimensionalidade do texto que se apresenta aliás como produto histórico.

Entre os inúmeros casos de informantes, apresentam-se aqui alguns exemplos que ilustram um ciclo de carências, cumprindo a função cabal, atrás descrita, sobretudo no que diz respeito à situação espacial e ao enraizamento no tecido social: “as fracas paredes de pau-a-pique ...” (p. 14); “as paredes da cubata deixavam escorregar barro derretido; as canas começavam aparecer” (pp. 15-16); “os sapatos furados...” (p. 21); “os pés dela, descalços e grossos, espetados

---

<sup>20</sup> Cf. Cesare Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1974<sup>2</sup>, p. 88 e segs. O mesmo estudioso refere noutro momento: “Credo che l’individuazione di modelli narrativi debba esser attuata entro lo studio dei sistemi di modellizzazione delle culture. La “logica del racconto” rientra nella “logica” dei codici comportamentali e ideologici” (*Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 71).

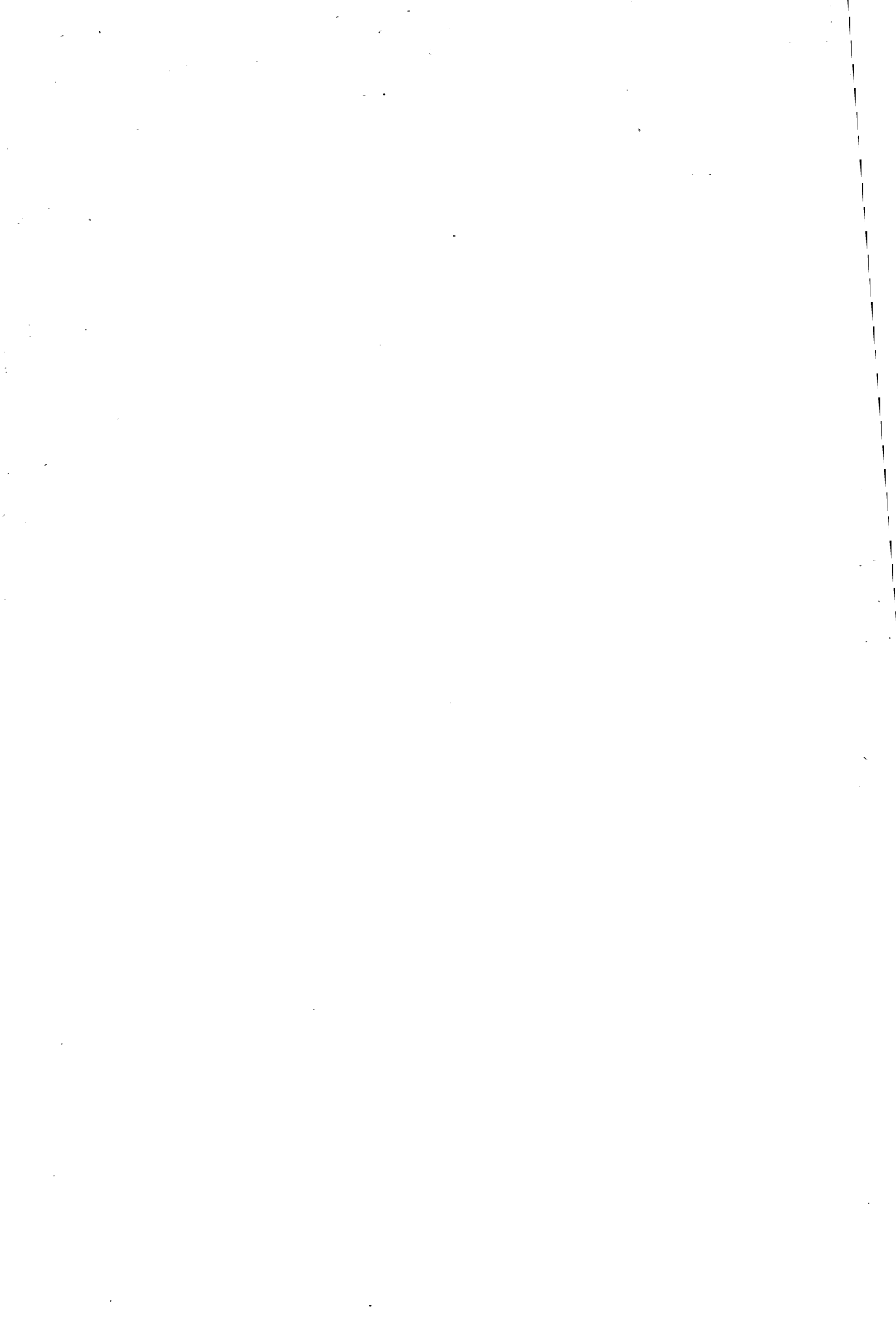
no chão vermelho de lama” (p. 23); “remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos bairros da Baixa” (p. 24). Em geral, como se demonstra, a informação privilegia o último aspecto, isto é, o do enraizamento no real, com uma amplitude que contempla as coisas (objectos) e as pessoas coisificadas. Algumas vezes, todavia, ilumina o discurso com marcas culturais das personagens nativas, o que não deixa de constituir ainda uma ligação estreita com o real: “uma pessoa fica velha e pronto! os mais novos pensam é trapo de deitar fora” (p. 53); e “a sabedoria do mais-velho” (p. 68), por exemplo.

4. Partindo dos dados narrativos observados na sua funcionalidade, os resultados das três estórias de *Luuanda* parecem convergentes se considerarmos a grande homogeneidade técnica que as percorre e a assimilação de conteúdos da mesma área semântica, circunstância que foi possível verificar através da decomposição dos elementos sintagmáticos do texto.

Tal convergência manifesta-se na apropriação duma História geradora de processos metafóricos que, em grande parte, se situam num plano de simbiose homem-natureza, o que representa, naturalmente, um traço distintivo da cultura africana em contraposição com a cultura europeia<sup>21</sup>. Isto determina, como se compreende, a recriação de elementos transmitidos pelo grupo social, embora o factor de invenção pessoal seja determinante e eficaz ao nível da organização dos conjuntos (macro-texto) aqui analisados.

---

<sup>21</sup> Luandino Vieira esclarece essa simbiose como um dos valores africanos do seu produto literário: “a grande ligação que em toda a nossa literatura se nota, aparece implícita ou explícita, entre os homens e a natureza. (...) A natureza é quase uma nostalgia na Europa, uma memória. Isto é um dado cultural africano” (Michel Laban, *op. cit.*, p. 24).



## EUCLIDES DA CUNHA E ALMEIDA GARRETT. OS SERTÕES COMO NOVAS “VIAGENS NA MINHA TERRA”

“Tenho visto alguma coisa do mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra”<sup>1</sup>.

Neste pequeno porém essencial período das *Viagens na minha terra* encontra-se a síntese ideológica e artística que guiou o cosmopolita Almeida Garrett na confecção de sua obra-prima. O homem do mundo, o conhecedor de tantos países e culturas, o internacionalista por fatalidade e por livre escolha, num determinado momento se debruça sobre seu universo nacional e procura conhecê-lo. Faz-se uma pesquisa de conhecimentos pessoais que devem ser ao mesmo tempo revelação. Uma revelação inicialmente para o mesmo pesquisador; enfim, para todos os portugueses. É aquele momento em que o literato Almeida Garrett, conduzido pela sua natureza de homem político de raízes iluministas, entende que não pode permanecer indefinida e unicamente no plano do estético. Sente que deve conduzir sua personalidade de artista à participação social mais intensa. É o ato consciente do literato moderno que, vivendo em plenitude o seu tempo, compreende que não se pode omitir de testemunhar sobre a conexão histórica existente sempre entre arte e sociedade.

A partir dessa consciência político-cultural nascem as páginas das *Viagens na minha terra*. O livro deve ser uma revelação de Portugal aos portugueses. Uma revelação crítica, nascida do dado estético, que possa conduzir à uma reforma radical do homem português e de seu relacionamento com o meio social. Reforma que atinja as raízes sentimentais e culturais mais profundas e escondidas.

Propondo-se a uma reformulação político-cultural a partir de um instrumento artístico, Almeida Garrett se interessa inicialmente — e essencialmente — do problema da linguagem. A meta de liberação de um novo universo social somente é possível ao produto literário com a verificação de uma linguagem nova. Aqui, língua e

---

<sup>1</sup> *Viagens na minha terra*, Liv. Figueirinhas, Porto, 1964, p. 272. Na momentânea impossibilidade de servir-me da edição crítica de Augusto da Costa Dias, Lisboa, 1964, cito o texto da obra-prima de Almeida Garrett por todo o atual ensaio a partir da edição da Livraria Figueirinhas do Porto.

liberdade se confundem. Quanto mais criação de linguagem, mais liberdade social.

A expressão garrettiana se faz imediatamente inovadora. Surge uma frase clara e comunicativa, ao mesmo tempo que artística e viva. Sem perder de vistas as estruturas morfo-sintáticas da melhor tradição linguística portuguesa, introduz uma série de valores linguísticos novos que provocam uma expressão portuguesa renovada, fresca, moderna.

Já a abertura do capítulo I é exemplar pela capacidade de comunicação imediata, acrescentada de um tom estético superior desde o uso de uma denotação irônica de controlado racionalismo.

“Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como S. Petesburgo — entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal”<sup>2</sup>.

O programa ideológico vem comunicado com grande empenho, sempre completado pela expressão de uma pura liricidade. Já aqui, apenas no início da narrativa, Almeida Garrett mostra aquele ângulo exemplar da sua personalidade de escritor, o seu não sempre compreendido romantismo-realista de profunda importância para a evolução do texto literário do século XIX em Portugal e no Brasil<sup>3</sup>.

As “viagens”, como revelação crítica, começam assim de maneira sutil. No início é o retomar lírico do ambiente mais doméstico possível, do quintal não visto como o jardim fechado, mas como uma horta onde plantas e matos são bens de conhecimento comum.

As revelações partem do mais simples e do profundo sentimental para atingir o máximo de complexidade crítica. Prossegue-se, ainda no plano da simplicidade,

---

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 5. A citação continua, para melhor entendimento do espírito garrettiano: “Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões: pois tinham muito que ver. Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei-de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir o ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica”.

<sup>3</sup> O realismo presente no romantismo de Almeida Garrett é de grande importância para a compreensão da prosa portuguesa de Júlio Denis e, em especial, de Camilo Castelo Branco. Para o romantismo brasileiro esta perspectiva pode servir de modo inestimável para a compreensão da personalidade particular de romancista romântico de Joaquim Manuel de Macedo, bem como para a complexa personalidade do primeiro Machado de Assis.



em busca da nova descoberta de lugares e coisas percebidas em contínuo viver quotidiano, lugares e coisas titulares de valores históricos expressivos às mais das vezes ignorados pela indiferença e falta de empenho do homem em relação ao próprio universo existencial: “Assim vamos de todo o nosso viajar contemplando este majestoso e pitoresco anfiteatro de Lisboa Oriental, que é, vista de fora, a mais bela e grandiosa parte da cidade, a mais característica, e onde, aqui e ali, algumas raras feições se percebem, ou mais exactamente se advinham, da nossa velha e boa Lisboa das crónicas”<sup>4</sup>.

Muitas vezes, o tom irônico se faz objetivamente crítico, para acentuar a intenção mais intencional do autor: “Ora nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar em quando, porque receio muito que se esqueça”<sup>5</sup>.

A narrativa garrettiana se desenvolve sempre com grande capacidade de comunicação, alternando liricidade a denotações de imediato realismo: “Somos chegados ao triste desembarcadero de Vila Nova da Rainha, que é o mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda pousei os meus pés. O sol arde como ainda não ardeu este ano.

Um imenso arraial de caleças, de machinhos, de burros, e arreios, nos espera naquele descampado africano. É forçoso optar entre os dois martírios de caleça ou do macho. Do mal o menos... seja este”<sup>6</sup>.

As revelações das “viagens” se estruturam lenta e claramente a partir da afirmação estética de seu processo de linguagem. Mantendo e observando o máximo de classicismo dentro de um processo de profunda consciência de modernidade linguística, Garrett renova a frase com o emprego de grande massa lexical tomada diretamente de outras línguas: “um *landeau* de Hyde-Park, mais elegante que um *caleche* de Longchamp, mais cómodo e elástico do que o mais aéreo *briska* da princesa Helena”<sup>7</sup> - -” ... *frak* verde, ..., chicotinha de caoutchouc na mão”<sup>8</sup> e mais: “hotel, restaurante, abrenuntio, avances, scrapbooks, lord, cabriolet, tranchons le mot, whist, hic haec hoc, élancée, toilette, posada, mesonero, maestro etc, etc.”<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>9</sup> A liberdade de uso de um léxico estrangeiro diretamente incorporado ao texto português por Almeida Garrett permitirá a grande liberdade lexical do realista Eça de Queirós.

A introdução direta de tantos elementos lexicais ingleses, franceses, espanhóis, italianos, latinos, funciona no texto garrettiano como dados de liberação expressiva contra os convencionalismos regionais ou contra retardadas atitudes de nacionalismo linguístico. Serve ao mesmo tempo para introduzir na dimensão existencial de Portugal aquele internacionalismo tão caro ao Almeida Garrett romântico-iluminista<sup>10</sup>. Esta provocação crítica no plano de linguagem atinge o máximo de intensidade quando o autor emprega os elementos linguísticos estrangeiros muito próximo a um valor sintático: “É um romance todo inteiro, *todo feito* como dizem os franceses, e conta-se em duas palavras”<sup>11</sup>.

Juntamente a essas práticas lexicais, a modernidade da linguagem de Almeida Garrett pode ser vista de maneira intensiva em particulares usos semânticos de adjetivos no contexto expressivo das *Viagens na minha terra*. A adjetivação garrettiana não se endereça àquele convencional ponto de vista sentimental e abstrato, geralmente presente nos escritores românticos. Garrett tende a dar ao adjetivo uma carga de forte conotação realista, negando-se quase sempre à abstração e ao sentimentalismo convencional:

“Estamos em Vila Nova e às portas do nojento *caranseray*, único asilo do viajante nesta, hoje, a mais frequentada das estradas do reino.

Parece-me estar mais deserto e sujo, mais abandonado e em ruínas este asqueroso lugarejo, desde que ali ao pé tem a estação dos vapores, que são a comodidade, a vida, a alma do Ribatejo. Imagino que uma aldeia de Alarves nas faldas do Atlas deve ser mais limpa e cómoda”<sup>12</sup>.

As revelações crítica das “viagens” garrettianas não permanecem, porém, somente no plano do material; busca igualmente o plano moral e a mais profunda dimensão cultural: “Desde que entendo, que leio, que admiro *Os Lusíadas*, entrego-me, choro, ensoberbeço-me com a maior obra de engenho que ainda apareceu no mundo, desde a *Divina Comédia* até ao *Fausto*...

O italiano tinha fé em Deus, o alemão no optimismo, o português na sua pátria. É preciso crer em alguma coisa para ser grande — não só poeta — grande seja no que for. Uma Brízida velha que eu tive, quando era pequeno, era famosa cronista de histórias da carochinha, porque sinceramente cria em bruxas. Napoleão cria na sua estrela, La Fayette creu na república-rei de Luís Filipe; e para que

<sup>10</sup> “Sobretudo com o autor das *Viagens* o iluminismo tonifica o sentimento romântico, influenciando fortemente o seu conteúdo ideológico, moral e filosófico”. Conceito iluminante de Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português*, Edições 70, Lisboa, 1971, p. 192.

<sup>11</sup> Almeida Garrett, *ob.cit.*, p. 59.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 15. Deve-se notar particularmente a forte carga conotativa dos adjetivos “nojento” e “asqueroso”, em relação com os demais lexemas do texto.

ousemos também *celebrare domestica facta*, todos os nossos grandes homens ainda hoje crêem, um na Junta do Crédito, outro nas classes inactivas, outro no mestre Adonirão, outro finalmente na beleza e realidade do sistema constitucional que felizmente nos rege”<sup>13</sup>.

Ao lado de revelações objetivas do universo Portugal, surge sempre aquela profunda e coerente preocupação da idade romântica pelas tradições populares, restabelecendo no plano cultural o valor inestimável da ação do povo para a estruturação de uma concreta expressão nacional. Garrett, que sempre se preocupou pela preservação da grande riqueza poética da tradição popular portuguesa, enriquece suas “viagens” com novos textos e novas poesias, como a bela recomposição da estória de Santa Iria no capítulo XXX da sua obra-prima.

Além dessa aplicação metodológica tipicamente romântica, a alma moderna do Portugal garrettiano encontra momentos de particular manifestação na descrição lírica da terra e da natureza — exemplo marcante são as páginas sobre o vale de Santarém:

“O vale de Santarém é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita”<sup>14</sup> — na análise dos fatos e das personagens do episódio central da narrativa e na afirmação definitiva da uma prosa que consegue ser nova e renovadora, ainda que estabelecida no respeito dos cânones da tradição linguística de Portugal.

As “viagens” garrettianas se completam assim, com esses elementos estruturais, revelando um novo Portugal aos portugueses sob dois planos principais: um, o primeiro plano, aquele das revelações objetivas, diretas, de acidentes, fatos, coisas, tradições, sentimentos; um segundo plano, essencial e condicionador, a

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 56. Para maior participação com o texto garrettiano, prossegue-se com a citação: “não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.

À esquerda do vale, e abrigado do norte pela montanha que ali se corta quase a pique, está um mato de verdura do mais belo viço e variedade. A faia, o freixo, o álamo interlaçam os ramos amigos; a madre-silva, a musqueta penduram de um a outra suas grinaldas e festões; a congossa, os fetos, a malva-rosa do valado vestem e alcatifam o chão”.

partir da criação de uma nova linguagem. Linguagem como expressão de liberdade<sup>15</sup>.

1. *Os Sertões* como novas “viagens na minha terra”.

Ao escrever *Os Sertões*, o primeiro impulso expressivo de Euclides da Cunha corresponde ao desejo pessoal mais íntimo de revelar aos brasileiros um Brasil desconhecido. Narrando os eventos de Canudos, ele parte principalmente do princípio da absoluta ignorância vivida pelo homem brasileiro da imensidade e diversidade do universo Brasil. Para Euclides da Cunha esta é a razão central do subdesenvolvimento cultural do brasileiro de seu tempo. O homem brasileiro vive, geralmente, isolado em um limite regional, de dimensões físicas e culturais, mesmo quando participa da vida de centros urbanos. As suas perspectivas sociais e existenciais quase nunca superam as fronteiras da própria região ou da própria cidade. Como consequência, o seu é um sistema sócio-cultural restrito, confinante e confinado em normas fechadas, absolutamente conservadoras. O Brasil não ultrapassa, então, as dimensões de tantos pequenos micro-universos medíocres, herdeiros de uma tradição colonial que ignora quase completamente o macro-universo nacional. Tais confins psico-culturais correspondem à predominância de uma configuração estatal incapaz de uma real renovação política. Como resultado final do império de um tal Estado, resulta uma sociedade civil igualmente incapaz de afirmar-se com tal.

A formação positivista de Euclides da Cunha — formação de claras raízes iluministas, levadas às maiores consequências pelos sistemas positivos do mais moderno pensamento realista oitocentista — faz com que ele assuma posição participan-

---

<sup>15</sup> A posição de Almeida Garrett na literatura encontra uma adequada compreensão no seguinte conceito crítico de Alberto Ferreira: “No entanto os artistas românticos de coerente filiação iluminista, que mais lucidamente souberam compreender e analisar o processo de dissolução e decadência das relações burguesas, conseguiram superar o romantismo estritamente nacional, o utopismo, a atitude puramente negativa, satânica ou irônica, para edificarem as bases críticas da futura literatura realista. Assim parece deverem ser compreendidas as obras de Stendhal, Goethe, Chevtschenko, Balzac ou Dickens. A mesma idéia pode ser generalizada a partir da análise de alguns aspectos da obra de Garrett, cujo realismo se não pode lícitamente negar”. *Ob. cit.*, pp. 13-14. Sobre Garret veja-se: Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro; *A Formação de Almeida Garrett*, 2 vols., Coimbra, 1971; Jacinto do Prado Coelho, *Problemática de história literária*, Lisboa, 1961; David Mourão Ferreira, *Hospital das Letras*, Lisboa, 1966; Silvio Castro, *Introduzione alle letterature portoghese e brasiliana*, Padova, 1981.

te no ambiente nacional. Mais uma vez verifica-se que o intelectual iluminista — integrado na melhor modernidade de seu tempo — se sente na obrigação de operar na consciência histórica das constantes relações entre arte e sociedade. O escritor escolhe a liberdade pessoal de criar escrevendo com a perspectiva predominante endereçada à sua sociedade nacional.

Grande viajador de formação científica — muitas vezes exilado no seu mesmo país — Euclides de Cunha começa a narrativa de campanha de Canudos com a intencional posição de alguém que conta as suas viagens. Não só a presente, mas igualmente todas as outras que fizeram com que ele tomasse consciência real de sua terra:

“Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepes nua.

Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas.

Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinecente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos entorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijadamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...”<sup>16</sup>

A grande “viagem” de *Os Sertões* é a revelação de um universo que compreende todos os seus aspectos, os físicos e aqueles humanos. Quando a narrativa euclidiana atinge o sentido épico no episódio da destruição de Canudos, o *pathos* expressivo expresso pelo narrador é consequência do ritmo adotado pelo autor na estrutura narrativa. Euclides da Cunha começa a grande “viagem” integrando-se nos pormenores físicos. Para ele tudo se apresenta com importância e merece o dom da revelação: pedras, plantas, animais, coisas várias. Como em um grande mosaico, ele estrutura os dados aparentemente díspares da natureza sertaneja e faz com que surja um mundo complexo, áspero, mas claro, vivo. É a revelação dos campos, dos campos gerais, do sertão, do grande sertão: “as paragens formosíssimas dos gerais”<sup>17</sup>.

Todo um novo universo é revelado então. Inicialmente a revelação parte do

---

<sup>16</sup> Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 29a. ed., Liv. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1979, p. 29. Todas as citações do texto euclidiano serão feitas a partir dessa edição, comemorativa dos 70 anos da morte do autor e feita com base num exemplar da 3a. edição corrigido e anotado por Euclides da Cunha.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 68. Aqui é possível ver os primeiros tons do futuro universo narrativo de Guimarães Rosa.

conhecimento positivo dos fenômenos; depois, o expressionismo científico da linguagem euclidiana deixa-se superar pelo impressionismo linguístico de natureza artística. A linguagem criadora e poética assume, então, o primeiro plano do processo narrativo. Superando uma inicial tendência ao espírito parnasiano, a linguagem de Euclides da Cunha encontra um equilíbrio entre expressão e impressão, permitindo ao autor a assunção de uma concreta atitude realista na transposição dos fenômenos da natureza: “A terra atrai o homem; chama-o para o seio fecundo; encanta-o pelo aspecto formosíssimo; arrebatá-o, afinal, irresistivelmente, na correnteza dos rios”<sup>18</sup>.

O equilíbrio entre expressão e impressão na linguagem euclidiana se faz estável nas páginas reveladoras da natureza do homem brasileiro do sertão. Aqui, as primeiras exaltações quase parnasianas das páginas dedicadas à terra são superadas definitivamente, levando a prosa de *Os Sertões* a marcante intensidade expressivo-conotativa. É um novo realismo que desde então a literatura brasileira moderna transforma em instrumento de suas pesquisas:

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um carácter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. ... Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem trasfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto do-

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 61.

minador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias”<sup>19</sup>.

A partir da conquista dessa especial e expressiva estrutura narrativa das partes referentes à terra e ao homem, a mensagem iluminista das “novas viagens na minha terra” de *Os Sertões* atinge a máxima intensidade nos capítulos da destruição de Canudos e de sua gente. Esta fase conclusiva se ilumina de forte carga denunciatória: denúncia do subdesenvolvimento geral de uma sociedade nacional. Tudo feito sem meias-verdades. Claramente. Com a clareza de comunicação típica dos textos literários completos pela presença de uma linguagem revolucionária.

Por todas essas razões, a obra-prima de Euclides da Cunha provoca um grande impacto na opinião pública do Brasil. É a revelação de mundos novos. Revelação e denúncia que permitem o surgimento de um movimento de tomada de consciência da parte do brasileiro em relação às coisas nacionais, até então ignoradas pelo marasmo medíocre da existência de uma sociedade sem consciência de sua realidade.

A “viagem” euclidiana se realiza e completa-se no despertar de uma nova consciência nacional; e a modernidade da cultura brasileira encontra no texto de *Os Sertões* um dos seus primeiros marcos<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>20</sup> Em relação à importância de *Os Sertões* para a modernidade literária brasileira, veja-se o meu *A Revolução da Palavra – Origens e estrutura da moderna literatura brasileira*, Vozes, Petrópolis, 1975. Para a bibliografia euclidiana as informações mais imediatas podem ser vista neste mesmo livro.





## RECENSIONI

Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. Isabel Uría Maqua, Madrid, Castalia, 1981 (Clásicos Castalia, 107), pp. 173.

Tra i berceisti, il nome di Isabel Uría è uno dei più famosi ed è legato, tra l'altro, a una magistrale edizione critica del *Poema de Santa Oria* (PSO) pubblicata a Logroño nel 1976. Da questa edizione deriva il testo del Poema di Berceo pubblicato ora nei Clásicos Castalia, preceduto da una densa introduzione nella quale, per un verso, vengono ripresi in forma sintetica gli argomenti di natura testuale (in particolare, quelli relativi al riordinamento delle sequenze strofiche) trattati in dettaglio nel 1976 e, per l'altro, vengono aggiunti, a guisa di corollario didascalico e in ottemperanza alle esigenze della collana, alcuni paragrafi relativi a: Berceo e la sua opera (pp. 9-14), biografia e profilo storico di Santa Oria (pp. 15-18), fonte del Poema (pp. 19-28), tecnica narrativa (pp. 28-31), forme del discorso (pp. 31-35), struttura del Poema (pp. 35-39). Completano l'attuale edizione una serie di note erudite collocate in apparato a pie' di pagina e un glossarietto dei termini obsoleti o difficili e dei nomi propri (pp. 159-169).

Com'è noto, la tradizione manoscritta del PSO è relativamente povera (come lo è, d'altro canto, la tradizione delle altre opere di Berceo, eccezion fatta per la *Vida de Santo Domingo de Silos*): un ms. antico, il 4b della Real Academia Española de la Lengua (sec. XIV, siglato F) e due mss. recenti, il 93 dell'archivio del monastero di Silos e il 18577/16 della Biblioteca Nacional di Madrid (entrambi del XVIII sec., siglati rispettivamente I e G). Questi due ultimi, pur essendo *descripti* da F, non possono essere trascurati perché ci tramandano le strofe 57-72 (LX-LXXXV nella numerazione di I. Uría) scomparse in F dopo il XVIII secolo a seguito di un danneggiamento meccanico (perdita di un foglio e, più precisamente, del foglio CV).

Quanto al ms. "fantasma", ovvero al codice "in quarto" che verso la metà del sec. XVIII si trovava ancora allogato nell'archivio del monastero di San Millán de la Cogolla e di cui ci offre notizia il Padre Sarmiento nelle sue *Memorias*, I. Uría dimostra, con solide argomentazioni (pp. 44-45), la sua scarsa attendibilità e, in particolare, le sue lacune testimoniali non solo a livello di singoli versi o strofe ma anche a livello di interi componimenti come nel caso di PSO.

Cancellata la presenza inquietante del "fantasma" ed eliminati i *descripti*, la tradizione del PSO risulta fondata su un solo testimonio (il ms. F) integrato da IG nella lacuna determinata dal danneggiamento meccanico. Ed essendo, nella fatti-

specie, il *codex unicus* inquinato da numerosi errori sia per ciò che riguarda singole lezioni sia per ciò che attiene alla disposizione strofica, l'editore deve assumersi la grossa responsabilità della *emendatio ope ingenii*.

E' un ambito, quello della *divinatio*, nel quale I. Uría si muove con disinvoltura e con sicura competenza, appellandosi, da un lato, alle ferree regole versificatorie di *clerecía* ed al principio della sistematica dialefe per la correzione di singole lezioni, e, dall'altro, a criteri di diversa natura per il riordinamento di strofe o di sequenze strofiche apparentemente fuori posto.

I criteri adottati per il riordinamento delle strofe sono esplicitati previamente (pp. 53-55) e si ispirano a considerazioni di carattere oggettivo: a) ordine naturale degli avvenimenti nella loro successione temporale; b) solidarietà tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto; c) peculiarità stilistiche costitutive dei codici formali di *clerecía*. I. Uría distingue, inoltre, tra alterazioni dell'ordine strofico all'interno di uno stesso episodio (le più facili da rilevare) e alterazioni a distanza; tra dislocazioni che interessano una o due strofe al massimo ed altre che coinvolgono un gruppo massiccio di strofe; ed, infine, tra anomalie palesi (quelle presenti all'interno di una descrizione o di un dialogo) e nascoste (quelle situate all'interno di un passo narrativo, giacché Berceo tende a sviluppare in ogni quartina una unità sintattica e concettuale di senso compiuto rendendole in tal modo indipendenti le une dalle altre).

Le proposte di I. Uría in relazione a questo problema mi sembrano, nella maggioranza dei casi, corrette e persuasive soprattutto là dove (pp. 59-61) con osservazioni puntuali riesce a ricostruire non solo la disposizione originaria delle strofe 81-125 ma anche l'aspetto esterno dell'esemplare utilizzato dal copista di F (un codice contenente fogli di formato irregolare, alcuni più piccoli con cinque strofe per pagina e altri più grandi con sette).

Dove, invece, non credo di poter concordare pienamente con I. Uría è nell'ipotesi di riordinamento delle strofe 1-21 e 203-5 (gruppi 1° e 9° nella sua classificazione). Qui, a mio avviso, le presunte anomalie non devono essere addebitate all'esemplare di F, come sostiene I. Uría, ma risalgono allo stesso Berceo. Se, infatti, come sembra ormai assodato, il *PSO* è l'ultima opera composta dal poeta altoriojano e, per di più, in età avanzata (cfr. v. 2a), nulla ci vieta di pensare che queste parti del poema, nell'ordine in cui ci sono pervenute, riflettano proprio il momento iniziale di una creazione artistica con tutti i difetti di una prima stesura: organizzazione incerta del materiale, conclusioni affrettate, ripensamenti, etc. Cause naturali (impedimento fisico, malattia, morte) avrebbero poi tolto all'autore la possibilità di ritornare sulla sua opera per apportarvi i ritocchi necessari in vista di una stesura definitiva. E si badi bene: non intendo affatto invocare in questa sede il principio della libertà dell'artista, valido forse oggi ma non certo in epoca medievale e tanto meno nell'ambito dei poeti di *clerecía* duecenteschi per i quali tutto era programmato, dalle scelte metrico-stilistico-espressive agli argomenti. Tuttavia, se proprio vogliamo entrare nel laboratorio di Berceo (il *portalejo*?) ed osservarlo intento al suo lavoro, tutte le ipotesi sono possibili: quella di I. Uría che lo vede impegnato a comporre il poema su tavolette di cera e a trascrivere poi su frammenti di pergamena le singole strofe (pp. 64-5), e quella che io preferisco in base alla quale, prescindendo dal materiale scrittoria, si potrebbe osservare il poeta nel mo-

mento della sua prima fase creativa. Dalla prima ipotesi discende, è ovvio, la possibilità di una dislocazione strofica non d'autore determinata da agenti esterni del tutto imprevedibili (Uría, p. 66); dalla seconda, deriva invece l'impressione che la responsabilità delle apparenti anomalie debba essere addebitata interamente all'autore e non al copista.

Lascerei dunque aperto uno spiraglio ad entrambe le ipotesi ed inviterei lo studioso di cose berceane a servirsi, in caso di necessità, non tanto di questa edizione dei Clásicos Castalia (per altro, a carattere divulgativo com'è nello stile della collana) quanto piuttosto dell'edizione di Logroño del 1976 nella quale I. Uría pubblicava, l'uno dopo l'altro e nell'ordine, il testo paleografico del *PSO* (secondo la testimonianza di F) e il testo critico, riordinato secondo le sue proposte.

Questo invito alla libertà di scelta va esteso anche ad alcuni luoghi del *PSO* dove, secondo me, l'*emendatio ope ingenii* pecca forse di eccessiva artificiosità. Mi riferisco, in particolare, a: v. XVc, che nella lezione di F presenta evidenti anomalie metriche

*que para el su servicio fuesse que para al non*

e che I. Uría corregge nel seguente modo:

*que fues al su servicio, que pora otri non.*

Qui, pur senza sottovalutare l'ingegnosità dell'intervento dell'editore e la solidità delle sue argomentazioni a sostegno (p. 142, n. al v. XVc), ritengo che debba essere preferita l'emendazione congetturale di María Rosa Lida (*Notas para el texto de la 'Vida de Santa Oria'*, in RPh, X (1956), p. 24) basata su lievissimi ritocchi volti a recuperare la patina arcaica spesso cancellata da F:

*que pora 'l su servicio fuesse que por ál non.*

Quanto all'inarcatura (il corrispondente italiano di *encabalgamiento* non è poi così brutto come lo si dipinge!) tra il primo e il secondo emistichio che rappresenta, secondo I. Uría, un ostacolo non superato dal suggerimento della Lida, converrà ricordare che questo fenomeno, seppur raro tra verso e verso in Berceo, è invece frequente tra emistichio ed emistichio, e lo è anche nello stesso *PSO*.

Osservazioni dello stesso tipo possono essere fatte a proposito del v. XXIIIId, ipermetro in F:

*menester nos será todo el seso que avemos*

e così corretto da I. Uría:

*menester nos será todo sen que avemos*

che, ancora una volta, per evitare l'inarcatura rigetta l'emendazione più economica: "La sustitución de *menester* por *mester* satisface al metro, pero no al ritmo, ya que la cesura caería entre el adj. *todo* y el sust. *el seso*, lo que resulta forzado" (p. 143).

Nel caso di XXVIIIId, primo emistichio ipermetro in F (*onde parece que era / ...*), preferisco apocopare *onde* (*ond'*) piuttosto che *parece* (*parez*), come invece propone I. Uría pur accennando in nota (p. 144) alla prima possibilità (la forma apocopata *ond'* è frequente in Berceo ed è documentata dai mss. più antichi, non così invece la forma apocopata *parez*).

Infine, nel caso di LXIXd, altra ipermetria di F nel primo emistichio (*para recevir soldada / ...*), alla correzione di I. Uría (*de recevir soldada / ...*) antepongo, seppure con rammarico, la congettura di B. Dutton (*pora prender soldada* [Rec.

all'edizione di Logroño del 1976 in MLR, 73 (1978), p. 211]) in base a: *Vida de Santo Domingo de Silos*, v. 512d e 522a dove la lezione del ms. S (sec. XIII), perfettamente regolare dal punto di vista metrico, (“.../ *prenda* su ospedado”; “*pri-siéron*la los ángeles /...””) viene modificata dal ms. E (= F del PSO) che sostituisce l’arcaico ed autentico *prender* con il più moderno *recevir* generando in tal modo ipermetria.

A scanso di equivoci, desidero precisare in chiusura che queste mie osservazioni, per altro minime, non intendono assolutamente intaccare nella sostanza questa edizione del PSO, né, tanto meno, declassare i validissimi contributi alla conoscenza di Berceo offerti da I. Uría qui e altrove. Intendono, semmai, sottolineare i grandi meriti di questa studiosa proprio là dove alcuni problemi aperti favoriscono il dialogo e invitano ad una maggior riflessione sulle questioni di fondo.

Aldo Ruffinatto

Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, edición crítica, introducción y notas de Germán Orduna, Pisa, Giardini, 1981, t. I pp. 587, t. II pp. 308.

Il *Rimado de Palacio* fu quasi ignorato dalla critica testuale sino a questi ultimi anni: alcune trascrizioni frammentarie nel secolo scorso, poi la prima edizione completa di Florencio Janer (Madrid 1864), basata sul ms. 4055 della B.N. di Madrid (N); seguirà, a quasi 60 anni di distanza, l’edizione paleografica di A.F. Kurtensteiner (New York 1920), che pubblica separatamente i due manoscritti (N e il codice escurialense h. III. 19, ossia E); poi il silenzio ricade sull’opera del canceller Ayala (alcuni frammenti pubblicherà R. Menéndez Pidal nella *Crestomatía*, Madrid 1966). Del ’71 è l’edizione parziale, senza pretese filologiche, di K. Adams. Finalmente, nel ’78, due edizioni: a cura di J. J. Josep (*Libro Rimado de Palacio*, Madrid 1978) e di M. García (“*Libro de Poemas*” o “*Rimado de Palacio*”, Madrid 1978); a queste segue quasi immediatamente l’edizione critica di cui mi occuperò, data alle stampe prima che apparissero le ultime due.

Seppure l’edizione di Josep non pretenda la definizione di “critica” in quanto non risale direttamente ai manoscritti ma alla trascrizione di Kurtensteiner, si presenta corredata da uno stemma codicum e da un apparato critico, sia pur parziale (cfr. Orduna, p. 93, nota 2). M. García, come G. Orduna, utilizza, oltre ai due codici citati, i frammenti P (B.N. Parigi, esp. 216) e C (del *Cancionero de Baena*, B.N. Parigi, esp. 37), frammenti che permettono a entrambi gli editori di dare uno stemma che, pur con qualche diversità, colloca i mss. (e principalmente N e E) nello stesso rapporto).

Alberto Varvaro, nella relazione inedita tenuta al convegno nazionale degli ispanisti italiani a Verona nel giugno 1981, *Osservazioni sulla tecnica di edizione di testi*

spagnoli medievali (a proposito del “*Rimado de Palacio*”), ha esaminato le ultime edizioni, rilevando come per strade diverse gli editori siano giunti a simili risultati stemmatici. Infatti se confrontiamo la *collatio* dell’edizione di Orduna e quella di García (non ho sottomano il *Rimado* di Joset) non possiamo non meravigliarci delle discrepanze: innanzitutto Orduna riconosce in *nave* — per *nao* — (828g) un errore comune a N E P (il verso nell’edizione di Orduna suona: *e si quier’ la nao este en la ribera*), mentre M. García accetta *nave*. Questo errore dovrebbe risalire a un comune ascendente dei tre testimoni, ma Orduna fa rimontare P a un “primer estadio” della redazione, precedente “l’original” da cui discendono da un lato C e dall’altro N e E (attraverso un comune ascendente), giustificando *nave* come “un caso de poligénesis” (così come la diffrazione *planto* E *planton* P per *Platón*, 825d).

Se Orduna non riscontra errori comuni a N P e a E P, da parte sua García ne elenca invece quattro per ciascuna coppia di mss.; d’altra parte gli errori che congiungerebbero N E contro P sono, secondo Orduna, in numero assai superiore a quanti ne riconosce García. Anche per quanto riguarda il frammento tramandato dal *Cancionero de Baena* gli editori sono discordi: secondo Orduna il solo errore comune a C N E (*que si dios* NC e *si dios* E per *si dios*, 1337d), errore che García non esamina nella *collatio*, è dovuto a poligenesi, mentre E e C avrebbero in comune un errore, anch’esso indipendente, che invece secondo García congiunge N e C: si tratta del v. 1335b (nell’edizione di García 1348b); il testo critico per Orduna è: “...*quien podra saber quanto* (cioè la lezione di N, in E *podria dezir*, in C *podria saber*). Secondo García la lezione *podra saber* è testimoniata da N C, mentre quella di E, *podria dezir*, sarebbe la buona lezione. Inoltre García afferma E e C essere congiunti da due altri errori e riconosce quattro varianti erronee congiuntive di N e C, laddove per Orduna “N y C no coinciden en errores comunes”; di N E entrambi gli editori segnalano la presenza di errori congiuntivi, separativi rispetto a C (9 secondo Orduna, 3 secondo García), ma nessuno di questi coincide.

Devo dire, d’accordo con Varvaro, che il concetto di errore sembra essere piuttosto nebuloso, e questo in particolare per l’edizione di García, dove gli errori che congiungerebbero i frammenti P e C agli altri testimoni (N e E) non lasciano traccia alcuna nello stemma proposto.

Ancora una differenza stemmatica tra le due edizioni: la parte finale del *Rimado*, che in entrambi i mss. si presenta lacunosa, diverge in N e in E. Orduna fa risalire all’“archetipo” (così egli indica il capostipite) di N E il guasto: in E il frammento presente in N (strofe 1522-1627 si sarebbe perduto in un intermediario, sostituito dal, sempre frammentario, testo che E presenta, interpolato, indirettamente, da una copia derivata indirettamente dall’originale, che avrebbe contenuto il *Rimado* completo; da questa copia si sarebbe formato un ipotetico frammento che “se sumó sin más a la rama E”. Secondo García i frammenti finali di N e di E apparterrebbero a due diversi mss., confluiti negli ascendenti di N l’uno e di E l’altro. Non avendo visto direttamente i mss. non ho sufficienti prove per l’una o per l’altra ipotesi, anche perchè Orduna, che propone lo stemma a mio avviso più coerente, non fa alcuna supposizione circa la caduta, in un ascendente di E, delle 123 strofe finali di N.

Sia Orduna che García comunque riconoscono la superiorità di N rispetto ad

E, ed entrambi si propongono di attenersi a N, quale testo base per l'edizione: se questo proposito risulta scrupolosamente seguito da Orduna, al contrario l'edizione di García abbandona spesso, con una certa disinvoltura, il ms. eletto, per preferirgli la lezione di E. Questo criterio, che in molti casi mi sembra ingiustificato, a volte può dare risultati apprezzabili: ne deriverà un testo metricamente molto più regolare, anche per i numerosi interventi congetturali dell'editore, ma non possiamo escludere, data la frequenza dell'ametricità e l'alternarsi di gruppi di versi di 14 e di 16 sillabe, che l'irregolarità sia da imputare all'originale. L'edizione di Orduna si presenta nel complesso assai rigorosa nel rispetto per il testo scelto come base; relativamente rare — e sempre giustificate — le congetture, non frequentissime le correzioni in base all'altro ramo della tradizione; gli interventi sono comunque sempre ridotti al minimo: ne risulta un testo ben poco manomesso — e questo non posso che elogiare —, seppure a tratti non molto "scorrevole".

So bene che l'*emendatio* rappresenta per l'editore il momento di gratificazione, ma giustamente, quando essa non sia pienamente giustificata, è bene, come spesso fa Orduna, relegare in nota la propria congettura. Con ciò non voglio dire che Orduna trascuri questo momento importante e non intervenga a correggere il testo tramandato da N o da entrambi i testimoni. Citerò qui alcuni tra i molti emendamenti che mi sembrano particolarmente felici:

85c *otro es el [estupro] de monja de sagrado* (in N E *ynçesto*)

88a *otro es [inçesto], quien peca con parienta (otro es esturpo N otrosi aun esta peor E, evidente cattiva lettura di estupro)*, forse era il caso di spingersi un po' oltre emendando anche l'ipometria: *otro es [el inçesto]...*

879a *alli esta un cau [ello] de la virgen maria* (N e E *cauallero*; lo stesso errore viene corretto a 880a, dove García legge in E *cauello*).

1141c *e la su mies [quebrada] toda se tornara* (N *poca*, E *seca*, ma forse ancora migliore la congettura relegata in nota: *la su mies quebrantada seca se tornara*).

1501a *e sobre todo esto y sera [obediencia]* (N E *paçiençia*), lo stesso errore viene corretto, sempre in base alle *Moralia in Job*, a 1505a, dove N legge *paçiençia* e E *penitencia* (García preferisce in entrambi i casi la lezione attestata dai mss. *paçiençia*, giustificandola con "otros pasajes de los Morales").

In ogni edizione critica, per quanto eccellente, vi sono necessariamente dei luoghi che possono dare occasione a discussione, o che altri vorrebbero risolti diversamente. Mi permetterò perciò alcune annotazioni sporadiche, e riguardanti soltanto la prima parte del *Rimado*, sorte anche dal confronto tra le due edizioni:

la strofa 8, presente solo in N, è chiaramente guasta nei primi due versi: *lo primero encomiendo en este escripto* (la rima è -io) / *mi alma a dios que la crio*. Orduna si limita a segnalare la lacuna di *b* e non azzarda alcuna congettura, mentre García tenta di emendare: *...en este escripto [yo]* nel primo verso, e *...[el qual él] la crio* nel secondo, con una correzione che non posso che definire maldestra. Ammetto di non poter avanzare nessuna congettura per *a*, mentre suggerirei *que [limpia] la crio* per *b*, che verrebbe ripreso da 9b *que la crio muy limpia*, così come 9a *falleçio no es dubda...* riecheggia 8c *... en algo fallesçio*.

38a *quien su proximo matare de dios sera judgado*; García corregge, a mio avviso giustamente, *matare* in *mata*: si veda infatti 40a *otrosi quen enfama...*, 41a *otrosi quen no acorre...*; migliore la lettura di García anche alla strofa 45 *a-b*:

...non faras / ni acometas ... (lezione di E), mentre Orduna legge, con N, *nin acometas*.

64a *otrosi señor peque en los siete pecados* è la lezione di E accettata da entrambi gli editori (N legge: *otrosi peque en los siete mortales pecados*) il primo emistichio si potrebbe emendare in *otrosi yo peque*.

109b diversamente leggono i mss. i due editori: Orduna sembra seguire la lezione di N nella lettura *que con el pobre lazrado su pan mal partio*, poichè segnala l'unica variante *muy mal* di E; García legge *logrado* in N e *lazdrado* in E, inoltre *partido* per *partio* in entrambi i mss., e emenda: *que con el pobre Lazaro su pan muy mal partio*, annotando "Lázaro es nombre propio... y no lazrado, lo que, además, sería pleonástico con pobre". Non mi sembra assolutamente sostenibile la congettura *Lázaro*, quanto alle ripetizioni pleonastiche non sono certo un'eccezione nei testi medievali e nello stesso *Rimado*: rimane comunque nella lezione scelta da Orduna l'irregolarità dei due emistichi (e per il secondo giustamente García accetta la lezione di E), proporrei la lettura: *por este tal pecado el rico peresçio / con el pobre lazrado su pan muy mal partio, / comia muchos manjares...* espungendo *que* i versi *b* e *c* risultano simmetrici.

Alla strofa 174 García accoglie una felice congettura di Adams, laddove Orduna preferisce la lezione di E: *por todo el mundo tienen pecados sus anzuelos / con que pescan las almas asaz llantos a duelos* (N *pesan*, E *fagan*); non mi spiego poi la virgola di Orduna dopo *tienen*.

Alla strofa 433, verso *a*, i mss. leggono: *tiradvos alla dize el portero tal* N, *tiradvos el dize el portero luego en ora tal* E; Orduna ricostruisce *tiradvos — dize el portero — luego en ora tal*, mentre García legge "*tiradvos alla luego*" *dize el portero tal*; la congettura di García mi pare migliore, infatti non mi sembra possibile separare *tiradvos* da *alla*, della cui presenza nell'originale è indizio la corruzione *el* in E. Un'altra lettura potrebbe essere: "*tiradvos alla*" *dize luego el portero tal*. *Job*

Alla strofa 434, verso *c*, la lezione di N è *diz entrad agora muy quedo*, quella di E *diz entrad pues agora muy çedo*: anche qui gli editori divergono: Orduna ricostruisce *diz "entrad pues muy quedo"*, mentre García emenda "*entrad agora quedo*". L'intervento di García mi sembra troppo violento, certo migliore la lettura di Orduna, che però non tiene conto di *agora* presente nei due mss.; credo inoltre sia da preferire *çedo*, svelto, a *quedo* (che forse N accoglie dal v. 435 *a*, *entro dentro apretado e asentome muy quedo*). Proporrei: *diz: "entrad aora çedo..."*. *R*

Alla strofa 436, verso *b*, entrambi gli editori congettarono *travame* dove N legge *traueme* e E *trauome*: *travame luego del brazo*, legge Orduna senguendo N, mentre García preferisce E che omette *luego*. L'emistichio risulta comunque metricamente imperfetto, si potrebbe congetturare *traeme luego*, nell'accezione di "arrastrar".

Si tratta, come si è visto da questi pochi esempi, di piccoli emendamenti (e in molti di essi gli editori coincidono): fondamentalmente il testo che tramandano N e E permette frequentemente di scegliere o di ricostruire una lezione accettabile, anche se a volte non pienamente soddisfacente, dato il tipo di varianti che, come si è visto, caratterizzano i due mss., e la loro comune ascendenza.

Questi miei pochi, e discutibili, appunti tendono più che altro a sottolineare le difficoltà che, quasi ad ogni passo, ha dovuto affrontare l'editore, al quale va

riconosciuta l'autorevolezza, anche per la puntualissima descrizione dei mss., la scrupolosità dell'apparato (sono registrate in appendice le varianti di forma) e l'intelligente impiego delle fonti quale appare dalle numerose e mai superflue note, dove nulla viene concesso alla divagazione, e infine l'utile indice delle rime: possiamo dire che l'opera maggiore di Pero López de Ayala ha ottenuto finalmente l'attenzione che meritava.

Marcella Cicceri

Bartolomé Bennassar, *Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 348.

La bibliografia esistente sull'Inquisizione spagnola è molto nutrita: 1950 titoli registrava van der Vekene nel 1963, ma il loro numero è notevolmente aumentato negli ultimi anni; ricorderò le opere di H. Kamen, J. Caro Baroja, R. García Cárcel, A. Sicroff, H. Henningsen, per non citarne che alcune tra le fondamentali. Va però sottolineato che la maggior parte di queste si è interessata, più che all'Inquisizione in sé, alle minoranze da essa perseguite. Da ciò l'interesse del volume di B. Bennassar (si tratta in realtà di una collaborazione tra questi e 5 suoi ex-allievi, ognuno dei quali firma uno o più capitoli), che approfondisce aspetti finora ben poco trattati, riguardanti l'organismo inquisitoriale in sé e i suoi rapporti con la monarchia assoluta e con la società spagnola. Anche le fonti su cui si basa sono state finora poco utilizzate; si tratta delle *relaciones de causas* dei tribunali inquisitoriali, dalle quali vengono estratti i dati statistici che costituiscono il supporto di ogni successiva interpretazione. Ancora una volta l'opera dimostra l'ottimo risultato cui si può giungere attraverso un lavoro di *équipe*, al quale Bennassar ha assicurato unità metodologica e struttura coerente.

Per quanto riguarda l'organizzazione, D. Peyre (cap. 2) dimostra che l'inquisizione fu l'unico organismo centralizzato che si installò capillarmente su tutto il territorio, senza tener conto di frontiere politiche o ecclesiastiche. L'amministrazione inquisitoriale fu molto più efficace di quella ordinaria: i suoi tribunali furono più efficienti, più scrupolosi e più difficili da corrompere; i mezzi da essa utilizzati (ingranaggio del segreto, ricordo dell'infamia e minaccia della miseria) molto più "convincenti" (Bennassar, cap. 4).

Un'istituzione di questo tipo risultava preziosa per la monarchia, che sempre cercò e ottenne la sua collaborazione. J.P. Dedieu (cap. 1) dimostra, attraverso uno studio diacronico della politica inquisitoriale, che questa effettivamente variò in funzione delle circostanze socio-politiche del paese e delle direttive dei gruppi di potere; e B. Bennassar (cap. 11) richiama vari avvenimenti storici in cui l'Inquisizione si convertì in arma politica della monarchia, diminuendo la sua attività repressiva verso determinati gruppi sociali oppure inasprendola per adeguarsi alle esigenze politiche. Lo stesso Bennassar (cap. 3) sottolinea inoltre che non ci fu solo collaborazione, ma anche identificazione tra apparato statale e apparato inquisitoriale: i membri del *Consejo de la Suprema* erano nominati dal re tra per-



sone di solida formazione universitaria educate nei più famosi *colegios mayores* del paese, dove si formavano i quadri dell'alta amministrazione statale: la carica di inquisitore era una tappa di una carriera politica, che molti inquisitori di fatto intraprendevano non appena concluso il loro mandato.

Per quanto riguarda il controllo della società spagnola, l'Inquisizione si insinuò in tutti gli strati sociali. Creata con lo scopo di estirpare l'eresia, si dedicò dapprima alla repressione delle minoranze religiose ebraiche e mussulmane (C. Brault-Noble e M.J. Marc, cap. 5); ampliò in seguito il suo campo d'azione dedicandosi a modellare in profondità la religiosità del *cristiano viejo* secondo gli ideali del Concilio di Trento. A questo proposito risultano di estremo interesse due capitoli di J.P. Dedieu (capp. 7 e 8), anche perchè ben poco si sapeva finora sul tema. Pure i *cristianos viejos* vennero processati, soprattutto per atti di parola (bestemmie e *palabras mal dichas*) e sacrilegi; e benchè l'atteggiamento del Santo Ufficio fosse comprensivo e le pene generalmente lievi, tali processi sono importantissimi perchè rafforzarono nei *cristianos viejos* la convinzione che tale istituzione era presente dovunque e aveva in mano il controllo ideologico del paese. Tale convinzione aumentò quando il Santo Ufficio cominciò ad occuparsi sistematicamente della produzione, commercializzazione e consumo del libro; e quando estese il suo campo di azione all'ambito strettamente familiare per far rispettare il matrimonio cristiano (J.P. Dedieu, cap. 9; B. Bennassar, cap. 10). In tal modo l'Inquisizione, nata come espressione della società dominante contro le minoranze religiose, finì col rivoltarsi contro i suoi stessi creatori e convertirsi nel baluardo più efficace di un ordine morale che, malgrado la sua indipendenza da quello sociale e politico, contribuiva a conservare l'ordine vigente.

L'opera in esame, come si può vedere, ha il gran merito di fornire una visione completa della struttura dell'organismo inquisitoriale, della sua politica e della sua presenza massiccia e costante in tutti i campi della vita spagnola. Il lettore rimane con la sensazione che l'Inquisizione sia stata qualcosa come un'enorme polipo, la cui testa più o meno coincide con quella della monarchia assoluta, ma i cui tentacoli si estendono ben al di là di quelli del potere civile: su tutto il territorio, su tutti gli strati sociali, al livello pubblico, intellettuale e privato della vita di ognuno; un polipo che, attraverso la paura, riuscì a imporre alla Spagna una unità ideologica per lo meno apparente, costruendo il regno del conformismo e creando così le premesse di una profonda sterilità intellettuale. Il principale difetto dell'opera consiste, secondo me, nel non sottolineare sufficientemente che, malgrado tutto, l'attività più importante del Santo Ufficio rimase pur sempre la persecuzione dei *conversos*. Un esempio: D. Peyre, dopo aver affermato che il Santo Ufficio "aspiró a que ninguna categoría social permaneciera fuera de su alcance" (p. 59) e dopo aver studiato chi fossero le persone processate, conclude sottolineando "la importante representación del clero y de la gente de estudios (hombres de leyes, médicos); la débil representación de la nobleza; el predominio de las gentes de ciudad" (p. 62). Non mi sembra giusto sottacere qui che il diritto e la medicina erano attività tipiche dei *conversos*; che questi costituivano una popolazione prevalentemente urbana; che molti di loro, prima dell'instaurazione degli *estatutos de limpieza de sangre*, si erano infiltrati negli ordini religiosi. Potrei citare altri esempi. Ma forse tale difetto è in parte

voluto per controbilanciare l'opinione dominante che vede nell'Inquisizione esclusivamente un'istituzione contro i *conversos* e per sottolineare invece il suo ruolo ben più complesso e diffuso.

Maria Giovanna Chiesa

Henry Méchoulan, *El honor de Dios*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pp. 267.

Questo libro di H. Méchoulan (studioso della storia delle idee del Siglo de Oro: la sua tesi di laurea trattava del problema della guerra in J.G. de Sepúlveda e due suoi studi vertono su M. López Bravo e su Furió Ceriol. Sta conducendo una ricerca sull'influenza e la diffusione della cultura spagnola ad Amsterdam al tempo di Spinoza) è una meditazione filosofica sulla irrazionalità ragionata e "teologizada", che guidò la politica spagnola del sec. XVI nei riguardi di tre categorie di gruppi sociali: indios, ebrei e moriscos. Ovviamente si parte dai fatti, ma soprattutto si analizzano quelle idee e dottrine, che condussero gli spagnoli ad adottare un atteggiamento, prima intellettuale e poi esistenziale e quindi pratico e sociopolitico di fronte a questi tre problemi. L'autore, nell'introduzione, si pone degli interrogativi, a cui intende dare delle risposte o che, per lo meno, intende svolgere come problematica storica e di filosofia della storia nel suo studio. "La España del siglo de Oro", scrive, "vivió un fervor colectivo, una embriaguez de grandeza. ¿Cómo consideró aquella España a los que no pertenecían a la casta de los amos, cristianos de pura cepa: al indio, al judío, al morisco? ¿Qué pensaban los señores de un imperio que pretendía ser una monarquía universal? El interrogante no es solamente histórico; nos interesa y nos inquieta porque parece poner entre paréntesis las primeras conquistas de la razón y plantear una duda sobre la posibilidad de un progreso en la historia (...) ¿Se han disipado ya las humaredas de los autos de fe? La trama de los acontecimientos, ¿sólo es una serie de coyunturas desajustadas y explosivas de las que no se puede extraer ninguna lección? Toda idea segregada por un poder ¿se convierte necesariamente en una fuerza desprovista de razón que no admite ni la contradicción ni la coexistencia con otras formas de pensamiento, con otros valores, con otras vidas? ¿Se convierte en sangrienta toda ideología en cuanto aquellos que la predicán consiguen imponerla?". Questa serie di interrogativi si può compendiare in un unico quesito: che ideologia spinse gli spagnoli ad arrogarsi il compito di giudici e di paladini dell'"Honor de Dios"? La Spagna, all'apice della sua grandezza e del suo potere, impose la sua legge ad una gran numero di uomini di diverse origini culturali e di diversi paesi, offrendo, come alternativa, a quelli che non appartenevano al nuovo popolo eletto da Dio, la conversione o la morte.

Bisogna dire che in questo lungo periodo di obnubilamento politico (ché questo appare ai nostri occhi, alla luce di altri periodi simili, anche in tempi molto recenti o addirittura attuali, vedi la difesa di tipo esistenziale, sì, ma non per questo giustificabile, di Israele nei confronti del popolo palestinese, praticamente un nuovo

genocidio) in Spagna si alzarono molte voci in difesa della giustizia, della ragione e della dignità dei popoli. Questo libro vuole proprio essere un'opera di riconoscimento dell'esistenza di questa opposizione di carattere morale, filosofico e politico.

Lo studio, preceduto da un prologo di J. Caro Baroja, che presenta l'autore come un pensatore originale e profondo, si divide in quattro capitoli: I, Los indios; II, los judíos; III, los moriscos; IV, la mala elección. Solo nel primo capitolo l'autore riporta testimonianze di grandi nomi dell'epoca (Las Casas, Vitoria, Sepúlveda) riguardo, appunto, alla questione degli "indios", tutte voci, come ben si sa, che si levarono in difesa di quel popolo, calpestato e umiliato. Negli altri capitoli Méchoulan si serve di testimonianze di personaggi e opere di secondo piano o del tutto sconosciute della cultura spagnola e ciò perché queste persone riflettono con molta chiarezza e semplicità l'esistenza spagnola dell'epoca, del vivere "desviviéndose" nel desiderio affannoso di onore, di grandezza, di teologia. Proprio attraverso questi personaggi (J. Márquez, E. del Corro e altri), impregnati di razzismo antisemita, come dice lo studioso, ci viene documentata la generalizzata discriminazione razziale, sia in campo religioso che in quelli tipici delle attività degli ebrei: medicina ed economia. Due paragrafi di questo secondo capitolo sono dedicati, rispettivamente, ai suddetti temi: il medico, in particolare, è pericoloso per il contagio dell'eresia nei riguardi dell'infermo, anche solo nel caso di acquisto di medicinali! "la discriminación racial presentaba numerosas ventajas confirmadas por la religión. La fobia racista excluía de la concurrencia social a temibles competidores y fomentaba esta exclusión en la voluntad divina, que exige la desigualdad". Nel campo dell'economia gli ebrei vengono incolpati della rovina del paese. In questo paragrafo l'autore dichiara non essere suo proposito dichiarare innocenti gli ebrei con l'aiuto di una qualsiasi polemica: "Son los arbitristas y los economistas, los reformadores de la época, quienes lo harán, denunciado a los verdaderos responsables". Tra gli arbitristi citati: P. Fernández de Navarrete, Sancho de Moncada, lo stesso M. González de Cellorigo, che, nonostante fosse un funzionario dell'Inquisizione, difese i *conversos* sinceri e si oppose alle teorie razziste. Come due paragrafi del capitolo "Los indios" sono dedicati a due difensori di quel popolo (F. de Vitoria e Las Casas), altrettanti del capitolo "Los judíos" sono intitolati a due personaggi, un francese e l'altro spagnolo, che si opposero "lucidamente" a quest'ansia di purezza, a questo delirio della Spagna: il francescano H. Mauroy e F. Furió Ceriol "el pensamiento lúcido".

Il terzo capitolo, "los moriscos", è preceduto da poche linee di introduzione, in cui si fa presente che non ci furono voci della potenza di un Las Casas che si levassero in difesa del *morisco*, ma che si delinearono due atteggiamenti ben distinti: gli oppositori all'espulsione per interesse e i fautori dell'esilio con motivazioni soprendenti; solo alcune eccezioni a queste due linee, sicuramente le più interessanti per noi. Dopo aver chiarito che non si può applicare il termine di "morisco" prima del 1500 (intorno a quest'anno iniziarono le conversioni in massa, dopo la conquista di Granada) e che è impossibile confondere la situazione del convertito di origine araba con l'ebreo o il *converso* — si continua a perseguitare il *converso*, completamente disarmato di fronte all'Inquisizione, mentre per il *morisco* non è lo stesso: è una minoranza ben organizzata e armata,

un gruppo sociale, che conta su poderosi appoggi esterni nel mondo mussulmano —, l'autore ci presenta, attraverso vari documenti, la visione del *morisco*, che si aveva nell'epoca, e poi le imputazioni e il giudizio di condanna, espresso nei suoi confronti: debolezza mentale, empietà, sodomia, bestialità, arti magiche. A questi attacchi contro le loro tradizioni e costumi si aggiungono altre accuse "que no carecen de fundamentos objetivos": aver fatto causa comune con l'eresia luterana contro il cattolicesimo, contro la stessa Spagna, con conseguenti ricerche di alleanza con la Francia, oltre che con i pirati algerini. Essi sono politicamente pericolosi, ma hanno un valore commerciale e, per questo, appunto, viene prorogato il momento della loro espulsione. I nobili, ci spiega l'autore, furono tra i difensori dei moriscos per calcolo economico, ma questa resistenza fu vinta dal duca di Lerma, che offrì loro un indennizzo per la perdita dei contadini. Nessuno, dopo la disfatta de las Alpujarras, poteva sostenere realisticamente che i *moriscos* rappresentassero una minaccia politica, ma nessuno poteva negare l'importanza economica di questa minoranza. Infine, l'autore ci presenta quei giudizi e atteggiamenti, che gli sembrano più interessanti, in quanto del tutto differenti da quelli generali di condanna. Tra questi riporta testimonianze di storici ed economisti di prim'ordine, come G. Hurtado de Mendoza, Pedro de Guzmán, Fernando de Navarrete, un Memorial anonimo, Salucio e P. de Valencia, la cui opera giudica essere una delle più importanti in favore di un'intelligente integrazione di quella minoranza.

Il capitolo conclusivo di questo studio, "La mala elección", tratta la questione dell'identificazione della politica con la religione: lo Stato offre ai suoi sudditi la grandiosa avventura del cattolicesimo, un mondo da conquistare e da convertire. A questa visione si oppongono i razionalisti, i riformatori, che vengono accusati di "machievellismo", il tanto odiato Machiavelli, che affascina e desta ripugnanza allo stesso tempo. I paragrafi, in cui si suddivide quest'ultimo capitolo, trattano dei vari temi, che furono argomento di discussione e di polemiche all'epoca: la libertà di coscienza, la ragione di Stato, l'incomprensione di Machiavelli, l'influenza di questi subita inconsciamente, la comprensione di Machiavelli: Furió Ceriol. Chiude il capitolo e il libro "El precio de la pureza".

Le conclusioni di questo veramente appassionato studio, redatto con larghezza di riferimenti e note e con un'ampia bibliografia ben aggiornata, sono chiare, anche se scontate: nel *Siglo de Oro* l'ideale prevalse sull'interesse e Marx ha insegnato che questo distacco discredita l'ideale. E la Spagna pagò il prezzo di questa pazzia: la prosperità economica di un paese si realizza attraverso il riconoscimento e il rispetto della libertà degli altri. Ortodossia e purezza sono pericolosamente sinonimi di fedeltà all'Ordine e l'autore, in un certo senso, cerca di giustificare le idee del Siglo de Oro in questo campo, dimostrando come esse si siano riprodotte anche in seguito presso altri popoli. Nessuno può porre in dubbio il disinteresse e la sincerità dei numerosi pensatori e predicatori che videro gli indios come anime da salvare, però è anche vero che ciascuno è responsabile delle proprie intenzioni, quando queste si convertono in atti criminali. "Trescientos años han transcurrido y el fanatismo, el racismo, el sadismo aún cabalgan a rienda suelta".

Maria Camilla Bianchini

Guido Mancini, *Teresa de Avila. La libertà del sublime*, Pisa, Giardini, 1981, pp. 254.

Quando nel 1956 entrai diciassettene nelle aule della Sapienza dell'Università di Pisa, il mio primo contatto con la letteratura spagnola fu costituito dalle lezioni di Guido Mancini su Teresa di Avila. Iniziazione quanto mai atipica, forse, indubbiamente severa e che poco concedeva alle lusinghe di testi ispanici ben più affascinanti o alla moda, ma che valse a farmi intraprendere una serie di studi che hanno segnato — e felicemente, per me se non per i miei lettori — la mia vita.

Quindi è con una certa emozione che ho aperto il libro del mio maestro, dedicato a quello stesso tema, è con una certa emozione che scrivo ora queste pagine, che indubbiamente da emozione saranno percorse più che da fredda oggettività accademica. D'altronde da questa freddezza sembra rifuggire il recensito stesso, che dichiara nella breve premessa come il libro sia "un avvio, molto semplice ma emozionante ed emotivo, alla lettura di opere religiose. In forma volutamente non accademica cerca di suggerire problemi e sollevare curiosità".

E tale emozione ed appassionamento è ben visibile nel testo. L'interesse di Guido Mancini per Teresa di Avila inizia prima del 1955, anno in cui vengono a maturazione e si stampano in Roma le *Espressioni letterarie dell'insegnamento di Santa Teresa de Avila*. E negli anni che seguono egli ritorna sul tema: ricorderò ad esempio l'edizione de *Las fundaciones* per la Biblioteca del Estudiante, Madrid, 1970. Ora in questi anni si è assistito ad un quasi violento rinnovarsi di metodi e di mode, tanto che quell'argomento — una donna, una mistica castigliana del secolo XVI — nella mia gioventù così poco appetibile, è diventato oggi piccantemente *à la page*: ecco le pagine di Barthes dedicate ad un mistico, Sant'Ignazio de Loyola (uno dei logoteti, cioè dei fondatori di linguaggio), quelle dense di echi lacaniani di Erminia Macola proprio su Teresa o addirittura le striscie della Brétecher che divulgano fatti, avvenimenti, episodi della *Vida*. Eppure — ancora una volta — Guido Mancini da queste indulgenze, o da questi esperimenti, sembra severamente prendere le distanze, e lo fa rinunciando scientemente, o almeno apparentemente, in una forma di ascetismo critico, agli strumenti di controllo professionali.

Il lavoro inizia come una calda biografia, e della biografia ha anche le *ruses*; quel cominciare, ad esempio, dal momento più coinvolgente, quello della fondazione del primo convento riformato nel 1562, per recuperare a ritroso la storia e la gioventù di Teresa; l'indagare le sue sensazioni nei rapporti con doña Guiomar o doña Luisa de la Cerda, il ricreare con moti da cronista partecipe gli avvenimenti. Ma ecco subito dopo ampi spazi dedicati alla divulgazione culturale, da p. 45 in avanti, dove si tratteggiano l'una dopo l'altra le figure di Antonio de Guevara, Laredo, Osuna, Juan de Avila, Fray Luis de Granada.

Dopo questo "Primo convento", cui è dedicato il cap. 1°, il 2° parla della "Conquista del sublime" (pp. 61-140), che coincide con la redazione della *Vida*, parte centrale e sostanziale del volume. Le altre opere sono esaminate nei capitoli seguenti: il *Camino de perfección* nel 3° (pp. 141-168: "L'insegnamento del metodo"); i *Conceptos del amor de Dios* nel 4° (pp. 169-200: "La libertà totale"); *Las fundaciones* nel 6° (pp. 231-245: "La cronaca del ricordo").

Ecco: basta confrontare quello di oggi con il libro giovanile di Guido Mancini

per avere la misura delle “rinunce” effettuate: là il momento culminante era costituito dall’esame dello “stile”, cui era dedicato il capitolo III, con l’extrapolazione e l’analisi dei procedimenti retorici; e non si può fare a meno di pensare quanto nuova potesse essere nel 1955 una indagine così attenta alla “forma”.

Ma nel volume ora recensito i meccanismi di questo genere paiono dimenticati a favore della adesione alle opere, a vantaggio della loro riproposta e rammemorazione, del ripercorrerle e glossarle passo per passo. Allora la citazione era giustificata da ragioni tecniche (ecco gli iperbati, gli anacoluti, ecco i simboli, e così via); ora essa si appaga in se stessa: “L’abbondanza di queste citazioni è determinata dalla loro stessa chiarezza e bellezza” (p. 199). E i commenti saranno di questo tipo: “Il linguaggio amoroso non perde negli scritti religiosi la sua carica emozionale ed erotica. Si può dire che non fa altro che trasportare su un piano più elevato e raffinato, ma anche più intenso, quelle vibrazioni che sono proprie di un terrestre linguaggio d’amore” (p. 179).

E così il punto di vista si sposta sempre dalla parte di Teresa; da questa angolazione viene interpretato ogni dato e documento, con affetto sodale. Non so allora quanto possa essere compartecipe del libro lo scettico, o colui che abbia bisogno di “spiegazioni” dei meccanismi psichici o descrizioni oggettive del fenomeno mistico. In questo senso il testo seleziona francamente i propri destinatari, che nella premessa vengono indicati come “pubblico non specializzato, ma che ci si augura numeroso”; proprio un discorso da maestro in cerca del suo gregge (io però questo fruitore “ingenuo” non riesco a distinguerlo bene. Non specialista, magari, ma indubbiamente ispano-lettente, dato lo spesseggiare delle citazioni in spagnolo).

E chiuderò ritornando alle mie reazioni personali. Dall’affetto, dal modo con cui il messaggio era porto, io — con tutto il mio disincanto e la mia ironia — fui nel 1956 affascinata; e lo sono stata oggi da una scrittura che chiede un atto di fede. Questo atto tuttavia non riesco a compierlo; amo troppo — per indole e per lungo abito acquisito — la razionalità del laboratorio critico per potermene spogliare. Per esempio il suggestivo titolo del 2° capitolo, “La conquista del sublime”, diventa ai miei occhi la conquista da parte di Teresa di uno strumento di controllo intellettuale, quello della scrittura, così da sempre e pesantemente ipotecato dalla cultura maschile; ma è ovvio che in questa dichiarazione si potranno sentire echi di ben altre mie letture.

Eppure, nonostante la consapevolezza della mia impossibilità di ritorno ad una verginità di sguardo, contraddittoriamente e paradossalmente mi auguro che possano esservi lettori capaci di queste rinunce e di questi atti di fede.

Maria Grazia Profeti

Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, A critical edition with notes and analysis by Frank J. Bianco, Barcelona, Puvill Editor, 1979, pp. 180.

La povertà culturale e filologica di gran parte delle edizioni sfornate dalle università americane è indubbia; dopo aver letto questa cosiddetta "critical edition" di *Más pesa el rey que la sangre* la tentazione più forte è quella di chiudere il libro e dimenticarsi della sua esistenza; se prendo in mano la penna e mi accingo a recensirlo, sento addirittura il bisogno di giustificare un'operazione tanto inelegante. Dunque: una prima discolpa potrà essere costituita dal fatto che si tratta di un'opera di Vélez, da aggiungere a quelle già esaminate nel mio articolo *Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico*, in "Quaderni di lingue e letterature", 5, 1980, pp. 49-94. Una seconda è che dell'opera mi sono occupata, sia pure in maniera tangenziale, nel lontano 1965 per tentare di datarla (in *Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara*, in "Miscellanea di Studi Ispanici", 1965, pp. 163-167); poi più recentemente in quanto in talune stampe ospita al finale una *loa morisca* anonima (ne ho curato una edizioncina, di prossima apparizione in "Segismundo"). Una terza, meno personale e forse per questo più valida, è che si può tentare un discorso, sia pure partendo da questo frutto lamentevole, per chiarire ciò che non deve essere la edizione di una commedia del secolo XVII.

Innanzi tutto: perché riproporre una commedia già proposta? Oltre alla vetusta e vulgata BAE essa è stata recentemente edita da Henryk Ziomek nel Clásicos Ebro, Zaragoza 1976, edizione che Bianco sconosce, come sconosce una bizzarra ma interessante presentazione nella rivista "El Teatro Español", Sevilla 1877. Non mancherebbero invece commedie vergini e molto interessanti su cui cimentarsi; ma tant'è, si preferisce il noto all'ignoto, come sempre. E insomma le scelte ottocentesche della BAE sembrano ancora orientare il mercato, come ho avuto modo di rilevare.

Osserviamo poi lo schema della edizione: non si sa se sia più deprimente al I capitolo una biografia di Vélez ridetta su vetusti documenti o il confuso accumulo di date ed eventi che costituisce il capitolo II (The Historical Setting of the Play) o il "Critical Analysis of the Play" al III. Una garbata nota alle pp. 17-18 dichiara "I am deeply indebted to Dr. Alexander A. Parker who first suggested to me the possibility of the play's relationship to Osuna"; ed un brivido di orgoglio mi ha percorsa al pensiero che nei miei anni verdi ero arrivata, e da sola per di più, alle stesse conclusioni. Peccato che di tanta fatica Bianco non sia al corrente! Ma tentando di mettere a tacere il narcisismo offeso, ho riflettuto che sarà stato qui il solito *gap* Nordamerica/Europa a giocare. Eppure nemmeno Enrique Rodríguez Cepeda, che pure opera in un'Università americana e si è intensamente occupato di Vélez, e nemmeno il convegno su quest'autore che proprio negli Stati Uniti si è celebrato, a Lexington, Ky, nel 1977, hanno lasciato traccia nella memoria critica di Bianco. E peccato anche che egli ignori la esauriente e pulitissima bibliografia su Vélez di Mary H. Hauer, stampata nel 1975 a Chapel Hill (nei North Carolina Studies in The Romance Languages and Literatures): qui egli avrebbe trovato non solo i nomi di noi poveri europei che dell'autore ci siamo occupati, ma anche utili tracce per ripercorrere la fortuna critica della commedia, che sembra aver

interessato appassionatamente gli studiosi romantici del teatro barocco. Temo che al di là del mio amor proprio offeso oggettive carenze di informazione si mettano a nudo.

Avviciniamoci al lavoro sui testi, che occupa il cap. IV, curiosamente intitolato "History of the play". Qui si danno le seguenti stampe:

*suelta*, s.l.s.a., dell'Instituto del Teatro di Barcelona;

*suelta*, Madrid, A. Sanz, 1745;

*suelta*, Valencia, J. y T. de Orga, 1774;

*suelta*, s.l.s.a., della biblioteca Palatina di Parma;

*suelta* ascritta a F. Rojas Zorrilla, s.l.s.a., del British Museum.

Nessuna *collatio* si effettua, e le indicazioni circa la trasmissione dei materiali sono estremamente generiche, del tipo, p. 56: "a *suelta* located in the Biblioteca Palatina at Parma... differs substantially from the Sedó text but repeats many obvious errors which indicates a common, earlier source for both editions" (ma che cosa esclude che l'una ed. derivi dall'altra?); dopodiché a p. 67, si dichiara: "The present edition of *Más pesa el rey que la sangre* has been prepared with the Sedó edition as the primary text". E chissà che non debba essere considerato un progresso rispetto all'altrettanto sbrigativa ed ancor più discutibile scelta di Ziomek, p. 39 della sua ed.: "Al no existir manuscrito alguno de *Más pesa el rey que la sangre*... el texto de nuestra edición sigue el de la *suelta*... impresa en 1774 por Joseph y Tomás de Orga en Valencia".

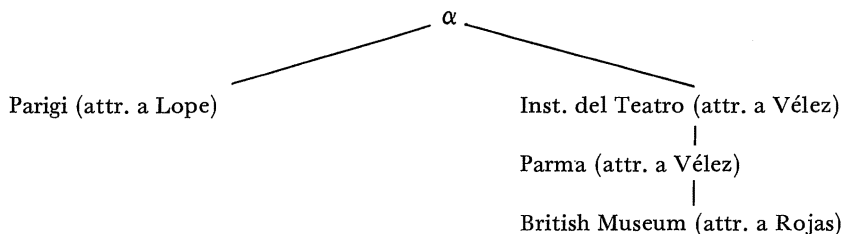
Si ascoltino poi i criteri di trascrizione scelti da Bianco, p. 67: "The orthography of the Sedó text has largely been preserved ... Letters which are absent in Sedó have been supplied and enclosed in brackets, i. e. [h]oy, o[c]tava, conce[p]tos, satisfac[i]ones, and colu[m]na". A queste perle grafiche si aggiunga un'interpunzione acritica, che riproduce con una fedeltà degna di miglior causa quella della *suelta* di Barcelona, togliendo qualsiasi senso al discorso; e si avrà la misura del testo consegnato al lettore. Quanto meglio, allora, le vecchie, ma spesso sensate, letture BAE! Consiglio di confrontare nei due testi la tirata iniziale di Costanilla, esempio dello stile parentetico di Vélez (egli stesso e proprio qui ne ironizza, secondo quella satira delle convenzioni letterarie a lui tanto congeniale) e che Bianco spezzetta, con una serie di punti fermi, in clausole tra loro irrelate, dove il senso va a farsi benedire. Le note sono all'altezza del resto: si può glossare al v. 387 "*alfanjes*: 'sword, scimitar'", o al v. 397 "*Lance*: As used in this context: 'an opportunity or chance'"; il destinatario evocato può essere uno studente di lingua inglese non tanto esperto nella favella di Cervantes, non certo il fruitore smaliziato di una "critical edition".

Ci sarà bisogno di dire come si sarebbe dovuto correttamente procedere? Una *recensio* più completa avrebbe allineato alle stampe che Bianco registra in maniera tanto asistemica un interessante testimonio presente alla Biblioteca Nazionale di Parigi con la segnatura Rés. p. Yg. 92, probabile *desglosada* da una *Parte* non individuabile, dove la commedia è ascritta a Lope de Vega. Se non altro questa attribuzione rimette in predicato la paternità di Vélez, che si sarebbe meritata qualche parola in più della sbrigativa dichiarazione di Bianco (p. 56): "The last *suelta*... is erroneously attributed to Francisco de Rojas Zorrilla".

Si sarebbero poi dovuti collazionare i testi, alla ricerca delle linee di trasmis-



sione, che a quanto mi risulta sono le seguenti (e non potendo qui seguire una puntuale dimostrazione che dia ragione degli errori separativi, congiuntivi, e delle varianti adiafore, rimando alla mia ed. della *loa morisca*):



La trascrizione, poi, avrebbe potuto modernizzare o rispettare la grafia seicentesca; ma qualora si fosse scelto il criterio conservativo non ci si sarebbe dovuti meravigliare di fronte alla riduzione dei nessi consonantici, e si sarebbero dovuti dare i regolarissimi *otava, concetos, satisfaciones*, ecc.

Si tratta davvero dell'abbicci dell'ecdotica, e provo un certo pudore a sciorinare queste formulette. Possibile che nella sua brillante carriera americana, attestata dalla biografia consegnata nella controguardia, il professor Bianco non abbia mai avuto sentore di alchimie europee, dei nomi — si fa per dire — di Lachmann, Bédier, Maas, Pasquali...? E possibile che tutto questo sia ugualmente ignorato dai direttori della "Biblioteca Puvill", che si fregia della dizione di "Universitaria"? (e tra di essi figura un organismo prestigioso come la Catholic University of America).

A questo punto il discorso da culturale si fa politico, ammettendo che i due termini non si implicino continuamente a vicenda. Basta spesso trovare un finanziamento — meglio se in dollari — per assurgere all'onore dei torchi: e il meccanismo si ripete costantemente negli *Estudios de Hispanófila*, testimoni di cialtronerie talora penose; si può stampare in terra iberica senza nemmeno darsi la pena di tradurre in castigliano l'introduzione: una forma più strisciante indubbiamente, ma non meno evidente, di "colonizzazione culturale" (o di incultura) dal centro dell'impero ai territori di conquista.

Maria Grazia Profeti

*Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III (1759-1788) — Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788)*, Madrid, 1970-1980, t. I pp. LXXII + 501, t. II pp. XVIII + 543, t. III pp. XVIII + 564, t. IV pp. XVIII + 434, t. V pp. XVIII + 529, t. VI pp. XVIII + 600, t. VII pp. XVIII + 515, t. VIII pp. XVI + 493, t. IX pp. XVI + 629.

Si tratta di un'opera monumentale, pubblicata a cura di H. Juretschke e con le note di H.O. Kleinmann, che consta di oltre 5.000 pagine in ottavo e di 1581 dispacci.

Ogni volume segue una rigorosa suddivisione in otto sezioni: 1. Osservazioni sull'edizione; 2. abbreviazioni e sigle; 3. dispacci; 4. note; 5. bibliografia; 6. riassunto dei dispacci (in tedesco e in spagnolo); 7. indice delle materie (parimenti in tedesco e in spagnolo); 8. indice onomastico.

L'edizione è curata in ogni particolare e lascia avvertire lo sforzo compiuto per rendere l'opera accessibile e maneggevole (lodevoli e utilissimi, a questo riguardo, i riassunti in spagnolo).

La quantità incredibile di notizie e l'ampiezza dell'orizzonte politico ne fanno un testo fondamentale per chi si occupi dei problemi relativi non solo alla storia della Spagna ma all'intera storia europea della seconda metà del secolo XVIII.

I dispacci contengono infatti le notizie più disparate che il particolare momento o le istruzioni impartite da Vienna potevano suggerire. Molta parte è dedicata alla descrizione dei movimenti militari (si presta parecchia attenzione alla flotta) e dei problemi politici; ma non mancano relazioni sull'attività economica e commerciale, sui rapporti diplomatici con altri paesi, sulla situazione generale in Spagna e Oltremare.

Certo la prospettiva è limitata in genere alla corte o è la prospettiva della corte stessa. Molta attenzione è infatti riservata anche ai gesti più insignificanti del re, della regina e dei ministri: il re a caccia, il re che ispeziona l'esercito, le frasi pronunziate dal monarca, l'indisposizione dei membri della famiglia reale, la gioia o la tristezza della corte per avvenimenti lieti o luttuosi e via dicendo. L'immagine del dispotismo illuminato si va delineando anche attraverso l'apparente banalità di queste informazioni.

Non si creda tuttavia di ritrovarvi i tocchi costumbristi o aneddotici che la materia sembrerebbe stimolare. Per lo più si tratta di descrizioni circostanziate ma succinte, espresse con eleganza e forse anche con un pizzico della retorica epistolare d'obbligo, ma in genere senza note di colore. Che è, d'altronde, esattamente ciò che la corte di Vienna doveva richiedere ai suoi diplomatici.

Tuttavia, in qualche caso, la nota umana sembra prendere per un istante il sopravvento. Quando, per esempio, il conte Rosenberg riferisce sulla soddisfazione del re e della regina madre per essere stati chiamati a fungere da padrini di

Giuseppe II, non può trattenere un fuggevole guizzo di commozione. Racconta il diplomatico (sta scrivendo a Maria Teresa) che per la gioia alla regina si riempirono gli occhi di lacrime e soggiunge di non poterne descrivere adeguatamente le espressioni di felicità e di gratitudine.

Osserva opportunamente Palacio Atard, nell'introduzione, che questi documenti giovano "para la comprensión misma de España y de los Españoles, de su historia y de sus problemas en los países germánicos" e che possono anche condurre a una revisione dell'immagine storica della Spagna presso i Tedeschi.

In effetti l'idea che questi si fecero della Spagna dovette fondarsi assai spesso sulle impressioni e sulle relazioni dei loro rappresentanti diplomatici. Al riguardo, vorrei citare un'interessante, lunga lettera del febbraio 1762 in cui ancora Rosenberg rompe l'abituale fredda stringatezza per tracciare un ampio quadro della Spagna. Ne escono, questa volta sì, bozzetti curiosi. Il re vi appare buono e onesto ma caparbio e ambizioso. Il principe delle Asturie è descritto vivace e un po' stordito, nelle mani di un aio (il duca di Béjar) strambo e ignorante. Gli Spagnoli sono descritti riflessivi, generosi, sinceri e valorosi ma anche pigri e superbi e immersi in una religiosità tutta esteriore. I medici di corte sono, nel pensiero del conte austriaco, talmente ignoranti che hanno letteralmente freddato la defunta regina come se le avessero sparato un colpo di pistola.

Fra le notizie curiose, vale la pena ricordare l'informazione, redatta in italiano (alcuni dispacci compaiono nella nostra lingua o in francese), sull'"economica risoluzione" relativa alla "formazione e vendita del tabacco da fumo rinchiuso in piccoli cilindri di carta denominati "zigaros".

La gamma degli interessi che queste notizie possono destare è dunque particolarmente vasta e proprio questo rende l'opera a maggior ragione preziosa e stimolante.

Ermanno Caldera

*Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal, Madrid 1978*, edición a cargo de Wido Hempel y Dietrich Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 244.

La morte di Menéndez Pidal, avvenuta nel 1968, fu un avvenimento atteso (egli aveva novantanove anni) e da qualcuno quasi sperato. La sua autorità scientifica era tale che finì col risultare a taluni ingombrante e quasi oppressiva. Sempre succede, osservano Dámaso Alonso e Wido Hempel, nelle brevi pagine introduttive di queste *Actas*, che dopo le commemorazioni sollecitate dalla morte di un personaggio di eccezionale prestigio sopravvenga una fase di eclisse. L'Associazione degli Ispanisti tedeschi ha dunque compiuto "un hermoso gesto de no conformismo" (Hempel) promuovendo un colloquio ispano-tedesco dedicato a Menéndez Pidal a dieci anni dalla morte. Al colloquio lessero relazioni e comunicazioni in eguale numero tedeschi e spagnoli, ma qui, mentre si pubblicano i dieci contributi tedeschi, ne appaiono solo cinque spagnoli.

Alcuni degli scritti raccolti hanno un riferimento marginale, oppure specifico, ma riguardante manifestazioni particolari dell'opera di Menéndez Pidal, anche se validi ed anche importanti, nei risultati; prescindere da essi, facendo invece un consuntivo degli scritti riferentisi alla personalità di scienziato e di uomo di lui. Qualcuno di questi appare già un po' lontano nel tempo: lo scritto di Alvaro Galmés de Fuentes, *Menéndez Pidal y la actual crítica acerca de las literaturas hispánicas*, misura Menéndez Pidal sul metro della "crítica formalista moderna" (74), considerata senza distacco: l'autore è visibilmente soddisfatto perché gli pare che don Ramón passi brillantemente l'esame di fronte alla commissione Genette-Todorov-Ricoeur-Zumthor.

Non riguardano direttamente Menéndez Pidal, ma sono importanti perché creano una prospettiva storica in cui anche egli si colloca, i contributi sulle origini della "Romanische Philologie" di Hans-Martin Gauger (*Orígenes de la lingüística románica*) e Hans Hinterhäuser (*Ferdinand Wolf y sus investigaciones sobre el romancero*). Determinanti sono comunque, ai fini di una collocazione storica della personalità di Menéndez Pidal, che rilevi anche quali suggerimenti per il futuro in essa si possano trovare, tre studi: quello di Harri Meier *Sobre la historicidad del lenguaje*, quello di Diego Catalán su *El modelo de investigación pidalino cara al mañana* e infine *El concepto de tradición en la crítica literaria de R. Menéndez Pidal* di Wolf-Dieter Lange.

Harri Meier critica la rigidità della dicotomia saussuriana che contrappone linguistica diacronica e linguistica sincronica: "no hay antagonismo entre los métodos sincrónicos y los históricos, sino que hay complementaridad" (207). La cosiddetta grammatica storica di storico aveva molto poco o quasi niente; rifletteva una "concepción naturalista, evolucionista del idioma", "que se transforma porque sí" (192). La fonetica della grammatica storica, che piuttosto sarà da chiamare grammatica diacronica, era essenzialmente una fonetica della parola isolata; la fonologia strutturalista ha richiamato l'attenzione sul fatto che parliamo per frasi, non per parole, così rinnovando l'interesse per la fonetica sintattica, che restava marginale nella grammatica diacronica, anche nel *Manual* di Menéndez Pidal. Ciò ha portato recentemente alla riabilitazione di un'idea affermata nientemeno che nel 1739 dal Muratori. La posizione della parola nella frase può chiarire fenomeni come le continuazioni di *pl-*, *cl-*, prima spiegati con influssi latini o galaico-portoghesei, *plato*, *plaza*, *chopo*, *chubasco*. L'impulso saussuriano che trasferisce il centro dell'attenzione dalla lingua letteraria alla lingua parlata conduce a "una diacronía hacia el futuro, una verdadera futurología lingüística" (199). Ma la tendenza delle forme popolari ad ascendere ed affermarsi nella lingua dotta è cosa anche del passato, come ha dimostrato Menéndez Pidal in *Orígenes del español*. La grammatica diacronica tradizionale apparve a Menéndez Pidal ispirata a un metodo "tan antirrealista y antihistórico como lo es en su esfuerzo por una cronología absoluta de los fenómenos registrados". Egli rinnova anche l'idea di sustrato, affermando che esso può ma non deve (come invece pensava Ascoli) realizzarsi in innovazioni: dipendente da circostanze concrete, storiche. Storia linguistica e storia generale camminano intimamente legate e mutualmente chiarendosi. Solo chi era insieme filologo e storico poteva dare la prova concreta di tali principi. Eppure, fuori degli studi romanzi, non si è dato a *Orígenes del español* l'importanza metodologica ge-

nerale che ha. E nell'ambito romanzo mancano ricerche archeologico-linguistiche e di stratificazione linguistica "según el modelo de *Orígenes del español*".

Lo scritto di Diego Catalán individua epoche nell'attività di Menéndez Pidal. Una prima si corona coi tre volumi del *Cantar del Mio Cid*, 1908, in cui l'autore "procuró siempre ser completo y exacto, evitando toda inmixti6n interpretativa" (53); fin dal principio egli rifiut6 il modello dello scrittore "polígrafo" ed emargin6 la sintassi oratoria. Ma poi "se vio forzado a ir coronando sus construcciones con bóvedas te6ricas cada vez m6s amplias y ambiciosas" (53). Nella nuova tappa elabor6 una nuova concezione della poesia "tradicional", raggiungendo, a cinquant'anni, "un equilibrio admirable" (54): "levanta un edificio de equilibrio y sobriedad elegantes, en que no falta la emoci6n del arte y el calor vital" (55). Si rese conto che "la coordinaci6n de los datos directamente observables s6lo se consigue teniendo presente la existencia de miríadas de hechos indocumentables, y que, por tanto, es imprescindible formular expresamente teorías que expliquen conjuntamente los hechos documentados y los hechos indocumentados exigidos y presupuestos por los documentados" (55-56). (Questo recensore non può fare a meno di ricordare che per Ortega non esiste scienza senza ipotesi). Più tardi Menéndez Pidal afferm6 che "es de asombrosa ingenuidad la ilusi6n que la crítica positivista se hace sobre prescindir de toda hipótesis". Con *Orígenes del español* (stampato tra il 1924 e il 1926), egli "abre nuevos caminos a la lingüística diacrónica, reemplazando la esquemática-visi6n de la "gramática histórica" por una verdadera "historia de la lengua" (58). Un carattere distintivo di Menéndez Pidal è che, mentre la scienza e la cultura ispaniche sono state solite progredire "por el impulso ocasional y aislado de potentes individualidades sueltas" (59), egli ha formato delle scuole di ricerca.

Wolf-Dieter Lange inserisce Menéndez Pidal in un'audace prospettiva storica, risalendo alle origini della "Romanische Philologie" e studiando le differenze tra le due redazioni di *Poesía juglaresca*, quella del 1924 e quella del 1957. Nel "prólogo" del 1957 Menéndez Pidal precisa la differenza tra la sua concezione del tradizionalismo e la concezione romantica della poesia popolare. Il tradizionalismo implica che "todo depende de la voluntad de un individuo", quindi è "mucho más individualista que el limitado individualismo". L'individualismo di un Bédier è una reazione al romanticismo; il tradizionalismo invece "es una especie de neorromanticismo". Il tradizionalismo pidalino ha una parentela con la "intrahistoria" unamuniana, con la predilezione per "la sutil trama de la vida cotidiana" azoriniana. "En lo eterno son más verdaderas las leyendas y ficciones que no la historia", scrisse Unamuno. L'idea di generazione, per la quale chi scrive ha una collaudata diffidenza, sembra qui avere una certa conferma, se interpretata come idea di gruppo. La cosa curiosa è che questa reazione contro il positivismo del documentabile viene rapportata da Lange a Taine: "totalmente en la línea de Taine, la literatura se convierte en un documento psicológico sobre el alma del pueblo" (167): uno dei nomi considerati centrali del "positivismo" sarebbe dunque ispiratore o uno degli ispiratori del neoromanticismo che reagisce al positivismo, il positivismo del documentabile. Si tratta di qualcosa di paradossale e nello stesso tempo di verosimile, in modo che bisognerebbe precisare. Taine era positivista in un modo e Bédier si può considerare positivista, ma in un modo del tutto differente. Taine

non continuava a suo modo Herder, non era a suo modo romantico? Sarà vero che “sin el ambiente espiritual de la Generación de 1898 Don Ramón posiblemente jamas hubiera tenido el impulso para sobrepasar los límites de la filosofía positivista” (169)? Non sarà vero anche che egli contribuì a creare quell’ambiente spirituale, insieme al positivista Taine? “Generazioni” ed “-ismi” rivelano il loro carattere di schemi, che si possono anche utilizzare, purché con distacco, quasi con ironia.

I tre scritti qui messi in rilievo contribuiscono alla collocazione storica di Menéndez Pidal, ma dimostrano anche (soprattutto quelli di Catalán e di Meier) quanto Pidal sia importante nella sua esperienza epistemologica, “cara al mañana”. Meier e Catalán rilevano come le metodologie pidaline possano essere opportunamente prese come punto di riferimento per ricerche future anche al di fuori degli studi ispanistici e romanzi. “Por eso de que la lengua es compañera del imperio y el español no es precisamente una de las grandes lenguas en que las ciencias modernas se expresan”; per “la autosuficiencia de la ciencia centro-europea y norte-americana”; ed anche per il “nacionalismo noventayochista de Menéndez Pidal, que le llevaría, ciertamente, a europeizar la investigación filológica española, pero siempre dentro de un programa de renovación nacional cuyo fundamental objetivo era llegar a una más profunda y auténtica comprensión de la peculiar tradición cultural española, no el trascenderla”, “el impacto pidalino en la historia universal de las ciencias humanas no corresponde, ni con mucho, a la importancia teórica y a la originalidad de sus contribuciones” (43). Queste affermazioni di Diego Catalán mi sembrano adatte a chiarire la portata di queste *Actas*. Menéndez Pidal ha dato importantissimi “contributi”; ma anche, e inscindibilmente da tali contributi, è stato un pensatore il cui pensiero è tuttora vivo, ed è applicabile ben al di là del terreno cui egli lo ha applicato.

Franco Meregalli

*Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Recinto Universitario de Mayagüez, Puerto Rico, 1981, pp. 233; Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, pp. 322.

Il centenario di Jiménez, di cui non si vuole certo qui fare un consuntivo, che lo scrivente sarebbe tra i meno adatti a realizzare, ha comunque offerto una dimostrazione di quanto la cultura letteraria ispanica senta ancora presente lo scrittore (può sembrare cattivo usare a proposito di J.R.J. questa parola che non gli piaceva; ma la scelta risulta la più esatta) di Moguer. Le simpatie e le antipatie sono fatti di ognuno, in parte spiegabili e in parte no; comunque sono fatti che come tali devono essere accettati; e chi scrive non ha una specifica simpatia umana per chi “tenía por enemigos a cuantos mantuvieran un criterio estético opuesto a aquél por el que él daba la vida”, come afferma la Gómez Bedate nel *prólogo* della sua

antologia (21). Ma devo riconoscere che nessuno ha esercitato una efficacia sull'ambiente della poesia spagnola, nel primo terzo di questo secolo, come Jiménez. Già a vent'anni egli faceva ambiente, e seguìto a farlo come nè un Antonio Machado né un García Lorca. Nell'ambito della sensibilità e della ricerca poetica ebbe un'importanza paragonabile, e paragonabilmente sprovvincializzatrice, a quella che su altro livello ebbe il suo coetaneo Ortega y Gasset. A vent'anni comprava a Parigi "libros desconocidos entre nosotros", di Mallarmé, di Verlaine, di Rimbaud, di Francis Jammes, osserva Manuel Alvar (*Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón*, in BRAE, 1981, 386); dal 1916, nota egli stesso (*Prosas críticas*, 309), "vengo leyendo libros de creación y crítica" degli Stati Uniti. L'idea stessa di poesia che si ha in Spagna è segnata decisamente dalla presenza di Jiménez: un'idea che forse ci allontana dalla rigorosa riflessione, o dalla aspirazione ad una riflessione che sia rigorosa e che quindi ci faccia del tutto adulti; ma certo libera la poesia di vecchi e nuovi convenzionalismi; aspira, attraverso "la depuración de lo mismo", alla quintessenza, alla "percepción de la simultaneidad del universo y de la identidad de los contrarios", come nota la Gómez Bedate (*J.R.J. y la percepción de una realidad invisible*, in *Estudios sobre J.R.J.*, 156). Jiménez è un mistico, concepisce la poesia come conoscenza suprema, o addirittura come attività suprema: punto su cui far leva per dare una giustificazione del vivere: senza momento mistico, senza validità eterna dell'istante, tutto resta fluttuante; non riferito a una misura assoluta, tutto resta negabile od affermabile ad arbitrio.

Nell'animo di molti ci fu dal 1936 in poi uno schema che in qualche modo contrapponeva Jiménez a Antonio Machado, naturalmente per scegliere quest'ultimo; non esito a mettermi tra i molti. In realtà, una presenza profonda di Jiménez non venne mai meno nella poesia spagnola, nota un giovane poeta, José Luis García Martín (*Una historia secreta: J.R.J. y la poesía española de la posguerra*, in *Estudios*, 195-226): per esempio, dietro l'unica opera in prosa di Blas de Otero, benché a prima vista nulla sia più distante delle concezioni poetiche dei due ("A la inmensa mayoría" dedica Otero la sua opera, in modo apertamente polemico). Castellet nel 1959 affermò la "pérdida de vigencia histórica de la escasa obra "che Jiménez publicó "en los últimos veinte años"; e l'affermazione divenne luogo comune: "para ser poeta a la moda había que citar, viniera o no a cuento, a Antonio Machado" (197). Ma nello stesso José Hierro, elaboratore nel 1954 di una poetica polemica nei confronti di J.R.J., troviamo tecniche che vengono da Jiménez, come "gran parte del vocabulario" (201).

Negli *Estudios*, accanto a scritti collegati strettamente alla letteratura militante (oltre al citato di García Martín ricorderò *Una carta a J.R.J., medio siglo después*, di José Luis Giménez-Frontín, 97-107, che rievoca la provocazione avanguardista di Luis Buñuel e Salvador Dalí nel 1928; saggio denso e discutibile), ve ne sono alcuni in cui prevale il ricordo personale; quello di Rosa Chacel è uno *show* che si può magari considerare divertente; infine ci sono contributi di carattere più accademico. Howard T. Young, *North American Poetry in the Diario: a Preliminary Assessment*, dimostra che già nel 1916 Jiménez conosceva la poesia nordamericana ben al di là di Darío. La visita di tre mesi del 1916 fu "epoch-making" (179), in modi che converrebbe approfondire. Angel Crespo, *Los Rubén Daríos de Juan Ramón*, 47-77, coglie nei diversi Darío che si succedettero nell'animo di questo la

dinamica stessa della sua concezione della poesia.

Crespo pubblica, in appendice, degli inediti che si trovano nella Sala Zenobia-Juan Ramón di Puerto Rico, qualcuno bellissimo. E', questo della utilizzazione di tale archivio, un tratto che caratterizza anche la *Antología jeneral en prosa, Selección, organización y prólogo* de Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, 1270 pp., di cui non parlerò specificamente, perché non è elegante, anche se è uso diffuso, fare il "bombo" agli amici. Ma non mi pare che si possa negare che tale imponente "antología" sia uno dei risultati concreti lasciati dall'occasione centenaria, insieme ai venti volumi dell'edizione del centenario, dei quali *Prosas críticas* è uno, l'ultimo.

Franco Meregalli

*Revista de Occidente. 50 Aniversario: La Segunda República Española*, nov. 1981, pp. 281.

Nel n.11 di questa Rassegna ho riferito abbastanza ampiamente sul numero straordinario dedicato dalla rivista *Arbor* al cinquantenario della proclamazione della seconda repubblica spagnola. Pochi mesi dopo la redazione di quello scritto è apparso quest'altro numero straordinario, della di nuovo rinata *Revista de Occidente*, diretta questa volta da Soledad Ortega. Un confronto tra le due pubblicazioni risulta istruttivo e suggestivo. L'ispiratore del numero di *Arbor* è Tuñón de Lara, storico di formazione marxista, di un marxismo aperto ed aggiornato; questo numero della *Revista de Occidente* rivela invece un'ascendenza chiaramente "institutionista", benché comprenda la riesumazione di uno scritto di Julián Besteiro su *El marxismo y la actualidad política*, risalente al marzo 1933, cioè all'epoca in cui Besteiro, soccombente nel PSOE nei confronti dell'ala di sinistra, era invece stato eletto presidente dell'UGT. Besteiro affermava che Lenin, predicando la dittatura, "no recoge el espíritu de Marx, sino que lo deforma y empequeñece" (80): "ni a nosotros ni a nadie le es lícito una apelación a la fuerza para imponer sus deseos" (79).

In realtà, non vi è contrapposizione tra le due impostazioni; vi è piuttosto complementarietà. Nel numero della *Revista de Occidente* troviamo un ampio riferimento a quelle "Misiones Pedagógicas", figlie dell'urgenza educatrice di Manuel B. Cossío, che sono dirette anche se innovatrici figlie della "Institución Libre de Enseñanza"; e anche nel volume di *Arbor* troviamo un'evocazione entusiasta delle "misiones". Resta comunque il fatto che l'accento è qui spostato dall'aspetto sociale al culturale: al centro del volume troviamo infatti quattro scritti sulla cultura degli anni repubblicani: *Los gustos culturales* di José Carlos Mainer, *El cine y sus mitos* di Román Gubern, *Las revistas literarias* di Rebecca Jowers e *Protagonistas de la ciencia* di Javier Solana: scritti che dimostrano (in modo spiccato quello di Javier Solana, che rappresenta un'interessante inserzione di umanesimo scientifico in una tradizione che tende a limitare la "cultura" alle arti e alle lettere) come sia difficile isolare uno svolgimento storico settoriale dal contesto diacro-



cronico, soprattutto trattandosi di un'esperienza vivace ma breve.

Trattando di *Arbor* notavo l'assenza di uno scritto sulla politica militare della repubblica. A conferma della complementarità dei due numeri straordinari, qui leggiamo *El panorama militar*, di Eduardo Espín, il quale fa alcune acute osservazioni sull'orma lasciata dalla dittatura (o "dictablanda") riverista in molti militari: precisamente la sua moderazione e il fatto che un generale avesse potuto governare per parecchi anni reprimendo il dissenso senza eccessivo costo li predispose ad una seconda prova, che doveva risultare "trágicamente diferente" (44). Purtroppo l'autore, a causa del carattere della pubblicazione, non può addurre una puntuale documentazione e gli opportuni rimandi bibliografici a sostegno di quel che dice. Ciò avviene in parte anche in altri casi, sicché ci si chiede se è veramente opportuno, dirigendosi a un pubblico colto ma non specializzato, trascurare i rimandi eruditi, o se non è vero che questi sono particolarmente necessari appunto ad un tale pubblico. E' chiaro che lo storico dell'economia spagnola comprende certe allusioni dello scritto *La crisis económica* di Jordi Palafox, mentre io non le comprendo, come invece vorrei.

Una testimonianza personale, accostabile a quella di Francisco Ayala, pubblicata in *Arbor*, merita di essere messa in particolare rilievo: *La República en anécdotas: ¿O más que anécdotas?* di Julio Caro Baroja, il quale, lungi dall'apologia alquanto ottimista di qualche giovane, nota il carattere estremamente composito della massa repubblicana: "Pronto se vio que la República tenía enemigos: no se dijo, sin embargo, que dentro de la masa republicana o que se decía tal también había quienes estaban dispuestos a destruirla" (180). "La derecha y la izquierda extrema tenían sus modelos efectivos" (180): Mussolini (piuttosto che Hitler) e Stalin. I "repubblicanos de tipo medio" non avevano invece un modello preciso. A molti giovani "La República les parecía una forma política ñoña, anticuada, que no daba grandes posibilidades" (180): pensavano che si dovesse optare tra fascismo e comunismo. (Un mio esame de *La gaceta literaria*, fatto trent'anni fa, metteva in evidenza questo fatto, come anche la coscienza di certe parentele tra i regimi di Stalin e di Mussolini). Un sociologo e storico del livello di Caro Baroja apporta in questo caso non solo una testimonianza personale, ma la filtrazione di essa attraverso i mezzi di analisi da lui elaborati nella sua vastissima attività di studioso. Così osserva che "desde el punto de vista político, la construcción de modelos idealizados unida a la fabricación de esperpentos es uno de los mayores desastres que azotan la sociedad" (181): per esempio, il doppio mito di Azaña, "que para unos era un genio y para otros un demonio, fue como el símbolo de lo que ocurrió". Si maneggiavano luoghi comuni, ma la gente parlava continuamente di idee e di ideali, "como si fuésemos todos discípulos de Platón". Caro Baroja, basco, trova nell'oggi "el mismo ensimismamiento, la misma sobreestimación de lo de uno e ignorancia de lo de los demás, la misma incapacidad de imaginar situaciones distintas a las de aquellos con quienes se vive y convive" (185).

Speriamo che Caro Baroja veda troppo oscuro, anche se affermiamo che fa bene a indicare il pericolo. In realtà non esistono ora le premesse di una nuova catastrofe. A questo proposito sarà da ricordare quello che osservai a proposito del numero di *Arbor*, circa la sua scarsa apertura al confronto internazionale. Qui la

troviamo rappresentata dallo scritto *Peculiaridad de la República española* di Edward Malefakis (questo numero è meno autarchico di quello di *Arbor*: dei sedici autori, quattro non sono spagnoli). Malefakis osserva che la seconda Repubblica spagnola “no fue una creación única, sino la última de una larga serie de repúblicas instauradas en Europa durante el primer tercio de este siglo”(18). La Repubblica spagnola però si distingueva in quanto “poseía una nobleza que la hacía excepcional en su tiempo” (20). Adduce a paragone le repubbliche portoghese, polacca, greca, tedesca, austriaca, ungherese. “Las repúblicas del resto de Europa nacieron generalmente como regímenes no deseados, en condiciones de guerra” (30); sulla nascita della repubblica spagnola invece influiscono in modo importante gli intellettuali. Negli anni 1931 e 1932 ci fu una “ausencia temporal de intransigencia” che si dimentica “debido a la posterior polarización de España” (31). Il consenso cominciò a disintegrarsi veramente solo nell'aprile 1933. La repubblica spagnola alla fine crollò, “igual que fracasaron trece de las cartorce que se instauraron en Europa entre 1910 y 1931” (37). Queste affermazioni lasciano abbastanza perplessi. Si potrà dire che “fracasó” la repubblica greca, o quella di Weimar, o la polacca, o la austriaca, o l'ungherese; ma le repubbliche baltiche non “fracasaron”: furono invase; la Finlandia e l'Irlanda non vennero mai meno. Comunque, l'indicazione è interessante: appunto l'esempio dei numerosi insuccessi di giovani repubbliche europee avrebbe dovuto rendere più cauti i capi repubblicani; d'altra parte tali insuccessi dimostrano quanto fosse difficile avviare una vita democratica nell'Europa di quell'epoca, e come quindi occorra andar cauti nel proclamare che “España es diferente”.

A proposito di *Arbor* ho sostenuto l'inscindibilità dello studio della seconda repubblica spagnola dallo studio delle cause della guerra civile. A questo problema si riferiscono largamente due dei più densi contributi raccolti nel numero della *Revista de Occidente: El debate republicano en los libros* dello storico israeliano Shlomo Ben-Ami e *El fracaso de la República* di Santos Juliá. Il primo passa in rivista sette volumi sulla repubblica spagnola apparsi negli anni settanta. Uno è di R. Robinson (riguarda *Los orígenes de la España de Franco*), al quale Ben-Ami rimprovera di studiare la CEDA come se fosse un partito centralizzato, e non una *confederación de derechas autónomas*, come essa stessa si chiamava: a livello locale si trova il rifiuto della democrazia parlamentare; un secondo è di Paul Preston, *La destrucción de la democracia en España*, che fa la storia “del rechazo del pronóstico dogmático de los socialistas españoles según el cual la democracia burguesa era la vía indispensable para el socialismo”. Santos Juliá, nel suo volume *La izquierda del PSOE*, afferma che questo, anche nella sua ala verbalmente rivoluzionaria, era “fundamentalmente incapacitado” all'azione rivoluzionaria; mentre José R. Montero, nel suo libro sulla CEDA, giunge a concludere che tra i movimenti cattolici di destra prevalse la tendenza a “imponer valores eternos e indiscutibles” su una concezione “inequivocadamente democrática” come quella di Miguel Maura. Juan Pablo Fusi studia il nazionalismo basco, “una cuestión menos candente en el decenio de 1930 de lo que parece ser hoy”, e Edward Malefakis *Reforma agraria y revolución campesina*. La conclusione cui giunge Ben-Ami è che “casi ninguna de las fuerzas políticas y sociales del país podría declararse inocente en el fracaso de la República”, ma che comunque “la fase de atribución de respon-

sabilidades ha sido agotada por completo”. Ben-Ami si rende conto che lo storico è inevitabilmente un “ciudadano del presente”, e rifiuta l’opinione di Malefakis, secondo cui è dovere dello storico “asignar la responsabilidad”.

Ben-Ami parla comunque di “fracaso de la república”; a questa espressione si riferisce Juliá (il solo che abbia collaborato al numero della *Revista de Occidente* e insieme a quello di *Arbor*), per affermare “el urgente abandono de la tesis del abstracto fracaso de la República” (199): “la conexión entre República y golpe militar es exactamente la contraria de la que postula el paradigma del fracaso” (200): la guerra civile nasce anzi dall’insuccesso di un concreto colpo di stato. Ma “la República puso en marcha reivindicaciones históricas sin asegurar al mismo tiempo los recursos políticos — de poder — necesarios para llevarlas a algún puerto” (206). I suoi dirigenti (Azaña, naturalmente, per primo) “calcularon mal la fuerza de los obstáculos” (206). Si è parlato di polarizzazione, di “due Spagne”. In realtà ci fu una frammentazione: la Spagna di quell’epoca offre piuttosto “la impresión de un mosaico” (209).

Come è inevitabile, ad un determinato momento la riflessione storica coinvolge concezioni epistemologiche e fedì; lo storico porta inevitabilmente tutto se stesso nella sua riflessione; la riflessione storica è fatta da qualcuno che sta lui stesso irrimediabilmente nella storia. Ma questo non vuole dire che non siano chiaribili circostanze ed individuabili precisi errori. È chiaro che chi ha vinto non necessariamente “ha ragione”; ma è chiaro che si possono individuare almeno alcune delle ragioni del fatto che ha vinto. Juliá parla giustamente di frammentazione. La Repubblica, e tanto più quando scoppiò la guerra civile, era intrinsecamente ambigua, e tale risulta per esempio dall’opera di un suo protagonista, forse “del” suo protagonista: *La velada en Benicarló*. La frammentazione era assai più da una parte che dall’altra (e infatti Juliá quando ne parla si riferisce a coloro che accettavano l’etichetta di repubblicani, intendendo per repubblica cose diverse ed anche contrapposte): questa è già una circostanza, forse la circostanza capitale, che spiega la caduta della repubblica. Juliá non parla del contesto internazionale, confermando la tendenza della storiografia spagnola a una concezione autarchica della storia della Spagna. Questa tendenza era anche dei governanti repubblicani, e fu appunto una causa del “fracaso de la República”, che fu il risultato finale anche della guerra civile nata dal “fracaso del golpe de Estado”. La propaganda “repubblicana” parlava di “invasione straniera”: era una spiegazione grossolanamente semplificatrice; ma gli storici attuali che continuano a trascurare le circostanze internazionali cadono nell’eccesso opposto. I capi della repubblica “calcularon mal la fuerza de los obstáculos” anche nel senso che, per difetto di orientamenti ed esperienze internazionali, non tennero in conto la situazione internazionale e i numerosi precedenti europei di “fracasos de repúblicas”. Al fondo di tutto comunque, da una parte e dall’altra, anche se in diversa misura (dopo tutto una parte dei sostenitori della repubblica ammetteva la convivenza con dissenzienti), era il rozzo solipismo, la convinzione di avere ragione fino in fondo e di poter imporre con la forza questa ragione: lo “ensimismamiento”, la “sobraestimación de lo de uno e ignorancia de lo de los demás”, la “incapacidad de imaginar situaciones distintas a las de aquellos con quienes se vive y convive”, di cui parla Julio Caro Baroja.

Franco Meregalli

Varios Autores, *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1977, pp. 297.

Una serie de profesionales del teatro español — críticos, autores, actores y directores de escena — analizan el fenómeno teatral de posguerra desde perspectivas estéticas y políticas diferentes. Dicho fenómeno es considerado como un hecho problemático que hunde sus raíces en la estructura socioeconómica, política y cultural de la sociedad española. Todos los trabajos que recoge el volumen que comentamos son transcripciones de los coloquios celebrados en la Fundación Juan March de Madrid, en junio de 1976, bajo la dirección de Andrés Amorós.

Luciano García Lorenzo al mismo tiempo que denuncia el centralismo de la política teatral que absorbe todo el teatro en Madrid, pone de manifiesto el desajuste entre este hecho y la escasez de teatros y representaciones teatrales en la provincia.

El prestigioso crítico, director de *Primer Acto*, autor de excelentes estudios sobre el teatro, José Monleón, atribuye la situación del teatro español de posguerra a varios factores que están en interacción dialéctica con la problemática socio-política de España. Sin caer en planteamientos mecanicistas, analiza la influencia de la censura durante el franquismo en los autores españoles, señalando sus consecuencias negativas, al mismo tiempo que propone la búsqueda de un público sin etiquetas populistas ni redentoristas. Adolfo Prego hace un análisis historicista para explicarse los problemas del teatro español. La raíz de los mismos estribaría, para este crítico, en la existencia de dos Españas, una oficial y otra real, que coexisten en tensión.

Antonio Buero Vallejo en su intervención expone la génesis e influencias de su teatro. También nos brinda su visión personal de la tragedia. Para el encumbrado autor de *La Fundación*, su sentido de lo trágico está determinado y fundamentado en una esperanza “desesperanzada” pero inserta en un problema que requiere una respuesta a la sociedad que nos rodea. El autor de *La camisa*, Lauro Olmo, también nos habla de su experiencia como escritor, de su lenguaje expresivo y de los temas tratados en sus obras. José María Rodríguez Méndez, uno de los más destacados dramaturgos del actual teatro español, acaba enjuiciándose: “Hemos vivido, he vivido, casi veinte años de autor sin libertad para llegar al público. Y me pregunto: seguirá todo lo mismo, a cambio del maligno y astuto espejuelo de esas libertades?” (p. 97). “Esas libertades no son otras que las permitidas, las formales de la tolerante “playa industrial y capitalista”. Formula asimismo una aguda alusión al asfixiante politicismo que ahora ha caído sobre el teatro y la cultura española, a la tendencia dominante que se prefigura como algo monocorde y obsesivo y reclama de los “inquisidores neos” la ‘verdadera’ libertad.

El granadino Martín Recuerda, con una voz desgarrada como la de sus “salvajes”, nos resume la situación del teatro español en varios puntos, señalando sus causas: los autores alejados del público, una crítica dirigida e ineficaz, un empresariado teatral que ven el teatro como un negocio y, por último, la falta de técnica y cultura teatral de las gentes de teatro. Antonio Gala, quizás el autor más popular de España, con su voz y estilo brillante, también coincide con los an-

teriores dramaturgos en señalar que el sector más deprimido del contexto cultural español es el teatro. Seguidamente enumera las características esenciales y formales del último teatro español: disidencia, politización, sentimiento trágico y acusación. Aprovecha para señalar también los defectos: intelectualismo, carencia de estilo y falta de entroncamiento en lo tradicional.

Los actores María Fernanda D'Ocón, Tina Sáinz y José Luis Gómez, con menos acento crítico, denuncian la falta de profesionalidad, reclamando escuelas de Arte dramático actualizadas y laboratorios teatrales, exigiendo una nueva Ley de Teatro, hecha por profesionales del arte de farándula. Miguel Narros, Ángel Facio y Alberto González Vergel, tres directores de escena con distintos planteamientos estéticos, inciden de nuevo en el panorama expuesto por autores y críticos.

Miguel Narros atribuye la actual crisis del teatro español a una Administración despreocupada por el hecho cultural y a un empresariado que sólo busca dar al público un objeto de consumo, sin atender la calidad artística de las obras representadas. Exige también la supresión de la censura y unas escuelas de arte dramático con programas actualizados. Ángel Facio, el más heterodoxo de los tres y, al mismo tiempo más exigente, proclama que el teatro español nada tiene que ver con la realidad de un país sometido al oscurantismo durante cuarenta años. Renovar el teatro para él significa reinventar el lenguaje dramático y crear una estética nueva, redescubrir las fuentes originarias de sus signos específicos y exclusivos. Se manifiesta además extremadamente escéptico hacia engañosas políticas culturales concedidas desde arriba, y ante la pregunta: ¿de dónde vendrá la solución? contesta inapelablemente: "De nosotros, gente de teatro y sólo de nosotros [...]. El poder nunca hizo buenas migas con la cultura".

El libro concluye con el testimonio de tres representantes del "nuevo teatro español": Moisés Pérez Coterillo, José Ruibal y Francisco Nieva. El primero, crítico teatral, resume las tareas más urgentes a realizar, en el inicio de la etapa democrática para cambiar los presupuestos en que se basa el teatro español después del franquismo. Exige, en primer lugar, que los escritores exiliados vuelvan porque su presencia en España, sería, primero, un acto de restitución y justicia, y porque su actuación aparece indispensable. También solicita la desaparición de la censura y reclama una nueva Ley de Locales y la reglamentación de Policía de Espectáculos.

José Ruibal y Francisco Nieva vuelven a incidir sobre los aspectos comunes, señalando la relación y desarrollo del teatro con la sociedad. Nieva, de particular manera, ve al teatro español nuevamente amenazado, pues sostiene que, superados los peores tiempos inquisitoriales, se puede ejercer la autocensura por deseo de no contrariar ciertos fervores populares.

*Teatro español actual* es indudablemente una obra-testimonio significativa y señera, como que se constituye en una serie de opiniones, desde ópticas personales diferentes, intencionadas a crear, al final de su lectura, un complejo haz de juicios acerca de ese renglón basilar de la cultura española viva, que es el teatro. Sus páginas, que abrigan deliberadamente una valiosa pluralidad de tendencias profesionales y artísticas, parecen destinadas a promover un sacudón, una reflexión que encauce hacia el anhelado pluralismo a la sociedad española que

vive de expectativas en la primicias de la era democrática.

Graziella Francini

Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta 1981, pp. 180.

En su última novela, Delibes, siempre con la mirada atenta de quien continúa viviendo y sintiendo profundamente los problemas de la tierra y de la gente castellana, presenta unos personajes que ha caracterizado ya de sobra en sus precedentes producciones literarias. “Los de abajo” más abajo que se puede pensar (algunos de ellos son anormales, “inocentes” precisamente), ya arquetípicos en sus obras, desarrollan esta vez su vida en un cortijo: el mundo entero para unos seres infinitamente miserables, sobre los cuales la maldición del destino ya no parece pesar se ha transformado en una especie de mística del fracaso. Podríamos recurrir para definirlos a la palabras que Carlo Levi utiliza para los protagonistas de *Cristo si è fermato a Eboli*: “Essi vivono immersi in un mondo che si continua senza determinazione, dove l'uomo non si distingue dal suo sole, dalla sua bestia, dalla sua malaria: dove non possono esistere la felicità ... né la speranza, che sono pur sempre dei sentimenti individuali, ma la cupa passività di una natura dolorosa.” (C. Levi: *Cristo si è fermato a Eboli*. Oscar Mondadori, 1968, pág. 72) Lo cual no añade nada al contenido ético de la novela, ni al problema que Delibes viene debatiendo desde *Las ratas*. En la novela las figuras de Azarías, Paco el Bajo, Régula, Nieves, se imponen por su poquedad, por su sumisión: “A mandar, para eso estamos”, es su estribillo constante frente a la presumida marquesa y al señorito Iván, el “dueño de la burra”. El apego cariñoso del autor se manifiesta, por otra parte — y una vez más —, en su silencio elocuente, respetuoso por la dignidad de estos individuos que se presentan por sí solos, en la exasperante monotonía de su vida rutinaria en la cual nada cambia, nada varía. La presencia del autor no se materializa nunca: queda incorpórea, pero su participación indirecta evidencia su íntima identificación con aquéllos. La dolorosa sucesión de los datos reales — compuestos de amplios *flashes* que enlazan poquitos incidentes de todos los días —, destaca, con su patetismo, una profunda adhesión al documento social, hecha aún más patente por el puntilloso detallismo paisajístico y cinegético que constituye el fondo de la novela.

Siervos y dueños, atávicamente contrapuestos en un medio ambiente en que la integración social parece fuera del tiempo, no es un asunto nuevo ni para Delibes ni para sus lectores. Y a los que tengan un poco de confianza con la poética del escritor valisoletano, su última producción les parecerá tan sólo un nuevo capítulo de la “gran novela que Delibes lleva escribiendo desde hace años, con la continuidad de una obra que es ya, a través de todos sus títulos, una suerte de historia dentro de la historia mayor de la novela en castellano.” (L. Suñen: *Castilla, un crimen, el siervo y el señor*. *El País*, domingo 27 de setiembre de 1981, sección libro), pág. 5).

*Los santos inocentes* es una novela que nace por germinación, insertandose

espontáneamente en un discurso precedente (hasta la figura de hombre-perro de Genaro Martín, de *Parábola del naufrago*, vuelve a aparecer aquí, despojada de su carácter suprarrealista, perfectamente animalizada y sublimada en su degradación, en el perro pordiguero que es Paco el Bajo), cuyas imágenes producen un fuerte impacto de tipo emocional en el lector. Hermana mayor de *Las ratas* — aun habiendo nacido anagráficamente después — tiene en el personaje de Azarías el protagonista, que reiteradamente aparece en este retablo de vidas solapadas, y es el simbolo de una némesis histórica, que entreteje el crimen a expensas del señorito Iván. Azarías le mata porque él le ha matado la milana a la cual estaba entrañablemente atado: igual que el Ratero, que mataba a Luis porque le robaba sus ratas.

Casualidad o no, Delibes admite haber conocido personalmente sea al uno, sea al otro personaje (L. Miguel de Dios: *Intento decirlo todo en el menor número de páginas*. El País cit., p. 5), y sobre ambos construye dos novelas que tienen como desenlace un delito. Pero, si en la forma de matar del Ratero había el paso degradante e imparable de la primitividad pura a la violencia animal, en el delito de Azarías no hay sino la reacción de un ser inocente que, en su aislamiento físico y psíquico — aunque integrado en el ambiente de miseria que le rodea —, defiende instintivamente su individualidad. Azarías sigue el “camino” que le ha sido asignado, “hermético” frente a cualquier otra influencia que ponga en peligro su “afinidad electiva” con animales y subnormales. El determinismo fatalista que preside su vida no implica en él ningún tipo de pesimismo o angustia vital: su inconsciencia misma es una especie de “luz que porta dentro de sí y a cuya claridad examina la mesmedad de su paso”. (M. Delibes: *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona, Ed. Destino, 1948, pág. 174). Azarías se impone como “ser-individua”, a pesar de su inocencia, y gracias a su “primitivismo” (o “naturaleza”, para utilizar el vocabolo del propio autor) ... una de las cuatro constantes de la obra delibeaña” (R. Buckley: *Problema formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, Ed. Península, 1973, p. 95), alcanza plena individualidad en esta novela que no se puede contar.

No se puede contar porque las instantáneas que la componen impiden la identificación de una correlación temporal definida, lo cual descuello — según la terminología del propio Buckley — la importancia de una “cronología subjetiva”, desprovista de toda temporalidad. Tal vez para marcar esta atemporalidad, Delibes haya querido eliminar todo tipo de puntuación en la novela. Ya en *Parábola del naufrago*, el autor había decidido adoptar una técnica especial en la reproducción de la cadena hablada. Con la sustitución, allí, de la puntuación por su expresión verbal: coma, punto, abrir paréntesis etc. ..., el escritor había señalado la lenta regresión del hombre a ser inferior, por voluntad de una sociedad tecnológica demasiado mecanizada. En *Los santos inocentes*, el símbolo resulta igualmente muy claro, aunque Delibes justifica el recurso literario por su deseo de escribir un “poema” en que el punto no interrumpiese demasiado el ritmo de la narración (L. Miguel de Dios: *art. cit.*, p. 5); la desaparición de los signos de puntuación marca la desaparición del tiempo en la vida de unos seres entre los cuales la connotación temporal ha dejado de existir.

La novedad estilística, sin embargo, se limita a esto. La riqueza de lenguaje,

que se podía descubrir en otras novelas rurales de Delibes, no se utiliza aquí con el virtuosismo ni la vivacidad acostumbrados. El autor no desmiente su capacidad creativa y emocional, pero la novela está, en conjunto, anclada — textual y estéticamente — a “los tiempos del Concilio Vaticano II”, período en que — como revela el propio Delibes — se ambienta la novela (L. Miguel de Dios: *art. cit.*, p. 5).

Emilietta Panizza

Nuria Amat, *Narciso y Armonía*, Barcelona-Madrid, Puntual Ediciones, 1982, pp. 280.

Puntual Ediciones, nuova collana, iniziata nel 1982, fa uscire due libri scritti da giovani romanzieri: il primo è *Urraca* di Lourdes Ortiz, che narra la tragica storia di questa regina, e il secondo è *Narciso y Armonía*, scritto da una romanziera quasi esordiente. In effetti, la prima pubblicazione di Nuria Amat (Barcellona, 1950) fu, nel 1979, *Pan de Boda*, romanzo (se così si può definire, data la sua atipica struttura formale) che passò inosservato, nonostante le interessanti caratteristiche che presenta.

Con *Narciso y Armonía* Nuria Amat cambia completamente di genere e, se il primo libro apparteneva alla prosa lirica, quest'ultimo offre un racconto originale nei contenuti, ma tradizionale nella scrittura. La vicenda si basa sull'impossibile storia d'amore tra Armonia, donna matura, bellissima e solitaria, e Narciso, giovane omosessuale che non ha mai avuto relazioni con donne. Una vicenda d'amore contemporanea, fatta essenzialmente di evocazioni, dove il linguaggio sensuale e ricercato mette maggiormente in rilievo “la farsa de un amor indecoroso”. Il proposito dell'A. di scrivere libri che fossero completamente diversi fra loro, mi pare finora raggiunto.

In *Narciso y Armonía* la struttura è classica, viene rispettato il tempo cronologico lineare, suddiviso in tanti capitoli numerati, chiusi da un epilogo, che dà al lettore una delle chiavi della fine della storia. La voce narrante è data da una terza persona, che esprime sia l'interiorità di Armonia, prima protagonista, che quella di Narciso, e inoltre la voce del narratore.

Il titolo di questo libro è già di per se stesso molto significativo per quel che riguarda le varie evocazioni della tradizione amorosa: Narciso è preso da se stesso, ed è anche innamorato dell'immagine della sua relazione con Armonia, che vuole perfetta; tanto più che per questo sentimento è deciso a rompere lo specchio che lo incatena alla sua figura. Armonia, donna di trantasette anni; non nuova all'esperienza amorosa, legata al mare dai ricordi d'infanzia e abituata alla solitudine, si innamora perduto di Narciso, ma, padrona di ogni momento di se stessa, quando capisce che questa relazione non è quella da lei pensata, recupera lo spazio che aveva lasciato al partner, ed è in grado di staccarsi da Narciso in tempi relativamente brevi.

La linearità della struttura è contrastata dal fantastico del narrato, in particolare dal rapporto tra Armonia e il mare. Quest'ultimo fa da leit-motiv a tutto il



racconto ed è l'elemento portante del lato straniante del romanzo. Per quanto riguarda i tipi del discorso impiegati, accanto ai dialoghi molto realistici, si alternano le parti narrative che veicolano i pensieri di Armonía con la loro caratteristica di irrealtà.

Il romanzo si conclude con due finali; il primo è dato dall'ultima parte del cap. 33 (staccato dall'insieme del capitolo da un breve spazio in bianco) e da tutto il cap. 34. Il secondo finale è reso da un epilogo. Questi due finali, che si annullano tra di loro, ci rimandano al concetto di opera aperta.

L'epilogo, infatti, è introdotto da: "Malas lenguas aseguran ( ... ) fue una mujer excéntrica, sofisticada y extraña que diciéndose llamar Armonía ..."; poi il testo continua: "Las malas lenguas se inventan cualquier excusa para demistificar la fuerza peligrosa de un reto ( ... ) quiera creerse o no, lo cierto es que Armonía, la única Armonía de la historia vive feliz con Gustavo ...", (p. 274), divenendo spia della volontà dell'A. di rinnegare tutto il lato fantastico del romanzo; inoltre, lo stile è semplice quasi giornalistico nel suo tono neutro.

L'altro finale, fornito dalla conclusione del cap. 33 e da tutto il cap. 34, è la coerente chiusura mitica di un romanzo per molti versi mitico. In questa parte viene adottata una prosa lirica e si continua con quell'alone di magia che è presente in tutta l'opera. Le parole della scrittrice per questo finale sono: "Cuenta la leyenda que en el recodo más oscuro de la accidentada cala de Formentor, todas las noches de luna llena, antes de levantar el alba, la figura de una mujer, de larga melena batiente ...". (pp. 272-273).

Nuria Amat, con questo romanzo dimostra di essere stata capace di superare alcune caratteristiche limitanti, tipiche dell'ultima generazione di scrittrici spagnole, prime fra tutte l'autobiografismo. Inoltre il personaggio maschile Narciso è ben articolato, (anche se resta secondario rispetto ad Armonía) e si stacca da tutta quella schiera di figure "maschili-fantocci", come li definiscono le stesse scrittrici, peculiari della recente narrativa femminile del postfranchismo.

Susanna Regazzoni

\* \* \*

Francisco Vázquez, *La verídica historia di Lope de Aguirre*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 191.

Che il narratore o il poeta indulgano alla manipolazione della verità storica e si lascino portare dalla fantasia è naturale. Meno lo è che lo faccia lo studioso, per quanto indotto dall'ideologia.

Nella narrativa ispanoamericana il travisamento della verità si è verificato spesso nei riguardi della figura di Lope de Aguirre. Il ribelle alla corona spagnola ha suggestionato diversi scrittori: Miguel Otero Silva gli ha dedicato, nel 1980, un libro di non poco interesse dal punto di vista narrativo, *Lope de Aguirre, príncipe*

*de la libertad*. Prima di lui altri avevano trattato la figura del tiranno menzionato: Uslar Pietri nel romanzo *El camino de El Dorado* (1947); più tardi Abel Posse, in *Daimón* (1978), aveva spinto all'estremo l'interpretazione positiva del ribelle. E neppure mancò un regista, Werner Herzog, che nel 1974 portò sugli schermi il personaggio, in *Aguirre, furore di Dio*.

Lope de Aguirre diviene, per questi autori, un precursore dell'Indipendenza americana; essi prendono alla lettera il motto "Libertà" che egli innalzò a emblema della sua ribellione, senza mirare alla realtà dei fatti. Neppure lo storico più in malafede oserebbe sostenere questa tesi. Sarebbe macchiare di gesta infamanti la gloriosa epopea bolivariana. Non si confonde il delinquente, il pazzo, con il rivoluzionario. Eppure questa sembra la tesi sposata anche dagli editori di *La veridica istoria di Lope de Aguirre*, di Francisco Vásquez, un oscuro cronista dell'epoca, il 1560-1561, se si afferma che la vicenda del protagonista "precorre i movimenti di affrancamento e di indipendenza delle colonie americane e la sua figura si fa simbolo di una rivoluzione non ancora compiuta — e non soltanto nel mondo latino-americano". Ma le guerre di liberazione sono troppo nobili per sopportare il fango.

Fortunatamente la scritta riportata, dal risvolto di copertina, si qualifica solo come un opportunistico richiamo — dubbio, certo — al lettore. Nella "Nota" finale, il traduttore e curatore si guarda bene dal rimanervi fedele; avverte, anzi, che quelle dei romanzi citati — di Uslar Pietri, di Posse, di Otero Silva —, come del resto il film dell'Herzog — un polpettone strampalato, a parer nostro —, sono "indebite immissioni di significati estranei all'originaria vicenda" (p. 181) e che "L'utopia di Aguirre [ ... ] non si traduce mai in lucida coscienza politica. È piuttosto una viscerale reazione contro il doloroso anonimato cui il ribelle e il suo gruppo di provenienza sono costretti" (*ivi*). Versione che, con buona volontà, possiamo accettare. Certo è che la lotta di Aguirre "è un personale attacco contro il sovrano", mosso da un'ambizione che perde il controllo e il senso delle proporzioni, che va contro il principale dovere del suddito, che è la fedeltà a ogni costo al suo re, secondo gli ideali dell'allora non tramontata cavalleria e del cesarismo imperante.

Il curatore, tuttavia, sembra rinunciare a malincuore all'idea di un Aguirre più stimolante. Infatti, se cosciente dello squilibrio che significa l'esaltare il personaggio elevandolo alla categoria di eroe ne riduce la portata, lo fa però campione di una propria ricerca di identità, di un riscatto dall'anonimato. Perciò l'opposizione all'atteggiamento del cronista nella sua relazione, che fa dell'Aguirre uno scelerato ribelle e assassino, difendendo l'"Istituzione" da chi attenta a essa. Il Morino denuncia, quindi, nella *Veridica istoria*, la presenza di un "filtro deformante". Attira, evidentemente, il traduttore-curatore soprattutto l'atteggiamento ribelle dell'Aguirre, contro il sovrano, contro l'"Istituzione", anche se è costretto ad ammettere, lucidamente, che la sua rivolta è "non tanto ideologica, quanto primariamente emotiva", che il suo desiderio, nei riguardi del sovrano, "è di uccidere questo corpo condizionante per sostituirlisi, non di mutare ordine" (p. 183), che il suo operato si bilancia tra "timore reverenziale e ansia di distruzione", organizzandosi "nell'esplosione di una follia che significa la esasperata latenza dell'amore-odio per il padre, per il capogruppo" (p. 184).

E tuttavia, alcune affermazioni sembrano di conseguenze incalcolabili; ad esempio quella con la quale pare si giustifichi la furia omicida del personaggio, al segno di una lucida finalità. Scrive il curatore: "Non si tratta [...] di esecuzioni gratuite, illogiche, ma d'interventi strettamente funzionali a un'idea" (p. 184). Che, in sostanza, è però quella meschina di sostituire il proprio al potere del re.

Interessante è il discorso intorno alle "zone", diciamo così, in cui si esercita ed è sentito come insostituibile, o come salvatore, il potere costituito. La devianza, infatti, si verifica e si mantiene nelle zone ove l'ombra del sovrano non si proietta concretamente: "la dissidenza riesce a sopravvivere soltanto finché l'itinerario si dipana all'interno del territorio franco, dove la natura indoma asseconda l'affiorare delle pulsioni distruttive" (p. 185). Raggiunta la nuova zona di proiezione del potere costituito, l'eversione perde vigore, inizia lo sfaldamento, avvengono le diserzioni. Sembra logico: tante sono state le peripezie attraversate, in ignote contrade dove il rischio obbligava a rimanere uniti, che per i superstiti compagni del ribelle la presenza, ora, dell'"Istituzione" si presenta come favorevole occasione per un ritorno nella legalità, per l'affrancamento dalla tirannia e dal clima di terrore diffuso dall'Aguirre, che, unico, seguendo la sua follia, continua invece nella ribellione.

Ma il Morino lo definisce "nome contro l'anonimato", "individuo contro la norma", "fare dell'utopia contro l'essere del mito." (p. 179). Il cronista, invece, non esce dall'anonimo — e glielo rimprovera il traduttore — a causa del suo asservimento all'"Istituzione", per la quale, appunto, stende la sua *Veridica istoria*. Più esattamente si dirà che il Vázquez non si distinse perchè non fu capace, o non ne ebbe modo, di imprese singolari. Cortés non ebbe bisogno di ribellarsi al sovrano, di perseguire poteri in contrasto con l'"Istituzione" per distinguersi, e neppure Pizarro. La dissidenza non è fucina di eroi, quando è dominata da calcolo egoistico; tanto più se è guidata, come nel caso dell'Aguirre, dallo squilibrio.

Se torniamo ora alla presentazione editoriale, non si può far a meno di ritenerla singolare. Se la si legge e poi si fa caso al titolo dell'opera, dove spicca l'aggettivo "veridica", il lettore potrebbe aspettarsi una cronaca tesa al riscatto della figura di Lope de Aguirre. Tutto il contrario. Ed è singolare dissonanza. Ma la cronaca che si presenta è, in sé, un documento di molto interesse, non solo per i fatti che descrive, densamente coperti d'ombre, o illuminati da raffiche di luce improvise, murale efficace di una società violenta, che si muove tra crude rivalità, odi feroci e delitti. Sullo sfondo la natura, grande protagonista nella lotta che l'uomo conduce per conoscerla e dominarla. Un grande romanzo d'avventure, sinistro e tragico, sempre di potente richiamo. Aveva ragione Miguel Angel Asturias di affermare per l'America che la cronaca è il precedente del romanzo contemporaneo.

Il lettore segue con interesse il succedersi dei fatti, affascinato dalla brutalità della condotta dei tiranni, come li chiama l'autore, tra i cupi lucori degli agguati e della morte. Perchè l'avventura, che vede dapprima l'assassinio del governatore Pedro de Orsúa, capo della spedizione, poi il protagonismo di Lope de Aguirre, dalla dichiarazione di rigetto della sua condizione di vassallo del re di Spagna alla nomina di un nuovo principe, in don Fernando de Guzmán, quindi al suo assassinio e all'assunzione di tutti i poteri da parte dello "scellerato ribelle", fino alla sua sconfitta e morte violenta, è una serie infinita di delitti. Che il Vázquez non solo de-

nuncia puntualmente, ma richiama in terrificante rendiconto al momento della morte del tiranno, ucciso il 27 ottobre 1561 da due suoi uomini, prima che con le sue parole compromettesse tutti di fronte all'autorità costituita: "Dal 22 maggio, giorno in cui aveva assassinato il suo principe don Fernando de Guzmán, aveva comandato da solo, per un totale di cinque mesi e cinque giorni, uccidendo oltre sessanta persone, tra cui due frati, un sacerdote, quattro donne e sua figlia" (p. 159), questa prima di cadere nelle mani delle truppe del re. Valle-Inclán si ispirerà all'episodio, ripetendolo pari pari in *Tirano Banderas*.

Insieme al raccapriccio che desta il tiranno nel cronista, memore delle sue gesta, nella cronaca egli si preoccupa di ribadire, con un certo risentimento, le responsabilità di coloro che, avendo avuto più occasioni favorevoli, non eliminarono l'Aguirre. Tanto più che ora non pochi di essi non si peritano di chiedere mercedi al re, vantando meriti inesistenti, come il capitano Diego Tirado, passato a ultimissima ora tra i lealisti, che invece di chiedere mercedi al sovrano "avrebbe dovuto accontentarsi di essersela cavata a buon mercato come gli altri" (p. 150).

Ciò che il lettore si domanda per tutte queste pagine è quale parte mai svolse in questa avventura il cronista-censore. Francisco Vásquez lo rivela alla fine del suo testo, dichiarandosi "soldato del tiranno e uno di coloro — furono tre — che rifiutarono di prestar giuramento a don Fernando de Guzmán riconoscendolo loro principe, di denaturalizzarsi dal regno di Castiglia e di rinnegare il re, nostro sovrano" (p. 164). Per sua dichiarazione sappiamo che il tiranno trattò sempre bene lui e gli altri che non vollero partecipare alla rivolta (pp. 164-165); il che è motivo per ribadire la colpevolezza dei ribelli. Ma in sostanza, neppure lui fece nulla per eliminare il tiranno, né disertò, che si sappia, forse per paura, forse suo malgrado affascinato dalla sua personalità.

Di Lope de Aguirre, peraltro, il Vásquez traccia in morte un ritratto spaventoso, dicendolo uomo di circa cinquant'anni, "assai basso, di mediocre aspetto, con un viso brutto, piccolo ed emaciato" (p. 159), con occhi che "gli ribollivano in testa" quando guardava fisso o era in collera, benchè "di spirito vivace e penetrante per essere un uomo senza istruzione" (p. 160), di ignota condizione d'origine, "uomo così crudele e perverso, che non si trova né si può indicare in lui cosa alcuna di buono o di virtuoso" (*ivi*), "scaltro, mutevole, sleale, menzognero", che mai mantenne la parola, e inoltre "cattivo cristiano": "Il suo vizio consueto era di raccomandarsi l'anima, il corpo e la persona al diavolo, enumerando testa, gambe, braccia e anche le sue pudenda" (pp. 160-161); grande bestemmiatore e diffamatore: "Non seppe mai dire bene di chicchessia, neppure dei suoi amici, diffamava tutti e, per farla breve, non era privo di alcun vizio" (p. 161).

Se quella di Aguirre non fu l'unica rivolta che sconvolse il mondo coloniale americano, fu certo una delle più meschine e sanguinarie. Francisco Vásquez fu di essa cronista di rara efficacia.

Giuseppe Bellini

Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 189.

Plinio Apuleyo Mendoza, narratore e giornalista colombiano, amico intimo di Gabriel García Márquez, col quale ha condiviso dirette esperienze sia di lavoro che di vita negli anni iniziali, e difficili, dell'ormai celebre scrittore, è di questo confidente privilegiato. Al Mendoza dobbiamo, infatti, numerose informazioni intorno alla vita e all'opera dell'amico, fondamentali per meglio comprendere il grande romanziere. E' vero che García Márquez non è stato avaro di interviste — benché ora dichiara che le interviste non gli piacciono —, e tra esse di estremo interesse quelle raccolte in volume anni fa da M. Fernández Braso: *Gabriel García Márquez, una conversación infinita* (Madrid, Azur, 1969). A ciò si aggiunga la serie numerosa degli articoli del narratore sulla stampa internazionale, dove il discorso sulle proprie origini, la famiglia, la propria vita, l'opera é incessante. Mezzo, probabilmente, per ricordare la propria presenza ai lettori, nei lunghi periodi che intercorrono tra la pubblicazione di un romanzo e l'altro, ma anche sfruttamento del successo. Perché non si può dire sicuramente che lo scrittore colombiano sia un cattivo amministratore della propria notorietà. Lo attesta anche la pubblicazione in volume — finora si tratta di tre poderosi tomi — di tutti i suoi articoli giornalistici, dagli inizi della collaborazione ai giornali del suo paese.

Nella nuova raccolta di conversazioni e confidenze riunita dal Mendoza, dove non sono infrequenti le ripetizioni, Gabriel García Márquez torna sui motivi e avvenimenti spesso già noti ai suoi lettori, ma altri ne aggiunge e precisa, dati relativi alla sua biografia personale, ai genitori, alla singolare famiglia in cui si formò, quella materna, alla propria opera, nella sua genesi e nei significati. Anche rivela le proprie preferenze circa la sua creazione artistica, privilegiando, ad esempio, *El otoño del Patriarca* su *Cien años de soledad*, il cui successo sembra aver suscitato in lui, stranamente, quasi un ripudio. Ma le vere preferenze del momento vanno alla *Crónica de una muerte anunciada*: "logré con ella — la "novela" — hacer exactamente lo que quería. Nunca me había ocurrido antes. [...] yo necesitaba escribir un libro sobre el cual pudiera ejercer un control riguroso, y creo haberlo logrado con *Crónica de una muerte anunciada*. El tema tiene la estructura precisa de una novela policíaca" (pp. 88-89).

Non è raro, comunque, che gli autori si sbagliano nel giudicare la propria creazione e che privilegino un'opera che, nel tempo, la critica riterrà secondaria. Non è forse il caso della *Crónica*, ma penso che sia fuor di dubbio il preminente significato su di essa di *Cien años* e di *El otoño del Patriarca*. Non escluderei che, abile come sempre, García Márquez si facesse in quest'occasione propagandista interessato del proprio libro più recente.

In *El sabor de la guayaba* il Mendoza interviene, oltre che con domande, spiegazioni e stimoli all'amico, con pagine proprie che ricostruiscono momenti della biografia garcíamarquezziana, tappe della sua creazione letteraria, con stile quasi sempre piacevole, talvolta eccessivo nella carica d'ammirazione e di celebrazione dell'amico famoso. Degli interventi dell'interrogato è evidente l'interesse, sia per lo studioso, sia per il lettore comune, introdotto piacevolmente nel mondo personale del romanziere, di per sé già mondo mitico che invoglia alla lettura.

Del tutto nuovi sono nel libro i settori dedicati alla politica e alle "Supersticiones, manías, gustos". Interessa particolarmente la posizione di García Márquez di fronte al comunismo, al regime cubano, agli avvenimenti politici dell'Est europeo, partendo dall'intervento sovietico in Cecoslovacchia, l'intimità con Castro e poi con Mitterand. Il Mendoza è interlocutore disincantato; di fronte a lui lo scrittore colombiano non rinnega la propria posizione favorevole alla rivoluzione cubana, nonostante fatti spiacevoli, quanto meno, che confusamente tenta di giustificare. Tuttavia egli ripudia, in generale, lo stalinismo comunista e afferma un'adesione intima al socialismo, lamentando, anzi, certa ostilità comunista nei suoi confronti: "cada vez que he asumido una actitud que no les gusta — ai comunistas — me caen a palos en sus periódicos" (pp.140-141). Egli fa poi un'interessante osservazione, incalzato dall'intervistatore che gli chiede se crede possibile nel Terzo Mondo una democrazia come esiste nei paesi capitalisti: " — La democracia de los países desarrollados es un producto de su propio desarrollo, y no lo contrario. Tratar de implantarla cruda en países con otras culturas — come quelli dell'America Latina — es tan mecánico e irreal como tratar de implantar el sistema soviético" (pp. 146-147). E così se la cava.

Curiose sono le notizie che apprendiamo, da queste conversazioni, intorno alle superstizioni, alle manie e ai gusti dello scrittore, nel capitolo specifico menzionato. Come il considerare favorevole il numero 13, l'avversare l'oro, identificandolo con l'escremento, la preferenza per i fiori gialli, l'avversione per ciò che "tiene pava" — espressione venezolana —, ossia porta sventura, persone o cose: tra le seconde i fiori di plastica, gli acquari nelle case, i vestiti da cerimonia — frac, smoking, "saco-levita", in ordine decrescente di pericolosità —; tra le persone i suonatori invalidi, le orchestre studentesche; ma anche certe complicate parole moderne, come "nivel", "parámetro", "contexto", "enfoque", "minusválida", eccetera, oltre a certe località, di negativa esperienza. Come dubitare che García Márquez si stia prendendo gioco, qui, del lettore?

Tra le manie dello scrittore vi è quella di eliminare il foglio dattiloscritto non appena fatto un errore di battitura o una cancellatura; di avere sempre una provvista di 500 fogli bianchi a portata di mano; di avere una rosa che faciliti l'ispirazione nei momenti di indecisione. Tra le preferenze di gusto: *Edipo re* è il testo preferito, Bela Bartok il musicista, Goya il pittore, Orson Welles il regista, *Il generale della Rovere* il film, Giulio Cesare il personaggio, ma "desde un punto de vista literario", si affretta a chiarire (p.173), Gargantua, Edmond Dantes e Dracula i personaggi romanzeschi, il giallo il colore e tra gli uccelli, spiritosamente afferma, il "canard e l'orange". Tra i personaggi odiati figura Cristoforo Colombo, benché García Márquez consideri il *Diario* la "primera obra de literatura mágica" del Caribe, "libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos" (p.74).

Interessante, nel capitolo finale, dove parla delle amicizie dovute alla celebrità — "Celebridad y celebridades" —, la risposta data al Mendoza intorno a di quale scrittore scomparso avrebbe potuto essere amico: "De Petrarca" (p. 186). Conferma delle buone letture e della passione di García Márquez per la poesia. Ma la narrativa era quella che doveva dargli illuminazioni definitive, come la lettura a diciassette anni delle *Metamorfosi* di Kafka: "Al ver que Gregorio Samsa podía despetarse una mañana convertido en gigantesco escarabajo — afferma —, me dije: 'Yo

no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa.' ” (p.41). D'altra parte, confessa ancora, era questo il modo di raccontare della nonna materna.

In *El olor de la guayaba* quella di Kafka è l'unica influenza letteraria che lo scrittore colombiano ammetta. Egli non riconosce, infatti, quella di Hemingway, né di Faulkner, né di Rabelais. Il lettore della sua opera, d'altra parte, ha la possibilità di trarre altre conclusioni.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Recuerdo de José Marín Cañas*, San José de Costa Rica, Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, 1981, pp.117.

José Marín Cañas, il romanziere costaricano del secolo, autore di numerose opere, tra esse le più rilevanti *El infierno verde* (1936) e *Pedro Arnáez* (1943), è scomparso il 17 dicembre 1980. Con lui sparisce una delle figure più caratteristiche e più degne della vita sanjosefina. Lo avevo conosciuto in anni ormai remoti, per intervento di quel grande e disinteressato diffusore delle lettere centroamericane che è Franco Cerutti, un gentiluomo italiano di vasta cultura, genovese di origini, ritiratosi in Costa Rica e instancabile studioso della letteratura e della storia di quei paesi, a taluni dei quali, come il Nicaragua, ha dato addirittura, con la sua opera di investigatore, un passato storico-letterario concreto. Si vedano, a tale proposito, i numerosi volumi curati per il Banco Nacional de Nicaragua.

Quello con il Marín Cañas fu per me un incontro felice, di immediata reciprocità per simpatia e stima. Lo scrittore, Presidente dell'Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, era già anziano, ma sempre pieno di singolare vitalità, che si manifestava anche nell'ironia combattiva, con la quale tentava di reagire a un'intima amarezza, che gli derivava dalle numerose delusioni e dalla marginalità in cui la cultura ufficiale del suo paese lo aveva relegato. I successi giovanili, infatti, avevano visto presto, in patria, dure incomprensioni, ripetendo la situazione di tanti scrittori, qui accentuata dalla dimensione "casera" della nazione. Così il successo di fondatore del giornale "La Hora", sul quale, pubblicato a puntate, *El infierno verde* vide accoglienze addirittura fanatiche di lettori — ma il Marín Cañas si nascondeva dietro l'anonimo —, fu contrastato da avversioni ingiustificate, da critiche spietate, che accompagnarono anche la pubblicazione di *Pedro Arnáez*. Con quest'ultimo libro, anzi, le delusioni dello scrittore crebbero: presentato al concorso Farrar & Rinehart, editori di New York, nel 1943, dopo aver ottenuto il primo premio in patria, non fu neppure sfogliato. Carlos Catania nel suo intervento "Marín Cañas: el escritor y su agonía", riporta le parole amare dello scrittore: "A mi ejemplar le puse goma en los bordes para saber hasta dónde lo leían. Volvió intacto" (p. 26).

L'ostilità preconcepita e il fatto sopra menzionato, spinsero il fiero scrittore a rinunciare alla letteratura: "La enorme cantidad de críticas adversas — afirma — me hizo pensar: *Vox populi, vox Dei*, y colgué el tenis. Treinta años después, por

una situación especial, económica, “La Nación” me hizo volver a escribir” (*ivi*). Il Costa Rica, ma non è esagerato dire l’Ispanoamerica, perdevano così un grande scrittore. Perché don José si mantenne fedele al suo rifiuto, almeno per quanto riguarda la narrativa, benché nel 1971, come conferma il citato Catania, manifestasse l’intenzione di scrivere un altro romanzo: “Tal vez la termine después de muerto — aveva affermato il romanziere, alludendo appunto a quest’ultima “novela” e rivelando di aver “programmato” la propria morte “para la década del 70-80” (*ivi*) —. Quizás sea interesante leer el libro de alguien enterrado hace dos años y que hasta ahora termina su obra” (p.27).

Nei nostri incontri, che furono diversi nel tempo, l’avevo trovato sempre più sofferente — un enfisema polmonare —, ma non meno vivo spiritualmente. Gran conversatore e generoso amico, mi era particolarmente grato per il saggio che nel numero di omaggio al Costa Rica degli “Studi di letteratura ispano-americana” avevo dedicato a “Pedro Arnáez: la vita come problema”, nel 1978; egli riteneva quel saggio origine di un rinnovato interesse, anche in patria, per la sua opera. Infatti, a partire dall’anno indicato, nuove ristampe delle sue opere videro la luce in Costa Rica e la sua qualità di grande narratore sembrò finalmente imporsi. José Marín Cañas ne era visibilmente soddisfatto, ma continuava a osservare le cose con nobile e orgoglioso distacco, con un’ironia che non vinceva l’amarezza di fondo.

Nei molteplici interventi, ufficiali e no, *Recuerdo de José Marín Cañas* ha il merito di far rivivere la figura dell’ “hidalgo” che egli fu, affezionato al suo “Borsalino” come alla battuta di spirito, sempre misurata, mai livorosa, neppure contro i nemici, i cui nomi mai menzionava. In lui c’era una filosofia dell’insuccesso che lo aveva convinto ormai da tempo dell’inutilità della lotta, ma anche che unicamente la dignità personale poteva resistere, conservando intatta la libertà dal compromesso, una vita incontaminata, che è, oggi, d’esempio per coloro che lo hanno conosciuto. Ha ragione Franco Cerutti di darci di don José un ritratto — peraltro fedele — come il seguente: “cómo irónica dibujábase en sus labios la sonrisa, al comentar flaquezas y desmanes, sin que nunca el rencor o la saña logran alterar su fundamental bonomía, su bien sentada caballerosidad, su a veces cansada hidalguía” (p.33).

Giuseppe Bellini

José Marín Cañas, *Valses nobles y sentimentales*, San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1981, pp. XIII-225.

Direi che il romanzo cui faceva allusione José Marín Cañas nel 1971, in una conversazione con Carlos Catania — riferita nel saggio “Marín Cañas: el escritor y su agonía”, incluso nel collettaneo *Recuerdo de José Marín Cañas*, del quale si è detto nella precedente recensione — è ora di fronte a noi, in questa pubblicazione postuma, dal titolo *Valses nobles y sentimentales*. In realtà non si tratta propriamente di un romanzo, e forse tra le carte dello scrittore si ritroverà un giorno il



“borrador” della vera “novela” alla quale nel 1971 alludeva, probabilmente incompiuta. Il libro cui ora mi riferisco è evocazione di momenti salienti della vita del suo autore, partendo dalla nascita, 1904, pagine ordinate negli ultimi tempi, in collaborazione con lo scrittore Alberto Cañas — che vi premette un interessante prologo esplicativo —, e improvvisamente interrotte. Consegna il prefatore che il libro don José “Lo fue escribiendo a trechos; los capítulos, sin orden cronológico, iban saliendo de su pluma. Pero un día — me lo declaró casi llorando — no pudo más. Lo que había escrito, ahí estaba. No iba a seguir, porque se sentía enfermo. Pero lo que tenía escrito era, ya, un libro. Incompleto, pero un libro. Este libro” (p. VI).

Sono venticinque capitoli nei quali le capacità straordinarie di narratore del Marín Cañas si affermano ancora una volta, con gioco di fine umorismo o a volte di amara ironia, nell’evocazione della propria iniziazione alla vita, non certamente facile, e alla letteratura. Ciò che attira in queste pagine, più dei fatti in sé — peraltro interessanti —, è la dimensione infinitamente umana dello scrittore, la sua capacità di infondere vita alle cose, alle vicende, anche minime, alle avventure del suo *iter* personale, da ragazzino a uomo politico, da suonatore ad allevatore sfortunato, a non meno sfortunato professore.

Perché, negli anni tardi, don José fu anche docente, a tempo parziale, di “Práctica periodística”, nell’Università di Costa Rica, da dove fu presto estromesso col pretesto della mancanza di titoli ufficiali, nonostante fosse stato proprio il ministro di “Educación” a pregarlo di accettare l’incarico. Il mezzo cui gli accademici ricorsero fu di mettere a concorso la cattedra, senza darne preavviso al professore incaricato. Lo scandalo che ne venne — Marín Cañas osservò, comunque, un’assoluta neutralità — indusse poi il rettorato a cercare una soluzione, attraverso l’offerta al docente di un altro incarico in diversa Facoltà. Ma la decisione di don José fu irremovibile. In lettera aperta al Rettore affermava: “No obstante venir la propuesta de tan alta autoridad, me veo impelido a declinar el honor, pues es firme e irrevocable decisión mía la de no poner, nunca más, un pie en la Universidad de Costa Rica. Pertenezco, desgraciadamente, a un tiempo ya muerto, pero a cuyas ideas, comportamiento y líneas lógicas, soy fiel hasta la aberración.” (p. 212).

Era il 17 dicembre 1971; quella stessa sera José Marín Cañas riceveva il Premio Nazionale di letteratura, poi faceva il suo ingresso nell’Accademia.

La reazione all’estromissione dello scrittore dall’Università fu unanime e si qualificò per interventi di scrittori e di amici, ma anche di estimatori di ogni classe sociale. Per capire, e apprezzare, don José in tutta la sua ricchezza spirituale, la qualità del suo carattere, le sue reazioni, ma anche la grande dote di scrittore, è soprattutto valido il ventiquattresimo capitolo delle sue evocazioni, in *Valses nobles y sentimentales*. In esso è ancora vivo, nel ricordo, il dramma. L’impatto si manifestò allora in un esemplare invito, al Rettore, alla vita pura della campagna, ma anche nella coscienza di un singolare senso di fine.

“Vuelvo a mis vacas, don Eugenio — scrive nella lettera aperta —, de las que no debí salir nunca. Y al volver a mis vacas, lo invito a unos días por aquellos lugares. No se arrepentirá. Es una suave, limpia y oxigenada experiencia [...]. Conocerá Ud. otra vez, el enrarecimiento del aire, como en su tierra, que también es ‘tierra alta’. Con las madrugadas oiremos los gritos de los vaquerillos, arreando el hato desde el ‘aparto’ hasta el cepo. Bajo la luna macilenta y, a veces, amarilla como si fue

ra hepática, aspiraremos cabe las estrellas 'el nutricio olor del estiércol, illustre y tradicional' — que dijo Cela — 'como un verso de Virgilio'. Al mediar la mañana, se recorren los 'apartes' de kikuyo y los 'tapa-vientos' de cipreses y pinos, que silban desde la madrugada con el airécillo escurrido por las laderas del Barba. Un sol ardiente, pero liviano por milagro, nos puede acompañar en tranquilas jornadas a pie o a una de caballo, por los callejones del ganado; o al través de los potreros, cuyas puntas de kikuyo, perla el sereno nocturno con iridizantes gotas de rocío. [...] En la mesa habrá comida caliente y leche grasosa y laxante, si se toma al pie de la lustrosa vaca. El nocturno es 'encandelillado', porque la atmósfera se inunda de chispas fugaces de luz neón. Lo acompaña a uno, en la alta madrugada, el gotear de los aleros; alguno que otro balido de la ternerada de leche; patadas del garañón en celo con la proximidad de la yegua inquieta; los ladridos lejanísimos de perros con hambre que cruzan la finca 'buscando vida'. Todo tiene una majestuosa solemnidad, una paz densa y tranquila, un claro cielo hundido de azul hasta lo infinito, o encaпотado en cirros blancos; que se montan sobre el espinazo del Gallito. [...]" (pp. 212-213).

E così continua questo invito-elogio tenerissimo alla "descansada vida", che è soprattutto affermazione di purezza, quindi di sicurezza del vivere, difesa dalla malvagità del mondo: "Se puede caminar por toda la finca, de día o de noche, sosegadamente, olvidando todo el trajín de la hora actual, los peligros próximos, el pánico de vivir todos los días. Podemos atravesar el yarro, caminar por el zacatal, sin nada que perturbe el ánimo, ni la más lejana idea del peligro oculto. [...] Filosofar frente a la naturaleza dominada por el hacer del hombre, abre el espíritu, levanta el alma y la trueca ensoñadora, bondadosa y tierna; encuentra, en el tallo que brota, en el nido pajizo y habitado, en el color del atardecer pardo, del amanecer celeste y arqueado de tricromía, la presencia de un Dios material y etéreo, sentado junto al Cristo y bajo la Paloma Blanca del Espíritu Santo. Se puede soñar despierto o dormido, tirado en el potrero o sentado a la sombra de la ronda. No hay ninguna inquietud que engusane el alma. Es 'tierra alta' y, como alta, fría. Ahí, por el frío, no hay culebras." (p. 214).

L'allusione è chiara. Ma nulla toglie alla bellezza, alla sincerità dell'invito alla campagna.

Il capitolo ventiquattro include un'efficace, e impressionante, considerazione del proprio "entierro": la serie degli omaggi, celebrazioni, consensi, a "desquite" dell'offesa ricevuta, non esaltano lo scrittore, anche se non possono non fargli piacere; lo inducono piuttosto a una riflessione: "Todo acontecimiento es un entierro" (p. 215). E aggiunge: "Debe entenderse, por supuesto, como ya lo habrá deducido el lector, que todo entierro no es necesariamente un rito, ni un sepelio. Hay hechos que, sin haber difuntos, entierran tanto, que para que no hubieran sucedido, aceptaríamos que 'nos tragara la tierra'. Son esos en que 'se hace el ridículo'. 'Más pior'. Mucho 'más pior'" (p. 215).

Il brano merita di essere trascritto: "Sospechar que se está muerto es asfixiante. Pero había dubitación posible. ¿ Acáso cuando muere el tío borrachito, no se convierte en 'amorosísimo', el militar en 'pundonoroso', el poeta del ripio en 'vate', el 'crack' solfeador en 'baluarte', el político en 'benemérito', el escritor en 'profundo, ameno, genial', la vieja cómica en 'gloria del arte lírico', el pintor en 'paleta

policromada', el médico en 'apóstol', el periodista en 'ágil', el conductor de tranvía en 'cumplidor', el cura en Santo, el orador en 'Demóstenes', el empleado municipal de la basura en 'esforzado', el profesor en 'Mentor' y el guardia civil en 'abnegado'? Y si no es posible acomodarle al muerto algún pimpante elogio, se recurre al carretoneado concepto clásico: 'un hombre de limpias ejecutorias'. Como, estremecido, dijo 'Magón': Una columna de la patria!" (pp. 217-218).

E ancora: "Sentí, (como quien se resfría) hielo aberrante recorriéndome desde el omoplato hasta el ilíaco. La palabra 'ágil', repetida aberrantemente, era un homenaje fúnebre, un signo abracadabrante que, como una camelia, el orador deposita sobre la lápida — amarillo rosa — de aquel pobre y desvencijado caballero que desgastó zapatos, trabajó sin orario, se molió la mollera, tecleó en 'Remington' vieja con dos dedos, fumó cigarrillos baratos, anduvo con un círculo en la media izquierda y un boquete, por donde entraba un frío de agua, en el zapato derecho de los domingos, y se divirtió, agobiado por las cuentas de la leche enlatada, bajo un poste de luz de arco, conversando con los amigos en la alta e indiferente madrugada: el empleado de periódico, cuya biografía sintetizó Cañas." (p. 218).

Senonché lo scrittore deve ancora una volta comprovare che è vivo, perchè i "cobradores" continuano a riscuotere "con una puntualidad desesperante", e la pastiglia di "Licanor" deve sempre prenderla: "No había duda. Estaba vivo." (*ivi*).

Il grande precedente di Larra nel "Día de difuntos de 1836", se mai fu modello lontano di questo passo, non ne diminuisce il significato. L'allegoria diviene in Marín Cañas sincera passione, autocontemplazione dolorosa, lucido disinganno. E, per contrasto, si afferma la gratitudine dello scrittore per quanti trasformarono il suo funerale in vita: "Gracias emocionadas — scrive — a los que en la hora crucial de la noche del 17 de diciembre rodearon mi momento — en el que corroboré que vivía, frente a los que me hacían rodearon una preseña —, con su cálido aliento, con su mano tibia, con la presencia grata y fiel de una amistad que colma de gratitud el desvencijado armario del alma. [...]. 'No preguntes por quien doblan las campanas. A lo mejor no están doblando para ti'. Así es la vida. No se sabe a quién, en realidad, se está enterrando" (p. 219).

*Valses nobles y sentimentales* è la rivelazione piú intima di José Marín Cañas, dell'uomo cui ripugna il disordine morale, la claudicazione, di colui che si fa difensore della dignità dell'uomo col proprio esempio, ma senza inorgogliersi vanamente della parte. Queste pagine confermano, con la statura morale del personaggio, le sue qualità di artista.

Giuseppe Bellini

Ramón Luis Acevedo, *La novela centroamericana (desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)*, Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1982, pp. 503.

Pochi sono gli studi dedicati al romanzo centroamericano e non di rado di scarso valore. Significative eccezioni sono l'ormai remoto, ma sempre fundamenta-

le, studio di Seymour Menton, dedicato nel 1960 alla narrativa del Guatemala, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, gli interventi di Pablo Antonio Cuadra, di Franco Cerutti e dell'Arellano per il Nicaragua, di Abelardo Bonilla e di Alberto Cañas per il Costa Rica, di Rodrigo Miró e di Rogelio Sinán per Panamá, di Hugo Lindo e di Alvaro Menén Desleal per il Salvador, di Julio Escoto per l'Honduras. Riprodurre qui i titoli dei saggi e dei libri degli autori citati è "excusado", dato che queste pagine vanno a specialisti anche di letteratura ispanoamericana. Del resto, il volume che commentiamo reca una ricca bibliografia finale, che rappresenta uno dei suoi non pochi meriti.

Non esisteva, comunque, fino ad ora, uno studio dettagliato d'insieme dedicata alla narrativa centroamericana. Ed è questo, a mio parere, l'angolo visuale dal quale occorre guardare ad essa, non frammentando le argomentazioni per singole letterature nazionali, col pericolo inevitabile di dispersioni inutili, di menzioni puramente documentarie. E ciò anche se talvolta è giocoforza ricadere nel nazionale, per ragioni contingenti.

In *La novela centroamericana*, del resto, Ramón Luis Acevedo adotta un criterio ancor più valido, quello di considerare le epoche e le correnti attraverso le quali la narrativa dell'America Centrale si è andata manifestando, e in non pochi casi affermando. Occorre precisare, come dal sottotitolo dell'opera, che si tratta qui del primo volume: seguirà un secondo, dedicato alla narrativa contemporanea.

In questo primo libro lo studioso portoricano esamina le origini della narrativa centroamericana, partendo, appunto, dal *Popol-Vuh*, dalle cronache della conquista e della Colonia, dai libri di viaggi, per giungere alla picaresca di Irisarri e di Colunje, al romanticismo di José Milla e dei suoi contemporanei, al realismo, nelle sue varianti — di Ramón A. Salazar, di Máximo Soto Hall, di Joaquín García Monge, di Enrique Martínez Sobral, di Jenaro Cardona —, fino al realismo "romántico" di Carlos Gagini.

Capitolo di estremo interesse è quello dedicato al romanzo dell'epoca modernista, in particolare allo studio di "Arte y erotismo" nella narrativa di Enrique Gómez Carrillo. Mancava un lavoro fine e intelligente come questo dell'Acevedo, intorno all'ingiustamente dimenticato, o scarsamente conosciuto, scrittore guatemalteco. L'esame dello studioso è minuzioso, attento, e reca contributi di efficaci sottolineature, sia per l'individuazione delle ascendenze che per il risalto dato all'originalità creativa e agli apporti di sostanza del Gómez Carrillo al romanzo modernista.

Lo stesso si dica per la narrativa di Salarrué, del quale tanto ancora si parla, ma poco si legge e si scrive; dei tentativi narrativi, romanzeschi intendo dire, di Rubén Darío; dei contributi in questo settore di Froylán Turcios; dell'intimismo sentimentale di Carmen Lyra, autrice di un'opera narrativa almeno di grande significato, *En una silla de ruedas*.

Quasi tutto un capitolo, il quinto, l'Acevedo dedica al guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, tra "intimismo y utopismo". Anche qui è il caso di affermare che mancava uno studio convincente sull'opera di questo narratore. L'Acevedo interpreta dell'opera dello scrittore guatemalteco i sottili significati, le strutture più intime, sottolineandone la varietà, l'originalità e per ciò l'importanza nell'ambito della narrativa ispanoamericana.

L'ultimo capitolo è dedicato al romanzo "criollista", alla scoperta, cioè, del mondo rurale centroamericano, fissando l'attenzione sull'opera di Carlos Wyld Ospina, scrittore di transizione tra naturalismo e "criollismo", sul romanzo politico nicaraguense, di Hernán Robleto e di Adolfo Calero Orozco, su uno stigmatizzatore della violenza salvadoregna come González Montalvo, e sull'opera dell'onduregno Marcos Carías Reyes, quindi sul "criollismo" di Julio B. Sosa, sul criollismo costaricano nella sua nota più umana, quella di José Marín Cañas, alla cui opera lo studioso dedica numerose pagine, imparzialmente equilibrate ed esaurienti, a conferma della validità del romanziere, in particolare per due "grandes novelas", *El infierno verde* e *Pedro Arnáez*, e che definisce "claro iniciador de la novela hispanoamericana contemporánea" (p. 422).

Con Flavio Herrera, l'autore di *Caos*, ha inizio la transizione, che condurrà al romanzo psicologico contemporaneo, alla narrativa di Asturias, in particolare, che sarà oggetto del secondo volume di questa storia del romanzo centroamericano.

Il libro dell'Acevedo si qualifica per la serietà dell'impostazione, per la diretta, approfondita conoscenza della bibliografia attiva e passiva. Spesso egli riporta, utilmente, brani dei romanzi esaminati, efficace documentazione. In mezzo a tanta improvvisazione, che fa virtù della vuota "palabrería", *La novela centroamericana* si afferma per controllo di giudizio, per l'indiscutibile apporto scientifico nel settore. Già nel 1977 Edna Coll aveva pubblicato un *Indice informativo de la novela hispanoamericana* (per gli stessi tipi della Editorial Universitaria) e il secondo tomo era dedicato al Centroamerica. Si tratta di un repertorio per autore, in ordine alfabetico, di utile consultazione, in particolare per l'abbondante bibliografia critica che correda ogni voce, quasi sempre esauriente e aggiornata. Ma il libro di Ramón Luis Acevedo svolge un discorso diverso dal punto di vista critico, ed è insostituibile per chi s'interessa alla narrativa centroamericana.

Giuseppe Bellini

Edmund S. Urbanski, *Hispanic America and its Civilizations. Spanish Americans and Anglo-Americans*, Norman, University of Oklahoma Press, 1978, pp. XXIV-332.

L'Urbanski è un noto ispanoamericanista di origine polacca, che a lungo ha insegnato nelle Università degli Stati Uniti. Al suo attivo ha diversi testi di rilievo nell'ambito specifico, volti al tema della civiltà e della letteratura, quali *Studies in Spanish American Literature and Civilization* (1964), *Angloamérica e Hispanoamérica: análisis de dos civilizaciones* (1965) e *Hispanoamérica, sus razas y civilizaciones* (1972). Da quest'ultimo libro è tratta la versione inglese che si commenta, riveduta e ampliata.

Se si eccettuano alcuni studi iniziali dedicati alla Polonia, agli Slavi in Europa e una storia della letteratura polacca, la figura di studioso dell'Urbanski si è andata definendo in dimensione ispanoamericana. Il suo impegno di ricercatore si

è volto precipuamente all'identificazione dei caratteri, e della portata, della civiltà e della cultura ispanoamericana, raffrontata con la civiltà e la cultura dell'America di lingua inglese, specificamente degli Stati Uniti. *Hispanic America and its Civilization* si fonda proprio su questo interessante confronto, cui l'autore apporta il frutto della diretta conoscenza dei due mondi — si è formato anche in lunghi soggiorni di studio in Sudamerica — e di una vasta cultura.

Dei tredici capitoli del volume — corredato di un'utile e vasta "Bibliografia" finale —, che vanno da un originale e approfondito studio delle mappe relative all'America, a quello del dogmatismo religioso e del liberalismo, attraverso tutta una serie di temi, dagli apporti e dalle relazioni euro-ispanoamericane ed euro-angloamericane al problema dell'indigeno e del meticcio, del creolo e del "criollismo", alla presenza e ai problemi del negro nei due diversi mondi americani, allo spirito di due culture fondamentalmente diverse, di comportamenti sociali in decisa opposizione per formazione, tradizioni e carattere, due capitoli mi sembrano di particolare rilievo: "The People of Two Americas" — cap. 10 — e "Two Cultural Orientations" — cap. 11 —.

Questi due capitoli costituiscono il nucleo centrale del libro, il punto focale del problema intorno al quale tutto lo studio si muove e si giustifica. Ciò non sembra voler ridurre la portata dell'opera, nella quale, infatti, ogni capitolo è imprescindibile e interessante. Molte sono le "sugerencias", gli stimoli di ogni pagina, nel senso di un'accettazione piena, ma anche di possibili divergenze. Perché non tutto, naturalmente, è condiviso dal lettore. Ad esempio, nel citato capitolo dedicato a "The New World: Early-Day European Cartography", che è accompagnato da un'interessante documentazione cartografica, numerose osservazioni stimolano a prendere partito, pro o contro, e comunque inducono a riflettere. Tra esse la distinzione tra "pride" ispanoamericano e "dignity" angloamericana, visti nella loro origine (p. 102), le addotte ragioni per una diversa evoluzione delle due civiltà (p. 103), gli affermati rapporti che dette civiltà ebbero con quella del Rinascimento (pp. 104-105).

Nel capitolo intitolato "Colonization: its Human and Ecological Aspects", — il 4 —, richiama l'attenzione il prospettato divario tra i due mondi americani nel comportamento verso l'indio. Interessante e minuzioso è l'esame condotto sul tema "Indians and Indigenism in Hispanic America" — cap. 5 —, dove tuttavia l'affermazione che la civiltà azteca e incaica scomparvero di fronte alla cultura imposta dai Conquistatori (p. 134) è troppo netta. Di originale interesse sono anche i capitoli dedicati a "The Mestizos in Hispanic America" — cap. 6 — e a "Creoles and Creolism in Hispanic America" — cap. 7 —, con attenzione particolare ai "Creoles of the River Plate Region" — cap. 8 —. Ma poichè varie delle argomentazioni fondamentali del volume sono approfondite nei capitoli 10 e 11, li privilegiamo.

Nel primo dei citati capitoli lo studioso afferma che, scontate le origini europee, gli angloamericani continuarono nel nuovo mondo il loro sviluppo sociale ed economico, ma trascurarono per un certo periodo gli aspetti culturali: il successo economico interessò sempre più delle glorie intellettuali. Per contrasto, durante la maggior parte del secolo XIX le nazioni ispanoamericane videro quasi continui conflitti interni, che le indebolirono e resero povere. L'integrazione economica nell'America ispanica fu ostacolata dal persistere del sistema latifondista e dalla

stratificazione sociale, ma culturalmente proprio in questo periodo l'Ismanoamerica si emancipa, benché "The process involved a gradual literary transformation rather than a mental emancipation, since it had to struggle for a long time with Spanish, French, Italian, and other influences" (p. 234).

Quanto alla diversità di carattere, l'Urbanski afferma che gli ispanoamericani sono passionali, dottrinari, contemplativi, intransigenti, gli angloamericani pragmatici, non passionali, realistici, concilianti; i primi sarebbero visionari, dotati di concetti culturali romantici e dogmatici, i secondi empirici, razionali, positivisti; gli ispanoamericani sarebbero umanisti, gli angloamericani umanitaristi — e ciò anche a causa della fede puritana —. Segnalata la mancanza di interesse degli ispanoamericani per il commercio, lo studioso sottolinea invece la dinamicità degli intellettuali. Ancora, egli afferma che gli ispanoamericani si orientarono verso una forma di vita che, per risultare ordinata, ebbe bisogno dell'imposizione — personalismo —, mentre gli angloamericani si inclinarono verso la collaborazione volontaria e solo nel sud prevalse l'atteggiamento padronale, verso gli schiavi.

Argomentazioni interessanti, in gran parte condivisibili. Alquanto affrettata sembra invece la motivazione relativa all'avvicinarsi delle Costituzioni nei paesi ispanoamericani — di fronte alla tenuta della Costituzione statunitense —, fondata sul fatto che "Their idealistic contents did not correspond to the realities of the people's lives and did not meet the needs of the new governments" (p. 237). Esatta è, al contrario, l'osservazione che in Ismanoamerica i tribunali "are theoretically independent, but, in contrast to those in the United States, are often tied closely to the government" (*ivi*). Dubbia mi sembra invece l'affermata funzione, diciamo così, della rivoluzione, alla quale gli ispanoamericani ricorrerebbero con "preferenza" per mutare governo: "Hispanic Americans, however, preferred to adopt the course of revolution" (p. 244). E ciò dato che, a differenza degli Stati Uniti, in Ismanoamerica il popolo non conta nulla. Questa sì triste verità.

Ugualmente sbrigativo mi sembra affermare che, poiché inclini a pensieri mistici (?) e a speculazioni astratte, l'idealismo degli ispanoamericani è spesso separato dalla realtà (p. 245). In Ismanoamerica si darebbe spesso più importanza ad attività culturali e politiche che ai miglioramenti sociali, come invece fanno gli angloamericani.

Il problema dell'indole di un popolo è, certamente, arduo da chiarire; figurarsi quando si tratta di una compagine complessa come quella ispanoamericana. Tuttavia l'impegno dell'Urbanski è degno di plauso, per i numerosi risultati positivi.

Circa la diversità dei due orientamenti culturali, tema del capitolo 11, l'autore nota che gli spagnoli delle classi alte, i creoli, e in qualche occasione i meticci, stabilirono una "advanced culture" (p. 248), mentre la grande maggioranza della popolazione rimaneva nell'ignoranza. Gli angloamericani trascurarono, invece, abbastanza la cultura durante la Colonia, ma in seguito la svilupparono estensivamente. E qui varrebbe la pena di richiamare, rispetto all'Ismanoamerica, l'intenso impegno culturale degli ordini religiosi, partendo dai primi tempi della conquista: note le numerose fondazioni di scuole, di arti e mestieri, ma anche di arti liberali, di collegi e di Università e la creazione di imponenti biblioteche.

Che poi in Ismanoamerica l'istruzione sia controllata dal governo è vero solo se si considera facente parte del sistema la chiesa. E' certo, comunque, che negli Stati U-

niti l'istruzione è libera, almeno dal governo, e riceve numerosi incentivi, pubblici e privati, facilitazioni per gli studiosi. Che i professori ispanoamericani siano dei "cultural missionaries" perché malpagati (p. 250), e siano costretti quindi a esercitare altre professioni — avvocati, ingegneri, ecc. —, non vale a spiegare del tutto il fenomeno. Negli Stati Uniti la migliore retribuzione spiega invece, per l'Urban-ski, l'esistenza del "full-time teaching" e la possibilità di dedicarsi alla ricerca scientifica.

L'Urban-ski afferma anche che l'Ispanoamerica mostra tendenza verso una cultura di *élite*, mentre l'Angloamerica tende a un egualitarismo culturale. Se così fosse, ciò sarebbe motivato dalle diverse condizioni economiche, soprattutto; la prova è che, con il sia pur lieve aumento del benessere sociale, le Università ispano-americane rigurgitano di studenti. Ad ogni modo, è vero che, mentre in Ispano-america il merito intellettuale è veicolo di promozione sociale, di riconoscimenti che aprono anche l'accesso ad alti incarichi nella diplomazia — ma anche alle carceri, aggiungiamo —, in Angloamerica il prestigio è tuttora legato al reddito (p. 158).

Lo studio di Edmund S. Urban-ski è un meditato tentativo, in gran parte riuscito, di penetrare l'essenza di due mondi così diversi per origini e sviluppo. Il libro è di fondamentale importanza per chiunque si dedichi allo studio della storia e della cultura americane.

Giuseppe Bellini

Arturo Uslar Pietri, *La isla de Róbinson*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 358.

*La isla de Róbinson*, romanzo storico, appartiene a un genere non nuovo nella produzione di Arturo Uslar Pietri, che già precedentemente si è occupato di personaggi realmente vissuti, come nel caso di *El camino de El Dorado*, in cui ha riscritto la vicenda di Lope de Aguirre e della sua tragica spedizione.

In quest'opera il protagonista, figura chiave non solo del Venezuela, suo paese natale, ma di tutta l'America Latina, è Simón Rodríguez (Caracas, 1771-1854), maestro e guida di Simón Bolívar: SR gira il mondo, dagli Stati Uniti all'Europa per tornare in Perù e da lì seguire il Libertador nella lotta per l'indipendenza. Il protagonista, uomo di vastissima cultura, dedicò tutta la sua vita all'idea dell'uomo nuovo che doveva essere il soggetto di un continente originale ormai libero e autonomo da vassallaggi politici e culturali.

Attraverso la vita di Simón Rodríguez, seguiamo l'evolversi di questo continente, da una situazione di colonia alla nascita delle varie nazionalità, passando attraverso i difficili e contraddittori momenti dell'indipendenza.

Capofila di una serie di intellettuali che si susseguiranno nei secoli, i quali, più che appartenere a uno stato determinato, si sentono figli ed espressione di un intero continente, Rodríguez, già alla fine del sec. XVIII, è cosciente della necessità di trovare la specificità del suo mondo, nato dal miscuglio di tante razze e culture, e



perciò più travagliato nella ricerca di una identità propria.

E' questo il significato ultimo del romanzo, cioè ribadire ancora una volta le caratteristiche speciali dell'America Latina, sottolineando che la storia del pensiero di questo continente è la storia della ricerca di una identità originale, ritrovabile soltanto ove si fondi su un'esperienza ontologica tratta dalla propria realtà.

Questi contenuti non sono certo nuovi nel romanzo ispanoamericano, e la volontà di manifestare un modello di cultura propria, staccato da quello occidentale e che fonda le antinomie dell'America Latina, è oggi presente anche nelle generazioni di scrittori della "nueva novela", benchè in questi ultimi espresso con tecniche più sofisticate. Ma di queste tecniche, Uslar Pietri non si interessa, approfondendo, invece, contenuti ricorrenti nella narrativa più tipicamente ispanoamericana, quali, per esempio, il sincretismo religioso, derivante dal *mestizaje* di culture, alla maniera di Asturias (p. 37), oppure la presenza del paesaggio della *puna* peruviana e il senso di impotenza dell'uomo di fronte a questa, così ricorrente p. es. nella narrativa di Scorza.

Dal punto di vista formale, la struttura del romanzo è data da tanti capitoli senza numerazione, che seguono linearmente la storia del protagonista dalla nascita alla morte. Il personaggio è estrinsecato attraverso una terza persona, raccontata al passato, che esprime, oltre alla voce del classico narratore, anche il punto di vista del protagonista. Il racconto si snoda in forma cronologica, iniziando dagli avvenimenti più remoti e giungendo a quelli più recenti, con rare interruzioni dove si trovano delle anticipazioni rispetto al susseguirsi dei fatti, che vengono narrati sempre al passato.

Costante di tutto il libro è la solitudine e l'incomprensione di quest'uomo idealista per il quale: "(...) su destino era el de Robinson, el del hombre solitario en la isla de naufragios", (p. 17), che spiega appunto il titolo del libro.

Susanna Regazzoni

José Emilio Pacheco, *Las batallas en el infierno*, México, ERA, 1981, pp. 68.

Ancora una volta, J.E.P. conduce un implacabile e lucido esame sull'esistenza dell'intera Città del Messico che, negli anni dell'immediato dopoguerra, è più che mai dominata dalla frustrazione e dall'impotenza. La politica di sviluppo industriale del presidente Miguel Alemán e la nascita del mito del progresso capitalistico favoriscono l'ingerenza della cultura nord-americana che si manifesta con prepotenza in tutti i settori della vita sociale, sconvolgendo politica, economia e cultura. "Hay que blanquear el gusto de los mexicanos" (p. 12), è l'ironico commento dell'autore nel constatare come la cucina stessa sia profondamente "inquinata" dai prodotti americani.

Alla base del racconto sta, dunque, l'analisi delle strutture socio-politiche, smitizzate, via via, da una serie di opposizioni strutturali che vedono ai vertici il potere nelle sue varie forme: stato, scuola e famiglia.

Il lettore, attraverso le emozioni e le esperienze del giovane narratore Carlitos, un ragazzo di quattordici anni, viene introdotto nel tipico ambiente del ceto medio, il cui nucleo familiare, apparentemente depositario di valori positivi, si svela in tutta la sua debolezza, fragilità e frustrazione. L'intero piano delle relazioni è retto dall'incomunicabilità e dal disprezzo, che funzionano da asse portante tra i membri di tutta la famiglia, costretta a vivere in un clima di costante tensione.

La madre, ad esempio, non riesce a celare il suo disprezzo nemmeno per il marito, il quale, nonostante la laurea in ingegneria, rimane ai suoi occhi il modesto figlio di un sarto, esponente di quella classe sociale da lei tanto odiata, perché causa dell'immoralità che si respira nel paese, "el más corrupto de los regímenes" (p. 56). Il suo astio, che ha il sopravvento sulla funzione di educatrice dai solidi principi morali come avrebbe dovuto essere in quanto discendente da una famiglia di "hombres honrados y trabajadores, mujeres devotas y esposas abnegadas, hijos obedientes y respetuosos" (p. 49), viene avvertito dai figli che, per reazione, si abbandonano ad una esistenza non del tutto esemplare.

Héctor, il maggiore, conduce, infatti, una vita balorda, tra incontenibili manifestazioni sessuali, atti di vandalismo e di droga, mentre Isabel, una delle sorelle, s'infatua di un attore fallito, sempre ubriaco, che, alla fine, annichilito dall'insuccesso, dalla miseria e dall'alcool, si suicida. Lo stesso Carlitos viene coinvolto in uno scandalo per aver rivelato il suo amore alla madre dell'amico Jim, trascinato dall'intemperanza di un sentimento più grande della sua età, divenuto quasi un'ossessione. Dopo essere stato costretto a subire una serie di umiliazioni, il ragazzo viene emarginato dalla famiglia e dalla scuola, due contesti che si identificano in quanto presentano le stesse caratteristiche ostili, frustranti e segreganti. Cade, qui, un altro mito, quello dell'infanzia come età dorata.

Costante è la critica dell'autore verso le possibilità intrinseche dell'istituzione familiare, come campo ideale per lo sviluppo dell'individuo, sempre oppresso dalla paura, dalla crudeltà, dal falso moralismo e dall'ordine asfissiante. Elementi questi che caratterizzano l'intera società del tempo, "en que lo único natural es el odio" (56), mentre l'amore è considerato una malattia.

E' naturale, quindi, che Carlitos, ritornato ormai maturo sui luoghi della propria infanzia e dell'adolescenza, non provi nostalgia per "ese horror" (p.68), per quel deserto di sentimenti che è Città del Messico nel periodo in cui si proiettano i films di Errol Flynn e di Tyrone Power e il presidente vaticina per il 1980 città pulite, senza ingiustizia, violenza e povertà.

Ora tutto è cambiato; non esistono più la scuola, l'antica casa, il quartiere, testimonianza di un passato remoto, di una città fisicamente scomparsa e della quale, a distanza di anni, non si conserva nemmeno il ricordo.

Il racconto si chiude, infatti, con l'emblematica considerazione dell'autore — "Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años" (p. 67) — il quale, senza rinnegare il passato, pur non potendo accettare da esso il sistema di verità formalizzato al massimo e di cui si è riconosciuta la falsità, si apre a una soluzione di speranza per il futuro del Messico. Ciò è dimostrato anche dalla citazione del verso di L.O. Hartley ("The past is a foreign country. They do things differently there"), posto in epigrafe al titolo.

L'utilizzazione della tecnica parallelistica permette a Pacheco di stabilire il

contrappunto tra passato e presente, in cui protagonisti e tempi si oppongono e s'intrecciano in una sintesi che li include. Da qui il concetto di storia intesa come una realtà che supera la finzione o il sentimento individuale.

La scrittura di J.E.P., in quest'ultimo racconto, segue le caratteristiche di linearità e di apparente semplicità delle opere precedenti, in cui è sempre visibile la forma poetica, segnata dal ritmo e dalla distribuzione formale del testo, nei momenti di alto livello affettivo e drammatico.

Benché l'interesse del libro si sposti continuamente dal piano storico-sociale a quello di delicato risalto psicologico, non sono trascurate le descrizioni, come una scenografia per la rappresentazione della vita.

Il tema della vita come spettacolo e il vivere come gioco dialettico tra spettacolo e spettatore è un'altra delle costanti della narrativa di Pacheco che, in quest'ultima opera, si conferma narratore singolare, dotato di spontanee doti poetiche e di viva sensibilità per gli aspetti del reale e dell'umano.

Silvana Serafin

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, pp. 193.

A distanza di sei anni dalla comparsa di *El otoño del patriarca*, viene pubblicato in ben quattro prime edizioni (Spagna, Argentina, Messico e Colombia) l'ultimo romanzo di G.G.M.

Il titolo stesso ci illumina sulla natura dell'opera. Si tratta della ricostruzione minuziosissima di un delitto, condotta in stile giornalistico e affidata ad un io narrante, ordinatore di una serie di testimonianze offerte sull'accaduto.

Questa la vicenda: due fratelli *devono* — tutta la storia non fa che sottolineare l'obbligo morale e sociale che grava sui due giovani — vendicare l'oltraggio subito dalla loro sorella, andata in sposa a un forestiero e ripudiata la prima notte di nozze perché non illibata. L'oltraggio non viene visto nel ripudio da parte dello sposo, bensì nella precedente seduzione della sposa ad opera di un giovane, Santiago Nasar, e quindi nella sfida perpetrata al ferreo codice morale che non contempla liberi rapporti sessuali al di fuori del matrimonio.

L'atmosfera di attesa e di tensione che da una simile vicenda potrebbe derivare viene meno nel titolo stesso con l'accostamento a *muerte* dell'aggettivo *anunciada*. Il romanzo, infatti, coerentemente con la linea di rottura, praticata dall'A., dei moduli narrativi di tipo tradizionale, rinuncia fin dall'inizio alla creazione di suspense, climax o colpi di scena, annunciando l'evento cardine su cui è incentrato l'intero romanzo.

Finalizzato all'annullamento del tipo di finzione che in un classico del thrilling esigerebbe che l'autore scoprisse la storia nel momento stesso in cui la racconta, è l'uso frequente nella narrazione di anticipazioni. Per esempio il riferimento continuo, nelle prime pagine, a "la boda" che verrà trattato molto più avanti.

Così come *Cien años de soledad* e *El otoño del patriarca*, anche *CMA* si apre

con un fatto di morte, dal quale scaturisce il recupero del passato. Ciò che, tuttavia, emerge (a conferma, ancora una volta, del valore di questa coordinata nell'intera opera di G.G.M.), è il rilievo qui assunto dalla particolare dimensione temporale.

L'evento della morte, come già detto, è annunciato in apertura del romanzo: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5,30 de la mañana..." (p. 9), ripetuto infinite volte lungo il testo e ricostruito nella sua dinamica effettiva solo a chiusura del romanzo, vale a dire circa trent'anni dopo, una volta avvenuta la ricomposizione del mosaico della tragedia da parte del narratore.

Se il tempo della storia è rappresentato dalle due ore circa (scandite con una precisione ossessiva) che intercorrono fra il risveglio e la morte di Santiago Nasar, le incursioni nel passato e i riferimenti alle conseguenze del delitto operano una dilatazione del tempo del racconto che mette l'accento sulla modalità di preparazione del fatto, anziché sulle cause che lo provocano e sulla sua esecuzione.

Il momento della scrittura è successivo, oltre al tempo della storia, anche al momento della sua ricostruzione. Il tempo verbale che predomina è quindi il passato alla terza persona (testo della cronaca) fatta eccezione per i numerosissimi interventi al presente, in prima persona e sotto forma di discorso diretto (testo delle interviste-testimonianze) degli abitanti del villaggio in cui si consuma il fatto.

L'uso prevalente, da parte del narratore, della terza persona rivela la ricerca di oggettività e distacco dalla vicenda, ma tradisce anche l'ansia di ricomporre e ordinare il materiale narrato per trovare un senso giustificatore alla vicenda — quella della morte, qui metafora del significato della vita —, vista come evento ineludibile e incomprensibile. Ciò nonostante, un senso di disagio, di colpa, o meglio di impotenza, nel vedersi strumenti del destino, è apertamente dichiarato dal narratore, esponente e membro della collettività: "Durante años no pudimos hablar de otra cosa. *Nuestra* conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. *Nos* sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas causalidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de *nosotros* podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad" (p. 154, corsivo mio).

La presenza di questi tre livelli temporali (tempo della storia, della ricostruzione e della narrazione) unitamente alla moltiplicazione dei punti di vista (gli episodi, limitati nel numero, vengono ricostruiti dai diversi testimoni fino ad essere saturi di dettagli), se da un lato ispessisce la prospettiva fra l'osservatore e la vicenda, favorendo implicitamente una sistemazione delle "numerosas casualidades encadenadas" e la comprensione delle stesse, dall'altro mette a nudo la potenza della *fatalidad*. Tutto il paese, compresa la madre della vittima, è a conoscenza del pericolo che incombe su Santiago Nasar, ma i tentativi per avvisarlo e impedire che la sentenza venga eseguita falliscono.

E' lo scacco definitivo che l'uomo subisce nel tentativo di capire e ordinare ciò che invece si caratterizza per essere sfuggente, informe, incatalogabile e incontrollabile: l'esistenza. Ma si tratta realmente di tragica impotenza della volontà

umana? O invece la *fatalidad*, il disegno prestabilito, è solo la consolazione, cioè la giustificazione per il proprio *non-commitment*? Il frequentatore abituale dell'opera marqueziana troverà più che legittima quest'ultima ipotesi.

Antonina Paba

Manuel Puig, *Sangre de amor correspondido*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1982, pp. 208.

Chi ritiene che la scrittura di M.P. sia eccessivamente "facile", avrà certo modo di ricredersi con questo nuovo romanzo ambientato in Brasile, paese dove attualmente lo scrittore argentino risiede. La vicenda narrata è esile: Josemar, che ha circa trent'anni e fa di mestiere il muratore a Río, ricorda la propria storia d'amore con María da Gloria, risalente all'epoca dell'adolescenza in cui entrambi vivevano nello sperduto paesino di Cocotá. Si tratta di una storia d'amore precocemente passionale, contrastata però da una disparità economica e sociale che ne impedisce il lieto fine in quanto le origini proletarie di Josemar non consentono le nozze con una ragazza di estrazione piccolo-borghese qual'è María da Gloria. Josemar, che aveva allora come unica ricchezza il fatto di essere bello e assediato dalle donne, si allontana dal paese in cerca di un lavoro qualificato che lo tolga dalla miseria, ma la sua decisione si rivela sbagliata sul piano dei sentimenti oltre che inefficace su quello della promozione sociale: per il dolore del distacco María da Gloria si ammala lungamente di nervi, mentre a distanza di anni Josemar, povero più di prima e con un matrimonio fallito alle spalle, non fa che ripensare con ossessione al proprio passato, nel quale ha visto naufragare via via tutti i progetti della prima giovinezza.

Fin da principio, infatti, *Sangre de amor correspondido* si presenta come romanzo della memoria, in cui il tempo presente della vicenda è desumibile da sporadici riferimenti a una quotidianità fatta di indigenza e frustrazione: la ristrutturazione di un bagno in una vecchia casa di Río, i lunghi trasferimenti in autobus per andare a tornare dal lavoro; l'acquisto saltuario di una bistecca o la cottura di un piatto di patate fritte con cui celebrare il fine settimana; la malattia grave della madre, che assorbe i pochi risparmi e che impone, infine, anche la vendita della modestissima casa. E' questo il fatto su cui si chiude la progressione diegetica del romanzo (ma, come vedremo, non il romanzo stesso), a testimonianza di un sensibile peggioramento di condizione, riguardante il tempo presente della storia. Il resto si riferisce a eventi successi in un tempo anteriore, a loro volta suddivisi da quell'avvenimento chiave che è l'allontanamento definitivo di Josemar da Cocotá: la prima parte del romanzo narra infatti della vita del protagonista fino a quel momento; la seconda parte è il proseguimento della sua storia da quel momento in poi. Parlare di "storia", tuttavia, è forse termine poco appropriato, dato che la cronologia dei fatti è offerta per lo più in forma indiretta, o non fornita affatto. Il trascorrere del tempo viene indicato con precisione soprattutto nei casi di unità minime di misura quali ore o giorni, come p. es. nei casi seguenti: "El volvío

del trabajo a las nueve de la noche [...]” (p. 97); e ancora: “[...] hoy sábado a la tarde, en el bolsillo un montón de cruzeiros, le van a alcanzar para pagar el ómnibus del lunes [...]” (p. 117). Troppo poco per inquadrare con esattezza cronologica un situazione che non ha alcuna ragione di essere meglio scandita perché viene vissuta all’interno della psiche di Josemar e perciò presentata come insieme discontinuo di situazioni passate, visitate e rivisitate secondo forme fortemente o debolmente differenti, in una serie incessante di variazioni su tema. Su tutte, argomento dominante è la vicenda sentimentale con María da Gloria che costituisce il canovaccio preferito della fabulazione di Josemar, in cui l’inizio, la progressione e la fine della vicenda stessa, e il suo sognato recupero, appaiono in più versioni, rendendo impossibile fino alla fine del romanzo una effettiva comprensione dell’accaduto. A questo proposito, prendiamo, tanto per fare un esempio, il motivo ricorrente della seduzione, arma con cui Josemar avrebbe dovuto riscattare e al tempo stesso vendicare la propria inferiorità economica, utilizzando la (supposta) supremazia sessuale che, in quanto uomo, poteva comunque esercitare su María da Gloria, all’interno di un gruppo sociale in cui la verginità era, per una ragazza, valore preminente anche rispetto al denaro. E così avviene, infatti, nel ricordo di Josemar, che ritorna più volte al giorno in cui, con predeterminazione, fece all’amore con María da Gloria prima di lasciare per sempre il paese. Nella prima versione, che è quella su cui si apre il romanzo, il fatto succede in una stanza d’albergo; poi però sembra accadere fra i cespugli, in aperta campagna; e ancora in una baracca abbandonata, dietro la casa del ragazzo; ma soltanto alla fine della seconda parte si saprà che Josemar, ostacolato dalla propria madre, non riuscì mai a possedere María da Gloria e che, pur innamorata, fu anzi quest’ultima a lasciare lui, per obbedire ai genitori che ne avevano una pessima opinione.

Sulla base di questo esempio, si vede perciò come, alle ultime pagine dell’opera, il lettore — che malgrado alcuni indizi sparpagliati, può essere certo solo ora di aver assunto come “veridica” una realtà invece contraffatta — debba ripensare in altro modo ai contenuti che essa presenta e, tracciando un confine tra verità e menzogna, stabilire il grado e il senso dei travisamenti sistematici di Josemar. Operazione, questa, che richiede una e forse più riletture del libro, perché la sua particolare organizzazione formale rende laboriosissima la ricostruzione di ogni isotopia.

In *Sangre de amor correspondido*, infatti, non solo non appare alcuna linearità nel racconto che, per essere principalmente riferito al passato, vive logicamente di continue ellissi e anacronie, ma non figura nemmeno una chiara distinzione delle voci dell’enunciato, ferreamente costretto entro una struttura alternata di brevi sequenze di discorso diegetico, nelle quali si risponde al dialogo nella forma grammaticale della terza persona. A un discorso in forma diretta si replica perciò, quasi esclusivamente, con un discorso in forma indiretta (e indiretta libera e riportata), e già questa maniera insolita di rappresentare la comunicazione orale può essere spia di una funzione altrettanto anomala della stessa. Il narratore, inoltre, si annida stabilmente nella coscienza di Josemar, senza mai riuscirvi e senza mai fornire al lettore gli elementi deittici necessari a identificare con sicurezza, nel tempo e nello spazio, tutti gli altri interlocutori. Non al contesto, ma al nudo testo del messaggio è dunque affidata la riconoscibilità di coloro che, di volta in volta, parlano nei dialoghi;

ma questi ultimi sono troppo brevi in rapporto allo spazio narrativo concesso a Josemar, il quale — d'altra parte — più che rispondere e connotare così in modo meno impreciso, anche se incompleto, l'enunciato, insegue le volute dei propri pensieri, producendosi in continue digressioni che non consentono mai di riacciare il discorso esattamente al punto in cui avviene la "virata" semantica. Ne consegue che le domande restano spesso senza risposta, mentre quelle che dovrebbero essere le risposte generano invece nuove domande, con uno squilibrio continuo tra emittente e destinatario, che può toccare anche il grado zero della comunicazione come nell'esempio che segue, in cui il discorso diretto tenuto (si suppone) da María da Gloria non ha alcuna relazione con il discorso indiretto dovuto a Josemar:

"¿Qué te pedía yo que hicieras, para progresar en la vida?"

Después de sacarla en el coche de aquel lugar de la toreada, lo difícil era devolverla al padre, a la Azucena. Aquello no fue joda. El se quedó con ella, la llevó a casa de él, ahí cuando llegaron la madre de él no la quiso aceptar. Fue increíble. Fue el barullo más grande que armó en su vida.

En tu bolsillo hay mil cruzeiros de más, que no son tuyos.

El todavía no la había tocado. La dejó normal. Entonces se apreció el padre [...]" (p. 87).

Nel corso della lettura del libro cresce perciò sempre più il sospetto che i diversi interlocutori di Josemar siano soprattutto fantasmi della sua coscienza divisa, proiezioni linguistiche diversificate di una interminabile autonarrazione in cui l'io mitico tenta di oggettivarsi nel discorso diegetico che garantisce, come in una *vera storia*, la fondatezza dei propri contenuti, mentre contemporaneamente espunge da sé ogni incongruenza, affidando via via ai dialoghi la funzione del contraddittorio, o del consenso, non esclusa quella del più completo silenzio, come nel caso in cui allo spazio tipografico riservato al dialogo compaiono soltanto tre puntini.

Troviamo conferma dell'ipotesi che l'intero romanzo non sia altro che l'orchestrazione delle elucubrazioni di Josemar, nella sezione conclusiva, intitolata *Epilogo*, il quale però — a parte poche righe iniziali che situano il protagonista sull'autobus per Río — presenta la sorpresa di coincidere quasi letteralmente con le pagine iniziali del primo capitolo, narrando di nuovo la scena della seduzione nella stanza dell'albergo. Il racconto si chiude perciò in modo circolare e infinito, a riprova dell'alienazione di Josemar che sopravvive alle proprie disfatte inventandosi, durante interminabili notti di insonnia o negli estenuanti spostamenti giornalieri, la donna che non ha avuto, il famoso calciatore che non è diventato, la madre dolce che non l'ha capito, ecc.

"Es difícil acordarse de todo [...]" (p. 207), dice il protagonista nelle ultime righe del romanzo; come abbiamo visto, però, più che a ricordare egli tende a fantasticare, alimentando il suo immaginario dei materiali antropologici che gli può fornire l'ambiente in cui è cresciuto: una povera comunità rurale, caratterizzata da un *machismo* esasperato, inquinata dal consumismo dell'industrializzazione, dispersa nel caos di un progressivo inurbamento. E' la sorte di Josemar: una specie di predestinazione negativa che, in maggiore o minore misura, colpisce tutti i personaggi di M.P., come afferma egli stesso in una intervista recente: "Lo que a mí me gustaría como escritor, a lo que aspiro en la parte temática, es a revelar justamente ese momento en que un personaje cree actuar libremente y, en realidad,

está obedeciendo a los dictados de una sociedad represiva. Me gusta sorprender ese momento en que se desvirtúa la necesidad natural de un personaje para plegarse a la imposición del medio. "(Maruja Torres, *Manuel Puig y el oficio de espectador*, in "El País", 13 de junio de 1982).

E', questo, il modo in cui l'A. esercita la sua funzione critica, qui condotta con mezzi espressivi complessi proprio perché estremamente rarefatti, fra i quali — *last but not least* — parte non indifferente ha l'uniformità stilistica del linguaggio che si mantiene su un registro basso-popolare, sintatticamente scarno e di contenuti triviali e al tempo stesso sdolcinati ("de folletín", direbbe l'A.), intriso di tics verbali che rimandano alla stereotipia dei comportamenti indotti dai *mass media* (e questo è il lato "realistico" della narrativa di M.P.), come si conviene al mondo della sottocultura che esso esprime.

Elide Pittarello

\* \* \*

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 139.

Destinata ai comparatisti d'area lusitana e concepita fuori dai tracciati tradizionali della disciplina, l'opera che, nell'intenzione dei suoi autori, si propone come "um manual que, no entanto, não renuncia à criação ensaística, aqui e ali" ha il merito di sollevare non pochi problemi d'ordine teorico e pratico, di offrire alcuni saggi ed excursus esemplificatori di indubbia qualità (ad es. i capitoli 2. *Literatura de viagens e viagens literárias* e 3. *Ideias e imagens* e le pp. 67-76, dedicate alla ricezione di Camões in Francia) e insieme di portare alla luce le difficoltà di un'operazione di sintesi in una fase di rapida evoluzione e di vivo fermento teorico della letteratura comparata.

Le tre sezioni fondamentali (I. *Conhecimento do Estrangeiro*. II. *Poética Comparada*. III. *Para uma Teoria da Literatura*), che rispecchiano la triade del titolo e ne definiscono e ne delimitano il significato, si articolano in otto capitoli ove si tenta di recuperare il patrimonio delle classificazioni e delle analisi positiviste con strumenti della teoria della letteratura soprattutto d'area francese.

La prima sezione gioca sostanzialmente sull'opposizione nazionale-straniero e il capitolo introduttivo è una rapida esemplificazione di alcuni rapporti binari a cui fa seguito un altrettanto rapido cenno ai problemi della mediazione: definite schematicamente le principali categorie d'intermediari portoghesi, gli autori dedicano un paio di pagine ai problemi della traduzione. L'interpretazione sociologica, nonostante la dichiarata estraneità degli autori, pare in queste pagine prevalente e il merito di una campionatura estremamente oculata è a tratti offuscato da tagli teorici un po' vaghi e riduttivi. Collocare l'atto della traduzione nel giusto gradino della gerarchia culturale è operazione doverosa, ma non sono affatto convinta che la storia della traduzione debba essere la preoccupazione principale del comparatista



e stranamente l'unica opera sulla traduzione citata nella bibliografia (quella a cura di J. Holmes e J. Lambert) a scapito di raccolte di indirizzo pragmatico (p. es. quella di R. de Beaugrande) o della recente storia della traduzione di L.G. Kelly, starebbe a dimostrare che anche gli autori, in parziale contraddizione con le loro affermazioni iniziali, privilegiano in questo caso la teoria. Del resto proprio dalla teoria della traduzione in senso lato proviene il maggior contributo alla definizione di polisistema nella letteratura comparata. In questo come in altri analoghi casi ci si chiede se nel momento stesso in cui andiamo cercando una nuova definizione del fatto letterario, oggetto della ricerca comparata, al di fuori dei *rappports de fait* del positivismo, non abbiamo il dovere di sostituire al modello positivista una teoria generale, indubbiamente in questa fase di minore chiarezza, ma che permetta un appropriato metodo di accertamento e di controllo delle nostre operazioni. Certo dinanzi a strumenti e idee in continua e proteiforme espansione la reticenza degli autori è più che comprensibile, ma rende a tratti un po' dissolvente e erratica la lettura del libro e produce infine una bibliografia generale (p. 129) di scarsa praticità. Si tratta infatti di un elenco di nomi che basterebbe a scoraggiare qualsiasi studente; non credo si possa proporre in toto l'opera di Bachelard, Barthes, Blanchot, Todorov, Lukacs e Lévi-Strauss e di altri diciotto autori spesso della stessa mole; più utili sarebbero stati anche in questo caso precisi riferimenti bibliografici prodotti nel corso dell'esposizione così come gli autori fanno, con molta oculatezza e buon senso della misura, per le problematiche e le esemplificazioni d'ambito lusitano. In quest'elenco che pecca per eccesso e insieme opera strane esclusioni (Greimas, la retorica generale del gruppo mu), volutamente dimenticati ci paiono gli epistemologici (Ricoeur, Foucault, Derrida, Serres ad es.) che pure gli autori dimostrano di conoscere. Penso che la nozione di "straniero" strettamente anche se non sempre palesemente intrecciata nel libro con quella di "straniante", nonché la problematica dell'alterità, che detta agli autori alcune delle pagine più dense e più piacevoli, sarebbero state meglio chiarite da sintetici cenni alle nozioni di "differenza", "traduzione", "interferenza", da un quadro di riferimento chiaro e esauriente anche alla psicanalisi, visto che gli autori danno tanta importanza alle operazioni di *embrayage* e *débrayage* nella comparazione. E appunto perché non si può se non approvare la loro un po' ovvia affermazione che la letteratura non deve essere una "mera ilustração do real histórico" (p. 50) nulla, penso, possa aiutare a superare la rigidità improduttiva e artificiale delle serie storiche quanto l'affrontare le irregolari stratigrafie della storia confortati dagli strumenti di una "archeologia del sapere".

Mi permetterò infine un ultimo appunto anche sulla seconda parte della bibliografia, quella concernente le opere generali di comparatistica: qui qualche titolo in più era a mio avviso d'obbligo e non avrebbe certo appesantito l'elenco dei manuali (mi riferisco ad es. ai lavori di Dima, Durišin, Jost, Sötér ecc. e soprattutto all'*Einführung in die vergleich. Literaturwissenschaft* di U. Weisstein, considerata ormai un classico anche al di fuori dell'area del comparatismo). Con molta oculatezza è stata invece condotta la scelta delle riviste: sono citate quelle effettivamente accessibili agli studenti dei nostri atenei e si evita di appesantire l'elenco con una congerie di titoli indiani, africani, giapponesi che finiscono per rappresentare delle mere curiosità.

Ma a parte queste, credo inevitabili, pecche, chi si dibatte nelle difficoltà quotidiane dell'insegnamento e della promozione della letteratura comparata in un paese che non diversamente dal Portogallo tarda ancora a riconoscerne ufficialmente l'importanza, non può non riconoscere il valore pionieristico del lavoro di Machado e Pageaux; quando poi vi ravvisi, come nel mio caso, criteri d'analisi sostanzialmente affini, ha il dovere d'essere grato agli autori che hanno avuto il coraggio di sollevare tanti urgenti problemi e li hanno saputi elencare in una sintesi lucida e ordinata: e pieno accordo tra teoria e esemplificazione è raggiunto nella seconda sezione che ripropone in forma sostanzialmente nuova i settori dell'indagine tradizionale (fortuna letteraria e problemi della ricezione; fonti e influenze; motivi, temi e miti) con riferimenti più precisi anche alle fonti teoriche (Jauss per il cap. 4; l'antropologia strutturale per il cap. 6; un rapido cenno alla Kristeva nel cap. 5, ma qui la vaghezza è giustificata dal fatto che le operazioni di "prestito" in letteratura sono ben lontane dall'aver ancora assunto la chiarezza degli analoghi problemi della linguistica).

D'ampio e fantastico respiro, lo ricordiamo ancora, sono i capp. 2 e 3. Il primo tratta della letteratura dei viaggi (tema del viaggiatore-mentitore, distinzione tra l'itinerario mistico collettivo del pellegrinaggio, il viaggio individuale dell'uomo moderno, il circuito predeterminato del turista), il secondo è una riformulazione totale dell'*étranger tel qu'on le voit*, articolata sui grandi temi del tempo e dello spazio, dell'identità e dell'alterità e sullo studio delle interferenze extrastrutturali di contesto ("manie", "fobie", "filie") nei processi d'iconizzazione.

Questi capitoli che inducono il lettore a continui rimandi memoriali ad alcune delle più belle pagine di Bachtin, Todorov e Durand, sono la migliore conferma del valore dinamico e produttivo della ricezione, del "piacere" di certe "agnizioni di lettura", del significato della "fusione degli orizzonti d'attesa", non solo nella letteratura, ma anche nella critica.

Paola Mildonian

Maria Lúcia Lepecki — Lucília Gonçalves Pires — Margarida Vieira Mendes, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 95.

O volume reúne ensaios, como resulta da "nota prévia" da responsabilidade de Maria Lúcia Lepecki, de três investigadoras do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, as quais se propõem investigar as ideias literárias em Portugal. Para esse efeito, foram escolhidos como *corpus* de observação "todos os textos *anexos* a obras narrativas, épicas, líricas, oratórias e dramáticas" (p. 5), isto é, prefácios e posfácios que de algum modo observem o fenómeno literário, numa tentativa de analisar, de maneira sistemática, a evolução da teoria literária considerada como fenómeno estético, social e cultural. Os três ensaios apresentam-se assim como contributo para uma futura sistematização global, como os próprios títulos deixam perceber: 1) "Sobre algumas Formas da Moderni-

dade em textos Prefaciais Portugueses, de 1550 e 1650”, de Maria Lúcia Lepecki; 2) “Prólogo e Anti-Prólogo na Época Barroca”, de Lucília Gonçalves Pires; 3) “O Conceito de Poesia na Segunda Metade do Século XIX”, de Margarida Vieira Mendes.

Partindo de textos prefaciais, Maria Lúcia Lepecki observa com agudeza as “formas de modernidade” duma época em que por vezes não eram muito nítidas as fronteiras entre história e literatura mas em que o estatuto do leitor começa a condicionar a própria obra, sem esquecer a defesa da língua, “indício de uma *idade moderna* que se apercebe do fenómeno (em processo) de sedimentação e enriquecimento tanto da linguagem coloquial e quotidiana (...) como da literária” (p. 23). A autora apoia-se na teorização de Henri Lefèbvre quanto aos conceitos de Modernismo e Modernidade, apontando com razão que os dois fenómenos se podem detectar em qualquer período da História. Todavia não se justifica, quanto a mim, a grafia maiúscula dos dois termos, tanto mais que Modernismo faz parte duma terminologia literária com raízes profundas e há muito consolidada. E, já agora, refira-se a ambiguidade sintáctica da escrita densa de Maria Lúcia Lepecki, que deve decidir-se por uma das vias linguísticas (português europeu ou português do Brasil) sem o constrangimento do compromisso. Exemplos como “Muito embora os passos citados refiram-se...” (p. 11), “Forma de expressão e forma de conteúdo como que remotizam-se...” (p. 15), “nesta diminuição de distância ela [entidade mitológica] se semantiza em actual...” (p. 24) revelam a marca brasileira num texto cujas linhas gerais não se inscrevem nesse espaço sintáctico.

De material mais homogéneo dispôs Lucília Gonçalves Pires, analisando textos preambulares que, *grosso modo*, se situam entre 1650 e 1750. O seu objectivo é a caracterização do prólogo como género, inventariando as designações dos vários exórdios, sua função introdutória e processos de enunciação. A este respeito, a autora detecta uma relação de familiaridade entre os dois interlocutores (autor/leitor), evidenciada quase sempre pelo modo *imperativo*, pelo “emprego da segunda pessoa do singular e da fórmula de despedida *Vale* que pressupõe um encontro amigável” (p. 40). Creio, porém, que o uso sistemático destes traços distintivos, ainda que possam revelar uma inter-relação de classe, acaba por transformá-los em estereótipos e, como tal, não pertinentes, como de resto a autora confirma lucidamente no capítulo das “relações do prólogo com a obra” (pp. 44-47), ao individuar um prólogo independente da obra, sem ser tocado pelos seus eventuais aspectos inovadores, não podendo subscrever, deste modo, a tese de Porqueras Mayo quanto à inter-influência entre livro e prólogo que o acompanha.

Lucília Gonçalves Pires observa ainda os diferentes níveis estilísticos dos preâmbulos e a contaminação de géneros (ou prólogos híbridos), aspecto, este, que a conduz à caracterização do antiprólogo como *refutatio* que se contrapõe à característica geral de *captatio benevolentia*. No balanço geral do seu trabalho, a estudiosa apresenta o prólogo-ensaio como “o tipo de texto preambular que apresenta maior interesse para o estudo das ideias literárias da época” (p. 45) mas é evidente que escapa ao seu discurso a premissa metodológica de inventariar tais ideias e, muito menos, de sistematizá-las.

Aproximando-se da contemporaneidade, é pacífico que Margarida Vieira Mendes se defronta com uma enorme produção de textos intelocutórios, sobretudo de

Castilho, Gomes Leal, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Antero de Quental e Teófilo Braga, entre outros, dedicando até aos dois últimos uma atenção especial absolutamente justificada. O seu estudo constitui um primeiro balanço, a partir de uma amostragem suficientemente ampla, sobre o “*conceito de poesia*” e também do *de literatura em geral*” (p. 64) na segunda metade do século XIX. Igualmente aqui aflora a ideia de modernidade e, a este respeito, seria suficiente a “Nota” final das *Odes Modernas*, de Antero, para ilustrar essa ideia que, na literatura portuguesa, já vem do primeiro Romantismo, como documenta a estudiosa, e se instala com plenos poderes na área naturalista. Aliás a sua conclusão (“persistência do Romantismo”) é esclarecedora quanto à evolução das ideias literárias em Portugal, embora se deva registar, por dever de justiça, que “só os prefácios naturalistas manifestam um conteúdo teórico facilmente descritível” (p. 83). No inventário de textos consultados é de referir a ausência de um importante texto de Antero de Quental (*Tendências novas da poesia contemporânea. A propósito das “Radiações da Noite” do sr. Guilherme d’Azevedo*), inicialmente publicado em jornal e mais tarde (1874) parcialmente reproduzido como apêndice de *A Alma Nova* de Guilherme d’Azevedo, onde Antero retoma o discurso da modernidade e desfaz alguns equívocos do primeiro Romantismo; e do famoso *prefácio dos “Azulejos” do Conde de Armoso*, de Eça de Queirós, onde a ironia queirosiana produz um importante prólogo sobre a teoria de recepção literária, deixando espaço para uma análise da função do prefácio em termos de Sociologia da Leitura e da Literatura.

Cabe dizer, ainda, que a intenção das três autoras não é rigorosamente homogênea e que, como é óbvio, a utilização de metodologias diversas haveria de conduzir a resultados que não se situam no mesmo plano científico. Assim, só o primeiro e o terceiro ensaios abordam a problemática das ideias literárias *stricto sensu*, visto que o segundo, e do facto já se dá conta Maria Lúcia Lepecki na sua “nota prévia”, “produz, substancialmente, uma série de reflexões teóricas sobre o prólogo enquanto *género*” (p. 6), situando-se, como se viu, no âmbito da função e objectivos da escrita preambular.

Manuel Simões

Roberto Gulbenkian, *Les relations entre l’Arménie et le Portugal du Moyen-Âge au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Revue des Études Arméniennes*, nouvelle série (Paris), t. XIV, 1980, pp. 171-215 + 3 Tav. f.t.

Interessante sintesi dei rapporti armeno-lusitani ad opera di uno studioso che da tempo si dedica alla raccolta e all’esame critico della documentazione sull’argomento, utilizzando i fondi di diverse biblioteche europee, il saggio si articola lungo tre assi fondamentali che variamente s’intrecciano nel corso dell’esposizione; a) la verifica dei legami dinastici intercorsi tra i Lusignani, re dell’Armenia cilicia e i sovrani di Castiglia, accomunati dalla discendenza da Folco V d’Angiò, re di Gerusalemme, e di conseguenza il rapporto di consobrinato che lega Sancho II e Alfonso III del Portogallo, Carlo I d’Angiò e Luigi IX di Francia a Leone II d’Arme-

nia (v. a p. 214 seg. le tavole tratte dal Rüdtt-Collenberg); b) il significato polivalente di alcune presenze esemplari lungo le rotte incrociate dei pellegrinaggi che muovono da Occidente a Gerusalemme e ai Luoghi Santi e da Oriente ai santuari iberici, in special modo a Santiago de Compostela, sin dall'XI sec. oggetto di culto devoto da parte degli Armeni che vi avrebbero avuto addirittura un loro ospizio; c) l'intensificazione, a partire dal XVI sec., dei rapporti commerciali del Portogallo con l'Oriente e la funzione d'intermediari svolta nel senso più ampiamente culturale, politico e religioso del termine da alcuni viaggiatori di ambedue le nazionalità, sicché l'approfondimento di questo terzo settore potrebbe interessare sia lo studioso di materia ecclesiastica (la documentazione sta a indicare che alcuni dei ravvicinamenti della Chiesa armena a quella di Roma furono operati con la mediazione del clero portoghese) sia lo storico dei rapporti tra Oriente e Occidente, sia lo studioso del folclore, vista la grande ricchezza di utili notizie contenute nelle numerose lettere, relazioni e itinerari dell'epoca (si veda sotto nella n. bibl. il caso eclatante del punto 2).

L'esposizione procede generalmente in ordine cronologico e prende le mosse addirittura dalla preistoria linguistica e dalle ipotesi in gran parte favolose degli storici latini e medievali, a cui fanno seguito le testimonianze, pure soggette a ipotesi, dei "livros de linhagens", che l'autore produce per amor di completezza e senza dubbio per un certo gusto per le curiosità, ma sempre con le dovute cautele. Degno d'approfondimento scientifico è comunque il problema linguistico euskaro-caucasico, sul quale mi permetto di segnalare le recenti autorevoli osservazioni di V. Pisani (*La penisola iberica, scalo linguistico ed etnico*, in *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Lingüísticos del Mediterráneo*, ed. M. Alvar, Depart. de Geografía Lingüística C.S.I.C., 1977, ove alle pp. 489-91 sono prodotti interessanti raffronti tipologici basco-armeni); e degna forse d'una ricerca anche in altre fonti è la fascinosa vicenda della dinastia di Bragança. Testimoniati dalle cronache e insieme anche da dati d'archivio sono invece i rapporti tra Leone V, ultimo re d'Armenia, e D. Juan I de Castilla e i legami di parentela che in seguito uniranno i Lusignani di Cipro ai principi portoghesi (si cfr. alla Tav. I, la presenza nel blasone di D. João de Portugal-Coimbra del leone d'Armenia e di quello dei Lusignani di Cipro).

In una materia estremamente densa e talora intricata, in cui si dà atto all'autore del costante proposito di distinguere tra fonti più o meno degne di fede, ma altresì di produrre tutti i documenti atti a ricostruire un determinato clima storico, assumono un ruolo emergente alcuni dati fondamentali: a) La presenza costante dell'Armenia e degli Armeni nelle Cronache e in varie fonti letterarie d'ambito iberico (da Alfonso X ai *Lusyadi*); b) La funzione esercitata durante tutto il medioevo e sino all'a. 1375 dall'Armenia cilicia, vera "anticamera dell'Europa"; c) Il ruolo privilegiato assunto dai Portoghesi nei rapporti con questo settore del mondo orientale. Se il primo contatto ufficiale d'un religioso portoghese con l'Armenia risale al pontificato di Innocenzo IV (1243-54), a partire dal primo quarto del sec. XVI tali rapporti si fanno sempre più intensi e talora interessati, e lo dimostra l'operato anche di alcuni personaggi locali come il vescovo Jacome Abuna (v. n. bibl. al p.to 4). Le pagine dell'*Itinerario* di Fr. Pantaleão de Aveiro (v. n. bibl. p.to 1) testimoniano l'ospitalità privilegiata concessa ai pellegrini portoghesi nel monaste-

ro armeno di Monte Sion a Gerusalemme, mentre nel 1607, gli agostiniani portoghesi si fanno promotori e testimoni di un atto di obbedienza al papa da parte del patriarca Davide IV e del clero armeno, atto che per ragioni politiche resterà senza conseguenze (v. n. bibl. p.to 3).

Il carattere privilegiato dei contatti tra le due nazioni lascia infine una traccia anche nel linguaggio, se è vero che col nome di Armeni in quest'epoca i Portoghesi designano per estensione un po' tutti gli Orientali.

L'autore che ha la possibilità di accedere a documenti e studi in lingua armena ci offre utili ragguagli anche sui viaggi compiuti in senso inverso da pellegrini e prelati armeni, il cui operato e i cui scopi andrebbero ulteriormente chiariti (v. n. bibl. p.to 5).

Il saggio che si conclude con la cronistoria dal VII al XVII sec. di un nome proprio ancor oggi diffuso nel Portogallo, quello di Arménio, può apparire talvolta faticoso alla lettura per il cumulo di notizie in esso concentrate, ma offre, grazie soprattutto alle densissime e numerose note bibliografiche, non pochi spunti per future ricerche.

#### Nota bibliografica

Di Roberto Gulbenkian riteniamo utile fornire alcuni titoli necessari a chiarire lo studio qui recensito: 1) Fr. Pantaleão de Aveiro, *Les Arméniens dans l'Itinéraire de la Terre Sainte*, REArm. III (1966), pp.369-80; 2) H. Berbérian et R.G., *La légende de David de Sassoun d'après deux voyageurs portugais du XVI<sup>e</sup> siècle*, REArm. VIII (1971), pp. 175-188 (all'itinerario di Mestre Afonso dell'a. 1565 dobbiamo la più antica versione della epopea di *D. di S.* di cui già si possedevano una cinquantina di varianti e che dal 1874, data della sua scoperta, è stata oggetto di numerosi studi e traduzioni); 3) R.G. *l'Ambassade en Perse de Luís Pereira de Lacerda et des Pères Portugais de l'ordre de Saint-Augustin, Belchior dos Anjos et Guilherme de Santo Agostinho 1604-1605*, Lisboa 1972; 4) R.G., *Jacomo Abuna, an Armenian Bishop in Malabar (1503-1550) according to contemporary Portuguese sources*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. IV, 1972, pp. 149-76; 5) R.G., *Uma carta de Mestre Gaspar Barzeu S.J. num manuscrito arménio do século 15*, in *Studia, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos*, Lisboa, Abril 1970, n° 29, pp. 45-55.

Paola Mildonian

Mario Cacciaglia, *Quattro secoli di teatro in Brasile*, Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni Editore, 1980, pp. 168.

Mientras la poesía lírica y la literatura de ficción han sufrido en el Brasil, desde mediados del Setecientos, una evolución paralela a la de las letras de la Europa occidental, el desarrollo del teatro brasileño no siempre se ha ajustado con la misma precisión que los otros géneros literarios a las corrientes de ideas y, en especial, a las exigencias técnicas que han influido de manera decisiva en la pro-

ducción escénica del Viejo Mundo. Fue durante los años 40 de nuestro siglo cuando este teatro empezó a ofrecer aportaciones realmente originales que deben ser consideradas como signos de madurez.

Parece evidente que la suerte del teatro de todo país depende tanto de lo que el arte escénico tiene de espectáculo como de su componente literaria, y, debido a ello, tenemos que felicitarnos de que M.C. haya tenido muy en cuenta, al escribir el libro objeto de esta recensión, la influencia que manifestaciones festivas populares tales como el carnaval, el *bumba-meu-boi* y otras diversiones populares, así como las cabalgatas profanas y las procesiones religiosas — sin excluir las de flagelantes, importadas de la península ibérica — han ejercido en la formación del gusto teatral brasileño. De la misma manera, M.C. aporta datos interesantes, e imprescindibles, sobre la instalación de tableros provisionales, la construcción de teatros permanentes y las vicisitudes de los más célebres o significativos, el papel más o menos determinante de los actores en la producción literaria teatral y otras cuestiones cuyo esclarecimiento ayuda a comprender los avatares de la escena brasileña. En cambio, habría sido de desear que M.C. hubiese dado más relieve, en su bien estructurado discurso, a los aspectos puramente literarios del teatro brasileño; y ello por dos razones: porque la evolución de las ideas literarias es determinante de las características de los textos teatrales de cada época — paralelos en este sentido a los de los restantes géneros de escritura — y porque dichas ideas, interpretadas a la luz de los factores sociológicos y culturales del Brasil, pueden explicar por qué el teatro de este país fue, durante el largo período inicial de su historia, obra de escritores no especializados en el género, es decir, no sólo de poetas líricos y novelistas, sino también de misioneros como Anchieta, de oradores sagrados como el P. Vieira e incluso de pedagogos, en ocasiones anónimos pero no por ello menos identificables como hombres de un determinado período histórico. La aparición de escritores eminentemente teatrales es un fenómeno relativamente tardío en el Brasil, puesto que no se produce hasta el momento romántico, y sólo llega a adquirir una importancia decisiva en años relativamente recientes, lo que demuestra, a nuestro entender, que la cada vez mayor conciencia del texto ha sido, como no podía dejar de ser, un factor decisivo en la afirmación del arte escénico brasileño, sin que con ello pretendamos restar importancia a cuanto se refiere a las técnicas puramente escénicas. Digamos sin embargo que la obra que comentamos resulta ser de gran utilidad, tanto por su cuidada información como por su exposición clara y sistemática de la materia en él considerada.

M.C. ofrece en su libro un vívido cuadro de los orígenes del teatro en el Brasil del siglo XVI, en el que la escena fue una escuela de costumbres pero, sobre todo un instrumento de evangelización y educación de los indios recién convertidos. No se puede hablar, al referirse a este período, de un teatro propiamente nacional, y no sólo porque los diálogos se redactaban tanto en portugués como en castellano y en lengua indígena, sino porque no se había formado un pueblo caracterizadamente brasileño.

Durante el siglo XVII fueron mucho más importantes las manifestaciones lúdicas populares, tales como cabalgatas, desfiles y procesiones religiosas, que el teatro literario, del que, por otra parte, se han perdido obras tan significativas como los diálogos en lengua indígena del P. António Vieira — cuya calidad de pro-

sista máximo de la lengua portuguesa habría sido bueno destacar — y autos sacramentales de Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque. Sí se destaca, en cambio, la importancia que tiene el hecho de que el primer dramaturgo brasileño que hizo estampar sus obras fuese Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor de dos en español, circunstancia ésta que viene a confirmar la tesis sobre la no brasileñidad de aquel teatro del Seiscientos, siglo en el que el carioca Salvador de Mesquita publicó en Roma un drama en latín, y durante el que se escribieron varias tragedias latinas de corte senequista. Hay que aclarar que Botelho de Oliveira fue, más que un dramaturgo, el primer poeta brasileño de notable calidad, y habría sido útil referirse a esta circunstancia para situar en su verdadera perspectiva sus ensayos dramáticos, uno de los cuales es una adaptación de una pieza de [Rojas] Zorrilla.

En todo caso, el teatro del siglo XVII fue ante todo un instrumento de propaganda gubernamental y, debido a ello, durante el siglo siguiente las autoridades civiles del país mostraron un gran interés por el arte escénico, lo que no fue óbice a su prohibición, en nombre de la moral, por parte de las autoridades eclesiásticas. A pesar de lo cual, Bahía destacó durante el Setecientos en la creación del teatro "estable", si bien fue Río de Janeiro la ciudad que, al final de aquella centuria, adquirió una preponderancia escénica que ha sabido conservar hasta nuestros días. M.C. destaca en el capítulo dedicado al siglo XVIII cómo el cetro teatral pasó, durante él, de manos de los jesuitas a las de los mulatos, que se convirtieron en sus principales actores y empresarios, lo que no dejó de ser un principio de nacionalización, a pesar de la boga que iban adquiriendo en el Brasil tanto la ópera como el teatro italiano y francés del Siglo de las Luces y el español del Siglo de Oro. El XVIII se muestra, pues, como un siglo decisivo en la creación de la afición teatral en el Brasil, país que fue visitado durante él por varias compañías europeas. Añadamos, por nuestra parte, que las representaciones teatrales y los desfiles alegóricos tuvieron excepcional importancia en las prósperas ciudades del actual Estado de Minas Gerais, sede, entonces, de una importante cultura barroca.

Pero fue preciso esperar a que la corte portuguesa llegase al Brasil en 1808, huyendo de la invasión napoleónica, para que la vida teatral brasileña empezase a adquirir vuelos y, al calor de representaciones de óperas, comedias y dramas, surgiesen los primeros actores que llegarían a convertirse en ídolos de la afición. Y es curioso observar que si bien es cierto que los mejores románticos — entre los que se cuentan Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu y Castro Alves — escribieron obras destinadas a la escena, ninguno fue capaz de crear un teatro poético nacional, dada la discontinuidad de su trabajo dramático. Fue, sin embargo, durante esta época cuando surgió el primer gran autor teatral del país, Martins Pena (1815-1848), cuyas farsas y entremeses supieron pintar con realismo y sano humor a los personajes típicos brasileños.

Si durante el período romántico fueron los poetas líricos los principales autores ocasionales de piezas escénicas, durante el período realista la misma tarea fue desempeñada principalmente por novelistas como Macedo, que llegó a convertirse en un hombre de teatro, o como José de Alencar y Machado de Assis, el más importante escritor brasileño de su tiempo, a quien se deben traducciones de obras de Feuillet, Dumas, Sardou y otros autores franceses. Pero el dramaturgo más popular de este período fue Arthur de Azevedo, que escribió revistas, operetas, parodias y far-



sas, en algunas de las cuales se advierte una crítica de las injusticias sociales de la época.

En el breve capítulo titulado “Teatri e vita teatrale nella seconda metà del secolo XIX”, M.C. se ocupa con competencia del espectáculo, los autores, las empresas, los escenógrafos, las compañías, etc. y ofrece, al hacerlo, datos de gran interés sobre la zarzuela, la ópera y la opereta.

Durante la transición del siglo XIX al actual, el fecundísimo cultivador de varios géneros literarios que fue Coelho Neto, al que M.C. considera como una versión tropical de D’Annunzio, mostró, juntamente con el afrancesado Roberto Gomes, un marcado gusto por lo “decadente”; y ya en el siglo XX, Paulo Gonçalves y Goulart de Andrade se han movido entre el simbolismo y el decadentismo y han tenido, al mismo tiempo que los novelistas y ocasionales dramaturgos Graça Aranha y Afonso Arinos, el mérito de cuidar literariamente los textos escénicos. No ha sucedido así con otra serie de autores, menos dignos de memoria, que subordinaron los valores literarios de sus piezas teatrales a las conveniencias comerciales de un teatro de encargo hecho exprefeso para determinados actores que gozaban del favor del público.

Es muy significativo que, según hace destacar M.C., la Semana de Arte Moderna de S. Paulo — que fue en sí un espectáculo de vanguardia — celebrada el año 1922 con motivo del primer centenario de la independencia del Brasil, no diese gran importancia al teatro. Ello se debe, a nuestro modo de ver, a que se trató de un movimiento renovador dirigido principalmente por poetas líricos contra otros poetas líricos que habían adquirido en el país más fama que los autores teatrales. Y aunque algunos de los principales hombres del modernismo surgido de la Semana, entre los que destaca en este sentido el polígrafo Oswald de Andrade, escribieron obras teatrales, lo cierto es que no llegaron a verlas representadas. Sin embargo, no puede dudarse, y así lo reconoce M.C., de que el aire de inconformismo y renovación que movieron en el Brasil los organizadores de la célebre Semana y sus numerosos secuaces influyese decisivamente, aunque con evidente retraso, en la renovación del teatro brasileño, uno de cuyos principales adelantados fue Álvaro Moreyra, con su “teatro de brinquedo”, orientado hacia el gran público, teatro que en ocasiones tenía algo de “cine hablado”. Moreyra dió a conocer obras de Ibsen, Sudermann, Achard, Pirandello, etc., y, en sus *Tardes Culturais*, pronunció conferencias sobre teatro ilustradas con representaciones de fragmentos antológicos de las piezas en ellas consideradas. Su mujer, Eugênia Moreyra, llevó a cabo una labor de divulgación teatral entre las capas menos letradas del pueblo, comparable a la de las célebres Misiones Culturales financiadas por la República Española, en las que tanto destacaron las iniciativas escénicas de García Lorca. El capítulo que se ocupa de este período de entreguerras es tal vez el mejor tratado y documentado del libro que comentamos y, debido a ello, merecería la pena, si dispusiésemos de espacio suficiente, detenerse en otros de los autores en él estudiados.

Sin dejar de tener en cuenta los precedentes de vanguardia mencionados, hay que reconocer que la ola profundamente renovadora y nacionalizadora del teatro brasileño vendría con dos decenios de retraso respecto a la renovación lírica y con uno respecto a la de la literatura narrativa. Y ello se debe, creemos, a la interfe-

rencia retardadora de los aspectos espectaculares y empresariales del teatro en el campo de las ideas literarias, tan necesarias para su subsistencia. Fue el polaco Zbigniew Ziembinski, llegado al Brasil en 1941, quien, de acuerdo con las ideas de la época, tributarias del prestigio que en ella gozaba el arte cinematográfico — un prestigio que influiría en la poesía de vanguardia brasileña de los años 60, sobre todo en lo que se refiere a las técnicas de montaje — destacó la preponderancia de la dirección teatral como unificadora de los elementos que concurren a la representación escénica. La labor de Ziembinski se vio reforzada por las iniciativas de varios directores italianos, entre los que se cuentan Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini y Luciano Salce. El primer autor brasileño que acompañó con sus obras a esta nueva escuela teatral fue Nelson Rodrigues, y en el mismo sentido que él escribieron teatro Lúcio Cardoso y Abílio Pereira de Almeida. Un fenómeno de los años de postguerra fue la obra de Pedro Bloch *As mãos de Eurídice*, largo monólogo que fue traducido a varios idiomas y alcanzó la casi increíble cifra de treinta mil representaciones.

Ya en una vía de decisivo crecimiento escénico y literario, el teatro de intención social fue cultivado con acierto por Jorge Andrade, por el católico Ariano Suassuna, por Gianfrancesco Guarnieri, de inspiración marxista, y por otros autores citados por M.C., quien también presta la debida atención a la labor renovadora y orientadora del autor, teórico y director Augusto Boal.

De entre los autores seleccionados por M.C. como configuradores del panorama actual del teatro brasileño, destacamos, por su acierto al hacer compatibles los aspectos espectaculares y literarios de la escena, a Dias Gomes, autor de *O pagador de promessas*, a Millôr Fernandes, a Oduvaldo Viana Filho, a João Bethencourt, a Consuelo de Castro y a Fernando Melo, sin olvidarnos de Chico Buarque de Hollanda, que ha tratado con originalidad los aspectos musicales de la escena. Echamos, sin embargo, de menos en el libro que comentamos un estudio del auto de navidad pernambucano de João Cabral de Melo Neto, que es uno de los mayores poetas vivos del Brasil, titulado *Morte e vida severina*, decisivo a nuestro juicio en cuanto denunciador de la tragedia de los *retirantes*, nordestinos, a través de una versificación inspirada en la popular y no comprometida políticamente, dado que su punto de vista se inserta en un comprensivo y, por ello, objetivo humanismo. Esta obra tuvo, en los años 60, un clamoroso e inolvidable éxito tanto en los escenarios brasileños como en los de varios países europeos.

Todo sumado, el libro de M.C. ofrece, según ya hemos adelantado, una útil y sintética documentación que le hace merecedor de ser tenido muy en cuenta, junto con los recientes trabajos de Acioli Doria, Augusto de Freitas Hessel, Raeder, Magaldi y otros estudiosos, por cuantos sienten interés por la historia y la actualidad del teatro brasileño.

Angel Crespo

AA.VV., *Luandino, José Luandino Vieira e a Sua Obra, (Estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 320.

In una stanza piena di oggetti del tutto simili un uomo sarà attratto dalle loro differenze; ma in un'altra, dove stavolta siano state raccolte le cose più disparate, ecco che immediatamente si chiederà qual'è il filo comune che le lega. Il lettore dell'antologia critica qui proposta avrà forse la sensazione di trovarsi in questa seconda situazione. Infatti, dato che non era stata ancora dedicata alcuna pubblicazione critica al più noto autore africano di espressione portoghese pur vantando le sue opere una notevole divulgazione — con varie ri/edizioni in Portogallo e traduzioni in inglese, francese, tedesco, spagnolo, russo, svedese ecc. — Edições 70 ha cercato presumibilmente di colmare questa lacuna riunendo quanto è stato possibile trovare in proposito. Per questo si ha l'impressione che i lavori raccolti non siano stati passati al vaglio di una griglia selettiva. Non è dichiarato il nome di un organizzatore dell'antologia ed i vari contributi sono spuri ad un grado tale da rendere difficile l'intelligenza di un'unità del libro. Ordine a parte, vi troviamo: una intervista, 2 testimonianze storiche (una basata sulle lettere dal campo-prigione di Tarrafal, l'altra relativa allo scandalo sollevato sotto Salazar dall'assegnazione a Luuanda del Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores) alle quali bisognerebbe aggiungere le deposizioni — pubblicate in appendice — di Jorge de Sena e Ferreira de Castro al processo d'appello interposto dall'editore in seguito alla proibizione di *Luuanda*; 5 studi di carattere sociologico e/o linguistico sull'opera di Luandino Vieira (LV) in generale; 3 saggi su singole opere in particolare (*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier, Luuanda e João Vêncio: os Seus Amores*); uno studio sulle rare poesie giovanili di LV ed un altro sulla sua grafica; inoltre, presentate da un titolo come "Nas Anharas do Texto: a Interpretação da Mensagem pelo Tradutor e a Sua Retransmissão ao Leitor da Tradução", alcune rapide note sulla teoria della traduzione con riferimento alla versione in ceco di un racconto tratto da *No Antigamente, na Vida*.

Di antologia in senso tecnico, quindi, non si tratta, se assumiamo che tale sia solo una raccolta di scritti selezionati dal curatore secondo un criterio più o meno esplicitamente dichiarato. Vien da pensare piuttosto ad una pubblicazione delle comunicazioni di un simposio, ad una formula, cioè, che una volta garantita una minima tematica comune, anche vaga, accantona ogni principio organizzatore del libro che si ponga come centripeto, sì da permettere il libero concorrere dei contributi financo nel caso in cui i collaboratori ignorino forma e sostanza delle altrui proposte.

Al venir meno della forma-antologia deve cambiare anche il nostro atteggiamento davanti a questo libro, visto che l'unica lettura praticabile e sensata rimane quella che si rivolge ad un saggio in sé e per sé, tralasciando tanto le sue relazioni con i restanti lavori quanto il vago legame con l'argomento di fondo. Non rimane dunque che staccare qualche esempio significativo che dia l'idea di quello che il libro può offrire.

La proposta più spregiudicata, e quindi potenzialmente più produttiva, è quella avanzata da José Augusto Seabra in "Poética e Logotetismo", una comunicazione presentata al I Encontro Nacional para a Investigação e o Ensino do Portu-

gûes. L'autore tende a ribaltare l'idea — comune alla critica stilistica e a quanti applicano la dicotomia *langue/parole* (cfr. in questo stesso volume M.A. Santilli) — secondo cui la poetica sarebbe una deviazione dalla grammatica o quanto meno dall'uso comune di una data lingua, per sottolineare come invece essa stia all'origine di un processo generativo che farà sorgere dai testi letterari di oggi certe codificazioni linguistiche valide per i parlanti di domani. In tal senso, similmente a quanto diciamo — col senno di poi — per Dante, Camões o Puškin in termini di concorso alla formazione di una lingua nazionale, nelle opere di Guimarães Rosa e di Luandino non avremmo più sperimentalismo fine a se stesso ma bensì anticipazioni determinanti di quel che sarà il portoghese parlato in Brasile e in Angola.

Che LV sia un logoteta, un inventore di lingue, lo ribadisce anche Salvato Trigo in un saggio destinato in origine a far da introduzione a *Velhas Estorias* e poi qui riutilizzato dall'editore. E' un lavoro a metà fra il discorso sulla totalità (il discorso filosofico) e la critica al testo; ne risulta una lettura stimolante anche se "impedita a causa dei molti tecnicismi (*isegoria, isonomia, atitude émica, discurso parrésico, solecismo puro, transmissão por via griótica, associação zeugmática, hapologia de leitura* — per capirci).

Sul versante opposto al logotetismo si muove invece Irwin Stern: ci sono i Portoghesi da un lato che parlano portoghese e gli abitanti di Luanda dall'altro che parlano kimbundu, una lingua del ceppo bantù; se i due gruppi vengono forzatamente a contatto si instaura un "terceiro registo", e l'opera di LV, sottolineando questa nuova risultante linguistica, si pone come letteratura "descolonizada", non più ridicibile ai modelli europei. Senonché Stern attribuisce, senza avvedersene, al linguaggio usato da LV queste due caratteristiche: a) di essere distinto dal portoghese-standard (ed è vero); b) di essere effettivamente parlato (ma è falso).

In modo molto meno schematico la disquisizione sociolinguistica proposta da Russel G. Hamilton cerca di ricostruire l'itinerario degli Angolani verso un'identità socioculturale; la panoramica esemplificativa finale parte da uno scrittore assimilato che imitava le tecniche letterarie occidentali (Assis Júnior), passa attraverso l'opera degli autori coloniali illuminati e degli Africani extra-colti che già tematizzavano la disumanità del colonialismo (Castro Soromenho, Manuel dos Santos Lima), per concludere con un esempio di quale letteratura possa esprimere compiutamente la complessità post-coloniale in Angola (LV, appunto).

Il contributo più direttamente associabile ai modi struttural-semiologici è dovuto a Maria Aparecida Santilli, che prende le mosse da *Luuanda* in quanto titolo-tema e riesce a mostrare come questo nome proprio funzioni da legame in prima istanza fra i singoli racconti, e secondariamente fra particolarità locale di cui si narra e significato universale cui si rimanda. Ad un livello più tecnico, considerando che i binomi coinvolti nel sistema di senso dei racconti (*África/Europa, negros/brancos, pobres/ricos, ecc.*) non garantiscono della posizione favorevole o contraria al protagonista da parte dei personaggi che di quei termini sono incarnazione, l'autrice individua proprio nel far falso assegnamento su qualcuno il motore drammatico dei racconti analizzati. In questo caso, anche se vengono citati solo Barthes e Bachtin (specialmente a proposito della presentazione testuale di parlate e stili extra-letterari), si può intravedere dietro le quinte proprio la tesi formalista per cui ogni novella vivrebbe di un equivoco, di una privazione, e simili.

Considerazioni legate alla lotta politica passata e presente si trovano nei lavori di tutti i collaboratori di origine angolana, sebbene si possano distinguere motivazioni e finalità: è una questione di scelta militante per Rui Bueti, che ritiene importante che su LV si pronunci finalmente un Angolano; nel caso di Carlos Ervedosa, che pubblica parte delle lettere dal carcere, possiamo parlare di doverosa testimonianza ai fini di un'eventuale ricostruzione storica; infine si tratta — o meglio, si trattava — di attività di informazione per Mário Pinto de Andrade, di cui viene riproposta l'introduzione alla versione francese de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, che uscì in un momento in cui era prioritario far sapere all'Europa — anche attraverso l'opera di un prigioniero del regime coloniale — che era in corso una lotta decisiva per il futuro dell'Africa australe e per la caduta del fascismo portoghese.

Un posto assolutamente a parte lo meritano le circa 70 pagine di intervista. In 5 diversi incontri (3 nel '77 e 2 nel '78) Michel Laban ha registrato le conversazioni avute con LV, ed ora ha trascritto alla lettera quelle registrazioni. Dal suo puntiglioso lavoro risulta, più che un'intervista del tipo sobrio cui siamo abituati, una serie di discorsi in cascata che hanno tutte le caratteristiche del parlato, con esitazioni, anacoluti, associazioni illogiche, salti d'argomento ecc. Da un lato questo dipende dalla mancanza di una 'provocazione pianificata' dell'intervistato — è verosimile che a quel tempo Laban cercasse notizie per la sua tesi del 3° ciclo (poi discussa nel '79), preoccupazione questa che traspare dal tipo di richieste — e d'altro canto dipende anche dal fatto che nessuno abbia rivisto la trascrizione ottenuta alla luce di criteri propriamente editoriali. Paradossalmente ci vediamo davanti un testo che, prim'ancora che documento, è involontaria esemplificazione stilistica di quella forma mono-dialogica in cui si esprimono tanti personaggi e narratori delle opere di Luandino.

Gianni Maddalon

Cristina Robalo Cordeiro Oliveira, "*A paixão*" de Almeida Faria, Coimbra, I.N.I.C., 1980, pp. 82.

Por largo tempo a crítica literária portuguesa foi escassa em estudos monográficos com satisfatório aprofundamento do assunto tratado. Ultimamente essa tendência parece destinada a alterar-se, registando-se a publicação não só de ensaios sobre o conjunto da obra poética ou de ficção de um autor, mas até sobre uma única das suas produções, como acontece com o trabalho em questão, onde se analisa um dos romances de A. Faria, *A paixão*. Como a própria autora declara a p. 9, examina-o sob dois aspectos, o da história e o do discurso, servindo-se de um duplo critério metodológico: ora desmonta cuidadosamente a engrenagem narrativa nas suas várias componentes, arrumando-as e catalogando-as, segundo a sua natureza, em secções distintas (tempo narrativo e diégetico, perspectiva e sintagmática

narrativas, estatuto da personagem, espaço e temática), como faz no 1º e 3º capítulos; ora, abstraído desse parcelamento, considera o texto como um elemento unitário, que, forçosamente, se deve inserir numa série de outros textos, de que ele é também parte integrante, constituindo conjuntamente o Texto, o que a leva a estabelecer relações entre as características gerais de *A paixão* e as que definem a ficção neo-realista e o “nouveau roman” (2º capítulo). Resta indicar, nesta sucinta enumeração dos objectivos e da estratégia de leitura adoptada pela ensaísta, qual a ferramenta utilizada para a execução de ambos. A autora recorreu a instrumentos adequados à óptica crítica que escolheu e de resultados hoje em dia plenamente garantidos: o estruturalismo de Genette e Barthes aplicado no 1º capítulo à problemática temporal, ao modo de focalização (alíneas 2.2 e 2.3), e, ainda, à estruturação sintáctica da narrativa; as categorias de Philippe Hamont, relativas à caracterização da personagem, ao tentar definir o estatuto desta, sempre no 1º capítulo; ou as de Bachelard, quando explora a temática do romance e propõe uma interpretação daquela.

Passarei agora à apreciação dos resultados obtidos, principiando com uma consideração geral. A meu ver, o trabalho valoriza-se, globalmente pela clareza de concepção e pela destreza no manejo dos conceitos críticos empregados, verificando-se os melhores efeitos, em especial, no 1º capítulo. Os restantes, apesar de possuírem o seu mérito, pelas dúvidas que me suscitaram, creio que não atingem idêntico nível.

Preme-me motivar a preferência e as perplexidades referidas, baseando-as nalguns dados que julgo concretos e significativos. Por exemplo, parece-me que no 1º capítulo a ensaísta consegue não só delimitar rigorosamente os aspectos a analisar (pontos 1,2,3,4 e 5), como se verifica também uma pertinência entre os conceitos críticos e os casos textuais escolhidos para os ilustrar. Mas de maior relevo é, sem dúvida, que a autora tenha superado, quase sempre, a armadilha do mero descritivismo inconcludente, tão comum ao tipo de análise que empregou nesse mesmo capítulo, reflectindo sobre o material acumulado e dele deduzindo conclusões e considerações de inegável interesse, seja para compreender a adequação de certos processos estilísticos de A. Faria à mensagem a transmitir ao leitor (veja-se p. 22, último parágrafo e p. 23 até onde se fala de “desagregação do universo familiar”), seja quando a autora extrai uma função significante dos elementos recolhidos, como acontece no exame dedicado ao enquadramento espacial (pp. 42 a 48), ou, como, no ponto 4, após um atento estudo da personagem, tece uma série de comentários relativamente a cada uma delas, que permite a definição de um seu estatuto com exactidão notável.

Todavia, como se disse acima, nem sempre a ensaísta, segundo a minha opinião, consegue evitar na sua análise o perigo do puro descritivismo anatómico. Assim, julgo que teria sido interessante, em seguida à determinação dos diversos tipos de sequência temporal utilizados por A. Faria, ter procurado interpretá-los e não limitar-se à sua catalogação (p. 10). Creio também que poderia revelar-se proveitoso, no campo da hipótese interpretativa (e não é essa a função do ensaio?), ter transcendido a simples constatação sintetizante, como sucede a p. 20, 2º parágrafo, se a estudiosa se tivesse interrogado sobre o motivo de se registar “(...) um nítido *evoluir* (sublinhado da autora), ao longo do romance, da visão

peçoal que o narrador tem dos acontecimentos, do seu poder interventivo". Provavelmente chegaria à conclusão que os motivos foram vários: a impossibilidade de prosseguir com a utilização do estilo confessional característico do capítulo "Manhã", por se ter esgotado a função implícita no seu uso (a de informar sobre a psicologia das personagens); o facto de a generalidade das personagens não poder agir---Jó, Tiago e João Carlos não passam ainda de actuaentes potenciais, por específicas razões indicadas pelo narrador, logo também passivos como as restantes---, por condicionamentos existenciais, sem dúvida, mas, também, estéticos, visto que os cânones do romance da época proibiam que se contasse uma história. Nestas condições era fatal que o narrador se visse obrigado a substituir-se às personagens, sob pena de total interrupção da narrativa.

Concluindo: crê o recensor que a generalização da atitude reflexiva da ensaísta a todo o material recolhido teria proporcionado uma maior uniformidade ao capítulo, embora não lhe pareça que esse facto comprometa a validade essencial do mesmo.

Já relativamente aos capítulos que se lhe seguem não se trata apenas de uma sensação de disparidade de tratamento crítico, sentida pelo recensor, mas de forte dúvida sobre a propriedade da escolha de um grupo de características, que a autora retém definirem, conjuntamente, a estética da ficção francesa da década de 50 e o romance de A. Faria. Quando, por exemplo, a propósito da história narrada, a ensaísta assevera que aquela pertence a um "universo diegético banal, não espectacular" (p. 58), não sei se esta particularidade não justificaria maiormente a inclusão da obra na poética do romance realista do que na do "nouveau roman". E será específico deste, o facto de as personagens de *A paixão* serem definidas como "inquieta, perturbada e insegura, presas de numerosas alienações" (p. 58), se recordarmos as de Gide, Malraux, Mauriac, Camus e Sartre, que apresentam conotações idênticas? Por outro lado, ao apontar o uso da "descrição meticulosa" na obra de A. Faria como justificador da sua integração nos cânones do "nouveau roman", parece-me que se esquece que aquela foi meio formal típico da ficção naturalista; como, também, ao estabelecer o paralelismo entre a "escrita caótica" (p. 58), do romancista português e a dos seus pares, Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, etc., temo que se confunda a adopção de um procedimento formal expressionista, destinado a revelar as emoções, os pensamentos, as preocupações das personagens num momento de crise (capítulo "Manhã"), com o caos estilístico dos seus confrades franceses, que não pretende representar a agitação da vida psíquica das personagens, pois que nem uma nem outras existem, mas resulta de alguns pressupostos teóricos como o de considerar que, sendo a realidade infinita, logo é inefável; e que, ainda quando encarada no restrito de um dos seus epifenómenos, o resultado não se altera, porque a sua ambiguidade semântica os torna identicamente indizíveis. Daqui a impossibilidade de hierarquizar as manifestações da realidade e o gratuito de uma tal pretensão. Portanto, o fragmentarismo caótico do estilo do "nouveau roman" expressa uma visão do mundo; o de A. Faria, uma situação existencial.

Aliás, ao enumerar este conjunto de particularidades, a ensaísta desejava não só estabelecer uma afinidade de *A paixão* com a poética do "nouveau roman", mas pô-las em confronto com outras definidoras do neo-realismo do romance, pa-

ra assim comprovar a tese de que a obra representa uma “situação de compromisso entre uma escrita e uma ideologia” (p. 60). Na minha opinião, em consequência da labilidade caracterizadora das premissas em que se baseou a ensaísta, como procurei mostrar, não é possível sustentar essa hipótese interpretativa. Contrariamente, julgo que existe uma homogeneidade entre a definição das situações vividas pelas personagens e o processo formal criado para as exprimir.

Acerca da leitura bachelardiana das imagens presentes no romance, o recensor não compreendeu como seja possível deduzir da sua recorrência “um desejo de aceder ao seu universo pessoal” (p. 77), de marca platónica, sendo aquelas, quando muito, de natureza antropológico-cultural. Por isso, não compartilha a opinião que define o romance “como um espaço onde o acontecimento adquire a *dimensão do sagrado* e o quotidiano se metamorfoseia em *mitológico*” (p. 77) e que na linguagem ressoe “como que um *eco místico*” (p. 77) (sublinhados da autora).

Carlos García

\* \* \*

AA.VV., *Europa Romanica. La Catalogna*, (testo di Edouard Junyent, fotografie di Jean Dieuzaide-Zodiaque), Milano, Jaca Book, vol. I, 1980, pp. 284; vol II, 1981, pp. 340.

Nel vasto programma editoriale varato dalla milanese Jaca Book s’inseriscono due collane affini: Italia Romanica ed Europa Romanica. Il programma è ambizioso e, una volta completato, metterà a disposizione del lettore italiano una serie di volumi (disponibili già da tempo in Francia) che costituiranno un panorama molto dettagliato dell’arte romanica. In quest’ottica universalizzante potrebbe sembrare difficile cogliere una dimensione regionale del problema, una versione spiccatamente locale di stilemi ridicibili, in termini generali, sotto la definizione “románico”. Scorrendo il puntuale e preciso commento di Edouard Junyent abbiamo avuto però l’impressione che una modalità regionale (che presuppone una risoluzione a particolari necessità locali) sia tutt’altro che insostenibile (anche perché, se così non fosse, il volume sarebbe stato assimilato ad un altro della stessa collana). Questo riguarda ovviamente anche le altre regioni di cui i volumi pubblicati si occupano. Dice Junyent (I, p. 30): “...si propagò uno stile che non si confonde con nessun altro e che, lungo il corso di molti secoli, s’identificò col volto del paese nel quale si era così ampiamente sviluppato”. I volumi, dall’elegantissima e curatissima veste editoriale, si presentano, nell’impostazione, nel commento e nell’apparato iconografico, come guide per un turista attento più che come dei saggi artistici sul romanico in Catalogna. Nel corso delle descrizioni, comunque, non si manca di far riferimento ad altri studi che potrebbero illuminare maggiormente la strada del viandante (s’allude in particolare allo studio, non propriamente nuovo, di Puig i Cadafalch). Abbiamo detto “la strada del viandante” perché chi intendesse raggiungere la maggior parte dei luoghi indicati nelle guide, dovrà rasse-



gnarsi ad abbandonare i mezzi motorizzati per far ricorso esclusivamente alla forza delle gambe. La fatica, ed il libro lo sottolinea, è tutt'altro che sprecata. Gli edifici solitari (monasteri e chiese), spesso abbandonati, s'ergono in posizioni dominanti rispetto al paesaggio circostante. Piccoli gioielli incastonati nella roccia, essi suscitano nell'astante sensazioni più sonore che visive: l'architettura è scabra "una espressione austera, armoniosa e forte, piena di equilibrio..." immagini di una sonorità dove il molteplice concorre all'unitario, ritmo del canto corale che scandisce ed è scandito dall'avvicinarsi dei fenomeni. E' "un'esplosione di forze collettive", come sottolinea G. Frangi (ne *Il Sabato*, 26-VII/-VIII, 1980, p. 21) evidenziando un'espressione dello stesso Junyent. "Voci di una vitalità esuberante e diffusa, maturata nel lungo silenzio..." come puntualizza G. Alessandri (in *Lecture*, n° 4, 1980, p. 349). Affermazioni che trovano sostegno negli angoli e scorci che ci vengono proposti dalle assai suggestive foto di Zodiaque. E' interessante anche notare come, nel loro destino, le costruzioni (e gli affreschi in particolare) siano legate a doppio filo alla Lombardia: da un lato i realizzatori degli edifici stessi contrassero un grosso debito coi maestri lombardi che collaborarono attivamente alle costruzioni, dall'altro i lavori connessi al trasferimento degli affreschi delle chiese di Taüll furono compiuti grazie al contributo tecnico di Franco Stefanoni, bergamasco. Tali affreschi furono spostati nel 1919 al Museu d'Art de Catalunya dove tuttora si trovano. Può apparire incredibile che le opere del Mestre de Taüll abbiano trascorso nell'oblio delle remote chiesette di quella contrada pirenaica tanti anni: gli anonimi artefici degli affreschi che oggi ammiriamo agivano, con totale coinvolgimento, in perfetta sintonia con quelle "forze collettive" che, prima di forgiare l'opera d'arte, costruivano ed erano partecipi di una vita estremamente semplice dove gli atti dell'individuo e quelli della comunità trovavano la loro giustificazione ed il loro fine nell'Unum, il Pantocràtor, che presiedeva, non solo nell'affresco, ogni vicenda umana. Attraverso questo mondo il libro ci guida con descrizioni curate e dettagliate (fin troppo, a volte), consigliando itinerari ed indicando vie d'accesso. L'impostazione tipografica e la disposizione delle immagini fanno poi di questi volumi degli ottimi "companions" per insolite, ma consigliabili escursioni, eccezionalmente estranee, nella maggior parte dei casi, ai grandi circuiti del turismo d'agenzia.

Patrizio Rigobon

## PUBBLICAZIONI

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

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

\* \* \*

- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. I (1967) . . . . . L. 2.300
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. II (1969). . . . . L. 2.500
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. III (1971) . . . . . L. 2.000
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. IV (1973) . . . . . L. 2.200
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. V (1974). . . . . L. 3.200
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. VI (1975) . . . . . L. 4.200
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. VII (1976). . . . . L. 5.000
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. VIII (1978) . . . . . L. 6.500
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. X (1980). . . . . L. 6.000
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. XI (1981) . . . . . L. 8.000
- Studi di letteratura ispano-americana*, vol. XII (1982). . . . . L. 8.000

\* \* \*

- Rassegna iberistica*, n. 1 (gennaio 1978). . . . . L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 2 (giugno 1978) . . . . . L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 3 (dicembre 1978). . . . . L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 4 (aprile 1979) . . . . . L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 5 (settembre 1979) . . . . . L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 6 (dicembre 1979). . . . . L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 7 (maggio 1980) . . . . . L. 5.000
- Rassegna iberistica*, n. 8 (settembre 1980) . . . . . L. 5.000
- Rassegna iberistica*, n. 9 (dicembre 1980). . . . . L. 5.000
- Rassegna iberistica*, n. 10 (marzo 1981). . . . . L. 6.000
- Rassegna iberistica*, n. 11 (ottobre 1981) . . . . . L. 6.000
- Rassegna iberistica*, n. 12 (dicembre 1981). . . . . L. 6.000
- Rassegna iberistica*, n. 13 (aprile 1982) . . . . . L. 7.000

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
G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980) . . . . .	L. 5.000
Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas (1980) . . . . .	L.7.000
A. Albónico, <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981) . . . . .	L.7.000

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

