

RASSEGNA IBERISTICA

20

settembre 1984

SOMMARIO

Giuseppe Bellini: "Viernes de dolores" o <i>l'inferno sulla terra</i>	Pag. 3
Giovanni Meo-Zilio: <i>Fuentes gauchescas textuales del "Martín Fierro": Ascasu- bi, verdadero precursor de Hernández</i>	" 19

L. Busquets - L. Bonzi, *Curso de conversación y redacción; Ejercicios gramaticales* (M. Scaramuzza Vidoni) p. 29; *Libro de miseria de omne*, edizione critica, introduzione e note di P. Tesauro (M. Ciceri) p. 31; *Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la panadera*, introduzione, testo critico e note a cura di P. Elia (D. Ferro) p. 32; *Romancero*, a cura di C. Acutis (M.G. Profeti) p. 33; D. de Valera, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, edición, estudio y notas de Ma. Angeles Suz Ruiz (S. Monti); p. 38; R. Rossi, *Teresa d'Avila*, (E. Macola) p. 40; *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982 (M.G. Profeti) p. 41; E. Panizza, *El pasajero de C. Suárez de Figueroa* (F. Meregalli) p. 43; M.C. Simón Palmer, *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid* (L.B. Porto Bucciarelli) p. 46; M. de Zayas, *Desengaños amorosos*, Edición de A. Yllera (A. Melloni) p. 47; A. Risco, *Literatura y fantasía* (A. Paba) p. 49; *Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen* (F. Meregalli) p. 52; F. García Lorca, *Suites*, edición crítica de A. Belamich (A. Crespo) p. 55; Dr. Rafael Alberti, *El poeta en Toulouse* (M. Ciceri) p. 58.

G. Haensch - L. Wolf - S. Ettinger - R. Werner, *La lexicografía. De la Lingüística teórica a la lexicografía práctica* (G. Meo-Zilio) p. 62; *Poesía contemporánea de Centro América*, selección y notas de R. Armijo y R. Paredes (D. Liano) p. 65; J. Cortázar, *Nicaragua tan violentamente dulce* (D. Liano) p. 66; J. Cortázar, *Rayuela*, edición de A. Amorós (G. Bellini) p. 69; J. Rulfo, *Pedro Páramo* (G. Bellini) p. 70; M. Vargas Llosa, *La guerra della fine del mondo* (G. Bellini) p. 71; J. Cortázar, *Qualcuno che passa di qui* (G. Bellini) p. 72.

G. Tavani, *Poesia e ritmo* (A. Ferrari) p. 73; AA.VV., *Camões e a identidade nacional* (M. Simões) p. 76); *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, a cura di A. Tabucchi (G. Tavani) p. 79.

J. Molas, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938* (A.M. Espadaler) p. 84.

“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, Marcella Ciceri, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, 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 88-205-0503-7]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

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

© e distribuzione:
Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.r.l.
Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)
Finito di stampare nel settembre 1984
dalle Grafiche G. V. — Milano

Fascicolo n. 20/1984 L. 10.000

VIERNES DE DOLORES O L'INFERNO SULLA TERRA

Dei romanzi di Miguel Angel Asturias il meno studiato dai critici è *Viernes de dolores*¹, forse perché fu l'ultimo pubblicato dallo scrittore, dopo aver ricevuto il Premio Nobel, quando più forte si era fatta l'ostilità nei suoi confronti da parte della critica impegnata e di alcuni autori che pure a lui dovevano molto². Ciò in particolare perché lo scrittore guatemalteco aveva accettato in quel tempo, finito il governo dei militari, di rappresentare il suo paese a Parigi come ambasciatore³; ma all'ostilità nei suoi confronti non era certamente estraneo il fatto,

¹ Tra i pochi saggi cf. lo studio strutturalistico, particolarmente rilevante, di Iber H. Verdugo che funge da *Introduzione* all'edizione critica di *Viernes de Dolores*, a cura dello stesso Verdugo, Madrid-México-Paris, Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1978. Nello stesso volume si vedano gli utili chiarimenti, relativi a personaggi reali e a situazioni, di Claude Couffon, in *Claves para una lectura*. Sul medesimo romanzo, per le relazioni della prima parte con Quevedo, cfr. i nostri saggi: *Miguel Angel Asturias y Quevedo (Documentos inéditos)*, "Anales de Literatura Hispanoamericana", VI, 7, (Madrid) 1978 (1980), e *Tres momentos quevedescos en la obra de M.A. Asturias*, in *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*, Madrid, Insula, 1983.

² Ricorderemo qui anche che Asturias si era lasciato trascinare suo malgrado in una ingiustificata polemica con Gabriel García Márquez, a proposito di *Cien años de soledad*, e questo pure contribuì alla sua emarginazione, negli ultimi tempi, da parte dei "nuovi" scrittori. Il colombiano, da parte sua, non perdonò mai ad Asturias l'accusa di plagio. Di qui che i suoi giudizi sull'opera dello scrittore guatemalteco siano stati duri; ancora in *El olor de la guayaba* (Barcelona, Bruguera, 1982, p. 118). García Márquez definisce "pésima" la "novela" *El Señor Presidente*.

³ Asturias ebbe, per l'accettazione di questa carica, notevoli opposizioni anche da parte dei figli. In una conversazione mi spiegò che aveva accettato di essere ambasciatore del suo paese, divenuto presidente della repubblica il dottor Julio César Méndez Montenegro, perché pensava di poter recare un contributo fattivo alla svolta democratica del paese, in un governo nuovamente civile. La prova è che Asturias si dimise allorché dopo pochi anni il governo tornò in mano ai militari.

occorre dirlo, di aver ottenuto la massima distinzione nell'ambito della letteratura.

Del resto, come Neruda, ma con effetti di maggiori conseguenze negative per lui, meno protetto politicamente del poeta cileno, Asturias era da tempo caduto in disgrazia presso i "castristi", mentre Gabriel García Márquez ne diveniva, più ancora di Cortázar, il beniamino. Lo si vede, d'altra parte, ancor oggi, attraverso le numerose affermazioni del narratore colombiano circa una sua intimissima amicizia con Fidel ⁴.

Apparso nel 1972 presso la Editorial Losada di Buenos Aires, *Viernes de dolores* veniva a confermare una volta ancora l'originalità di Asturias, la sua piena maturità di scrittore, l'incidenza straordinaria del narratore nella peculiarità di una lingua di cui si faceva fedele interprete, ma che pure inventava con vigorosa novità. Al romanzo, o meglio all'intenzione di tornare a trattare, con maggior "detenimento", degli anni della sua vita studentesca — periodo nel quale già aveva ambientato *El Señor Presidente* —, lo scrittore aveva fatto più di una volta riferimento, in conversazioni, in interviste e in lettere private. Anche aveva accennato varie volte al titolo, ora dichiarando che si sarebbe chiamato *El bastardo*, ora preferendo *Dos veces bastardo*. E tuttavia neppure oggi siamo sicuri che questo titolo non fosse, in realtà, da riferirsi al romanzo che Asturias lasciò incompiuto e al quale attese negli ultimi giorni della sua malattia, e ora, sembra, disperso in varie mani ⁵.

Comunque, il progetto di *Viernes de dolores* come evocazione degli anni studenteschi era remoto, se nel 1966, al momento di dare alle stampe il mio libro *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, potevo annotare che lo scrittore stava ultimando un nuovo romanzo "che avrà come sfondo il periodo delle lotte universitarie, al tempo di Estrada Cabrera [...]". E ciò facevo giovandomi delle confidenze dello stesso Asturias ⁶.

Apparvero, invece, con precedenza, le "leyendas" di *El espejo de Lida Sal*, nel 1967, e il romanzo *Maladrón*, nel 1969. Fu quindi, quella

⁴ Cf., del resto, il citato *El olor de la guayaba*, di G. García Márquez.

⁵ Fino a qualche tempo fa il testo del romanzo alluso, e incompiuto, era in parte nelle mani della moglie di Asturias, doña Blanca. Lei stessa mi informò che parte di detto testo era stata prelevata dal figlio dello scrittore, Miguelito, e dovrebbe quindi essere a Buenos Aires.

⁶ Cf. G. Bellini, *La narrativa di M.A. Asturias*, Milano, Cisalpino, 1946, p. 217, n. 45.

di *Viernes de dolores*, una gestazione lunga, dovuta a non sappiamo quali cause. Per certi aspetti oserei affermare che fu un lungo divertimento di creazione linguistica da parte dello scrittore.

Significativo è che questo nuovo romanzo concluda, in un certo senso, per quanto sappiamo, il ciclo narrativo di Asturias con un ritorno alle origini della propria storia personale. Già si è visto come il processo di ricongiungimento, una sorta di saldatura del cerchio, si avvii con *El Alhajadito* e sia ancor più accentuato da *Mulata de tal*, ma anche, in parte, da *Maladrón*, per non parlare delle “leyendas” di *El espejo de Lida Sal*. Dal punto di vista della creazione linguistica il filo che unisce *Viernes de dolores* a *Mulata de tal* e a *Maladrón* è più che visibile. Mai come in questi romanzi Asturias è stato l’inventore, originale e vigoroso come Quevedo, dell’idioma.

Il periodo dell’azione su cui si fonda *Viernes de dolores* è l’anno 1922, come puntualizza Claude Couffon ⁷, l’anno, quindi, di Jorge Ubico agli inizi della sua carriera di dittatore, non di Estrada Cabrera. Ma Asturias, come già in *El Señor Presidente*, non chiarisce date e solo fa un vago riferimento a quel “calmoso mediodía de un día de marzo del año de gracia de mil novecientos veinte y tantos” ⁸, in cui inizia la “Huelga de Dolores”, “Huelga y fiesta”, ma soprattutto, per contrasto, giorno infelice “pues a más gracias y chistes de los estudiantes, más desgracias y tristezas para la patria” ⁹.

Il segno tragico sta già in queste parole, se non fosse stato presente sin dall’inizio nella lugubre descrizione del cimitero, che segna una realtà di “Cal y llanto”, un regno del “silencio sin silencio”, “última frontera sin aduanas”, “muro que une tantas cosas separando tanto” ¹⁰, di fronte alla città e alle sue luci.

La “Huelga de Dolores”, sciopero carnevalesco degli studenti universitari, è il pretesto che pone in rilievo le piaghe di tutta una società. E’ il momento in cui il risentimento, la sofferenza, la sopportazione dell’ingiustizia, del sopruso, si manifestano, o meglio si vedono rappre-

⁷ C. Couffon, *Claves para una lectura*, in M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, ed. de I.H. Verdugo cit., p. LXXX.

⁸ M. A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 72. Citiamo dalla prima edizione bonaerense del romanzo, ma esso è ora reperibile anche nella coedizione Alianza/Losada, Madrid 1983.

⁹ M. A. Asturias, *Viernes de Dolores*, ed. Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

sentati, rispecchiati, nella rappresentazione spietatamente satirica e grottesca degli studenti, nei carri allegorici da essi costruiti e fatti sfilare per la città zeppi di personaggi responsabili della situazione del paese. La funzione di tale “Huelga” carnevalesca è proprio questa. Per un giorno essa dà respiro, permette al popolo un “dequite”, sollievo amaro che come risultato ha solo di approfondire le piaghe. Scrive Asturias:

Carnaval de carnavales, amargo, explosivo, mordaz, blasfematorio [...], carnaval de todos los disfraces y todas las audacias, cara al crimen, cara al fanatismo, cara a la barbarie, la palabra convertida en guillotina, el gesto en mueca de indefenso que bromea por no tener otra arma, la risa estudiantil en carcajada feroz de concubino ... [...], carnaval con toda la guapería de la denuncia, entre el andar a gatas de la vulgaridad nacional desenfadada y el granear apocalíptico de la protesta [...] ¹¹.

Non dimentichiamo la parte che il carnevale ha nella narrativa di Asturias, almeno in “Torotumbo” di *Week-end en Guatemala*, dove la festa perviene all’effettiva liberazione del paese. In un momento particolarmente tragico della storia guatemalteca — l’invasione mercenaria e la caduta del governo Arbenz —, lo scrittore, interprete partecipe del suo mondo, formulava allora un messaggio di speranza nel trionfo futuro della libertà:

El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el terremoto no gastó. En sus ojos, no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo ¹².

Certo il caso di *Viernes de Dolores* è ben diverso. Iber H. Verdugo ha parlato di romanzo dell’alienazione e della degradazione ¹³, defini-

¹¹ *Ivi*, pp. 82-83.

¹² M. A. Asturias, *Week-end en Guatemala*, Buenos Aires, Goyanarte, 1956, p. 228.

¹³ I. H. Verdugo, *Introducción a M. A. Asturias, Viernes de Dolores*, Madrid-México-París, Kliencsiek - Fondo de Cultura Económica, 1978, p. XIV.

zione che è possibile accettare, fondamentale.

A proposito della "Huelga" informa Claude Couffon¹⁴ che questo carnevale satirico-protestatario studentesco ebbe luogo per la prima volta nel 1897. Ripetuta l'anno seguente, sotto la dittatura di Estrada Cabrera — il dittatore del *Señor Presidente* — la manifestazione vide fatti cruenti: la morte di uno studente, assassinato da un poliziotto, a sua volta ucciso da un altro studente. Il dittatore ne trasse pretesto per proibire il ripetersi di questa forma carnevalesca.

Al fatto di sangue si riferisce Asturias nel capitolo V, in un passo di allucinante ritmo onirico-ossessivo, nel quale allude a un tram tirato da due mule, guidato da tale Roque Samuel Feler, instancabilmente circolante per la città, col corpo di uno studente assassinato¹⁵, che alla fine viene sepolto "sin luces, sin flores, sin rezos, sin familia y sin amigos", avvolto in un lenzuolo¹⁶. Al benemerito "encubridor" del delitto è dato un impiego ai telegrafi, fino al "cese" con stipendio.

Asturias insiste sul personaggio dell'"encubridor", ricorrendo al ridicolo, al grottesco, suo modo preferito nella tecnica, che in altra sede ho illustrato¹⁷, di distruzione delle figure negative di cui è ricca la narrativa asturiana. Il motivo per il quale il Feler deve essere pensionato è che "por coincidencias fatales e inexplicables en el reino de la razón" toccavano sempre a lui i telegrammi di morte, così che la gente, solo vedendolo fermarsi davanti alla propria porta "se descomponían, se desmayaban, les daba ataque. Y por eso hubo que cesarle ..."¹⁸.

Nel 1921, poi nel 1922 — sotto Ubico questa volta — la "Huelga" si ripeté con tutto il suo significato dissacratorio e protestatario. Tra gli organizzatori fu Asturias, coautore, in parte, di "La Chalana" — "de chalán, hablador, propagador de asuntos en las ferias", come spiega la "Chinche"¹⁹, uno dei molti personaggi studenteschi del romanzo, il cui cognome lo scrittore evita di menzionare, svincolando abil-

¹⁴ C. Couffon, *Claves para una lectura*, ivi, p. LXXVII.

¹⁵ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁶ *Ivi*, p. 73.

¹⁷ G. Bellini, *La destrucción del personaje en las novelas de M.A. Asturias*, "Norte", X, 4-5, (Amsterdam) 1969, e successivamente ampliato, con il medesimo titolo, in "Studi di letteratura ispano-americana", 3, (Milano) 1971.

¹⁸ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹ *Ivi*, p. 200.

mente anche in questo il romanzo dalla memoria autobiografica —; il primo ideatore fu Epaminondas Quintana, presente in *Viernes de dolores* — il Couffon lo individua²⁰ — come facente parte del Comitato che si incarica di preparare la manifestazione con il soprannome di “Pumus” o “Pumusfunda”²¹. La musica alla canzone fu posta dal maestro José Castañeda, “Joseh” nel romanzo di Asturias, che nel capitolo XVI ricostruisce efficacemente il momento, sottolineando l’entusiasmo del musicista di fronte al testo.

Insieme a “La Jorgena”, canzone duramente satirica contro Jorge Ubico, “La Chalana” fu pubblicata nel numero unico del *No nos tientes* — al foglio fa riferimento spesso, nel libro, lo scrittore —, giornale satirico edito, in occasione della “Huelga”, dagli studenti di medicina, farmacia e legge — Asturias era allora studente di legge —, che in quell’anno, 1922, conteneva anche un’ardita presa di posizione politica contro il “desgobierno” nazionale, dal titolo “Somos los mismos ... ¿Y qué?”²². Gli stessi, cioè, che avevano abbattuto Estrada Cabrera e si erano opposti ai successivi “desgobier-nos”.

Del periodo studentesco universitario Miguel Angel Asturias dà un quadro animato, efficace, singolarmente dinamico. Numerose sono le presenze di compagni più di “juerga” che di studio, ognuno ben definito, senza eccedere in descrizioni, più attraverso il soprannome, l’azione e il mezzo linguistico, un linguaggio caratterizzato dai giochi di parola, dai localismi, dalla caratteristica “jerga” studentesca.

Benché il “profesorado” sia marginale per forza di cose alla vicenda carnevalesca, colpisce il fatto che Asturias non colga l’occasione per presentare di esso qualche figura caratteristica. Siamo indotti a pensare che nello scrittore sia rimasta impressa soprattutto la vita goliardica, ribelle, protestataria, ma anche divertita, non quanto poteva richiamare lo studio, poiché mai, che io sappia, Asturias si riferì a esso né ad alcun docente di cui conservasse qualche ricordo.

²⁰ C. Couffon, *Claves para una lectura* cit., pp. LXXXI-LXXXII.

²¹ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, pp. 75 e ss.

²² C. Couffon riproduce, trascrivendolo completo, il testo in *Claves para una lectura*, cit., pp. LXXX-LXXXI. Alla p. LXXIX cf. la riproduzione della prima pagina del *No nos tientes*. Un’edizione recente, dell’anno 1983, del “No nos tientes” universitario, mi è stata favorita da Dante Liano.

Viernes de Dolores presenta una struttura non facilmente comprensibile a prima vista, ma che a mano a mano va chiarendo la propria lucidità. Agli straordinari quadri dei capitoli iniziali I-IV — pagine 7-71 nell'edizione bonaerense della Losada —, dove i chiaroscuri sono possenti, come nella pittura di Goya o nei *Sueños* di Quevedo, segue, occupando i capitoli V-XVII — pagine 72-213 — la descrizione dei preparativi della “Huelga de Dolores”, che esplose nel capitolo XVIII; i rimanenti capitoli, dal XIX al XXIII, e l’“Epílogo”, sono dedicati particolarmente alla conclusione della storia d'amore di Ricardo Tantanis, alias “Choloj”, con una ragazza della classe alta, Ana Julia, e alla recuperata coscienza, da parte del protagonista, della dignità della propria condizione sociale.

La storia d'amore allusa inizia e si svolge nella seconda parte del romanzo e ha un chiaro significato di esaltazione del conflitto tra due mondi, quello di una borghesia che si è fatta col proprio lavoro e che convive senza traumi con la classe d'origine, popolare, e quello di una sorta di aristocrazia latifondista, orgogliosa della propria storia familiare, non disposta ad accettare disinvolti salti di classe, tesa alla difesa, anche spietata, dei propri privilegi, e, naturalmente, ben legata al governo e alla chiesa, oltre che all'esercito.

La difficoltà per il lettore di accettare come un tutto armonico le varie parti del romanzo sta nel contrasto tra il prevalere di una trama marcatamente romanzesca, anche sentimentale — una storia, questa, che si complica ulteriormente per l'intervento di un'altra donna, Simoneta, per la quale pure si entusiasma il giovane Tantanis —, narrativa, nelle parti seconda e terza, e l'accentuato carattere “costumbrista”, tecnica d'affresco potremmo dire, della prima parte, ove lo scrittore presenta un singolare inferno sulla terra, luogo del dolore e della degradazione, profondamente segnato dalla nota scatologica, da un umorismo macabro, amaro e al tempo stesso sguaiato, una visione disorbitata, “esperpéntica” delle cose.

Il Verdugo ha visto in questa parte del romanzo una “crónica presentación del sustrato social condicionante” di tutto il libro ²³, e non a torto. Benché l'elemento ludico, visibile nella creazione linguistica, sia molto evidente, Asturias ha inteso dare, nei capitoli I-IV, la visione di una società avariata, priva di speranza, abbruttita nell'emarginazio-

²³ I.H. Verdugo, *Introducción a M.A. Asturias, Viernes de Dolores*, ed. cit., p. XXVII.

ne, già in una sorta di pre-morte, che del resto il vicino cimitero rende quasi concreta.

Non v'è dubbio, comunque, che questa prima parte di *Viernes de Dolores* potrebbe avere vita autonoma e sempre rimarrebbe una delle più valide creazioni di Asturias. Inserita nel romanzo è punto obbligatorio di riferimento, onde trarre le conseguenze della ragione profonda che conduce alle manifestazioni della "Huelga de Dolores". Ma, d'altra parte, il narratore non dimentica, nelle pagine successive al capitolo IV, questo ambiente. Anzi, ne richiama luoghi, situazioni e personaggi. Proprio nel capitolo XX ricompaiono i luoghi così caratteristicamente descritti nella prima parte del libro, le "fondas" di "El ultimo Adiós", "Las Movidas de Cupido", "Los Angelitos", "El Quitituy". Nello stesso capitolo, finita la "Huelga", "Choloj" e "Pan" cadono in balia delle "locas energuménicas"²⁴, delle "locas lubricas"²⁵ assetate di sesso, ed è una scena di straordinaria forza nella descrizione del furore libidinoso delle più tremende deformazioni femminili, da cui i due involontari "galanes" escono "convertidos en piltrafas"²⁶. Anche l'onomatopea ha il suo ruolo, come sempre nell'opera di Asturias: il grido di "una jamona de entrepierna rajada hasta la espalda, músculos flácidos, rodillas torneadas como perillas de féretro, pubis alborotado, venas como ríos de várices de mapamundi"²⁷, che afferra uno dei malcapitati, "Pan", "... abungalampó" ... abungalampó!"²⁸, richiama l'"¡Alumbra lumbre de alumbre!"²⁹ con cui si apre *El Señor Presidente*. Allo stesso modo richiama le infernali "pocilgas" quevedesche, entro le quali si consuma un'umanità derelitta.

Ma ancora, nel capitolo XXII, proprio sul finire del romanzo, quando sta per essere "descuartizado" a furor di popolo il Judas innalzato da "Choloj" sulla sua casa, secondo la tradizione — ma questa volta rappresentante l'odiato zio di Ana Julia — ricompare un "borrachín", tipico personaggio del panorama di "fondas" e di "briagos"

²⁴ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 265.

²⁵ *Ivi*, p. 264.

²⁶ *Ivi*, p. 263.

²⁷ *Ivi*, p. 261.

²⁸ *Ivi*.

²⁹ M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, texto establecido por Ricardo Navas Ruíz y Jean-Marie Saint-Lu, Paris, México, Madrid, Buenos Aires, Klincksieck-Fondo di Cultura Económica, 1978, p. 7.

presentato nella prima parte. E' significativo, del resto, che anche l'ultima cerimonia simbolica del carnevale avvenga nella piazzetta dove è il terminale dei tram "que iban o volvían del cementerio, tirados por mulas. Subían gentes con flores y bajaban otras llorosas"³⁰. E ciò sull'infittire di una presenza negativa, quella della polizia, presenza misteriosa e inquietante nella prima parte del romanzo, intorno al cimitero, e ora concretamente attuante in modo sanguinario, secondo la sua natura, come intende Asturias.

La rivolta contro la "polis" termina in carneficina, in prigionia, accusa e fucilazione del presunto colpevole di aver dato morte a un poliziotto. Torna, quindi, il lugubre paesaggio iniziale; le medesime parole, riprese sommariamente, lo rievocano:

... el muro del cementerio ... si se borrara ... si se desapareciera ... alto, plomizo, interminable ... fuera, la vida ... dentro, las cruces ... une tantas cosas separando tanto ... si se borrara ... si desapareciera ... alto, plomizo, interminable ... los gritos de los locos, lejos, lejos ... las momias del hospital de leprosos ... se retorcieron esa madrugada al oír la descarga de fusilamiento ... las cruces ... las cruces del cementerio ... cal y canto ... cal y llanto ... cal y llanto ..."³¹.

La ricongiunzione è perfetta: dall'ombra alla luce e di nuovo all'ombra; dalla morte alla vita, uno stadio falsamente vitale, e quindi nuovamente alla morte.

Più che della degradazione *Viernes de Dolores* è la storia di una inconclusa tragedia. Benché il libro sembri chiudersi su un positivo risveglio di coscienza e la conseguente rinuncia di Ricardo Tantanis ai titoli appena raggiunti di avvocato e di notaio, per non far parte di un sistema giudiziario di tipo "policíaco-militaroide", iniquo e vergognoso, negatore di ogni diritto umano e sottoposto "al vaivén político y a los caprichos y órdenes del mandamás o dictador de turno ..."³².

Il personaggio, vista la reazione, potrebbe sembrare un eroe positivo. Non lo è, nella sostanza. Perciò non credo, come invece ipotizza Claude Couffon³³, che in esso Miguel Angel Asturias abbia inteso raf-

³⁰ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 287.

³¹ *Ivi*, p. 312.

³² *Ivi*, pp. 312-313.

³³ C. Couffon, *Claves para una lectura*, *cit.*, p. LXXXV.

figurare se stesso. Accettiamo pure che lo scrittore abbia avuto anch'egli, all'epoca, un'avventura sentimentale come Ricardo, ma la sua condizione sociale non presentava certo gli "squilibri", diciamo così, che determinano le vicende tra Tantanis e Ana Julia. Asturias ha voluto senza dubbio fare del suo personaggio un uomo tentato dalla scalata sociale. La situazione economica dei genitori, ricchi "cholojeros", ossia commercianti di "entrañas de cerdo" e di cavalli, e l'accesso, proprio per questa situazione, a studi universitari altrimenti impossibili per lui, non riesce a vincere in Ricardo, di fronte al mondo luccicante dei "veri ricchi", delle famiglie con storia, un insuperabile senso di inferiorità. Esattamente è stato posto in rilievo ³⁴, a questo proposito, il contrasto che il giovane nota tra il giardino della fanciulla desiderata, "auténtico jardín, sin mezcla de hortalizas" ³⁵, e il suo, dove la lattuga si mescola alle rose, dove manca il senso di un giardino opera d'arte, la vera bellezza, a suo intendere.

Il tradimento della propria identità Ricardo lo consuma accettando servilmente la "forma de vivir, de pensar, de sentir de la gente de Ana Julia" ³⁶. Egli ha vergogna della propria casa, del proprio modo di vivere, dell'odore stesso che impregna la sua dimora, mentre quella di Montemayor "olía a maderas de fragancia antigua, a enredaderas de hojas parpadeantes al menor soplo del viento, [...] al frescor del agua en las fuentes, en los primeros patios, y más adentro a manteles guardados, alacenas fragantes como embarcaciones llenas de especias, y más adentro, a velas encendidas, cirios benditos, alcanfor, incienso y ese como olor a humo de vidrio que se despedía de los espejos ..." ³⁷.

Inoltre Ana Julia rappresenta il successo nella professione e perciò diviene mezzo per l'ascesa sociale ed economica ³⁸, che è discesa in senso morale. Al di là dell'attrazione per la bella ragazza c'è un'idealizzazione "alocada" del mondo desiderato, che al giovane si presenta sempre in un'atmosfera pregna di aromi, profumo di magnolie, "cascadas de perfume con resplandor de luna a mediodía ..." ³⁹; un

³⁴ I. Verdugo, *Introducción a M.A. Asturias, Viernes de Dolores*, ed. cit., p. LXIV.

³⁵ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 108.

³⁶ *Ivi*, p. 109.

³⁷ *Ivi*, p. 303.

³⁸ *Ivi*, p. 175: "abogado de gente con dinero ... con casas ... con bienes ...".

³⁹ *Ivi*, p. 117.

paesaggio quasi irreali, traboccante di poesia, nel quale Asturias rende efficacemente la meraviglia del suo paese, ma anche lo stato d'animo particolare dell'innamorato, l'effetto dell'amore e della bellezza femminile che si sposa a quella dell'ambiente:

La noche tibia. Las casas no parecían pegadas a la tierra, sino colgadas en el aire. Todo sin peso. Aroma de magnolias. El ruido de la ciudad, lejano ... [...] ⁴⁰.

Ma Ricardo è anche attratto, improvvisamente, dalla bellezza di Simoneta, una ragazza come uscita da un quadro del Botticelli, figlia dell'"artista" costruttore di "Judas", di statue di santi e di angeli, quanto a costumi un po' "maricón", quando è libero dalle sue donne. Tuttavia Simoneta non serve per il salto di qualità, perché, per quanto bella e desiderabile, appartiene alla stessa classe del giovane, "plebeyo, apto para todas las bajezas", cui si contrappongono gli idealizzatori esseri "nobles e incapaces de malas acciones" ⁴¹.

Per tutti questi motivi, e per vigliaccheria, il giovane Tantanis sostituisce dal carro allegorico del carnevale "Los horrores del Cristianismo" il fantoccio dello zio di Julia, rappresentante qualificato del mondo idealizzato, in realtà, come la madre di Ricardo chiarisce, uno che "echa fuego por la boca, es hombre de horca y cuchillo, anda con dos pistolas, una atrás y una adelante, y un látigo en la mano" ⁴².

Solo alla fine, fisicamente di fronte al personaggio, ma forte solo dell'incoscienza dell'ubriachezza, il giovane lo vedrà nella sua vera realtà violenta. Violenza che ancora avrà in Ricardo una vittima, quando il prepotente signore lo costringerà a divorare un grappolo enorme di banane, distruggendolo fisicamente e come "figura", serrandogli per sempre le porte dall'agognato "paradiso". Allora verrà la decisione di difendere il negro falsamente accusato di assassinio; allora la rinuncia da parte di Ricardo ai titoli accademici; allora il ritorno alla casa di Simoneta, dove, giusta punizione, dovrà constatare che un amico lo ha preceduto nel cuore della ragazza; allora la decisione di partire: "encontró un pasaje para Liverpool" ⁴³.

⁴⁰ *Ivi*, p. 214.

⁴¹ *Ivi*, p. 226.

⁴² *Ivi*, p. 158.

⁴³ *Ivi*, p. 314.

Ci sovviene, a questo punto, che anche Asturias, laureatosi in legge partirà per l'Inghilterra, ma sarà per sfuggire alla persecuzione politica; nulla vi è in comune tra la sua e la vicenda del personaggio. Meglio potremmo affermare che Asturias è un po' in molti personaggi al tempo stesso, e pienamente in nessuno. Ciò che alla fine occorre richiamare di Ricardo è che, come già per Cara de Angel del *Señor Presidente*, lo scrittore non gli offre una vera possibilità di riscatto, in quanto lo ritiene traditore di se stesso, rappresentante di una moralità che solo il personale fallimento nel piano di elevazione sociale ed economica gli fa scoprire.

Ancora una volta si afferma nel romanzo il fondamentale impegno morale di Asturias, che è poi anche impegno politico. Lo scrittore interviene direttamente sul problema in più di un'occasione, non solo attraverso i suoi personaggi o la brutalità dei fatti, manifestazione di un sistema negativo, del quale è simbolo ossessivo, alla fine, ma efficace, il poliziotto. Si potrebbe formare, a questo proposito, una ricca antologia di passi in cui l'alluso personaggio è colpito dal grottesco, naufraga nello scherzo crudele, nel gioco equivoco della parola, ad attestare un ripudio che viene avanti nell'opera di Asturias fin da *El Señor Presidente*⁴⁴. Una serie di attestazioni di brutale ignoranza, di violenza, di assenza di umanità, di bestialità dominante. Asturias distrugge il personaggio con ogni mezzo, in particolare con riferimenti alla degradazione escrementizia, ai luoghi a tale degradazione deputati. Valga un solo passo, del capitolo XXIII, riferito all'intervento ostinato della polizia in casa del professor Saturnino Casayuca, testimone inascoltato dell'innocenza del negro destinato a essere giustiziato, e uso, del resto, a questo tipo di perquisizioni poliziesche:

... el acabóse con los policías otra vez metidos en su casa ... llegaron a registrar al sólo pasar el zafarrancho, volvieron en la tarde, al anochecer, y ahora ya estaban de nuevo trastumbando muebles, arrastrándose en los aleros, metiendo las narices en los armarios, alacenas, la carbonera de la cocina, el retrete. [...] ⁴⁵.

⁴⁴ Cf. G. Bellini, *La narrativa di M.A. Asturias*, cit.

⁴⁵ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 294.

Viernes de Dolores è una straordinaria galleria di personaggi, di quadri d'ambiente, di folclore, di usi e di costumi. Ancora una volta Asturias si preoccupa, come già in *Mulata de tal*, di conservare e trasmettere le abitudini e le tradizioni del suo paese, che vede sul punto di scomparire o già del tutto scomparse. E se nella storia della preparazione, svolgimento e conclusione della "Huelga de Dolores" è un dominare di "humor" e di colori caldi, di dinamismo e di vitalità, tutto ciò è però intimamente minato dall'ombra cupa che su ogni cosa proietta il lugubre panorama dei capitoli iniziali. Ed è in questi dove l'arte di Asturias esalta le sue capacità di resa d'ambiente, di situazioni, di personaggi, che si succedono in scene diverse, strettamente concatenate, per generazione automatica, le une dalle altre.

Sullo sfondo del cimitero, retto da un infernale Tenazón che ripete quevedescamente ad ogni arrivo "Más combustible ... adelante ... aquí la muerte es natural como la vida ..." ⁴⁶, facendo capo alle "fondas" dai suggestivi, allusivi e talvolta esaltanti nomi, in un quartiere periferico penetrato dalla confinante presenza della morte — il cimitero —, un'umanità, transeunte o stabile, totalmente degradata. "Inmenso lienzo fúnebre", l'ho definito in altra occasione ⁴⁷, che ha la sua più diretta ascendenza nei *Sueños* di Quevedo, ma solo per l'insistenza del lugubre, l'onnipotenza della morte. Nei *Sueños* vi è, tuttavia, una durezza che raggela: tutto è dura condanna, manca il senso profondo di umanità che permea la creazione di Asturias, sempre teso a cogliere, e a rendere con nota tenerissima, la disgrazia della condizione umana, con partecipazione immediata. Ciò che Asturias contempla vive di questa partecipazione. Il silenzio del luogo funebre accentua il peso della disgrazia. L'"eterna brevedad del tiempo" ⁴⁸ è misura dell'inconsistenza dell'uomo. Il muro del terribile luogo dove tutto si livella sembra divenire infinito, insinuarsi dappertutto, comprendere ogni cosa. La vita non è quella delle luci cittadine, dei quartieri residenziali, allucinante irrealtà, ma quella delle scariche dei plotoni d'esecuzione, che proprio qui compiono la loro opera di morte. Il guardiano del cimitero, Tenazón, è egli stesso un demone. Sepulcri è l'artista che dà l'ultima mano all'opera del tempo e della morte.

⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

⁴⁷ G. Bellini, *Tres momentos quevedescos en la obra de M.A. Asturias*, in *Homenaje a L.A. Sánchez* cit.

⁴⁸ M.A. Asturias, *Viernes de dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, *op. cit.*, p. 7.

Il disorientamento di chi è ancora vivo, di fronte al luogo dove manca ogni vita, è reso con efficacia nell'impaccio con cui l'uomo si muove, indeciso, si direbbe, tra "marcharse a la ciudad en seguida — tranvías, carruajes, automóviles de alquiler — o quedarse por allí, donde al sólo cruzar la calle espaciosa y arbolada, empieza el suburbio de casas apeñuscadas bajo las polvaredas que levantan los ventarrones que barren aquellos campos solos ... [...]"⁴⁹.

Morte e silenzio, e solitudine, clima di disperato, ma somnesso sgomento. L'inferno è di fronte al cimitero, nelle "fondas". Qui è il naufragio dell'umanità affranta che, come sempre nelle società rurali, negli strati più bassi e diseredati, cerca nell'alcool di attenuare il dolore, il senso disperato della propria e dell'altrui sventura.

Tra allusioni e grotteschi festeggiamenti per il proprio santo da parte del guardiano del luogo funebre, che di tra le tombe libera palloncini colorati, e il controllato adescamento del personaggio da parte della Cobriza per averne protezione contro la polizia, si fa largò tutta un'umanità distrutta, che Asturias studia e presenta con riuscita aderenza a una realtà di dolore che solo apparentemente sconfinava nel grottesco. Perché qui il grottesco assolve una funzione nuova, quella di sottolineare l'involontaria miseria dell'uomo.

Così, sono rappresentati al vivo, nel loro abbruttimento alcoolico, i "borrachos del plantel" in "La Flor de un Día", seduti su una panca, "paralizados, mineralizados casi por el aguardiente que ingerían, más piedra lumbre que aguardiente", mezzo addormentati in un "sueño despierto, sueño de antesala, en que esperaban no se sabía qué"⁵⁰.

La nota umoristica compare anch'essa in queste pagine, al servizio, si può dire, dell'amarezza. Esempio è la tenacia con cui lo scrittore segue l'ubriaco "retador" erotico che, cacciato dalla "fonda" de "La Flor de un Día", entra in quella de "Los Siete Mares", ne esce con la sensazione "de ir nadando", entra nella birreria "Las Movidas de Cupido", dove tenta un rapido "manoseo" sotto la gonna della "Pichona", fugge pestando una zampa a una "chucha", che tenta di morderlo e scappa guando, infine si lascia andare nella "fonda" de "Los Angelitos", dove si piangono i "tiernos", ballando, per non bagnargli le ali — particolare tenero: si ricordi il precedente dell'"entierro" della

⁴⁹ *Ivi*, p. 8.

⁵⁰ *Ivi*, p. 16.

piccola Natividad Quintuche in “Torotumbo”, di *Week-end in Guatemala* —, “al compás de la música valseada que molía un fonógrafo de entraña negra y trompetón de pico de ave marina”⁵¹.

Improvvisamente il grottesco sfocia nella tenerezza, considerando il dolore dei genitori “mientras el pedacito de su carne que acababan de sepultar se hacía nada”⁵², per tornare con rinnovato vigore all’umor nero nella descrizione dei “water-closed” installati ne “Los Angelitos”, bianca la tazza e la tavola “como salvavidas negro para traseros de personas de luto”⁵³, aperti alla vista di tutti. Ragione per la quale si affittavano ai clienti maschere, delicatezza della casa, ma anche “osadía comercial”, in quanto motivo di ulteriore attrazione per la clientela, tra la quale Asturias segnala argutamente “la curiosidad militar y eclesiástica de curas y militares que desde la calle, a sabiendas del secreto, se detenían a fisgpear”⁵⁴.

Uno strano clima distorto e disperato si instaura con queste rappresentazioni. Il grottesco invade anche il campo dell’erotico, un erotico macabro se i muri degli “excusados” sono presentati coperti di disegni propri di “locos sexuales sueltos, delirantes, que dibujaban, más allá del amor carnal, en el reino del amor óseo, esqueletos y *esqueletas* poseyéndose”, baci di ingranaggi e di denti, e su tutto un allucinante membro virile “que recorría las paredes, desplegando en su avanzar irrefrenable, su nombre “el filarmónico”, escrito con letra de carta, y sexos de mujeres pintados del suelo al techo volando como mariposas, entre cortinas de telarañas, [...]”⁵⁵.

Un grottesco inferno sulla terra. Asturias s’intrattiene con compiacimento, si diverte visibilmente, insistendo su un ibrido — le differenti identificazioni del dolore, ad esempio, attraverso i suoni dei defecanti, la “pedorra” che trascina a uno spasmodico gioco di invenzione linguistica, di nomi e di onomatopee⁵⁶ —, sempre al servizio di una resa interiore di pena che ora lo scrittore sembra voler pudicamente eludere.

Testimoni terrificanti i personaggi deputati al rito: cocchieri di carri funebri “enjutos, patilludos, bebedores de cerveza negra para no

⁵¹ *Ivi*, p. 18.

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ *Ivi*, p. 19.

⁵⁴ *Ivi*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 20.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 21-22.

desuniformarse y devoradores de panes con mortadela, que así la muerte no faltaba en sus alimentos”⁵⁷, seppellitori “de quienes se decía que rezaban al levantarse: ‘El muerto nuestro de cada día dánoslo hoy ...’”⁵⁸, vecchi muratori “mostachudos”⁵⁹, grandi sarti del “vestido de madera a la medida”⁶⁰, insomma, tutta la “funérea aristocracia hedionda a caballeriza”, il “proletariado sepulcral con olor a tierra de huesos”⁶¹, presentati in un lugubre, efficacissimo quadro finale, nel capitolo III, frequentatori incoscientemente allegri e rumorosi, come abituati alla morte e ai suoi spettacoli, de “Las Movidas de Cupido”:

Los cocheros, postillones, palafreneros y maceros de pompas fúnebres, enlatados, como conservas de la muerte, en sus cuellos, pecheras y puños de almidón y pez, charolados, emplumados, espejeantes, brindaban, entre nubes de humo de tabaco, con los sepultureros rojizos de polvo de ladrillo de tumba, marmoleados de cal, con los tipógrafos de esquelas mortuorias, con los carpinteros de ataúdes y con todo aquel que algo representaba en la próspera industria funeraria. Caían de paso a tomarse su traguito, sólo de paso, curas de responso y hoyo, notarios de última voluntad, médicos de acta de defunción, oradores fúnebres de voz temblona, periodistas de necrologías, [...] ⁶².

L’infemale rappresentazione finisce per dominare, lo abbiamo detto, tutta la vicenda narrata in *Viernes de Dolores*, della quale predice il negativo epilogo; ma soprattutto si pone come pietra tombale su un mondo in cui, per usare le parole di Asturias, “ya se juntaron el polvo y el estiércol”⁶³.

⁵⁷ *Ivi*, p. 36.

⁵⁸ *Ivi*, p. 37.

⁵⁹ *Ivi*, p. 38.

⁶⁰ *Ivi*, p. 43.

⁶¹ *Ivi*, p. 45.

⁶² *Ivi*.

⁶³ *Ivi*.

FUENTES GAUCHESCAS TEXTUALES DEL "MARTÍN FIERRO":
ASCASUBI, VERDADERO PRECURSOR DE HERNÁNDEZ

Jorge Luis Borges, en su *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires 1953, p. 16, afirmó que de los poetas que "han sido llamados precursores de Hernández", con excepción del uruguayo Antonio Lussich, "en verdad ninguno lo fue salvo por el común propósito de hacer hablar a gauchos con entonación o léxico campesino" (cito de la ed. de 1965). Se refería Borges al uruguayo Bartolomé Hidalgo y a los argentinos Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo. Con todo, en la p. 14, al hablar del tono de Ascasubi, había dicho que "este rasgo [...] prefigura ciertas crueldades del Martín Fierro". Sucesivamente, en el *Prólogo* de su *Poesía Gauchesca*, I (en colaboración con Adolfo Bioy Casares), publicada en B. Aires el año siguiente, agregó que Hidalgo tiene "una voz mesurada y viril, una voz honesta y antigua, que no volveremos a oír hasta el *Martín Fierro*". Son sus dos únicas alusiones a cierta afinidad entre Hidalgo y Ascasubi, por un lado, y José Hernández por el otro. En cambio, en lo que respecta a Antonio Lussich, lo considera "muy precisamente precursor de Hernández (*El "Martín Fierro"* cit., p. 16) y cita un par de pasajes que "anticipan, casi verbalmente, el *Martín Fierro*" (*ibid.*, 17).

Ahora bien, dejando a un lado, en esta sede, el problema de la indiscutible influencia de Lussich en Hernández, veamos aquí cómo la observación de Borges, si bien puede aplicarse, *grosso modo*, a Hidalgo y del Campo, me parece que no es aplicable a Ascasubi. Digo *grosso modo* porque también en aquéllos se pueden encontrar sueltas, acá y allá, algunas evidentes coincidencias y hasta identidades no sólo léxicas sino también de imágenes y situaciones contextuales. He aquí un par de ejemplos sintomáticos para cada uno de ellos (cito de *Poesía Gauchesca* cit., I y II, y de *El gaucho Martín Fierro*, edic. por Santiago M. Lugones, Buenos Aires, Centurión, 1948). [Los subrayados son míos].

HIDALGO

HERNÁNDEZ

Nos golpiamos en la boca / y ya nos entreveramos; / y a éste quiero, a éste
Y golpiándose en la boca / Hicieron fi-
la adelante / [...] / Hicieron el entreve-

no quiero / los juimos arrinconando (I, p. 19).

ro / Y en aquella mescolanza / *Este quiero, éste no quiero*, / Nos escogían con la lanza (*Ida*, vv. 545-64).

Los elementos idénticos son: “nos golpiamos en la boca” y “golpiándose en la boca”; “(nos) entreveramos” y “(hicieron) el entrevero”; “a éste quiero, a éste no quiero” y “éste quiero, éste no quiero”. Aquí Hernández, frente a Hidalgo, realiza una condensación y dramatización de la imagen puesto que, mientras en aquél la acción descrita es la de *arrinconar* uno por uno a los enemigos para matarlos, en éste es la de *escogerlos* uno por uno con la lanza, matándolos en el mismo momento que se los escoge.

HIDALGO

Mi asunto es un poco largo; / para algunos será alegre, / y para otros será amargo (I, p. 3).

HERNÁNDEZ

Y si llegan a escuchar / lo que explicaré a mi modo / Digo que no han de réir todos / Algunos han de llorar” / (*Vuelta*, vv. 234 ss.).

Elementos equivalentes: “mi asunto” y “lo que explicaré a mi modo”; “alegre” y “réir”; “amargo” y “llorar”. Poco más adelante, Hernández volverá a utilizar el mismo patrón formal (léxico-sintáctico-rítmico) y dirá: “Digo que *mis cantos son* / Para los unos [...] sonido / Y para otros [...] intención” (vv. 2374-6) en donde, con relación al modelo de Hidalgo, los elementos idénticos son: “para algunos (será)” y “(son) para los unos”; “para otros (será)” y “para otros”; los elementos equivalentes son “mi asunto” y “mis cantos”; los elementos análogos son “alegre” y “sonido”; “amargo” e “intención”. En este caso, en Hernández se produce un desdoblamiento de la imagen sintética de Ascasubi derivándose, de una única, dos totalidades icónicas consecutivas: en la primera prevalece el contenido eidético de la de Ascasubi y en la segunda su modelo formal, su patrón sintáctico y fonorrítmico. Es un fenómeno de análisis frente a la síntesis ascasubiana.

DEL CAMPO

Tome el frasco, priendalé [...] / Sirvasé no más, cuñao. (II, p. 326).

HERNÁNDEZ

Y me alargó un medio frasco / Diciendo: “Beba cuñao!” (*Ida*, vv. 1290-1).

Elementos idénticos: “frasco”; “cuñao”. Elementos equiv.: “tome” y “me alargó”; “sirvasé” y “beba”. Aquí se produce, en la imagen hernandiana, una *teatralización*, una *gestualización*, frente a la de Del Campo, puesto que, en ésta, tan sólo está implícito el gesto de entregar el frasco (“tome”) para que el otro beba, mien-

tras que en aquélla el gesto (“me alargó) se halla explícito ¹.

DEL CAMPO

Que más que *tengan cañones / con más rayas que el cotín* (II, p. 337).

HERNÁNDEZ

que *traíba unos cañones / Con más rayas que un cotín* (*Ida*, vv. 957-8).

Elementos equivalentes: “sin consuelo” y “afligida”; “recién nacido” y “tierna criatura”. Elemento análogo: “chamuscao” y “degolló”. La escena también es análoga que se comparan las rayas internas de los cañones modernos con las de la tradicional tela para colchones, Hernández se diferencia de Del Campo tan sólo por la indeterminación del sustantivo (“un cotín”) frente a la determinación ascasubiana (“el cotín”). En suma, en éste hay una imagen más puntual, mientras que en aquél la hay más difuminada.

Si prescindimos de Hidalgo y Del Campo (cuya influencia en Hernández puede considerarse esporádica y ocasional) y pasamos a examinar ahora a Hilario Ascasubi, encontramos tales y tantas analogías y coincidencias que no pueden ser casuales.

A los efectos de nuestra documentación aquí dejaremos a un lado las coincidencias tan sólo léxicas o fraseológicas, o los juegos de palabras picarescos que pueden considerarse como tópicos o peculiares del lenguaje gauchesco y que estarían difundidos en el habla de las plebes rurales (y hasta urbanas) de la época, puesto que, para ellos, no es posible diferenciar lo que Hernández pudo haber tomado directamente del lenguaje popular de lo que pudo haber tomado por intermedio de sus antecesores gauchescos. Nos limitamos, pues, a registrar aquellas coincidencias y analogías en las que el elemento idéntico común sea, a la vez, léxico, eidético y situacional (contextual): en las que, por lo tanto, el grado de afinidad pueda considerarse como máximo. En nuestro registro seguimos el mismo orden de sucesión de los distintos pasajes en la obra de Ascasubi según la edición citada.

ASCASUBI

Le crucé los dos cachetes / con un tajo de mi flor. / [...] / entonces salí a la

HERNÁNDEZ

Lo dejé mostrando el sebo / De un revés con el facón. / [...] Y el pulpero pe-

¹ Acerca de la gestualidad hernandiana cfr. mi trabajo *Gestualidad-teatralidad en el Martín Fierro*, en “Studi di letteratura ispano-americana”, 15-16 (1983) *Omaggio a Franco Meregalli*, pp. 125-131).

calle, / y atrás de mí se largó / el pulpero, dando gritos (I, p. 49).

gó el grito, / Ya pa el palenque salí (Ida, vv. 1305-11).

Dentro de la analogía del contexto los elementos idénticos comunes son “salí (a la calle)” y “(pa el palenque) salí”; “El pulpero dando gritos” y “el pulpero pegó el grito”. Los elementos equivalentes son: “Le crucé los dos cachetes / con un tajo de mi flor” y “Lo dejé mostrando el sebo / De un revés con el facón”.

ASCASUBI

Y en medio de los tizones / hecho chicharrón Antero / y el pobre recién nacido / [...] / y entró a llorar sin consuelo / al ver su hijo chamuscao (I, pp. 67-68).

HERNÁNDEZ

Llora la pobre afligida; / Pero el indio en su rigor / Le arrebató con furor / Al hijo de entre sus brazos / [...] / A su tierna criatura / Se la degolló a los pies (Vuelta, vv. 3403-20).

Elementos idénticos: “(entró a) llorar” y “llora (la pobre)”; “su hijo” y “al hijo”. Elementos equivalentes: “sin consuelo” y “afligida”; “recién nacido” y “tierna criatura”. Elemento análogo: “chamuscao” y “degolló”. La escena también es análoga; sólo que, en uno, el niño blanco es degollado por el indio y, en el otro, es quemado. Podemos decir, pues, que en Hernández hallamos una intensificación y dramatización de la imagen con respecto a Ascasubi.

ASCASUBI

¡Qué hachazo!, ibarbaridá!, / medio a medio lo partió / Y ahí no más como maletas / sobre el pingo lo dejó (I, p. 223).

HERNÁNDEZ

Áhi quedaban largo a largo / Los que estiraron la jeta; / Otro iba como maleta (Ida, vv. 1639-41).

La situación es la misma: se trata del cadáver del adversario dejado colgando del lomo del caballo como si fuera maleta. El elemento idéntico es: “como maleta(s)”. Los elementos equiv. son: “lo partió” y “estiraron la jeta” (“fueron muertos”); “lo dejó” y “quedaban”. Los elementos análogos desde el punto de vista formal (aunque no semántico) son “medio a medio” y “largo a largo”.

ASCASUBI

Desde entonces, creamé, / ni de mi gaucha sé nada, / pues la dejé abandonada / con cuatro criaturitas, / mis ovejas y vaquitas / mi tropilla y mi ma-

HERNÁNDEZ

Puedo asegurar que el llanto / [...] / largué / [...] / Al dirme dejé la hacienda / Que era todito mi haber / [...] / Los pobrecitos muchachos / [...] Si eran

nada. / Oiga no más mis lamentos (I, p. 223).

como los pichones / Sin acabar de emplumar! / [...] / Y la pobre mi mujer / Dios sabe cuanto sufrió. / Me dicen que se voló / [...] / Sin duda a buscar el pan / Que no podía darle yo, / [...] Talvez no te vuelva a ver, / Prenda de mi corazón! (Ida, vv. 1017-63).

Elem. equiv. “Desde entonces [...] ni de mi gaucha sé nada” y “Talvez no te vuelva a ver, prenda de mi corazón”; “la dejé abandonada” y “se voló [...] a buscar el pan que no podía darle yo”; “cuatro criaturitas” y “pobrecitos muchachos [...] sin acabar de emplumar”; “mis ovejas y vaquitas, mi tropilla y mi manada” y “la hacienda que era todito mi haber”; “mid lamentos” y “el llanto largué”.

ASCASUBI

Luego, en los brazos del sueño / los sentidos entregó / [...] batiendo el gallo las alas / la media noche cantó” (I, p. 331); “antes del alba siguiente / [...] / cuando ya lúcidamente / venía clariando el cielo / la luz de la madrugada / y las gallinas al vuelo / se dejaban caír al suelo / [...] / Al tiempo que la naciente / rosada aurora del día, / así que su luz subía / [...] nacía con la mañana / brillantísimo el lucero / [...] / Y también las golondrinas / [...] / festejaban los albores / de la nueva madrugada; / y cantando sin cesar / todo el pago alborotaban / [...] / y entonces da gozo el ver / los gauchos sobre la loma / al campiar y recoger; / y se veían alegrones / [...] / y sus caballos saltando / fogosos [...] / y los potros relinchaban / [...] / y allá lejos encelaos los baguales contestaban / todos desasosegaos (I, pp. 331-4).

HERNÁNDEZ

Entonces, cuando el lucero / Brillaba en el cielo santo, / Y los gallos con su canto / Nos decían que el día llegaba / [...] / Y apenas la madrugada / Empezaba a coloriar, / Los pájaros a cantar / Y las gallinas a apiarse / [...] / Este se ata las espuelas, / Se sale el otro cantando / [...] / Y los pingos relinchando / Los llaman desde el palenque / [...] / ¡Ah, tiempos! ... si era un orgullo / Ver jinetiar un paisano / [...] / Otros al campo salían / Y la hacienda recogían / [...] / Y así sin sentir pasaban / Entretenidos el día. / [...] / Era cosa superior / Irse en brazos del amor / A dormir como la gente / [...] / ¡Ricuerdo! ¡iqué maravilla! / Cómo andaba la gauchada / Siempre alegre y bien montada (Ida, vv. 138-207).

Elementos idénticos: “el gallo [...] cantó” y “los gallos con su canto”; “el cielo”; “la madrugada”; “las gallinas”; “brillantísimo el lucero” y “el lucero brillaba”; “cantando” y “cantar”. Elementos equivalentes: “(las gallinas) se dejaban caer al suelo” y “(las gallinas) [empezaban] a apiarse”; “la naciente rosada aurora del día” y “la madrugada empezaba a coloriar”; “las golondrinas” y “los pájaros”; “da gozo el ver los gauchos sobre la loma” y “era un orgullo / Ver jineteriar un paisano”; “al campiar y recoger” y “al campo salían y la hacienda recogían”; “y los potros relinchaban [...] y allá lejos [...] los baguales contestaban” y “y los pingos relinchando los llamaban desde el palenque”. Elementos análogos: “Y (los gauchos) se veían alegrones [...] y sus caballos saltando fogosos” y “Como andaba la gaucha-da, siempre alegre y bien montada”.

ASCASUBI

Y atrás de esas madrugueras / que los salvajes espantan / campo ajuera se levantan, / como niubes polvaderas / preñadas todas enteras / de pampas desmelenaos, / que al trote largo apuraos, / sobre sus potros tendidos / cargan pegando alaridos [...] / y se pintan de manera / que horrorizan de fierazos / [...] / Viene la mancarronada / cargando la toldería, / y también la chinería / hasta de a tres enancada / [...] / los pueblos hechos pavesas / dejan entre otros horrores / y no entienden de clamores, porque ciegos atropellan. / Y así forzan y degüellan / niños, ancianos, y mozos / pues como tigres rabiosos / en ferocidad descuellan / [...] / y luego a la repartida / ningún cacique atropella (I, p. 341-2).

HERNÁNDEZ

Naidas le pida perdones / Al indio / Pues donde dentra / Roba y mata cuanto encuentra / Y quema las poblaciones. / No salvan de su juror / Ni los pobres angelitos / Viejos, mozos y chiquitos / Los mata del mismo modo / [...] / Tiemblan las carnes al verlo / Volando al viento la cerda / [...] / Hace trotiadas tremendas” (Ida, vv. 477-493). “Se vinieron en tropel / Haciendo temblar la tierra / [...] / ¡Qué vocerío! que barullo! / ¡Qué apurar esa carrera! / La indiada todita entera / Dando alaridos cargó” (ib., 552-6). “tendido en el costillar” / [...] (ib. 547-583).

Elementos idénticos: “todas enteras” y “todita entera”; “al trote (largo apuraos)” y “trotiadas (tremendas)”; “(sobre sus potros) tendidos” y “tendido (en el costillar)”; “cargan (pegando) alaridos” y “(dando) alaridos cargó”; “los pueblos (hechos pavesas)” y “(quema) las poblaciones”; “deguellan niños, ancianos y mozos” y “(viejos) mozos (y chiquitos los mata)”. Elementos equivalentes: “salvajes” e “indio”; “(pampas) desmelenaos” y “volando al viento la cerda”; “horrorizan de

fierazos” y “tiemblan las carnes al verlo”; “no entiende de clamores” y “Naidés le pida perdones”; “ciegos atropellan” y “no salvan de su juror”. Elementos análogos: “campo ajuera se levantan / [...] polvaderas / preñadas [...] de pampas” y “se vinieron en tropel haciendo temblar la tierra”. La primera estrofa del pasaje de Ascasubi mencionado ha sido citada también por Borges y Bioy Casares² pero sin relacionarla con el pasaje correspondiente del *Martín Fierro*. En cuanto a “viene la mancarronada / *Cargando* la toldería / y también la *chinería* [...]” de Ascasubi, en *La Vuelta* de Hernández hallaremos también una imagen análoga: “Vuelven las *chinas cargadas* con las prendas en montón” (vv. 2935-6). Lo mismo en lo que respeta a “y luego a *la repartida* / ningún cacique *atropella*” que halla su correspondiente análogo en “Antes que *ninguno elija* / Empieza con todo empeño / [...] A hacerse *la repartija* / Se reparten el botín / *con igualdad* [...] / Sólo en esto se somete / a una regla justicia” (ib., vv. 2949-58). En los dos últimos casos nos encontramos, pues, ante un fenómeno de analogía no por contigüedad sino a distancia (¡y a distancia de años!), debido (si no es casual) a la asombrosa memoria poética de Hernández.

ASCASUBI

La partida allí mesmito / hizo alto y se *desmontó* / [...] pues notó / que hacían *ruído* en la marcha / [...] / *sables vainas de latón* / [...] / A ese mismo tiempo / *un tigre* / allí muy cerca bramó / [...] / y echándose sobre el pasto / de medio lao, *afirmó* / *la oreja izquierda en el suelo* / [...] / dijo: — *Es un jinete solo*” (I, pp. 402-4).

HERNÁNDEZ

Quando *el grito del chajá* / Me hizo parar *las orejas* / Como *lumbriz me pegué* / *Al suelo para escuchar* / [...] / *Y que eran muchos jinetes* *conocí sin vacilar* / [...] / Y ya *escuché* sin tardanza / Como *el ruído de un latón*” (*Ida*, vv. 1473-86); “Pero no aguardaron más y *se apiaron en montón*” (ib. vv. 1573-8).

Elementos idénticos: “(notó que hacían) *ruído* [...] de *latón*” y (escuché ... como) el *ruído de un latón*”; “(afirmó) *la oreja* [...] en el suelo” y “(me hizo parar) *las orejas* [...] al suelo”; “(dijo): — *Es (un) jinete (solo)*” y “(que) eran (muchos) *jinetes (conocí)*”. Elementos equivalentes: “*la partida* [...] se *desmontó*” y “se *apiaron en montón*”. Elementos análogos: “*un tigre* [...] bramó” y “*el grito del chajá*”; “echándose sobre el pasto, / de medio lao” y “*come lumbriz me pegué* / al suelo”.

ASCASUBI

Virgen *santa* del Luján / imadre de Dios soberano! / [...] / y vos también,

HERNÁNDEZ

Pido a los *santos* del cielo / Que ayuden mi pensamiento / *Les pido en este*

² *Op. cit.*, p. XIII.

madre mía / y señora del Rosario: / [...] / *Dénmele a mi pecho voces / y expresiones a mis labios, / ahora al fin que explicar debo / los prodigiosos milagros / [...] / ¡ Señor de la Redención / [...] / yo, mal coplero y negado / a causa de la inorancia / que iluminéis mi memoria, / Dios mío os pido postrado; y también que a mis palabras / de expresivas les deis algo / porque no podré explicarme sino como un rudo gaucho / ahora que [...] / voy a contar los milagros* (I, pp. 587-8).

momento / Que voy a cantar mi historia, / Me refresquen la memoria / [...] / Vengan santos milagrosos / [...] que la lengua se me añuda / [...] / Pido a mi Dios que me asista / En una ocasión tan ruda / [...] / Que no se trabe mi lengua / Ni me falte la palabra / [...] / Yo no soy cantor letrao / [...] / (Ida, vv. 7-49).

Elementos idénticos: “(virgen) santa (de Luján)” y “los santos (del cielo)”; “(Que iluminéis) mi memoria [...] os pido” y “Les pido [...] (me refresquen) la memoria”; “(sino como un) rudo (gaucho)” y “en una ocasión tan ruda”; “(que a mis) palabras / (de expresivas les deis algo)” y “(ni me falte) la palabra”. Elementos equivalentes: “Dénmele [...] expresiones a mis labios” y “Que no se trabe mi lengua”; “yo, mal coplero [...] / a causa de la inorancia” y “yo no soy cantor letrao”; “voy a cantar los milagros” y “voy a cantar mi historia”.

En lo que respecta a la invocación a la “*Virgen* santa (de Luján)”, de Ascasubi, encontraremos, en cambio, un agradecimiento en *La Vuelta* de Hernández: “Gracias le doy a la *Virgen* / [...] / Porque entre tanto rigor / [...] No perdí mi amor al canto / Ni mi voz como cantor” (vv. 2353-8).

Los materiales verbales, eidéticos y contextuales que hemos presentado hasta aquí (y que representan una muestra significativa dentro del cotejo textual sistemático que hemos realizado en la entera obra de ambos autores) son suficientes para demostrar que el verdadero primer “precursor” del gran Hernández no fue Lussich, como lo juzgó Borges y como se vino repitiendo sucesivamente, sino que lo fue, efectivamente, Antonio Ascasubi. Por supuesto que no se pretende aquí agotar el tema sino simplemente replantear, en forma documentada y puntual, el problema historiográfico de las fuentes gauchescas del *Martín Fierro*, dejando por ahora a un lado el problema estilístico de *cómo* (esto es, con cuáles modalidades formales, con cuáles procedimientos estilemáticos) se realizó la imitación por parte de Hernández en determinados pasajes de su poema. De todos modos, podemos comprobar desde ahora, por los pasajes citados, que no se trata de mera imitación inerte sino de verdadera *reinvención*, a partir de los materiales dados, que aquél

elabora a nivel altísimo reconstruyendo, a su manera, *sub specie aeternitatis*, los elementos eidéticos, verbales y fonomelódicos del modelo. En esto lo facilitó, paralelamente a su naturaleza poética y a sus específicas emociones intuicionales y estéticas, caso por caso, su prodigiosa memoria (y no tanto su monstruosa memoria mecánica, que conocemos por la biografía, cuanto su profunda memoria *poética*). Desde ahora podemos comprobar también que esta imitación-recreación tiende no sólo a la adopción (dentro de contextos análogos) de imágenes y materiales léxicos puntuales a nivel sintagmático, sino también a la de enteras constelaciones de elementos léxico-eidéticos que se hallan dentro de extensos pasajes orgánicos. Se desintegra, en suma, el modelo poético para reintegrarse inmediatamente en forma personalísima. Habrá que cotejar sistemáticamente (siguiendo la huella trazada por Borges que se limitó a señalar la analogía de un par de pasajes sintomáticos) los textos de Antonio Lussich con el *Martín Fierro* antes a llegar a conclusiones definitivas y completas. Con todo, desde ya se puede adelantar que la influencia del uruguayo ha sido efectivamente importante aunque éste no representó su fuente primera. Por ahora podemos adelantar un hecho que parece curioso y que hasta hoy, que sepamos, no ha llamado la atención de la crítica: el hecho de que, mientras el argentino imitó (a su manera) al uruguayo, éste, en la segunda etapa de su producción poética, imitó a su vez (y a su manera) al primero. Es un caso de *vaiivén*, de empatía y sincretismo poético, bastante insólito en la historia literaria de la época; habrá que profundizarlo.

RECENSIONI

L. Busquets - L. Bonzi, *Curso de conversación y redacción*, Madrid, SGEL, 1983, pp. 245; *Ejercicios Gramaticales. Nivel medio y superior*, Madrid, SGEL, 1983, pp. 294.

Questi due volumi di L. Busquets e L. Bonzi per lo studio dello spagnolo come lingua straniera sono diretti ad un pubblico che abbia già superato la fase elementare di apprendimento.

Le autrici, utilizzando la loro esperienza di insegnamento dello spagnolo ad italofoni, approdano a questo lavoro, che, pur non essendo specifico solamente per gli allievi del nostro Paese, è particolarmente sensibile alle loro esigenze. Lo si nota nell'insistenza su strutture ad interferenza negativa tra i sistemi linguistici dell'italiano e dello spagnolo.

Il *Curso de Conversación y Redacción*, seguendo recenti indicazioni metodologiche, suggerisce una ripresa della "lettura" come momento valido del processo d'apprendimento. I testi proposti sono "autentici" e per lo più utilizzano il codice linguistico letterario e giornalistico. Taluni sono descrittivi, altri argomentativi, ed avviano all'esplorazione della realtà socioculturale spagnola attraverso temi frequenti nella conversazione: descrizione dell'ambiente familiare, del paesaggio, descrizione fisica, psicologica e morale delle persone, presentazione di problemi sociali e politici (lavoro, mass-media, ecologia, emarginazione di giovani ed anziani ...).

L'iter didattico seguito per la decodifica dei testi parte da un questionario che verifica il grado di comprensione globale degli stessi; seguono esercizi indirizzati soprattutto a far acquisire una competenza semantico-lessicale. A tale scopo servono soprattutto quegli esercizi che utilizzano l'attività "metalinguistica" del parlante, da intendere non solo come la tradizionale capacità di fare un'analisi formale di frasi e parole, bensì come momento di riflessione sull'uso contestuale della lingua. Vedansi gli esercizi del tipo "Explique el significado de las siguientes palabras tal como están usadas en el texto" (pp. 11, 27, ...).

Gli esercizi sono in gran parte "strutturali", di trasformazione, sostituzione, flessione, completamento. Numerosi sono quelli a scelta alternativa tra due o tre forme linguistiche o parole, il cui uso è determinato da strutture lessematiche sintagmatiche, se vogliamo usare la terminologia di E. Coseriu, o dalla funzione sintattica, o dal contesto semantico in cui sono inserite.

L'ampliamento del lessico è anche favorito da esercizi di sostituzione di parole di significato opposto; mentre la possibilità di trasformare frasi è suggerita dall'uso di equivalenti funzionali.

Il passaggio dalla comprensione del messaggio scritto ad un'attività linguistica

produttiva è facilitato da questionari e proposte di conversazione che ampliano le tematiche delle letture.

E' ovvio che dipenderà dalla metodologia del docente che userà il libro sviluppare, partendo da questi spunti, esercizi atti a far acquisire l'abilità espressiva scritta e orale.

In questa fase didattica il docente si renderà conto degli "errori" degli allievi e cercherà le strategie per intervenire. In funzione di ciò le autrici hanno redatto il volume *Ejercicios gramaticales*, inteso ad offrire agli studenti "un material lingüístico que les permita [...] profundizar en el estudio de la sintaxis y del léxico". Tale materiale è particolarmente adatto ad un recupero individualizzato; oltre ad essere ampio, in modo da coprire gran parte delle difficoltà che si incontrano nello studio dello spagnolo come lingua straniera, è accompagnato dalla soluzione di ogni esercizio, permettendo quindi l'autocorrezione. Viene così garantito quel processo di feedback indispensabile in ogni insegnamento/apprendimento.

Ogni struttura linguistica è introdotta da schemi che ne spiegano l'uso e ne evidenziano le eventuali possibilità semantiche (ad es. lo schema del gerundio presenta le diverse funzioni: causale, modale, condizionale, temporale ...).

I materiali linguistici sono aggregati intorno ad argomenti grammaticali (ortografia, forme verbali, preposizioni, pronomi, ...), presentati in funzione del loro uso, accompagnati da parecchi esercizi strutturali e da questionari che avviano a piccole conversazioni, composizioni scritte o formulazioni di storie delle quali si danno alcuni elementi (vd. "Narre un relato policíaco partiendo de los indicios y elementos aquí indicados", p. 81). Ciò facilita il passaggio dalla fase di produzione ripetitiva della lingua a quella attiva e creativa.

Il *Curso de conversación y redacción* e gli *Ejercicios gramaticales* si presentano dunque come testi complementari, abbinando l'impegno per motivare l'insegnamento con contenuti semanticamente stimolanti, a quello inteso a sviluppare l'abilità espressiva orale e scritta.

Nell'attuale produzione di corsi di spagnolo per stranieri questi due volumi emergono soprattutto per la ricchezza del materiale linguistico. Questo aspetto li rende particolarmente raccomandabili per gli studenti italofoeni che — a causa di un invecchiato pregiudizio sull'apparente somiglianza dei sistemi linguistici italiano e spagnolo — disattendono spesso la fase di affinamento dell'uso delle strutture lessicali e sintattiche. Questa fase è invece assai importante se non si vuole, come giustamente insistono le autrici, che "la expresión en una lengua extranjera se limite a ser simple transcripción o calco de la propia materna". Senza un approfondimento del genere verrebbe meno anche la possibilità di addentrarsi nell'atmosfera viva della cultura di cui la lingua è espressione e mancherebbe la capacità di una piena comprensione dei "documenti autentici".

E infine, la proposta didattica di L. Busquets e L. Bonzi viene incontro alle esigenze di quei docenti che, desiderando articolare sempre meglio il loro impegno didattico, richiedono strumenti validi che non abbiano solo un'apparenza di novità.

Mariarosa Scaramuzza Vidoni

Libro de miseria de omne, edizione critica, introduzione e note a cura di Pompilio Tesauro, Pisa, Giardini, 1983, pp. 226.

Nella collana di Testi e studi ispanici dell'Università di Pisa, esce, con la consueta dignità, il *Libro de Miseria de omne* (così denominato, in base ad uno dei primi versi, da M. Artigas, che ne scoperse il ms. e lo pubblicò nel "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", I, 1919 e II, 1920, poi in volume, Santander 1920), traduzione o rifacimento in versi del *De contemptu mundi* di Innocenzo III. Il testo è tramandato da un unico ms. (ora conservato a Santander, di cui P.T. ci fornisce un'accurata descrizione) della fine del XV o inizio del XVI secolo (da quanto posso giudicare dai fogli riprodotti propenderei decisamente per la seconda metà del XV); le caratteristiche grafiche, del tutto normali in un ms. dell'epoca, sono anch'esse descritte da P.T.

Il poema è stato datato da Artigas, che lo fa risalire alla fine del XIV secolo (Menéndez Pidal, nella *Crestomatía*, annota: "escrito hacia 1375"); ma P.T. tenta, in base al contenuto di due versi, di retrodatarne la composizione: il v. 252c, "o dará tres por quatro, como muchos suelen far", si rifà ad un tipo di usura permesso dalle *Cortes* tra il 1293 e il 1348, data in cui viene proibito, ma non è detto che talr divieti venissero attesi, e numerose sono le prove che si potrebbero apportare. Il verso 321b parla di *estanfortes* e di *razes*, stoffe d'importazione diffuse in Spagna nel XIII secolo, e quasi mai menzionate nel XIV (l'ipotesi di P.T. viene anche confortata da un confronto tra il *L. de m. de o.* e il *Libro de buen amor*, di J. Walsh). Inoltre l'uso dell'apocope, che secondo R. Lapesa dopo il regno di Alfonso X diminuisce notevolmente e si conserva all'inizio del XIV secolo solo in certe regioni, tra queste la Montagna di Santander, dove il ms. è stato rinvenuto, (v. p. 19) fa pensare a P.T. che il poema sia stato composto all'inizio del XIV secolo. Ma l'apocope, seppur presente nel testo nelle forme *grand, sant, diz, faz, plaz, yaz, pesar, val, ploguier*, inoltre *no.l, si.l* e l'avverbio *solament* (p. 22), lo è assai meno di quanto risulti scorrendo l'edizione di P.T., che da parte sua la ripristina in dosi massicce per sanare l'ipermetria, dove molte forme apocopate compaiono solo ed esclusivamente per emendamento, tra queste *avies, dextest, dix, dond* (mentre compare nel ms. ben dieci volte *do*), *ond* (per cui P.T. ha una vera predilezione), *pued, fust*, e addirittura *es* (per *esse*) e *est (este)*. Ma per tornare alla datazione, e all'apocope come elemento comprobante, numerose forme apocopate si trovano ad esempio nel *Rimado de Palacio* (citerò, a caso, dall'ed. di G. Orduna, naturalmente da luoghi non emendati: *diz, faz, fiz, siquier, convient, grant, ovier, fuer, entender, no.l, s.a, s.an, da.l* e probabilmente molte altre), come si vede in numero assai maggiore che nel *L. de m. de o.*

Quanto all'impiego dell'apocope per sanare metricamente il verso, procedimento cui P.T. ricorre di preferenza, trascurando a volte altri possibili interventi, mi sembra che forme apocopate non testimoniate in altri luoghi del ms. sarebbero da evitare (ad es. nella strofa 33: "que por un onbre en *est* mundo fue el pecado entrado, / e *desend* pasó la muerte en todos por *es* pecado, / la qual non *pued* foir omne, non es oy tan poderado"). D'altronde su un totale di 2002 versi, soltanto 1022 sono regolari (8+8, v. p. 22), e P.T. che cerca "di non incorrere in operazio-

ni drastiche o rinunciarie” e che “se nel verso si presentano più possibilità di emendamento” si astiene dall’intervenire, penso avrebbe dovuto conservare l’ametria tanto diffusa piuttosto che correggerla soltanto parzialmente e sporadicamente.

Non avendo sottomano l’edizione di Artigas, se non nelle poche strofe trascritte da Menéndez Pidal nella *Crestomatía*, non posso riconoscere quali siano gli emendamenti apportati dal primo editore e accolti dal secondo, e dove invece questi si discosti dal testo stabilito in precedenza, non avendo trovato — ma forse per mia distrazione — nessuna nota sull’argomento. Un confronto con le poche strofe di cui sopra (dove non è del tutto chiaro quali interventi si debbano ad Artigas e quali a Menéndez Pidal) dimostra soltanto che P.T. accoglie <d>el siervo mal <a>venturado (115c), ma non avelo <de> manifestar (115d), preferendo ave.l de m., né accoglie i suggerimenti di Pidal per i vv. 117a e c a posada per aposado (che interpreta “alloggiato”), e la posada per el posado (qui P.T. si limita ad una nota: “probabilmente sarà stato scritto la posada”).

Questo non esclude che P.T. abbia emendato in molti luoghi con puntualità ed acume; dissento però da alcuni criteri di trascrizione che avrei preferito più conservativi, ad esempio dell’oscillazione *m-n* davanti a labiali (quando *m* compare nel ms. una sola volta) e della *h* iniziale, dei raddoppiamenti iniziali ed interni, dell’alternanza *y* (vocale) -*i* (*ieremia, iherusalem*) e delle forme *ome-omne*.

P.T. ha comunque il merito di averci fornito un testo scorrevole e fruibile, oltre che finalmente a portata di mano, con, ripeto, corretti emendamenti, e alcuni di essi, proposti soltanto nelle note, dovrebbero decisamente venir introdotti nel testo; molte note lessicali e confronti con il *De contemptu mundi*, chiariscono luoghi difficili; il testo è corredato da un utilissimo rimario e da un *index verborum* di altrettanta se non maggior utilità: non resta che incoraggiare l’editore a proseguire gli studi iniziati circa gli aspetti linguistici e relativi alla traduzione e le indagini sulle fonti che ci annuncia nell’introduzione.

Marcella Ciceri

Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la panaderas. Introduzione, testo critico e note a cura di Paola Elia, Università degli Studi di Verona - Facoltà di Economia e Commercio - Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1982, pp. 86.

E’ un lavoro puntuale e attento la nuova edizione critica delle *Coplas de la panadera* curata da Paola Elia. Dopo aver evidenziato le lacune che presentano edizioni anche recenti, la Elia affronta il problema della tradizione testuale esaminando tutti i manoscritti che tramandano le *Coplas*. Ella stessa avverte che già nel 1973 aveva pubblicato un’edizione in cui non teneva presente tre mss. di cui solo più tardi era venuta a conoscenza: perciò è stata indotta a rivedere sostanzialmente il lavoro.

Inizia con un breve capitolo di notizie storiche sull'origine di queste *Coplas*, scritte in occasione della battaglia di Olmedo (19 maggio 1445) tra Giovanni II di Castiglia e Giovanni I di Navarra, futuro Giovanni II di Aragona. Il vero trionfatore non fu Giovanni II di Castiglia ma il suo conestabile don Alvaro de Luna. La battaglia in realtà rappresentò il culmine delle lotte tra le riottose fazioni rivali che sanguinosamente dividevano la nobiltà del tempo, e in particolare fu palcoscenico della "cobardía" di nobili castigliani. Tutto ciò diede origine a una violenta satira politica che è appunto il tema dominante delle *Coplas de la panadera*.

La *panadera* è la *juglaresca-soldadeira* che in alcuni testimoni, in una *redondilla* introduttiva, viene presentata come relatrice-narratrice e incitata al racconto da un forse posteriore gustoso *estribillo Di panadera*.

Sul problema dell'autore la Elia condivide l'opinione del Varvaro nel ritenere le *Coplas* opera di Iñigo Ortiz de Stúñiga, Mariscal de Navarra e ricusa ogni possibilità di attribuire l'opera a Juan de Mena, di cui riporta, per avvalorare la propria tesi, alcune *coplas* contro il Mariscal, che appaiono solo in alcune testimonianze e che la Elia ritiene decisamente di Juan de Mena.

L'esame della tradizione del testo è preciso e rigoroso. Lo stemma, secondo la curatrice, è praticamente impossibile da stabilire per la difficile classificazione delle varianti nei vari testimoni che si possono soprattutto imputare agli effetti della memorizzazione e anche al desiderio di innovazione.

La Elia adotta come testo base dell'edizione quello tramandato da tre mss. (il *Gallardo* della Nazionale di Madrid, il *Pequeño Cancionero* sempre della Nazionale, e il codice ADD. 9939 della British Library di Londra), ricostruito criticamente e modificato solo nel tentativo di uniformare la grafia.

La Elia ha fornito il testo di commenti esplicativi senz'altro utili alla comprensione delle *coplas*, anche se a volte un po' scontati (vedi, ad es., il giudizio sul regno di Giovanni II di Castiglia a p. 35).

Le varianti vengono riportate con puntualità nell'apparato critico a pie' di pagina. Nel complesso è un lavoro accurato che va a tutta lode della giovane medievalista.

Donatella Ferro

Romancero, a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1983, pp. 485 + XIX.

Altri cantori, sconosciuti di nome, ma fortemente commossi dal desiderio di celebrare le glorie nazionali, il puntiglio dell'onore, la lealtà, la opposizione magnanima de' loro concittadini alla violenza straniera, i fatti de' forti nelle tante battaglie contro i mori, ecc. ecc., servirono con alacrità spontanea alla voce dell'amor patrio ed all'entusiasmo del popolo, tessendo brevi racconti armoniosi di avventure guerriere o dando un lirico sfogo al sentimento dell'ammirazione. Di qui la grande quantità di "canzoni popolari" e di "romanzi" (o "romanze") cavallereschi od storici ne' quali principalmente risuonano le lodi del Cid Campeador, se non con leggiadria assoluta di versi, almeno con verità di espressione.

Malgrado la loro ormai più che secolare esistenza, verso la metà del Quattrocento i romances erano ancora relegati fuori dagli spazi della cultura ufficiale e graditi soltanto, secondo autorevoli dichiarazioni dell'epoca, ai bifolchi, alle donnette e alle vecchie che filavano vicino al fuoco: a gente, insomma, "di bassa e servile condizione". Ma il fascino poetico e scontroso che li caratterizzava non avrebbe più tardato ad aprir loro le porte del Palazzo. Furono dapprima accolti ed apprezzati alla corte aragonese di Napoli, più sensibile di quella castigliana ai mutamenti di gusto determinati dal primo levarsi della ventata rinascimentale. Poco più tardi salirono i gradini dell'austera corte di Castiglia, dove costituirono uno degli svaghi di sala favoriti della cattolica Isabella.

Più di cent'anni separano queste due presentazioni del *Romancero* spagnolo, dovute al primo ed all'ultimo (in ordine di tempo) traduttore in italiano: Giovanni Berchet e Cesare Acutis. Il Berchet scriveva le sue appassionate parole nel 1819 per due articoli apparsi nei numeri 99 e 111 del "Conciliatore" (12 agosto e 23 settembre, poi ristampati sotto il nome di *Quadro storico della letteratura castigliana* in *Opere*, a cura di E. Bellorini, II, Bari, Laterza, 1912, pp. 197-217; cfr. p. 206); Cesare Acutis in *Forme della memoria*, che apre la sua traduzione del *Romancero* per Einaudi (p. XI).

Potrà sembrare un'operazione di mera curiosità avvicinare queste pagine così tra loro lontane, se lo storicizzare i punti di vista non ci chiarisse poi anche la *ratio* delle successive operazioni di traduzione, cioè di mediazione e di divulgazione culturale. Il Berchet, che legge il *Romancero* nella raccolta del Quintana, pur nella sua lacunosa documentazione è sorretto da una serie di certezze; il suo brano può costituire un campionario di luoghi comuni romantici: ecco le "glorie nazionali", la "violenza straniera", l'"amor patrio", l'"entusiasmo del popolo", la "verità di espressione". E nonostante tanti ardori risorgimentali, ecco affiorare l'influenza neoclassica del Quintana, appunto, da cui Berchet trascrive ampi passaggi con dizioni come "se non con leggiadria assoluta di versi". E le pagine del Berchet, così condizionato dai tumultuosi miti del suo tempo, fanno ancor meglio risaltare la elegante asetticità da addetto ai lavori di Cesare Acutis, il suo tener sotto controllo la materia, con la piacevole ma puntuale ricreazione dell'ambiente culturale che porta alla "scoperta" ed alla fruizione della materia folklorica da parte della cultura alta tardo-quattrocentesca e cinquecentesca.

Parto dalla presentazione, e non dal lavoro di traduzione in senso stretto, perché mai come in rapporto al *romancero* il margine di autonomia del traduttore appare vasto ed elastico: non solo egli può orientare, ma può determinare la fisionomia del singolo componimento attraverso l'elezione della redazione da lui preferita tra le molte possibili.

Questa scelta costituisce quindi la chiave di ogni operazione successiva; ma per il Berchet il *romancero*, nel suo romantico fluire atemporale, è sempre identico a se stesso, e non vi sarà quindi spazio per dubbi "testuali":

Ad ogni passo che fa lascia un vezzo e ne piglia uno nuovo, senza per questo cessar d'essere quella ch'ell'era, senza mutar la sembianza che da principio ell'ha assunto ... Chi può dir per quante bocche sieno già passate quelle cantilene? La canzone è la stessa, quella trovata da quell'uom primo, ma qualche particolare o è perduto, o alterato, o variato [...]. Al raccoglitore è toccata l'ultima compilazione di essa (G. Berchet, *Prefazione originale a Vecchie romanze*

spagnuole, riprodotta da E. Li Gotti in appendice a *Le disavventure editoriali d'un poeta*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CII, 1933, pp. 92 e 93).

Acutis invece si accinge alla sua presentazione con tutte le perplessità e il disincanto di chi sia ben informato non solo degli interventi di Ramón Menéndez Pidal, ma anche delle più recenti analisi; a campionario delle quali eleggerò — in virtù della sua chiarezza — questo passaggio di Diego Catalán:

En el caso de los poemas pertenecientes al romancero "viejo", la "textualización" del poema en el siglo XV (o en el siglo XVI) presenta ... el problema de que entre el "texto" y su "fuente" oral ha mediado siempre un hombre de letras cuya intención al "editar" el romance no era documentar folklore. Las "versiones" antiguas suponen, de ordinario, un acto de apropiación del poema-canción por partes de las minorías "cultivadas", una consciente integración de ese objeto artístico ajeno al ámbito artístico oficial. (D. Catalán, *El romancero medieval*, in AA.VV., *Comentario de textos*, n. 4, Madrid 1983, pp. 451-452).

Ma se il problema dello studioso del romancero tradizionale era quello di "smascherare" l'essenza folklorica del testo dietro il "documento", Cesare Acutis finisce per arrendersi ad altri piaceri:

E' tuttavia indubbia la superiorità estetica delle versioni tronche nei confronti delle versioni integre. Ed è perciò in questa forma che i romances sono stati trascritti nel presente volume. La bellezza di un quadro corre spesso il rischio di essere diminuita da operazioni di ripristino e di restauro.

"Meglio ignorare". Meglio cogliere il piacere che si ci può dare una lettura diretta, che precinda da sforzi di ricostruzione archeologica e di interpretazione (p. XIX).

Qui magari il discorso da fare sarebbe diverso: non tanto si tratta del fatto che il "restauro" possa aggiungere o togliere "bellezza"; quanto di prendere coscienza che la appropriazione del testo folklorico da parte della cultura egemone nei secoli XIV e XV tende proprio al suo riutilizzo in senso meramente estetico, spogliandolo spesso dei caratteri culturali che comunicava, o per lasciargli solo questa sua funzione indirizzata al "piacere".

Si pensi agli strumenti di lavoro dei campi, usati dall'architetto nell'arredo di case di campagna destinate al fine settimana: le gerlette e le falci riveleranno una "indubbia superiorità estetica" ben pulite e ben laccate, appese nella giusta luce sulle pareti scialbate, ma certo non per questo erano state fatte; ed il vederle all'opera con tutte le loro incrostazioni e rozzezze ci può dare una sensazione (un tipo di piacere?) diversa.

Acutis sceglie dunque di lavorare sui testi consegnati nei vari *Canciones de romances* e nei *pliegos sueltos*. Se esistono nella sua raccolta aperture verso il romancero "moderno" esso è rivisitato attraverso la fisionomia datagli dal Menéndez Pidal, come il n. 35, *La amiga de Bernal Francés*, estratta dalla *Flor nueva de romances viejos* (Madrid 1928); ed una uguale indulgenza verso analoghe "ricostruzioni" pidaline testimoniano i nn. 11, 12, 23 o il 68.

Mi immagino che gli stessi problemi di selezione e di assemblaggio avrà avuto Giuseppe di Stefano al momento di riunire per il lettore spagnolo il suo *Romancero* (Madrid, Bitácora, 1973), con decisioni abbastanza simili, anche per la trascrizione, a quelle attuali di Acutis. Dove la labilità dei testi è la caratteristica costitutiva

del "genere" ogni scelta è allo stesso tempo arbitraria e legittima: l'importante è che il lettore italiano sia informato, almeno approssimativamente, del vespaio di problemi che questi testi suscitano e li accolga come "campionatura".

E il lettore italiano sa davvero poco, poco di letteratura spagnola e poco di *romancero*, tanto che i recensori che si sono rivolti al fruitore-tipo della raccolta (Carmelo Samoná sulle pagine di *Repubblica*, per esempio) si son dovuti affannare a spiegare cosa mai sia questo *corpus*, prima di intrattenersi sulla sua presentazione-traduzione.

Che è come si diceva sopra, quella di un raffinato cultore, consapevole di effettuare non solo la consueta mediazione tra cultura spagnola e cultura italiana, ma di intrattenere una sorta di difficile gioco di triangolazione, che prevede dal lato di partenza l'interazione cultura "popolare" cultura egemone, con tutti i percorsi possibili di andata, ritorno, ed incrocio. E allora nella traduzione ecco la semplicità voluta, gli arcaismi compiaciuti, la spezzatura del ritmo cantabile, le soluzioni trovate per le ripetizioni ed il tessuto formulaico. Sono preziosità che il recensore avrebbe la tentazione di citare e citare, perso tra il fascino del testo spagnolo e l'eleganza della versione, se i drastici limiti della recensione non correggessero tanta indulgenza. Ma qualche campionatura andrà proposta al diletto del lettore, ed ancor prima al mio.

Ecco le intensificazioni:

más negras tengo mis carnes
que un tiznado carbón

le mie carni son più nere
della pece e del carbone (n. 32);

la resa di leggeri arcaismi:

Mandó el rey prender Virgilio
y a buen recaudo poner
por una traición que hizo
en los palacios del rey

Il re fece arrestare Virgilio
e in segreta rinserrare
per un tradimento fatto
nel palazzo suo regale (n. 20);

Irm'he yo por essas tierras
como una mujer errada,
y este mi cuerpo daría
a quien se me antojara,
a los moros por dinero
y a los christianos de gracia:
de lo que ganar pudiere
haré bien por la vuestra alma.

Me ne andrò per queste terre
come femmina di strada,
questo corpo che vedete
lo darò a chi più mi aggrada;
se son mori, per danaro,
se son cristiani, per niente:
coi denari che ne avrò
vi farò dir delle messe (n. 71);

le ripetizioni formulistiche:

¡Afuera, afuera, Rodrigo,
el sobervio castellano!

Via di qua, Rodrigo, via,
arrogante castigliano! (n. 72);

la presenza-assenza di idiotismi:

Ellos, en aquesto estando
su marido que llegó

Mentre stavo parlando
il marito ecco arrivare (n. 32);

Ya después de averla escrito
al moro luego matara

Yo me adamé un amiga
dentro de mi corazón;
Catalina avía por nombre;
no la puedo olvidar, no

e dopo che le ebbe scritte
quel moro poi l'ammazzava (n. 52);

Ho amato tanto un'amica,
l'ho amata con tutto il cuore;
si chiamava Catalina:
non me la posso scordare (n. 27).

L'imbarazzo della scelta è intenso; mirabile tutto il *Romance de Don Tristán* (n. 6); folgorante la resa di "y del monte hasta casa / al él arrastre el morón" con "e dai monti fino a casa / lo dirupino le frane" (n. 32); perfetto l'inizio del *Romance di Jimena Gómez*:

Día era de los Reyes,
día era señalado,
cuando dueñas y donzellas
al rey piden aginaldo.

Giorno era dei Re Magi,
giorno era assai solenne,
quando dame e damigelle
al re chiedon delle strenne (n. 78).

E dato che la versione più accessibile per il lettore italiano era fin ora ed ancora quella del Berchet mi sarà concesso un ultimo gioco: opporre le due versioni dell'icastico *Conde Arnaldos*. Tormentatissima quella del Berchet, condotta su un testo più ampio, che ebbi modo di studiare vent'anni fa (in "Miscellanea di Studi Ispanici", Pisa 1965, pp. 203-209), e che nella redazione definitiva appare violentemente ed uterinamente cantabile; contenuta, consapevole, in bilico tra la semplicità e l'arcaismo quella di Acutis:

Oh, chi avesse tal ventura
lungo l'acque alla marina,
come l'ebbe il conte Arnaldo
il San Gianni di mattina!
Col suo falco sovra il pugno,
fuori a caccia, fuor n'usciva:
venir vede una galera
presso presso, a pigliar riva.
E' di seta il sartiame
di zendado è l'artimone;
il marin che la governa
vien cantando una canzone.
E' un cantar che acqueta il mare,
che fa i venti minuir,
ch'ogni pesce che sta in fondo,
su a fior d'acqua fa venir,
e posar fa sul trinchetto
ogni augel che batte vanni.

Qui parlava il conte Arnaldos
e il suo detto così fu:
— Marinar, la tua canzone
deh, per Dio! me la di' su. —
Gli rispose il marinaio,
tal risposta gli rendé:

Ah chi avesse tal ventura
sopra le acque del mare,
come l'ebbe il conte Arnaldos
all'alba di San Giovanni!
Il falcone sulla mano,
la caccia andava a cacciare:
vide in acqua una galera
che a terra vuole approdare.
Le vele aveva di seta
e le sartie di zendale;
l'uomo che la governava
viene cantando un cantare
che porta in mare bonaccia
ed i venti fa calmare;
i pesci che nuotano in fondo
a fior d'acqua fa nuotare,
gli uccelli che volano in alto
sull'antenna fa posare.

Parlò allora il conte Arnaldos,
udrete quel che dirà:
"Per Dio ti prego, marinaio,
insegnami il tuo cantare".
Gli rispose il marinaio,
tal risposta gli ebbe a dare:

— La canzone io non la dico
salvo a quel che vien con me. —
(G. Berchet, *Opere*, cit., I,
pp. 119-120).

“questa canzone io la dico
solo a chi con me verrà” (n. 4).

E quindi un unico rammarico: che il prezzo (elevato) selezioni brutalmente il destinatario italiano, riservando a pochi eletti la carta dolcemente patinata e le riproduzioni maliziose dei *pliegos* antichi, con la decorativa aggiunta di una nota colorata qua e là: un falso significativo, teso anch'esso a dare maggior “bellezza”, un “gusto” più raffinato ai “testi” ed alle loro arcaiche ed auliche testimonianze: triste destino riservato a tanta poesia “popolare”, eletta a trastullo e godimento di “nobles y doctos”.

Maria Grazia Profeti

Diego De Valera, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, Edición, estudio y notas de M^a Angeles Sus Ruiz, Madrid, El Arcipiélago, 1983, pp. 117.

Sul finire del '400, alla corte di Castiglia, come altrove in Europa, è in atto un ampio dibattito letterario sulla donna, tendente in ultima analisi a superare la tradizionale visione di essa, teorizzata dalla letteratura provenzale. Contemporaneamente, però, la donna continua ad essere bersaglio di satire e invettive, che ne fanno la principale causa di peccato e di perdizione. Come gli elogi, anche i vituperi vantavano nella letteratura medievale spagnola una tradizione pressoché ininterrotta, anche se è interessante notare che le invettive misogine sono più frequenti e brutali nelle lingue galleghia e catalana che in castigliano.

Il trattato *En defensa de las virtuosas mujeres* di Diego de Valera fa parte di quel gruppo di scritti quattrocenteschi “in difesa” della donna, quali il *Libro de las virtuosas y claras mujeres* di Alvaro de Luna, il *Jardín de las nobles doncellas* di Fray Martín de Córdoba, il *Triunfo de las donas* di Rodríguez del Pardón, che si ispirano, per lo meno nelle parti esemplificative, al *De mulieribus claris* di Boccaccio. Nello studio introduttivo del volume, infatti, la Suz Ruiz allude al rapporto tra l'opera di Valera e quella dello scrittore fiorentino, rilevando alcune coincidenze formali, oltre che di contenuto, sia con l'“originale latino”, sia con la seconda edizione della versione castigliana, quella sivigliana del 1528. La questione rimane però aperta, dal momento che non vengono chiariti (e neppure discussi) i principali termini del problema. Mancano cioè indicazioni circa la data di composizione del trattato di Valera (comunemente ritenuto una delle sue prime opere) e circa la complessa questione delle varie fasi redazionali dell'originale latino di Boccaccio e delle sue traduzioni in castigliano.

M^a Angeles Suz Ruiz ha l'indubbio merito di aver riproposto all'attenzione

degli studiosi un'opera e una problematica attualmente poco conosciute, benché il trattato *En defensa de las virtuosas mujeres* fosse stato pubblicato una prima volta da Balenchana per la *Sociedad de Bibliófilos Españoles* nel 1879 e poi da Penna nel vol. CXVI della *Biblioteca de Autores Españoles* nel 1959. Il contributo scientifico di questa nuova edizione è però, a mio parere, abbastanza limitato. Soprattutto mi sembra inadeguata la definizione di "edizione critica" usata dall'autrice per il suo lavoro (p. 19) e avallata da López Estrada nella presentazione.

La Suz Ruiz si limita a segnalare i quattro codici che conservano l'opera, senza descriverli né indicare una datazione seppure approssimata, e a dichiarare (candidamente): "observé que se oponían dos a dos; había, pues, dos familias distintas: de un lado la formada por M₁ y M₂, y por otro la que constituían M₃ y M₄. La pareja más satisfactoria es la formada por M₁ y M₂ por varios motivos. Primero porque utilizan unos términos que me parecen más correctos desde el punto de vista del sentido del texto. Segundo, presentan casi siempre una mayor precisión. Tercero, no ofrecen, apenas, repeticiones [...]. Cuarto, M₃ y M₄ inciden en graves omisiones. Quinto, M₁ y M₂ manifiestan una mayor agilidad estilística. Sexto, M₃ y M₄ tienen faltas en las concordancias gramaticales. Séptimo, estos últimos ignoran algunas glosas. Preferí basar esta edición en el M₂ pues me pareció más completo, en líneas generales que su pareja". Come si vede si tratta di una serie di criteri poco significativi dal punto di vista ecdotico, qualcuno mi pare del tutto fantasioso, e che comunque non possono essere controllati da parte del lettore, tranne che, in alcuni casi, con un faticoso ricorso all'apparato. Ciononostante, in base alla mia personale esperienza della tradizione manoscritta dei trattati di Valera, ritengo corretta la preferenza accordata a M₂, in quanto questo codice è in generale portatore di una tradizione meno corrotta dei rimanenti.

Nella trascrizione del testo, l'autrice dell'edizione riproduce la grafia originale di M₂, intervenendo solo nella risoluzione dei compendi e nell'uso della accentuazione e della punteggiatura moderne. Trattandosi di un testo del tardo '400, sarebbero state più opportune, forse, alcune normalizzazioni, quali la distinzione di *u* vocale da *v* consonante, l'eliminazione di *rr* iniziale ecc., allo scopo di facilitarne la lettura. Opportuna sarebbe stata anche la numerazione delle linee, che manca, e la collocazione a piè di pagina dell'apparato, che compare invece alla fine del trattato con la sorprendente indicazione di *Notas al texto*. Queste ultime, che vi si ricollegano per mezzo di richiami numerici successivi, vengono precedute a seconda dei casi dalla dicitura *var.* (variante), *om.* (omissione) o *ad.* (aggiunta), e a volte seguite da un chiarimento sulla scelta operata o da altri commenti (n. 534: *el efecto de esta última lección es cómico*). E' naturalmente impossibile pronunciarsi sulla completezza e sull'attendibilità delle varianti recensite, ma devo purtroppo segnalare un'inesattezza che mi sembra evidente nelle prime righe del testo: non è infatti riportata in apparato la variante *dirigido* di M₁, che si può notare scritto in margine — ma senza dubbio di mano del medesimo copista e con richiamo nel corpo del testo — nella riproduzione fotografica del primo foglio del ms. 1341 della Biblioteca Nazionale di Madrid, inserita a p. 12 del volume.

Silvia Monti

Rosa Rossi, *Teresa d'Avila*, Roma, Ed. Riuniti, 1983, pp. 224.

Leggendo la *Teresa d'Avila* di Rosa Rossi vien fatto di chiedersi quando la Santa trovasse il tempo per "fare la mistica". I rapporti personali, le fondazioni, la riforma della regola, la scelta dei confessori, gli interventi politici, la cura del patrimonio familiare, la scrittura e le malattie dovevano tenerla impegnata dall'alba al tramonto. Quando trovava il tempo per parlare con Dio e per andare in estasi? E' vero che Dio non aveva problemi e se la prendeva anche nei momenti più inopportuni, quando un po' di discrezione avrebbe giovato ad entrambi, ma i rapimenti non bastano per "fare una mistica", ci vogliono effetti di altro tipo per riscattare dal sospetto questi strani fenomeni delle estasi che necessitano in ogni momento la perfezione della condotta e l'oculatezza degli atti.

L'agire diventa per questo il complemento di un percorso spirituale, e in tal senso la testimonianza di Rosa Rossi dimostra in che misura Teresa abbia risposto a tale necessità; tuttavia nel testo citato rimangono aperti degli interrogativi sul movente dell'azione.

L'opera di Teresa nasce solo dall'esigenza di dimostrare la santità del suo amore e di fugare il sospetto di eresia, oppure nasce dal dettato evangelico "amerai il prossimo tuo come te stesso" e "farai la volontà del tuo signore"? E perché escludere la coscienza di appartenere ad una stirpe perseguitata che ha bisogno di riscattarsi con le buone azioni, tesi brillantemente sostenuta dalla Rossi?

Non che questo non abbia un suo peso, ma non basta a spiegare i motivi dell'agire di Teresa, se non aggiungiamo un altro nesso più intimo e probante che lega l'opera al grado di perfezione raggiunto nel percorso spirituale. Scopriamo nel testo di Teresa che quanto più l'immagine di Dio si spoglia di contorni reali, tanto più l'intervento della santa nella realtà diventa efficace e concreto. All'impalpabilità cui è destinato l'oggetto del suo desiderio, si contrappone la concretezza dell'opera. Nel *Castello interiore* la Santa descrive i gradi di purificazione del suo rapporto con Dio che prima vede con gli occhi del corpo, poi con quelli dell'anima, e infine con lo spirito, ossia, come limpidamente dice, non vede affatto. "Anzi — aggiunge — sorelle, come farò a spiegarvi ciò che vedo se non vedo niente?" E' evidente che il *niente* che ora si sottrae alla vita è qualcosa che manca al suo posto, ma che ha un posto assegnato da uno statuto di esistenza. Il *niente* è dunque ciò che non si vede, non ciò che non esiste.

Proprio qui, in questo punto in cui il desiderio tocca il *niente*, aumenta l'impulso a operare, a fondare dei conventi. *L'opera* si rivela pertanto nella sua natura di contrappeso di una cancellazione, diventa il sostituto dell'oggetto scomparso: massiccio e indelebile segno di quel *niente* che il desiderio tocca nel suo percorso di sublimazione.

Quando il cammino di perfezione non conduce il desiderio a questo punto radicale di cancellazione dei contorni visibili dell'oggetto, l'esito non sarà più l'opera ma la malinconia, malattia che minaccia i conventi e su cui Teresa torna a riflettere spesso proponendo dei rimedi.

Freud sostiene che nella malinconia l'ombra dell'oggetto continua a gravare sull'io: ed è appunto questo che impedisce al soggetto in questione di partecipare operosamente alla vita della comunità. "Hanno l'immaginazione così fissa in una

cosa, da non esserci nessuno in grado di distrarle”, scrive Teresa, consigliando per la “distrazione” delle sue monache un intervento che le traumatizzi, che faccia loro paura. Allo stesso popolare rimedio ricorre il buffone in una novella di Bandello, quando, per guarire il suo principe dalla malinconia, risolve di gettarlo nelle acque del Po. Più o meno in epoca analoga una monaca tedesca, Ildegarda di Bingen, scrive un trattato sulla malinconia di cui analizza le cause prescrivendo i possibili rimedi (*Causae et curae*). Pur cercando di curare il corpo, Ildegarda lascia intendere come, nella sua convinzione, la malinconia sia una malattia dell’anima, una malattia psichica che, come quelle del suo genere, ha una motivazione etica; ed è proprio in base ad una intuizione di questo tipo che la definisce “Poena Adae” (pena di Adamo) facendola risalire ad una colpa prima, originaria appunto.

Ma se accettiamo per buone queste considerazioni e interpretiamo le opere di Teresa come i segni di un percorso di ascesi, dobbiamo ripuntualizzare e circoscrivere nel tempo la sua immagine più diffusa, quella immortalata da Bernini.

Teresa non fu dunque una mistica? Sì, certo, di passaggio, però. Non è il suo lato mistico a renderla così interessante e a far di lei un personaggio di rilievo, ma la sua statura etica, raggiunta proprio dal superamento della mistica, attraverso la purificazione del suo rapporto d’amore. E’ difficile crederlo, ma Teresa non si è mai abbandonata all’estasi con il languido compiacimento dell’immagine di Bernini: al contrario, vi si è sempre opposta con tutte le forze, resistendo a una piacere che l’avrebbe collocata fuori del mondo.

Profondamente radicata nella realtà del suo tempo, la Santa lavora strenuamente per piegare il suo Dio all’urgenza del quotidiano, costringendolo a vivere in pieno la soggettività della sua epoca. E’ così che mitiga la sua domanda d’amore e lo convince che l’ingegnosa trovata di rapirla per portarla altrove è pur sempre una debolezza d’animo.

E’ questa la *Teresa d’Avila* di Rosa Rossi, una donna “di spirito” che si assume a pieno titolo la responsabilità di interprete “nell’opera continuata di Babele”.

Erminia Macola

El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Anejos de la Revista “Segismundo”, Madrid, CSIC, 1983, pp. 350.

Queste dense pagine presentano gli interventi di due *équipes* di studiosi e professori, francesi (del “Groupe d’Etudes sur le théâtre espagnol”, dell’Université de Toulouse) e spagnoli (del “Equipo de investigación sobre el Teatro español del Instituto Miguel de Cervantes”), riuniti a colloquio a Madrid, come informa la nota iniziale di Luciano García Lorenzo. L’oggetto della riflessione è il “Teatro minore”, comprensivo di sainetes, bailes, jácaras, entremeses, letrillas dialogate, ed autos; con limiti cronologici che vanno dal secolo XVI (J. Sentaurens, *Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: géneros*

menores para un público popular?, pp. 67-87) ai riflessi nella generazione del '27 (J. Canavaggio, *García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de "La zapatera prodigiosa"*, pp. 141-152), passando per il secolo XVIII (E. Palacios Fernández, *La descalificación moral del sainete dieciochesco*, pp. 215-230; M. Coulon, *El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz*, pp. 235-247) e XIX (C. Serrano, *Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX*, pp. 263-277).

Alcune di queste riflessioni propongono chiavi di lettura più teoriche e generali, come quelle di M.A. Garrido Gallardo (*Notas sobre el sainete como género literario*, pp. 13-22) o J. Huerta Calvo (*Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y perspectiva de la investigación*, pp. 23-61; la più vasta e con ampia bibliografia); ma nella maggior parte si tratta di comunicazioni su temi particolari. Forse questo taglio specialistico costituisce il loro maggior pregio: penso ad esempio a quella di F. Serralta su Solís (*Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-1660)*, pp. 155-168) o di R. Jammes su *La letrilla dialogada* (pp. 91-118). Ho ritrovato qui alcuni miei soggetti privilegiati di studio, come F. Godínez, di cui si è occupata C. Menéndez Onrubia (*Felipe Godínez: "Auto y coloquio de los pastores de Belén"*, pp. 173-186), che se non altro testimonia l'interesse verso figure fin ora poco studiate del teatro barocco. Campionatura episodica, comunque, questa mia; tutte e 17 le comunicazioni meriterebbero di essere citate.

Il volume è anche arricchito dal dibattito e dal dialogo successivo ad ogni *ponencia*: l'intelligenza ed il confronto degli strumenti e dei punti di vista costituiscono una delle ragioni del fascino di questi Atti, se non la fondamentale. Ma è ovvio, e proprio per questo brillante aspetto di ricerca *in fieri*, che non si potrà demandare alla giustapposizione di temi e letture risposte definitive sui tanti argomenti affrontati, che vanno dal teatro di burla ai "coloquios pastoriles".

Direi che tuttavia esso è un indice, teso a segnalare l'interesse per il marginale (spesso il trasgressivo), per l'alveo che scorre accanto alla cultura ufficiale rappresentata dalla commedia, e che consente di canalizzare ed esprimere tante spinte di rottura. E di riassorbirle, naturalmente, col tollerare la loro nomina; unico aspetto liberatorio, ohimé, della letteratura, che come la rottura del tabù permette solo di conservare il fragile equilibrio tra repressione/censura da una parte e permissione dall'altra.

Non è un caso che nel testo di Huerta Calvo il nome di Bachtin faccia la sua gloriosa apparizione, con tutte le pratiche del basso e del carnevalesco, e si rivelino i rapporti tra letteratura entremesile ed erotica, su cui ritorna un suo successivo articolo, già qui pre-citato (*Cómico y femenil bureo*, in "Críticón", 24, 1983, pp. 5-68). E studiosi sensibili ai dati semiotici extratestuali come Antonio Tordera si trovano a sottolineare l'aspetto di ribaltamento e trasgressione di certi valori ufficiali assunto da queste *piezas* minori (p. 170); imbastendo poi magari un dialogo tra sordi con Frédéric Serralta interessato solo — pare — al gioco letterario, combinatorio, convenzionale del teatro, e poco incline a proporsi domande che bolla di "filosofiche" (p. 171). L'interesse verso le pratiche trasgressive e le loro leggi sembra oggi più che mai vivace, il che non può che rallegrare chi come me abbia sentito da tempo il gusto di "pescare nel torbido".

Il compito di segnalatore, più che di recensore, che mi sono questa volta assunta finisce qui; sarà adesso necessario utilizzare nei singoli contesti le notazioni generosamente sparse lungo questi piacevoli "Atti".

Maria Grazia Profeti

Emilietta Panizza, *El Pasajero de C. Suárez de Figueroa*, Padova, Centro Stampa Palazzo Maldura, 1983, pp. 271.

Nella vasta produzione del cosiddetto "Siglo de Oro" vi sono zone largamente privilegiate dall'attenzione dell'ispanismo, ed altre abbandonate o quasi. L'attenzione crea altra attenzione, l'abbandono si interpreta pigramente come giudizio negativo, come dimostrazione che non vale la pena di occuparsi di certi testi o magari addirittura di certi generi letterari. Vi è la presunzione di un determinato coefficiente di letterarietà, interpretato come valore letterario, a favore di determinati tipi di "scrittura". Per esempio, la memorialistica si considera ovviamente inferiore, dal punto di vista letterario, alla narrativa d'invenzione: *a priori*. Credo che questa presunzione sia alle origini di certe distorsioni delle immagini di determinate opere: poiché tali opere si considerano valide letterariamente, si tende a interpretarle come letteratura d'invenzione e non come memorialistica, al fine di poterle valutare più positivamente.

Ci sono poi interi generi che, pur essendo evidentemente d'invenzione, sono stati trascurati e addirittura negati come tali: penso al dialogo letterario, che ha una consistenza quantitativa ed un livello qualitativo cospicui, nel Cinquecento spagnolo, ma di cui nessuno ha pensato di fare la storia. Ho recentemente visto un panorama dell'ispanismo nordamericano che colloca tranquillamente la *Celestina* nella "novelística".

Queste considerazioni dovrebbero interessare particolarmente gli ispanisti italiani, poiché non di rado la memorialistica del "Siglo de Oro", rivestita o no di forme dialogiche, riguarda le esperienze italiane dei loro autori. Non mi pare invece che questa circostanza abbia richiamato l'attenzione dell'ispanismo italiano. Così vediamo che la recente edizione dei *Comentarios* di Diego Duque de Estrada, nella benemerita collezione *Castalia*, è curata da un inglese, mentre l'opera riguarda spiccatamente Napoli, sicché un suo studio si può fare meglio "da" Napoli e può interessare anzi tutto un ispanista napoletano.

In riferimento a queste considerazioni si deve collocare l'opera di cui si occupa E. Panizza, che è un dialogo di contenuto memorialistico riguardante in buona parte l'Italia, e considerante la stessa vita spagnola in funzione di un implicito, ma non per questo meno importante, confronto con la realtà italiana. Di Suárez de Figueroa ci si è occupati pochissimo negli ultimi decenni. Eppure non dovrebbe più agire su di lui quella specie di bando che contro di lui emise Menéndez y Pelayo, tradito, questa come altre volte, da una visione paleopatriottica di ciò che a lui pareva "siglo de Oro" non solo della letteratura spagnola, ma della Spagna in genera-

le. La profonda insoddisfazione di Suárez de Figueroa nei confronti della società spagnola del suo tempo può avere, ha delle origini molto specifiche, familiari e personali; ma implica anche un atteggiamento critico nei confronti di una società di cui vedeva gli aspetti profondamente negativi.

Ora finalmente abbiamo uno scritto attento, serio, anche penetrante in qualche direzione, riguardante *El pasajero*. La Panizza non ha risparmiato energie nel suo studio di quest'opera, che ha cercato di vedere da diverse angolazioni, senza pretendere di essere esauriente. Dopo un capitolo introduttivo, che in realtà appare per certi aspetti un capitolo conclusivo, studia i quattro personaggi del dialogo, "Los protagonistas de *El pasajero*"; li studia come tipi caratterologici, ricollegandosi suggestivamente alla caratterologia di René Le Senne, e come rappresentanti di ceti sociali, avendo per questo come assiduo punto di riferimento José Antonio Maravall.

E' lungi da me l'intenzione di deplorare l'interesse per la realtà psicologica e sociale rivelata dal testo letterario. Penso anzi che sia ora che tutti si rendano conto che l'età dell'intollerante esclusivismo testimmanentistico è definitivamente passata. Ma c'è pure anche un aspetto strettamente letterario che non può non interessarci. Come sono giocati questi quattro personaggi nella concreta dialogicità? Quali sono le caratteristiche, se ci sono, del dialogo di Figueroa? Il dialogo è per sua stessa natura di carattere ironico: vi è necessariamente un distacco tra autore e singolo personaggio, anche se l'autore quasi inevitabilmente si rivela più vicino ad uno degli interlocutori che ad altri. Questo studio del dialogo in quanto tale, necessario per giungere ad una valutazione letteraria dell'opera (che è sempre il fine, magari inconfessato, dello studio di un testo letterario) non appare qui, almeno esplicitamente. L'autrice accetta l'identificazione tradizionale ed unanime tra l'autore e "el doctor". Il fatto che tale identificazione sia tradizionale ed unanime non è senza motivo: è evidente che nel dottore c'è molto di Suárez de Figueroa. Ma sarebbe stato necessario non restare a questa evidenza; studiare l'identificazione biografica, per quanto è possibile, per vedere se non riveli smagliature più o meno intenzionali. Se il dialogo è un tipo di scrittura intrinsecamente ironico, tanto più lo sarà a proposito di un personaggio a cui l'autore si sente particolarmente vicino, e nei confronti del quale sono quindi vigenti i sottili scarti tra autore, io narrante ed io narrato.

Riguarda l'opera come testimonianza anche il capitolo dedicato a "La Italia de *El Pasajero*", in cui l'autrice confronta ciò che Suárez de Figueroa afferma di città e regioni d'Italia coi risultati della recente ricerca storica. Le conclusioni cui giunge, a questo proposito, non si possono dire innovatrici. Vi è forse, in qualche sua osservazione, un resto di patriottismo ottocentesco, come in qualche altra l'espressione di uno zelo sociale molto attuale. Inevitabilmente: l'immagine di un oggetto umano da parte di un soggetto umano è sempre soggettiva, e così lo è l'immagine dell'immagine. Resta il fatto che Suárez de Figueroa, erede di una lunga tradizione spagnola, denuncia la tendenza degli spagnoli all'estero ad essere litigiosi e superbi, e consiglia moderazione e sopportazione.

Un nutrito capitolo è dedicato all'atteggiamento che l'autore ha nei confronti della Spagna. Un "descontento, casi exaltado y obsesivo" del presente spagnolo lo induce a rimpiangere il passato: atteggiamento, questo pure, molto tradizionale,

come quello che l'autore ha verso "la-plebe", "siempre de resentimiento y desprecio" (p. 160), unito tuttavia a una pietà "más católica que cristiana". Un po' come il suo autore, "acostumbrado a no ser muy tierno con su prójimo" (179), Panizza è poco tenera con lui, ed esige da lui la sua mentalità di donna della fine del sec. XX. Senza dubbio, Suárez de Figueroa era un uomo di cattivo carattere, malcontento della sua epoca. Poiché ai suoi tempi non c'era o non era divulgata l'idea di progresso, questa insoddisfazione si esprimeva in un'attitudine nostalgica, che una mentalità posteriore, appunto "progressista", chiamerebbe "reazionaria": cosa comprensibile, poiché l'incomprensione è una naturale condizione degli uomini. Non si vede perché il rivolgersi al passato sia necessariamente deplorabile, "reazionario" nel senso peggiorativo della parola, così come non si vede perché "a nuestro parecer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor".

Un distacco ironico sembra dimostrare la Panizza nell'analisi del racconto della vita di Juan, una narrazione picaresca, inserita nel dialogo, che forse dovrebbe essere maggiormente tenuta in conto al momento di fare una panoramica della picaresca spagnola di quegli anni. Juan parla "con un deje sumamente cariñoso del "afligido Juan"; c'è in lui una "autoconmiseración burlona" (204). "El Doctor" reagisce con una "reprimenda anti-picaresca" (207) al racconto che egli stesso ha fatto, mentre invece "el Maestro" considera la vita di Juan "una silva de varia lección muy interesante". Sembra dunque da rilevare che l'autore sa mettersi da diversi punti di vista, sa cioè collocarsi come autore che non si identifica con uno dei personaggi: torniamo così al problema del rapporto autore-protagonista, cui già ci siamo riferiti.

Il capitolo quinto dell'opera riguarda "el arte literario de *El Pasajero*". Tradizionalmente si elogia lo stile dell'opera. La Panizza cerca di individuare alcuni caratteri di tale stile, confrontandolo, all'occorrenza, sulla scorta del libro di Angel Rosenblat sulla lingua del *Quijote*, con quello cervantino: "Suárez de Figueroa, mucho más anclado que Cervantes en los cánones gramaticales de su época, mantiene por lo general una construcción clásica en su obra" (262). "Es un aire de "ejemplaridad" el que empapa la lengua de *El pasajero*, y sobre el fondo grave que encubre, hecho — como hemos visto — eminentemente de amarga ironía, priva una profunda y consciente seducción por la belleza y la pureza de la expresión" (262). "Es un idioma sincero, claro, matizado al mismo tiempo de claroscuros y de sombras, frías a veces; de una frialdad más impuesta que sentida" (262).

Questi apprezzamenti sono espressi nell'ultima pagina del volume, sicché acquistano vagamente il carattere di una conclusione generale. Esse sono lo sbocco di analisi sulle comparazioni e le metafore, sui diminutivi, sul "lessico familiare" che precedono, e la loro validità o discutibilità incide sulla valutazione letteraria dell'opera. Qualche pagina prima, la Panizza afferma: "estas pinceladas de humor verbal permiten — según nuestra opinión —, que los personajes tengan una plenitud de vida, desconocida en las largas parrafadas dedicadas a los "documentos" (257). Nemmeno in tal caso, tuttavia, ella si pone il problema di individuare eventuali moduli espressivi caratteristici dei singoli personaggi e rapportati alla loro personalità, cosa che l'avrebbe forse messa nelle condizioni di caratterizzare meglio l'opera come dialogo, cioè nella sua più precisa letterarietà.

Ma sarebbe ingiusto insistere troppo su questa riserva. Il lavoro della Panizza

è ben documentato e meditato; lo è in molti sensi. Illumina un'opera ed una personalità complesse, se non geniali; legate strettamente al loro tempo ed anche chiuse in esso, anche se insoddisfatte di esso. Di tale tempo *El pasajero* dice molto ed in molte direzioni; e la Panizza ci aiuta a individuare queste molte direzioni e a comprendere questo molto.

Franco Meregalli

María del Carmen Simón Palmer, *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 106.

Da sempre i fatti importanti nella vita dei popoli rimangono scritti nella Storia, ma dietro questi eventi, nella oscurità rimangono i fatti del quotidiano, la vita di tutti i giorni degli uomini che con il loro pensiero e le loro decisioni possono cambiare il corso della "grande" storia dei popoli.

Conosciamo gli atti ufficiali dei Regni di Filippo II, Filippo III, Filippo IV e Carlo II, le circostanze politiche e l'evolversi dei fatti in questo arco di tempo che va dalla seconda metà del Cinquecento a quasi la fine del Seicento. Un periodo splendido per le arti e la letteratura, che costituiscono però delle manifestazioni appariscenti nella vita di un paese che va incontro a crescenti difficoltà economiche dovute alle guerre continue, all'inizio della lenta decadenza dell'Impero e al persistere di una mentalità che considera il lavoro e le imprese comunque "produttive" disdicevoli al ceto gentilizio.

Poco si sapeva invece della vita quotidiana nel Real Alcázar de Madrid fino a quando non si sono effettuate delle ricerche nell'Archivio di Palazzo che hanno messo in luce alcuni aspetti peculiari della vita domestica della corte spagnola. Dagli studi specificamente economici si è passati a quelli sull'alimentazione, aspetto questo che nell'apparente secondarietà ci permette di capire le influenze forestiere che in detto periodo vennero esercitate sulla corte, soprattutto da parte delle consorti dei re. Ci vengono così rivelati l'abbandono di alcune tradizioni e le ristrettezze in cui si dibatté la corte stessa a causa dello spreco e della cattiva amministrazione della Corona.

Lo studio della Simón Palmer, molto scrupoloso, con apporti interessanti di prima mano, frutto di ricerche di archivio, illustra le abitudini alimentari che aprono degli spiragli anche su altri aspetti collegati all'argomento come l'importanza dei cerimoniali, il *ménage*, quelle che potremmo chiamare le "mode mediche" del periodo preso in esame.

L'attento lavoro dà un quadro delle vivande servite quotidianamente e in alcuni banchetti ufficiali, fornisce notizia sulla loro composizione, sul loro costo, sull'uso che veniva fatto degli avanzi della mensa del re, sulla servitù e sui compiti specifici. Si assiste così, per esempio, alla trasformazione del gusto e delle "etichette" relative alla vita di corte dopo l'avvento di una determinata principessa austriaca.

Interessante è la lettura delle parti riguardanti i costi e le difficoltà insorte per il loro pagamento; si apprende che a parte gli opulenti festini ufficiali vi erano dei giorni in cui sulla mensa del re poteva persino mancare il pane, segno di malcontento dei fornitori per i pagamenti rimasti inonorati. Oltre ad aprirci una finestra sulla *petite histoire* del Real Alcázar de Madrid, il lavoro costituisce, per la sua ampia documentazione, una fonte per possibili studi filologici, intorno a parole e frasi ormai desuete.

Il volumetto contiene, oltre alla parte espositiva in cui non mancano citazioni e trascrizioni da documenti a conferma dei concetti espressi, un glossario dei vocaboli usati e poco noti nonché un'appendice documentaria; gli studiosi del costume vi troveranno abbondante materia per le loro indagini.

Lucrecia B. Porto Bucciarelli

María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Edición de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 511.

La fisionomia bimbembre del titolo così come appare nella quinta pagina interna del volume, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, è emblematica del doppio scopo che sembra animare A.Y.; da un lato, riproporre quest'opera liberata dalle alterazioni nell'ordine primitivo delle novelle e dagli errori che furono introdotti, presumibilmente dallo stampatore, già nella prima edizione e che in seguito permasero fino alle edizioni moderne; e dall'altro, allargare ulteriormente l'interesse suscitato in questi ultimi anni dalla narrativa di M. de Zayas.

Il primo titolo è quello della *princeps* della seconda raccolta di novelle della scrittrice madrilenas, stampata a Zaragoza nel 1647 ad opera di Matías de Lizao, — la precedente raccolta, le *Novelas amorosas y exemplares*, era stata pubblicata nella stessa città dieci anni prima da Pedro Esquer —, ed è questo il testo che AY riproduce, dando in apparato le varianti della successiva edizione della *Parte segunda* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1649) e dell'edizione in cui appaiono congiuntamente la *Primera y Segunda Parte de las novelas amorosas y exemplares* (Madrid, Melchor Sánchez, 1659). Il titolo di *Desengaños amorosos* è stato, invece, mutuato da quello dell'ed. del 1950 di González Amezúa (realizzata sulla 2^a ed. della *Parte segunda*, del 1649), e senza dubbio suona più accattivante e di facile presa per un circuito di lettori più vasto rispetto al pubblico specialistico.

E' in vista di questa utenza più ampia che la studiosa effettua la modernizzazione della grafia ("el conservar la ortografía del texto habría aumentado la dificultad para el lector moderno", p. 105 della *Introducción*. Tale scelta, peraltro obbediente alle norme della collana "Letras Hispánicas" di Cátedra (p. 104) in cui appare, la porta a operare una normalizzazione radicale del testo che, quindi, non presenta più alcune delle caratteristiche grafico-fonetiche o lessicali (mi riferisco, ad esempio, al fenomeno di vacillazione nella riduzione dei nessi consonantici colti

o nell'alternanza delle vocali protoniche, oppure a certe contrazioni del tipo *della* o *desto*), che riflettono la lingua del tempo e che, a mio avviso, avrebbero dovuto essere conservate per restituirci un documento linguistico fedele ai moduli espressivi epocali.

Questo è stato comunque l'unico aspetto sacrificato del testo, mentre altri criteri di edizione seguiti mostrano quasi un eccesso di scrupolo filologico. Mi spiego. L'analisi di una buona parte delle edizioni note della *Parte segunda* fa dedurre a AY che "las diferencias entre ellas son poco importantes. En su mayoría son des-cuidos, correcciones del editor o, en ediciones posteriores, modernizaciones del texto" (p. 102), e che "no parecen haber sido corregidas por la autora" (p. 103). Tuttavia, ha ritenuto opportuno consegnare in apparato tutte le varianti delle due edizioni del 1649 e del 1659: ma trattandosi evidentemente di una tradizione unica in cui B e C sono descritti di A, non sarebbe bastato dare le varianti dei rami bassi solo quando queste consentivano di sanare luoghi corrotti, senza appesantire inutilmente l'apparato? Ciò che in realtà "hacía necesario una edición crítica de esta obra" (p. 101) era non tanto un assetto testuale particolarmente lacunoso o corrotto linguisticamente, quanto soprattutto lo stravolgimento dell'intelaiatura strutturale di questa *Parte segunda* che, secondo le indicazioni della stessa Zayas nelle pagine introduttive del *sarao* (pp. 118-120), prevedeva un'organizzazione interna ben precisa, simile a quella delle *Novelas* ed obbediente anch'essa all'espediente narrativo della tradizione boccacciana; unica differenza, la narrazione dei dieci *desengaños* ad opera di dieci novellatrici doveva svolgersi in tre serate, anziché in cinque, quattro nelle prime due e due l'ultima sera. Basti in questa sede ricordare che lo spostamento del quinto racconto al posto del terzo, con conseguente slittamento della terza e quarta storia al quarto e quinto posto, alcuni interventi del "correttore" anche a livello delle cornice, come pure l'errata suddivisione dei dieci *desengaños* addirittura in dieci serate, hanno dato luogo a una serie di incongruenze notevoli nel testo, che non hanno mancato di colpire alcuni degli studiosi che si sono occupati di quest'opera. Io stessa ne avevo segnalate parecchie, pur attribuendole a una scarsa preoccupazione della scrittrice per questi particolari organizzativi (*Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino 1976, pp. 14-15n). Si deve comunque a Salvador Montesa (*Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid 1981, pp. 41-48) il chiarimento di tutta la sequela di errori legati alla *Parte segunda*, sia per quanto attiene alla *editio princeps* — convincentemente S. Montesa addita come tale l'ed. di Zaragoza e non un'"irreperibile", in realtà inesistente ed. di Barcelona, come presunto da Palau e poi da González Amezúa —, sia appunto per l'indicazione dei vari luoghi ove una mano diversa da quella della Zayas (Montesa suppone che possa trattarsi di Inés de Casamayor, autrice della "dedicatoria", *ibid.*, p. 45) ha alterato l'armoniosa organizzazione compositiva prevista dalla scrittrice.

L'aver trovato così spianata la via, non toglie a A.Y. il merito di aver finalmente, e con tanta diligenza, consegnato al lettore moderno quest'opera così come era stata concepita, corredandola di accurate note esplicative che, oltre a chiarire, come è d'uso, il significato di espressioni lessicali oscure, offrono numerose notizie biografiche, oppure di carattere storico, mitologico o agiografico dei personaggi citati nel testo, mentre invece vi appaiono molto più limitate le riflessioni di tipo sti-

listico o filologico-letterario, oppure i rimandi intertestuali a opere coeve che presentino analogie tematiche o espressive.

La puntuale edizione è preceduta da un'ampia introduzione suddivisa in sette parti, rispettivamente dedicate alla "Biografia" e alla "Obra" della scrittrice, alla "novela breve en la primera mitad del siglo XVII", alla presentazione delle principali tematiche e caratteristiche estetiche, strutturali e ideologiche delle novelle della Zayas, come già variamente individuate dalla critica; ai problemi testuali dei *Desengaños*; alle edizioni di entrambe le raccolte, complete o parziali; alle traduzioni delle novelle, e alle imitazioni straniere conosciute; una "bibliografia selecta" completa l'abbondante informazione su tutta la produzione della Zayas. A questo livello aggiungerei solo due brevi notazioni bibliografiche: osserva A.Y. che non esistono traduzioni in italiano delle novelle (le due o tre che cita furono effettuate su adattamenti francesi da parte di Scarron di racconti della Zayas, nel 1659 e nel 1740, p. 93): ne sono invece state tradotte recentemente quattro — *La fuerza de amor*, *Al fin se paga todo*, *La esclava de su amante*, *La inocencia castigada* —, oltre a una serie di passi significativi tratti dalle due raccolte, da Emilia Mancuso nella seconda parte del suo libro *María de Zayas. Una donna in difesa delle donne nella Spagna del '600*, Roma 1980.

Un accenno, se pur rapido (pp. 21-22), è dedicato da A.Y. alla commedia della Zayas *La traición en la amistad*: l'uscita quasi contemporanea di questa sua edizione e della mia edizione della commedia (Verona 1983) impediva ovviamente a entrambe di tenerne conto; le segnalo tuttavia, narcisisticamente, un mio articolo precedente che non sembra conoscere, dove ho cercato di studiare i rapporti fra questi prodotti letterari di genere diverso ("María de Zayas fra *comedia* e *novela*", in "Actas del Coloquio *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*", Roma 1981, pp. 485-505).

Il tono prevalentemente informativo-divulgativo dell'introduzione di A.Y. è in consonanza, a mio avviso, con l'operazione di regolarizzazione realizzata sul testo, cui alludevo sopra: rivolgendosi a un pubblico non strettamente specialistico, la studiosa sistematizza con chiarezza e acume, a grandi linee, le proposte di lettura più o meno recenti e stimolanti delle novelle in questione, rendendo anche queste più accessibili a tanti lettori che altrimenti ne sarebbero esclusi. E chi di noi, anche se contraddittoriamente, sente i limiti di una ricerca i cui risultati sono rivolti quasi esclusivamente agli addetti ai lavori, non può che considerare lodevole e significativa un'operazione culturale di questo tipo.

Alessandra Melloni

Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 272.

La cosiddetta letteratura fantastica sta vivendo un momento particolarmente felice sia per il successo che ottiene fra il pubblico sia per l'interesse che, come genere controverso, ha risvegliato fra i critici. Gli studi teorici più significativi datano

solo da un decennio e, a parte qualche intento di sistematizzazione generale, essi hanno come oggetto la letteratura del secolo scorso e, forse perché la più prolifica, la letteratura francese in particolare.

La narrativa ispanoamericana contemporanea ha dato, e continua a dare, un impulso vitale allo sviluppo di questo tipo di letteratura (non tutti sono d'accordo nel chiamarlo genere) e, tuttavia, a parte studi isolati su singoli autori, manca una riflessione critica generalizzata sulla ricchissima produzione letteraria di carattere fantastico in lingua spagnola di entrambi i continenti.

Il saggio di Antonio Risco, qui esaminato, si colloca in questa direzione anche se non nutre pretese di esaustività. Esso è il risultato di anni di ricerche condotte dall'A. con una équipe di professori e studenti dell'Università Laval (Quebec, Canada) sulla narrativa "maravillosa" spagnola e ispanoamericana del XIX e XX secolo ("no hemos querido distinguir entre escritores peninsulares y americanos, porque adrede pretendíamos superar todo criterio cerradamente nacionalista" p. 27). Il libro consta di due parti ben delineate. Una prima parte in cui si passano in rassegna autori ed opere del XIX secolo, con uno studio centrale su Bécquer, "el más prestigioso elaborador de narraciones maravillosas de su época en el mundo hispánico" e, più ridotta, la seconda parte dedicata alla letteratura "maravillosa" del XX secolo, con una esemplificazione di lettura di *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, di Rafael Sánchez Ferlosio, pubblicato nel 1951. In un capitoletto introduttivo, l'A. dichiara i criteri che lo hanno guidato nella selezione degli autori e delle opere ("todas ellas contradicen de algún modo nuestra percepción del mundo empírico y hacen uso de expedientes extranaturales" p. 31), insistendo sul fatto che la rassegna non vuole avere carattere esaustivo dal punto di vista bibliografico ma solamente offrire un ampio ventaglio di differenti realizzazioni del fantastico.

La letteratura fantastica, *strictu senso*, nasce, secondo l'autore, verso la fine del XVIII secolo, contribuendo a ciò la netta separazione attuata dall'Illuminismo fra verità empirica e scientifica e fede religiosa che, stabilendo una confusa e complessa relazione fra le due, favorisce la nascita della letteratura fantastica. La peculiarità di questa letteratura, per Risco, non risiede nell'aspetto formale ("buena parte de las narraciones románticas consideradas fantásticas o maravillosas [...] preparan en sus recursos formales, en su *realización*, la novela realista" p. 18), bensì nella tematica, per cui procede ad individuare una serie di temi ricorrenti nelle opere esaminate. (A puro titolo informativo riportiamo la lista degli autori, avvertendo che vengono considerati non per la totalità della loro opera ma, spesso, solo per qualche racconto. Fra di essi figurano Espronceda, Zorrilla, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Bécquer, Rosalía de Castro, lo stesso Galdós con *Misericordia*, E. Pardo Bazán, Clarín, Rubén Darío, Amado Nervo e numerosi altri, meno noti, come Juana Manuela Gorriti, José Selgas, José María Roa Bárcena, Enrique Gaspar, ecc.).

Dopo una prima classificazione analitica di essi, Risco propone una tipologia generale enucleando 6 modalità fondamentali con cui si manifesterebbe la letteratura fantastica: 1° *Il meraviglioso puro* (il lettore è esiliato in un mondo retto da leggi totalmente diverse dal suo), 2° *Contrasto fra due ambiti* (uno reale e l'altro meraviglioso), 3° *Irruzione del meraviglioso nel mondo reale* (è la modalità più frequente), 4° *Dubbio riguardo la manifestazione del meraviglioso* (nella classifi-

cazione di Todorov corrisponde al fantastico puro), 5° Questo gruppo identifica le opere nelle quali *la fantasia o la finzione viene confusa con la realtà*. (Nel corpus di opere esaminate del XIX secolo si danno scarsi esempi di questa modalità. E' più frequente nella letteratura contemporanea, soprattutto in autori come Borges e Cortázar). 6° Riunisce i racconti "*que confunden retórica y diégesis*, o si se prefiere, *el signo con el referente*" (interessa chiaramente la narrativa del XX secolo).

Prima di iniziare lo studio particolareggiato delle *Leyendas* di Bécquer (che rientrano in maggioranza nella modalità n° 3), Risco trasferisce su un terreno socio-culturale la divisione che fa Todorov fra temi dell'io (rapporto individuo-mondo) e temi del tu (rapporto dell'individuo con la propria sessualità) identificando la prima tematica, contemplativa e passiva, con l'idea di *religione* e la seconda, fondamentalmente attiva, con la *magia* che pone il soprannaturale al servizio di chi la pratica. La quasi totalità delle *Leyendas* rientrano nel I gruppo, in quanto esprimono una concezione religiosa del mondo e riconoscono l'irruzione del soprannaturale nel mondo reale. Particolarmente interessante risulta l'analisi dell'enunciazione e della figura del narratore che, pur obbedendo alla richiesta di verosimiglianza del secolo in cui vive e insistendo sul contenuto leggendario della narrazione, addebitandola spesso alla tradizione folclorica o alla fantasia popolare, ricorre all'uso di determinati procedimenti stilistici e ai cosiddetti "effetti di realtà" che facilitano l'accettazione dei fatti. In quanto all'autore reale, Risco crede che "... si él quiso inundar la realidad de presencias turbadoras y desconcertantes, fué sin duda por abogar por un mundo emocional y lírico nostálgico, que en su interior tendía a mitificar el orden viejo contra la amenaza apremiante del orden nuevo (el liberalismo anticlerical y materialista)" (p. 89).

Nella disamina della letteratura fantastica più recente, Risco procede allo stesso modo. Dopo aver dato l'elenco degli autori e delle rispettive opere esaminate (Valle Inclán, Azorín, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, R. Gómez de la Serna, C. Vallejo, Rosa Chacel, J.L. Borges, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier, A. Uslar Pietri, J. Lezama Lima, J. M. Argüedas, A. Bioy Casares, J. Cortázar, J. Rulfo, G.G. Márquez, Carlos Fuentes e numerosi altri) attua una prima classificazione tematica che, confrontata con quella del secolo scorso, mette in luce la scomparsa dei temi legati alla presenza di entità metafisiche e del causalismo che tendeva a giustificare l'apparizione dei prodigi. La tipologia proposta per questo secolo è la stessa dell'Ottocento. Anche se sono venuti meno dei temi, preponderanti nella narrativa del secolo scorso, non possiamo dire che ci sia stata una sostituzione totale o considerevole a livello tematico, per cui ci lascia perplessi il fatto che l'A. non insista su come il cambio sia da ricercare nell'aspetto formale, ossia che non rilevi che c'è stato un passaggio da una letteratura fantastica di carattere prevalentemente contenutistico ad un nuovo tipo di letteratura che mette l'accento sul discorso, cioè sulle forme. Tuttavia riconosce che l'ultimo gruppo, dove si dà una confusione di stile e diegesi, "[...] se nos antoja el más original del siglo XX [...] el más fecundo en su proyección futura, pues que abre nuevas avenidas al fenómeno literario [...]" (p. 173). E, a riprova di questa affermazione, analizza sotto questa luce il testo di Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, anche se fa rientrare nella modalità del gruppo 6 solo la terza parte del libro, situando le altre a cavallo di più modalità.

E proprio in questo eccessivo *afán de clasificación* (oltre al fatto che procede a una classificazione di tipo tematico, criticata fin da subito allo stesso Todorov), sta secondo noi l'aspetto meno apprezzabile del libro. Disperdendosi in ulteriori suddivisioni e sottogruppi per ogni modalità, non riesce a formulare una tipologia generale del fantastico che possa essere estesa con successo anche ad altri testi, offrendo una chiave di lettura soddisfacente di questo particolare tipo di narrativa.

Resta comunque un validissimo lavoro in quanto alle analisi, profonde ed esaustive, delle *Leyendas* di Bécquer e, soprattutto, di *Alfanhuí*, testo, quest'ultimo, di difficile classificazione e al quale lo studio di Risco rende un giusto riconoscimento critico.

Antonina Paba

Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983, pp. 321.

Nell'agosto 1982, in occasione del cinquantenario dell'Università Internazionale Menéndez Pelayo di Santander, ebbe luogo in essa, su Menéndez Pelayo, un seminario, di cui fu animatore, secondo quanto afferma Manuel Revuelta Sañudo, direttore della Biblioteca Menéndez Pelayo, nella sua *Presentación*, Ciriaco Morón Arroyo. Qui sono raccolti i testi degli interventi e quelli di alcune conferenze sullo stesso autore tenute immediatamente dopo, in tale Biblioteca. Il volume si apre con uno scritto appunto di Morón Arroyo, che ha lo stesso titolo di esso ed in effetti ci dà un'immagine rinnovata del Santanderino, considerato vittima, piuttosto che di una congiura del silenzio da parte di alcuni, di una "conspiración del ruido" da parte di altri. Menéndez Pelayo, quello giovanile degli *Heterodoxos*, che è restato il più divulgato, combattè su due fronti, contro i krausisti e contro gli scolastici. Il suo punto di riferimento, afferma Morón Arroyo, è il rinascimento e Vives; la sua polemica antiprottestante nacque da una convinzione "curiosa y erronea" (21) circa i rapporti tra Lutero e l'umanesimo italiano: Lutero non fece che "aplicar con toda lógica las consecuencias del Método de Valla" (22). La difesa menendezpelayana dell'Inquisizione dimostra lacune informative e cecità di fronte ai fatti; ma nel complesso Menéndez Pelayo fu aperto a riconoscere gli errori della Chiesa. La sua opera è più ampia in tutti i sensi di quella di Menéndez Pidal.

Lo scritto di Morón Arroyo, già per le sue proporzioni più suggestivo e allusivo che esaurientemente documentato, non potrebbe essere riassunto se non impoverendolo in modo irrimediabile; comunque rappresenta, abbiamo detto, l'apertura verso una nuova immagine, e quindi anche verso una più distaccata interpretazione della personalità del santanderino, e anche della collocazione di altre personalità nei suoi confronti. Giustamente Morón Arroyo afferma che Dámaso Alonso, accentuando l'esistenza d'una "línea idealista, universal y culta en la literatura española", "recupera el sentido de la obra artística de Menéndez Pelayo frente a la polarización filológica, medievalista y popular" di Menéndez Pidal. E' tuttavia da precisare che, in realtà, questi continua Menéndez Pelayo, come sa bene chi tiene

presente il trattato di questo sui *romances*; lo continua come il santanderino continuava Milá. Solo lo continua ritagliando, e, questo sí, approfondendo, una parte soltanto dei suoi interessi.

Lo stesso Morón Arroyo studia anche *Menéndez Pelayo y la cultura alemana*, in uno scritto che, mentre ricorda le grossolane espressioni del *Brindis del Retiro* (“la barbarie germánica”, affermata dal giovane venticinquenne a proposito di Calderón, così profondamente amato non da lui, ma proprio dai tedeschi), rileva l’esaltazione de *La campana* di Schiller contenuta nella *Historia de las ideas estéticas*: un’esaltazione che dimostra l’influsso che sul santanderino esercitò Juan Valera. A questo proposito mi pare evidente che, per quanto si possa essere d’accordo con Morón Arroyo nel consigliare “suma cautela en el intento de señalar épocas o evolución en el pensador cántabro”, (202), come egli fa nelle *Conclusiones* del seminario, da lui redatte, dobbiamo pure distinguere epoche, o almeno notare evoluzioni. Il fatto che “trabajos desarrollados o publicados después de 1890 fueron planeados en la primera juventud” (202), come per esempio avvenne per le *Ideas estéticas*, non esclude che la loro realizzazione, ad opera di un uomo molto più maturo, si dimostri di spiriti ben diversi, pur nella permanenza di alcuni tratti fondamentali (l’adesione “a machamartillo” al dogma cattolico, sopra tutto). Forse redigendo le *Conclusiones* Morón Arroyo cercava di riflettere piuttosto il clima generale del seminario che i suoi punti di vista personali; resta comunque il fatto che dai suoi stessi contributi, se ce ne fosse bisogno, possiamo dedurre quanto diverso, sia pure nella continuità, si facesse Menéndez Pelayo col trascorrere degli anni e l’accumularsi delle esperienze, intellettuali e più direttamente personali. Altrimenti arrischiare di confermare la superficialità di coloro che, pensando a Menéndez Pelayo, tendono a ridurlo agli *Heterodoxos*, terminati nel 1882, quando l’autore aveva ventisei anni, mentre gliene restavano trenta intensissimi da vivere.

In effetti, Manuel Revuelta Sañudo distingue dal resto un “período polémico” nell’attività di Menéndez Pelayo, nel suo scritto *La actividad intelectual de Menéndez Pelayo en su período “polémico”*, redatto sulla scorta dei primi due volumi dell’epistolario, ora pubblicati dalla Fundación universitaria española di Madrid. “Entre su talante humano y concretamente su profesión de libertad absoluta en materia de arte y su intransigencia insobornable en cuestiones de religión [...] que se manifiesta sobre todo en los *Heterodoxos Españoles*, hay una clara contradicción o inconsecuencia, por lo menos aparente” (257), nota Revuelta. Verso la fine della redazione degli *Heterodoxos*, dopo le polemiche suscitate in campo cattolico dai primi due volumi e il silenzio fuori di esso, egli sentì il peso dell’argomento ed aspirò ad occuparsi di altre cose: “Cada vez siento en mí más poderosas las aficiones artísticas”, scriveva ad un corrispondente nel 1882 (cf. 281). Avvertiva, osserva Revuelta, “la necesidad de desenvolverse en un campo en el que pudiera dar rienda suelta a su apetencia innata de independencia y libertad de pensamiento” (284): la *Ciencia española* e gli *Heterodoxos* “fueron una excursión, una desviación circunstancial del itinerario inicial y de la afición y ocupación primaria” (290). In conclusione, “el continuar comentando como lo más o lo único característico — para desprecio o exaltación, que tanto da cualquiera de los dos extremos — esa imagen esclerótica del polemista intransigente y extremista sólo puede deberse a la ignorancia o a la mala fe” (290).

Non credo che con queste parole Revuelta intendesse riferirsi allo scritto di José Luis Abellán *Límites en la historiografía de Menéndez Pelayo* (31-45); ma è un fatto che esclusivamente degli *Heterodoxos* questi tratta, mentre il titolo si richiama in generale alla "historiografía" di Menéndez Pelayo: per Abellán, a quanto sembra, la storiografia di Menéndez Pelayo si riduce agli *Heterodoxos*. La fretta è cattiva consigliera.

Al contrario, nel suo scritto *Lo francés y la Historia de los heterodoxos españoles*, André Baron, che nel titolo si riferisce solo agli *Heterodoxos*, dimostra una profonda conoscenza dell'opera di Menéndez Pelayo nel suo complesso, ed afferma a ragion veduta che "los cambios de opinión expresados respecto de los hombres, ideas, movimientos culturales o literarios del país vecino son asombrosos" (122-3), e vengono a "constituir el mejor y más adecuado revelador de su ideología profunda, en su realidad y en su evolución" (123). Baron annuncia una grande opera sui rapporti tra Menéndez Pelayo e la Francia. Questo assaggio ce la fa attendere con intenso interesse.

Ben documentato è anche lo scritto di Marta M. Campomar Fornieles, che colloca il santanderino nel contesto del cattolicesimo spagnolo del suo tempo, affermando che il carattere nazionalista del cattolicesimo di Laverde e di Menéndez Pelayo li conduceva a una "opción vivista", che corrispondeva al loro "deseo de romper con el estancamiento y oscurantismo de la ciencia católica, que ellos atribuían al predominio de la escolástica" (84). Gli scolastici accusavano Menéndez Pelayo di non essere abbastanza ortodosso; la sua adesione alla "Unión Católica" di Alejandro Pidal "era interpretada como una desertión de la tesis católica" (90). La polemica col padre Fonseca, rappresentante degli integristi, lasciò comunque una traccia in Menéndez Pelayo: questi visse sulla propria carne gli effetti dell'intolleranza e quindi si inclinò a essere "comprensivo y respetuoso del adversario". Il suo Balmes era un "liberal católico, pensador independiente de la escolástica" (95). La conclusione cui giunge la Campomar è la seguente: "¿Para qué entonces sirve hoy día la obra de Menéndez Pelayo? La pauta la da el mismo Marcelino en su prólogo a los *Heterodoxos*: para información bibliográfica, para datos curiosos. Pero especialmente y sobre todo, para poder juzgar más de cerca ese complejísimo mundo que se llamó la Restauración" (99).

Questa conclusione poté non sembrare paradossale in quel colloquio santanderino del 1982, dove malgrado tutto si parlò moltissimo degli *Heterodoxos*, in qualche modo confermando proprio quell'immagine di Menéndez Pelayo contro la quale si ipotizzava una reazione. Ma pare paradossale a me e certo a molti altri come me, che non hanno un grande interesse per Cándido Nocedal o Alejandro Pidal o il padre Fonseca; che caso mai vogliono sapere qualche cosa di essi per conoscere i condizionamenti di Menéndez Pelayo, e non al contrario, come succede, a quanto sembra, alla Campomar.

E' sorprendente come in quel seminario di Santander si sia parlato pochissimo di ciò che a me e a molti sembra la cosa più importante: di Menéndez Pelayo come storico e critico letterario. Se si esclude il ben articolato scritto di J.M. Martínez Cachero su Menéndez Pelayo come critico della letteratura spagnola della restaurazione, cioè dei suoi tempi, tale aspetto è assolutamente trascurato. Chi consulta l'indice dei nomi scopre che nel libro non si parla di Cervantes o di Lope o di

nessuna delle grandi personalità e delle grandi opere della letteratura spagnola di cui si occupò Menéndez Pelayo. (L'indice suddetto non è del tutto preciso: per esempio, Lope, ignorato da esso, è tuttavia citato alle pagine 23 e 25, non a caso da Morón Arroyo; ma nel complesso l'assenza dei nomi è del libro, non solo dell'indice). Dámaso Alonso chiamò Menéndez Pelayo "genial crítico". Secondo me e senza dubbio secondo molti è per questo che noi ci occupiamo ancora di lui. Personalmente non accetto la sua impostazione critica a proposito di Calderón, che non per caso è del 1881; mi sembra completamente superata e già ai suoi tempi affrettata e superficiale (cf. il mio intervento nel congresso calderoniano di Madrid 1981, in *Calderón*, Actas publicadas por L. García Lorenzo, Madrid 1983, t. I, 117-120). Comunque, se le lezioni su Calderón del 1881 ebbero un'influenza eccessiva sull'immagine spagnola di Calderón; se ancora più fatale fu il famigerato *Brindis del Retiro*, che piegava Calderón al servizio non so bene se di Cándido Nocedal o di Alejandro Pidal o del padre Fonseca, qualcosa si può trovare di buono anche in quello scritto. Molto di più si trova nelle opere più importanti di Menéndez Pelayo, quelle di cui appena si fece parola, o addirittura non si fece parola, a Santander nel 1982: questo è il Menéndez Pelayo che a noi interessa; di lui vorremmo sapere che cosa resta, che importanza ha avuto ed ha nell'interpretazione e la valutazione della letteratura spagnola. Ovviamente, i nostri metodi di indagine e le nostre reazioni di gusto sono diversi; eppure Menéndez Pelayo ci dice ancora molto: parlo del Menéndez Pelayo dei trent'anni posteriori al 1882, cui si richiama, in teoria, Revuelta. Ricordo una pagina veramente "genial" sul *Rinconete*; molte altre ce ne sono, in cui possiamo vedere quel "regocijo luminoso", quella "especie de indulgencia estética" che il critico vedeva nel *Rinconete*. Questa è l'immagine di Menéndez Pelayo da approfondire.

D'altra parte, non vorrei che il sottolineare il vivismo e l'antiscolasticismo di Menéndez Pelayo portasse a coinvolgere un Francisco Suárez, a vedere in questo un padre Fonseca. Per capire Calderón occorre capire la scolastica del suo tempo, e per noi è molto importante capire Calderón, al di là delle strumentalizzazioni posteriori: strumentalizzazioni che del resto dobbiamo a loro volta cercare di capire, se vogliamo essere degli storici. (Per questo aspetto, il volume, nello scritto di Calvo Serer su *Comentario a "España sin problema" treinta años después*, ma anche in altri, specialmente in quelli di Morón Arroyo, presenta dei contributi alla comprensione storica, cioè pacata e con quella implicita ironia che è della comprensione storica, del quasi quarantennio franchista).

Franco Meregalli

Federico García Lorca, *Suites*, edición crítica de André Belamich, Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1983, pp. 301.

Admirable y sensitivo trabajo el realizado por A. B. al intentar la reconstrucción del libro *Suites* de F.G.L., uno de los tres que debían haber sido impresos

bajo la dirección de Emilio Prados cuando, en 1927, las ediciones malagueñas de *Litoral* dieron a la luz pública el titulado *Canciones*. Pero *Suites* y *Poema del cante jondo* — que no apareció hasta 1931 — le fueron devueltos a su autor, según él mismo explicaba a Melchor Fernández Almagro en carta del 27 de octubre de 1926, “para que los corrija y ponga en limpio”, pues parece que las protestas de F.G.L. por las “más de diez! enormes erratas” que afeaban a sus romances “San Gabriel” y “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, aparecidos en la revista *Litoral*, habían molestado al autor de *Canciones del farero* hasta el extremo de provocar aquella devolución, lo que tuvo como consecuencia que las *Suites* no se publicaran en aquella ocasión y el que se perdiese su manuscrito (conf. pp. 14-16). Un manuscrito que probablemente tendría mucho de revisión de unos poemas que fueron escritos, al parecer, entre finales de 1920 y mediados de 1923. Por fortuna, G.L. conservó, cuando menos, algunas de las primeras versiones y aun algunos de los borradores de las suites, puesto que borradores parecen, en efecto, las tituladas “Momentos de canción” (pp. 64-69), “Castillo de fuegos artificiales ...” (pp. 140-149), “La selva de los relojes” (pp. 156-161) y otras; pero también publicó algunas y confió otras a sus amigos. Gracias a ello ha sido posible que A.B. haya tratado de reconstruir este libro, que parecía definitivamente perdido. Reconstruirlo, claro está, y él mismo lo reconoce, no quiere decir rehacer el manuscrito devuelto por Prados, sino organizar de manera coherente — lo que no es poco — los fragmentos sueltos que de él ha podido localizar este estudioso tras una laboriosa investigación.

Se desprende de lo hasta ahora dicho que los materiales de la presente edición de *Suites* son heterogéneos, si no especialmente en lo que a sus aspectos estilísticos se refiere — aunque sí haya en estos versos una convergencia de vectores estilísticos que van del neoclasicismo al ultraísmo —, sí en lo que afecta a lo que podríamos llamar tono lírico (humorístico, lúdico, misterioso) y, por supuesto, a su estado de elaboración. Y en este último sentido es, quizás, en uno de los que el libro ofrece un interés extraordinario para los estudiosos del granadino; pues, si añadimos a lo expuesto que A.B. ha anotado cuidadosa y claramente todas las variantes de los poemas incluidos en *Suites* y ha enriquecido su edición con un apéndice (pp. 211-289) en el que recoge poemas sueltos de evidente parecido con los del cuerpo del libro, y contemporáneos de ellos, se comprenderá que el estudioso se encuentra en pleno laboratorio lírico de nuestro poeta.

El libro, pues, tal y como ha sido editado por A.B., consta de una breve y suficiente introducción (pp. 9-23), de varios subsidios críticos y de las siguientes secciones de poesía: 27 suites, casi todas ellas completas (pp. 32-209), un apéndice de “poemas descartados” (pp. 213-229) y un segundo apéndice de “Suites mutiladas y poemas sueltos” (pp. 233-289).

A la vista de estos materiales, surge la hipótesis de que F.G.L., que como ya se ha dicho terminó por publicar dos de los libros entregados a Prados en 1926, no publicase éste — aunque sí permitiese a Manuel Altolaguirre que incluyese en *Primeras canciones* (Madrid, Héroe, 1936) algunos de sus poemas — debido a la variedad de tonos de los ahora reunidos, lo que le plantearía, o así me parece, el problema de agruparlos en partes determinadas por dichos tonos, o bien el de combinarlos de modo coherente, pues este conjunto de poemas tiene sin duda — y no só-

lo debido a su título — una estructura paralela a la musical.

Creo que lo que unifica, no obstante lo dicho, a todas estas suites es la actitud ingenuamente pánica del poeta (“Siento sobre mi frente / los cuernos de Pan / Veo lo profundo del cielo / sobre el agua del mar”, dice en “Lección”, p. 265), resuelta poéticamente en la captación, directa y rítmica al mismo tiempo, de las intuiciones y sensaciones que le provoca la contemplación de la realidad, tanto de la artificial (relojes, fuegos artificiales) como de la natural, lo que se traduce, según ya he adelantado, en burla, en juego inocente — muchas veces impregnado de ternura — y en acercamiento al misterio.

Un buen ejemplo de versos burlescos lo encontramos en la suite “Newton” (pp. 135-139), y sobre todo en su iniciación (“En la nariz de Newton / cae la gran manzana, / bólico de verdades. / La última que colgaba / del árbol de la ciencia. // El gran Newton se rasca / sus narices sajonas”), para pasar por los acentos inquietantes de la parte central del poema (“Newton / paseaba. // La muerte lo iba siguiendo / rasgueando su guitarra. // Newton / paseaba. // Los gusanos roían / su manzana.”), que contrasta eficazmente con dicho principio y prepara al inquietante final (“Por qué fue reveladora / esta fruta casta, / esta poma suave / y plácida? // ¿Qué símbolo admirable / duerme en sus entrañas? // Adán, Paris y Newton / la llevan en el alma / y la acarician sin / adivinarla”).

De lo lúdico no burlesco se encuentran tantos ejemplos en las *Suites*, que parece poco, aunque ello sea lo propio de esta ocasión, citar uno solo, extraído de la suite “Tres crepúsculos”: “¡Adiós, sol! // Bien sé que eres la luna, / pero yo / no lo diré a nadie, / sol. / Te ocultas / detrás del telón / y disfrazas tu rostro / con polvos de arroz”.

Tal como han sido organizadas por A.B., es decir, en orden cronológico, las suites muestran una progresiva interiorización de la visión y del sentimiento lorquianos del mundo, lo cual se traduce en momentos de intenso y misterioso lirismo, del que es un bello ejemplo la “Canción muerta”, que no me resisto a copiar íntegra: “Una canción se ha muerto / antes de nacer / mi canción verdadera / ¿dónde la enterraré? // Se quiso ir a la luna / ¡tan niña! sin saber / que en la luna no hay / flores para hacer miel. // Mi azul canción ha muerto / antes de nacer.” (p. 215); y también lo es la sobrecogedora titulada “Desde aquí”, que parece profetizar algunas de las circunstancias de la muerte de su autor: “Decid a mis amigos / que he muerto. / El agua canta siempre / bajo el temblor del bosque [...] Decid que me he quedado / con los ojos abiertos / y que cubría mi cara / el inmortal pañuelo / del azul. / ¡Ah!” (p. 271); o bien esa prodigiosa intuición que parece inquietarse ante la inminencia del momento inicial de la creación según la mitología egipcia, cuando el ave de presa divina se posa en la recién surgida isla primordial: “¿Cómo no baja del azul / el eterno milano?” (“Países”, p. 283).

Por lo demás, y según advierte A.B., *Suites* es un libro importante para el estudio, tanto del F.G.L. lírico como del dramático, porque fue escrito, precisamente, en el umbral de su madurez.

Angel Crespo

Dr. Rafael Alberti, *El poeta en Toulouse*, Travaux de l'Université de Toulouse - Le Mirail, Série A, Tome XXV, Toulouse, 1984, pp. 290.

Il 25 aprile 1983, l'Università di Toulouse-Le Mirail ha reso omaggio ai rigogliosi ottant'anni di Rafael Alberti conferendogli il dottorato "honoris causa", in una cerimonia a cui presiedeva il ministro dell'educazione M. Albert Savary. Tra i discorsi ufficiali ricorderò soltanto quello di R. Jammes, un discorso caloroso e amichevole, in cui si ripercorrono i momenti della poesia di R.A., dalla prima limpida poesia, all'angoscia e alla rivolta, all'impegno, la guerra e l'esilio, e finalmente il ritorno.

Nei giorni 25 e 26 aprile si è tenuto, sempre nell'Università di Tolosa, un *Colloque Rafael Alberti*, con numerosi e interessanti interventi, ora pubblicati in volume, di cui cercherò di dare un sommario rendiconto.

Aurora de Albornoz, *Los poemas cubanos de Rafael Alberti*: un ricordo di vecchie *habaneras* in un testo in cui "pasado y presente se convierten en un tiempo único; en un hoy que contiene el ayer"; le parole di un'*habanera* "que acaso todos los españoles sabían de memoria en 1898", si fondono con il timore che per sempre "al sí / lo hicieron yes", con la protesta contro l'imperialismo economico statunitense; e ancora l'attualità in *Casi son*, al "ritmo del habla cubana, del andar de la muger cubana, de las músicas. ... de los bailes ..." (i frequentatori della poesia di R.A. ben sanno la sua permeabilità che è allo stesso tempo mimetismo e creazione, capacità straordinaria di far sua, totalmente sua, ogni altra voce che lo colpisce e lo emoziona).

Marie de Meñaca, *'Marinero en tierra', estructura y génesis*: M. de M. cerca di collegare i momenti salienti della prima opera di R.A. con i momenti reali della vita del poeta (o meglio della sua autobiografica *Arboleda perdida*), le circostanze familiari ed economiche che lo allontanano dal Puerto de Santa María, e, secondo M. de M., "la importancia del dinero, la sensación de carga económica, de inutilidad social, de la cual querrá salir imponiéndose como poeta": "busqueda ansiosa" che sarebbe rispecchiata nei versi di *Dondiego no tiene don*. Un altro avvenimento che M. de M. vede riflesso in *Marinero en tierra* è la malattia: "esta enfermedad fue para él una obsesión: la obsesión de la muerte". Ben sappiamo che improvvisi brividi trascorrono i limpidi mari albertiani, ma la forzatura operata da M. de M. per dimostrare la propria tesi mi pare eccessiva.

La malattia e la morte del padre sarebbero simbolizzati nei sonetti 5 e 6, per cui la "transfiguración del rey del día" rappresenterebbe appunto la morte del padre, assistito dai figli "verdes pinos tintos de oro viejo" (cioè "que participan del sol") mentre in "¿Quién rompió las doradas vidrieras del crepúsculo?" "vemos otra vez el concepto de sol ... al tiempo que ese rompió nos lleva la ruptura de la vida que la enfermedad mortal produjo". Così per molti altri luoghi poetici interpretati mediante violente forzature; per finire uno stupefacente accostamento a Jorge Manrique che dà come risultato che Alberti, "alejándose de Manrique, va a definir el anti-mar o mar-muerte ...". Lascio ai lettori di Alberti di trarre le conclusioni.

Manuel Andújar, *Sobre los ángeles, Paraná, Roma*: M.A. mette troppa carne al fuoco, le idee non vengono sviluppate: dall'analisi di *Sobre los Angeles*, in cui si parla di "irradiante raigambre y trama romántica", di "inefable y directísimo tuteo", "poder de deslumbración onírico", "encarnizada lucha, rayana en lo abisal ... en que se debaten el ser y su enemigo, quizá espectrales" ... si passa *ex abrupto* a *Baladas y Canciones del Paraná*, che "se distingue por su serenidad, por el verbo remansado y su talante melancólico" ma in cui a volte "rebota el arpeggiato surrealista". Poi con un altro balzo si passa a *Roma, peligro para caminantes*, "en un deambular que nos sugestiona ... Es una modalidad revulsiva de la actitud rebelde". "R.A. no fue a Roma para soñar, sino a cumplir la áspera fase de la expectativa, la inmediatez — externa e íntima — del retorno a España".

Arnaldo Leal, *Acerca del tema del vacío en Sobre los Angeles de Rafael Alberti*: assai più coerente e produttivo per una lettura di *S. los A.* l'intento di A.L. che ha colto uno dei temi più inquietanti nel libro di R.A.; quello del vuoto, di cui tenta innanzitutto di stabilire un inventario o morfologia: dal "boquete de sombras", alla casa o stanza vuota, all'uomo-casa "deshabitado". Poi il vuoto sotterraneo, bodegas, sótanos ... galerías, túneles, fosas, hoyos ... pozos ... tumbas ... sepulcros, città intere e "pueblos vacíos", a volte incluse dentro l'uomo-casa; vuoti dai contorni imprecisi, vuoti assenza o caducità, ambigua perdita di identità: "el tema del vacío se incluye dentro de un proceso de desintegración general ... proceso voluntario del poeta que hace el vacío". La conclusione, dopo una serie di paralleli biblici a volte forzati, è che il vuoto in R.A. "simboliza la ausencia de sabiduría ..." (e ritorna il discusso argomento della perdita, seppure "en germen", della fede cristiana), ma dalla "crisis interna en que el espíritu cava su propia tumba", da quel vuoto, uscirà "el hombre nuevo".

Robert Jammes, *La Soledad tercera de Rafael Alberti*: R.J. presenta i risultati di un seminario, con la collaborazione di un gruppo di studenti, sul poema "gongorino" di R.A. Il testo viene volto in prosa, e poi schematizzato in 14 punti. Vorrei dare qui alcune poche mie letture che contrastano con quelle di R.J.:

1) "Conchas y verdes líquenes salados ...": credo che si tratti degli stessi capelli del naufrago, incrostati di mare, ad essere risvegliati dal vento, e non la "cabellera de una peña". Il sogno della pietra è rivestito dai capelli del giovane addormentato.

7) Il vento "sus diez uñas calando bayonetas", non ferisce il pellegrino "que se siente traspasado por el frío", ma l'oscurità colma di "clamores" del bosco, "abriendo en la umbría miradores".

12) "si al aire, despojada / de su prisión de lino, trasfigura, / ya en ónix verde o mármol tu hermosura ...". No, il pellegrino, mostrando la sua bellezza, non tramuterà il vento in onice o marmo, ma la sua bellezza, la sua "columna temerosa" (e qui la lettura "erotica", anche se timida, di R.J. è esatta), "al aire despojada", si trasformerà in verde onice o marmo; paragoni simili non sono rari nella poesia erotica di R.A. ricordiamo in *Venus e Priapo*: "¡qué mármol jaspeado / pálida, arquitectónica belleza!".

Robert Marrast, *Le théâtre de Rafael Alberti pendant la guerre civile espagnole*: La rassegna di R.M. inizia con *Los salvadores de España*, "ensaladilla en un acto", presentata nel Teatro Español il 20 ottobre 1936, mai pubblicata e purtroppo per-

duta, su cui ha potuto però raccogliere alcune notizie: lo scopo dell'opera era di "cingler violemment, au moyen de la satire et du grotesque, ceux qui se prétendaient les sauveurs d'Espagne". R.M. parla poi dell'adattamento di *Numancia* e delle modifiche e "attualizzazioni" apportate da Alberti al testo cervantino, con interessanti raffronti, da cui risulta che R.A. "apporte une idée concrete, il montre, il est action". R.M. ricorda ancora il "romance" intitolato *Radio Sevilla*, pubblicato nel "Mono azul" e più volte rappresentato, opera "à la fois cinglante et drôle"; e da ultimo la *Cantata de los héroes*, poema drammatico, o meglio poema dialogato e teatrale. Per concludere: il teatro di guerra di R.A., teatro attuale ed esemplare, possiede qualità poetiche e drammatiche che poche opere dell'epoca possono vantare.

Duarte Mimoso-Ruiz, *D'une cène a l'autre: El adefesio de Rafael Alberti et Viridiana de Luis Buñuel*: Una scena dell'*Adefesio* (1944-1976), nella sua prima versione, recitata da Margarita Xirgu nel 1944 a Buenos Aires, e, insieme, un'analoga scena di *De un momento a otro*, avrebbero ispirato a Buñuel la cena "christique" in *Viridiana*: D.M.-R. lo dimostra analizzando contenuti e temi delle singole opere in una serie di intelligenti paralleli, ma senza forzature: se le due cene "renvoient à un imaginaire commun", vi sono delle differenze tali da invertirne il "deroulement". Gli argomenti di D.M.-R. sono molti e tutti di grande interesse ma non si prestano ad essere sintetizzati in questo luogo, citerò alcuni punti chiave del suo discorso: "una difference essentielle sépare le carnevalesque esperpentique de *El Adefesio* et *Viridiana*: alors que les valences de mort l'emportent dans la pièce d'Alberti, les valences de vie et de renaissance semblent triompher dans *Viridiana* ..." le cene "sont des moments de cristallisation qui renvoient à l'autre scène de l'imaginaire ... à un univers où ... est dénoté l'étouffement d'une force vitale sous des préjugés, des superstitions entretenues au nom d'un certain ordre qui demeure étranger à leur victime". Quando R. Salvat, per la messa in scena dell'*Adefesio*, si ispira alla cena di *Viridiana* "le cercle est bouclé".

Jaime Diaz-Rozzotto, *Mi encuentro con Alberti*: dal primo incontro con *Poesías* (1927-1944) un percorso commosso attraverso la poesia albertiana, dalla "precisión de lo tenue, lo fugaz, lo desnudo" di *M. en T.*, alla "suntuosidad marinera" di *Cal y Canto*, dal "recamado gongorista a la imagen sincrónica del surrealismo", dalla "sucesión vertiginosa de la niña-vaca de Buster Keaton" alla "presentida edad terrible", al "premonitorio y alucinante" *13 bandas y 48 estrellas*. Alla fine l'incontro reale con il poeta in un teatro di Mosca: "había conocido personalmente al poeta que, con Lorca, deslumbraron mi juventud".

Lidio Jesús Fernández, *Presencia de Rafael Alberti en el "surrealismo existencial" de los años 40*: negli anni 40 in Spagna prende forza un nuovo gruppo poetico, "acaudillado" da D. Alonso e V. Aleixandre, "una poesía existencial y de 'vacío', nuevamente surrealista en algunos aspectos". Gli angeli albertiani, quasi come se i nuovi poeti obbedissero a quel "buscad, buscadlos" di *Los ángeles muertos*, ritornano, "ángeles y arcángeles angustiados", nella poesia di Hierro, Bousño, Valverde, Hidalgo, Gaos, Otero: "la galería de poemas angélicos (que no seráficos) es en esta década impresionante ... el ángel existencial de la posguerra es un 'angel golpeado hasta las llamas'", angeli rabbiosi, terrosi, oscuri, con le ali infangate, e città mi-

nacciate, “un mundo interior en ruinas”, l’angoscia del “vacío”. Una poesia come esercizio di introspezione, “de descenso al interior de si mismo”, “una búsqueda casi siempre desesperada”.

Yvan Lissorgues, *La poética de Juan Panadero*: Y.L. dimostra il profondo legame delle *Coplas de Juan Panadero* con la poesia popolare andalusa, il ritmo di *soleá*, la “sencilla asimilación del hombre con las cosas”, il discorso scarno, la reiterazione tematica tipica della poesia popolare, la saggezza del popolo: Juan Panadero è figlio di Juan de Mairena, la sua poesia è “reflejo del combate de la luz contra las sombras”, scritta “*por y para el pueblo*”.

Claude Le Bigot, *Esbozo de una tipología del discurso político en la poesía de R.A.*: il corpus esaminato è relativamente breve, si tratta della poesia scritta tra il 1931 e il '39. Da una “aproximación léxico-semántica”, analisi del campo lessico di GUERRA e DESTRUCCION, e degli enunciati politici (*desheredados VS poseedores e opresores VS oprimidos*) o con connotazione politica (vocabolario della vegetazione – *árbol, espiga, flor, trigo*, ecc. – che ha come referente LOS HOM-BRES = la vita), ad una “aproximación pragmática” che passa in rassegna “las señales del discurso ideológico”, C. Le B. giunge alla conclusione che reti semantiche secondarie come quella della vegetazione (e il campo semantico SOMBRA VS LUZ) non solo “funcionan en el lugar de palabras políticas sino que éstas nos traen una información complementaria sobre el contenido de dichas palabras”.

Francis Cerdan, *Rafael Alberti y la pintura de Antonio Saura: Visión memorable: Visión memorable*, incluso in *Fustigada Luz* (Barcelona 1980), è un omaggio alla pittura di Saura e una “literaturización” della stessa. V.M. è una cantata in due parti: una presentazione delle caratteristiche formali, dei “materiali” di Saura, poi una interpretazione di queste componenti plastiche che rende partecipe direttamente il destinatario. Nella seconda parte si sistematizza il processo della drammatizzazione: “los campos semánticos son de sumo patetismo”. La conclusione è che “existe una previa hermandad de visión, ética y estética, del mundo entre los dos artistas”.

Gerardo Mario Goloboff, *Rafael Alberti en Argentina*: è un rapido “viaggio” attraverso la poesia argentina di R.A. e la sua tematica. Il mare e il campo-mare, la “otra orilla”; poi i nuovi elementi che entrano nella poesia albertiana (*el río, el viento, el horizonte, los caballos*), e i momenti drammatici, il fantasma del silenzio, della perdita del linguaggio, delle “raíces rotas” con la patria ... “con esta poetización de su particular posición de exilado, Alberti traza un puente de retorno”: ritorno a una terra-mare-poesia.

Marie Laffranque, *Rafael Alberti, refugie espagnol*: “une identité menacé” è la storia del soggiorno parigino di R.A., “refugiado español”; e M.L. ne ripercorre i momenti “storici”, le condizioni oggettive (“c’est la vie d’un étranger ... d’un ‘monsieur’ banalisé” ma anche “classé ... par son etiquette politique ...”). Le 17 pagine della *Vida bilingüe de un refugiado español*, scritte a Parigi e terminate a bordo del Mendoza, verso l’Argentina, ne sono il compendio: “Une oeuvre singulière par sa langue composée ... Un écrit exceptionnel par sa forme fluctuante ...”. L’analisi di M.L. è precisa, puntigliosa, e insieme emozionata e poetica (e impossi-

bile da riassumere nella sua densità); le sue parole si frammischiano alle citazioni, le chiariscono in ogni loro significato, le drammatizzano in una sorta di dialogo intenso e appassionato, con una lucidità partecipe e una capacità di cogliere ogni risvolto emozionale che significano una lunga consuetudine con la poesia: "En vérité, pour accéder à la *Vida Bilingüe* ..., nous disposons aujourd'hui de deux clés: soit l'imagination historique jointe à la probité analytique, soit la docilité attentive et la sensibilité poétique à la parole lue ou entendue — 'une chose si simple, n'est-ce pas?', comme disait Lorca ...".

Pierre Darmangeat, *Versos sueltos de cada día de Rafael Alberti*: P.D. conclude l'omaggio a R.A. con una "lettura" che è un percorso attraverso la poesia albertiana, temi e momenti che rivivono nei versi di questa raccolta, di questo "mince volume inépuisable", un piccolo libro "de ceux que l'on porte sur soi un peu partout pour s'en nourrir".

Marcella Ciceri

* * *

G. Haensch - L. Wolf - S. Ettinger - R. Werner, *La lexicografía. De la Lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1982, pp. 563.

Esta importante obra de equipo, más que representar una simple introducción a la lexicografía que "permitirá a los interesados [...] iniciarse en ésta", como modestamente se afirma en la p. 17, representa un verdadero tratado (relativamente orgánico y sistemático a pesar de la pluralidad y de cierta inevitable heterogeneidad de sus autores) que se coloca con gran dignidad dentro del escaso panorama lexicográfico en lengua española. en el cual, después del trabajo pionerístico de J. Casares, tan sólo descuella J. Fernández Sevilla (*Problema de lexicografía actual*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974), seguido de pocos más: M. Alvar Ezquerro (1976), J.A. Porto Dapena (1980) ...

Su mérito principal radica en la tentativa (por lo demás ampliamente lograda) de presentar una "síntesis entre lingüística moderna y práctica lexicográfica" (p. 20) y de haberla presentado de una manera que concilia cabalmente el rigor científico y terminológico con la comprensibilidad por parte de los no-especialistas. Con todo, también los lexicógrafos podemos aprender mucho de este estimulante trabajo que, entre otras cosas, logra transmitir lo "apasionante" de la disciplina "por su constante contacto con todas las facetas de la vida" (p. 13). Quienes nos hemos enfrentado con la confección de obras lexicográficas hemos experimentado, en primera persona, toda la verdad de ese aserto al comprobar cómo, detrás de un registro de palabras, puede vislumbrarse un corte de historia de la civilización de una comunidad. En este sentido los autores se han hecho acreedores también del mérito de haber fomentado la (anémica) disciplina estimulando la curiosidad y el interés de las nuevas generaciones y contribuyendo positivamente a disi-

par el prejuicio de que se trate de una materia de mera y árida erudición.

Ahora bien, entre los dos enfoques en que se articula la obra — el que trata de problemas y bases teóricas de la lexicografía (los capítulos a cargo de L. Wolf, S. Ettinger y R. Werner) y el que trata de la labor lexicográfica práctica (los capítulos a cargo de G. Haensch que, por supuesto, tampoco dejan de tener en cuenta los datos y adelantos de la lingüística teórica) — el segundo llama especialmente nuestra atención en vista de que los lingüistas, por lo general, tienden más bien a eludir las aplicaciones prácticas de sus conocimientos teóricos. A esta parte práctica Günther Haensch, conocido lexicógrafo de prestigio internacional, dedica dos extensas secciones de la obra, a saber: *Tipología de las obras lexicográficas* (pp. 95-187) y *Aspectos prácticos de la elaboración de diccionarios* (pp. 395-534).

Los límites espaciales severamente establecidos por esta revista me impiden tratar, con el detenimiento que merecería, la segunda de las secciones mencionadas, dirigida más bien a los especialistas y autores de obras léxicas. Me ceñiré pues, por ahora, a algunas consideraciones acerca de la primera, por su interés inmediato, didáctico y empírico, no sólo para los que estudian el idioma sino también para los que nos ocupamos de traducción.

Hay que señalar, ante todo, que la clasificación de los distintos tipos de diccionarios (o vocabularios, glosarios léxicos, prontuarios, etc.), con sus correspondientes denotaciones y connotaciones, representa lo más completo y sistemático que hasta hoy se ha publicado al respecto. Cada tipo de diccionario va acompañado de sendos ejemplos tomados, por lo general, entre las obras más significativas y útiles. Aunque la elección de tales obras se efectúa, de manera predominante, dentro de la lexicografía hispánica o redactada en español, se extiende oportunamente, a menudo, a la francesa, inglesa, alemana, italiana, etc. Las obras que, paso a paso, se citan suelen ser tan ejemplares y nutridas como para representar, a la vez, un utilísimo y moderno registro bibliográfico esencial (con todo, a veces, se citan también obras ya superadas: es el caso, por ejemplo, del *Breve diccionario lunfardo* de J. Gobello - L. Payet, Buenos Aires, 1959, pp. 72, que ya ha sido superado y triplicado por el *Diccionario lunfardo* del mismo Gobello, Buenos Aires, 1975, pp. 248). Agréguese que las obras léxicas citadas van acompañadas frecuentemente de oportunas aclaraciones acerca de su contenido (de gran utilidad, sobre todo cuando no se lo desprende suficientemente del título o cuando el título mismo puede engendrar confusión). Así, por ejemplo, al citar el *Prontuario del lenguaje y estilo* de L. Daudi, Barcelona, 1963, se aclara inmediatamente que, “a pesar de su título, esta obra no es un diccionario de estilo” (p. 186). Inversamente, al citar el *Dictionnaire historique des argots français*, Paris, 1965, de G. Esnault, se precisa que “A pesar de su título, este diccionario es también etimológico” (p. 162). A su vez, a dichas aclaraciones e integraciones acerca del contenido se agregan frecuentemente juicios cualitativos y de valoración acerca de las obras los que también resultan sumamente útiles para quienes quieran orientarse rápidamente en lo bibliográfico; por ejemplo: que ‘el *Diccionario ideológico de la Lengua española* de J. Casares no ha sido superado hasta la fecha’ (p. 125). Tampoco faltan juicios generales, sin ambages, sobre enteros dominios lexicográficos como, por ejemplo, el que se refiere al carácter predominante todavía en los dicciona-

rios generales del español (“Usualmente predomina en los diccionarios generales del español, un criterio normativo bastante conservador, y en la descripción de la lengua contemporánea no van más allá de cierto convencionalismo. Por eso suelen descuidar la lengua hablada, sobre todo en sus niveles popular y vulgar, y también los tecnicismos”, p. 164) o el que se refiere a los diccionarios bilingües en España (“El punto flaco de la lexicografía española de nuestro tiempo son los diccionarios bilingües publicados en España”: p. 124).

Muy interesante me parece, entre otras cosas, la idea (adelantada en la p. 163) de “un glosario de las palabras obsoletas del español actual”, pero habría que agregar que tal glosario debería hacerse, eventualmente, para cada una de las comunidades hispanófonas del dominio hispánico puesto que, como es sabido, ciertas palabras pueden ser obsoletas en una zona y no serlo en otra.

Finalmente agréguese que, en este libro, el eminente lexicógrafo alemán demuestra, una vez más, al lado de su profundo conocimiento teórico y problemático de la lingüística general e hispánica, un amplio conocimiento práctico de la lengua española y de sus variantes americanas, como resulta de los numerosos ejemplos léxico-semánticos que presenta *passim* (sólo se hubiera deseado, talvez, hallar precisados más constante y sistemáticamente los distintos países hispanoamericanos en los que se dan, capo por caso, los ejemplos léxicos citados).

Para concluir, si alguna expectativa puede haber quedado sin satisfacer para un lector italiano, sería la de no ver adecuadamente representada (en relación con la francesa, inglesa o alemana) la lexicografía italiana (a pesar de que el autor conoce bien el italiano). Así, por ejemplo, al lado de los diccionarios ortoépico para el francés y el inglés (p. 180) hubiéramos deseado ver, por ejemplo, el de Tagliavini Migliorini y Fiorelli para el italiano; asimismo, en la sección de los diccionarios de parónimos (p. 179), el ítalo-hispanico (*Semántica práctica* ...) de F. Merregalli; en la de los diccionarios de refranes y similares (pp. 182-4) el muy famoso de G. Giusti; en los registros de léxicos de extranjerismos, al lado del de galicismos (p. 119) o de anglicismos (p. 151), el de italianismos de Terlingen, para el español peninsular, o el del autor de estas líneas para el español americano.

Una sección de lexicografía muy reciente que todavía no está representada en el trabajo de Haensch es la del léxico gestual con sus correspondientes expresiones lingüísticas. Aunque hasta hoy se ha publicado, que yo sepa, un solo diccionario (*sensu stricto*) de este tipo (G. Meo Zilio-S. Mejía, *Diccionario de gestos, España e Hispanoamérica*, 2 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980 y 1983), se considera que el mismo, justamente por sus factores lingüísticos, se sitúa “plenamente dentro del campo de la lexicografía” (Julio Fernández Sevilla, reseña, en “The-saurus”, XXXVI, 1, 1981, p. 123).

Giovanni Meo Zilio

Poesía contemporánea de Centro América, Selección y notas de Roberto Armijo y Rigoberto Paredes, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1983, pp. 263.

Hay libros tan necesarios que, cuando se ven publicados, el lector se pregunta cómo es posible que no hubieran aparecido antes. Parece que siempre han existido, escondidos en algún rincón de la biblioteca. Se los tiene entre las manos con el mismo júbilo con que se saluda el hallazgo de un libro dado por perdido. Esta *Poesía contemporánea de Centro América* reúne, en un solo volumen, a algunas de las mejores poesías que se han escrito en la región.

Dado su propósito, el libro tiene poquísimas páginas. Se puede conjeturar que, en ello, influyó más la consideración material que la voluntad de los antologistas. Los únicos límites declarados por ellos son los de tiempo: uno es el de encerrar a los poetas entre las fronteras de la fecha de nacimiento: 1900-1950; el otro, "la común preocupación testimonial por las aspiraciones populares".

La segunda afirmación despierta dudas. Parece — y esto no es un reproche, sino una alabanza — que la concepción de "testimonio", en los antologistas resulta bastante amplia. En efecto, algunas de las antologías que se han publicado anteriormente están dirigidas a sectores específicos del mercado, y, por tanto, el criterio dominante se sobrepone al interés de la poesía misma. Como si fuera posible separar en clasificaciones el quehacer poético, hay antologías "políticas", "sociales", "revolucionarias", "de amor", con esa tácita guerra entre dos campos que generalmente se corresponden. La diferencia no existe en el emisor; es un obsequio al destinatario.

El mérito mayor de esta obra, en cambio, es el hacer una antología "poética". En ello ha influido, sin duda, el hecho de que los autores son dos de los mejores poetas centroamericanos contemporáneos. Por sobre cualquier tipo de criterio, se nota el gusto decantado, la incansable lectura, la rigurosa selección estética. No hay concesiones fáciles. El resultado es un libro en el que cada poema tiene un valor y una consistencia que son difíciles de hallar en antología.

Creo que la aguda sensibilidad de Armijo y Paredes advirtió que dentro del campo de lo testimonial cabía, sin contradicción, la expresión de sentimientos personales, muy hondos y subjetivos. Por eso encontramos en esta selección el famoso verso de Cardoza: "La poesía es la única prueba / concreta de la existencia del hombre" (*Laurel*, p. 44), o las finas poesías de Carlos Martínez Rivas, junto a la *Pequeña biografía de mi mujer*, de Coronel Urtecho. Porque dar testimonio revolucionario significa dar un testimonio de vida, una segura afirmación de valores positivos frente al odio y la muerte. Por eso: el amor, la poesía, el gusto de vivir, recorren todo el libro, a la par de la indignación política. No es un libro de lloriqueos, sino una obra viril que escapa de las manos como una cosa viva.

Este carácter "poético" rehuye, entonces, de esquemas y cánones académicos. No nos encontramos con un trabajo "científico", si por tal entendemos una selección anotada y explicada en su totalidad, en donde cada escogencia es motivada por razones de estudio. Los autores asumen sin hipocresía una de las características de toda antología: la arbitrariedad. Cada vez que un trabajo antológico nos es presentado, caemos en manos del gusto del autor. Ese es el gran límite de toda an-

tología. Pero como ya se ha señalado, en este caso el límite se convierte en virtud, gracias a la excelente selección de los poemas.

No solamente: otro mérito del libro es el de ser el primero de su género que se edita después de la antología hecha por Asturias en los lejanos años cincuenta. Como es natural, en ésta aparecen autores que para esa época daban sus primeros pasos en la creación literaria. Por primera vez aparecen juntos poetas de la talla de Cardenal, Obregón y Cuadra, para citar sólo tres de los más representativos. De este modo, en vista de las dificultades para reunir material sobre poesía centroamericana, el libro se convierte en útil instrumento de trabajo para quien, a diferentes niveles, se interesa del tema.

Como se ha señalado, es probable que las limitaciones de espacio hayan influido en la exclusión de poetas que, de otro modo, habrían merecido ser publicados. No están, por ejemplo, ni el guatemalteco Luis Alfredo Arango ni el nicaragüense Fernando Silva. La obra de ambos es lo suficientemente interesante como para darlos a conocer.

En otros casos, las poesías escogidas no representan totalmente al autor. Por ejemplo, Manuel José Arce, cuya producción poética es muy superior a la de los dos epigramas con que se le presenta, mientras que Otto René Castillo debió recibir mayor atención, lo mismo que el propio Armijo, quien, quizá por modestia, incluye muy pocas poesías suyas. En cambio, de Roque Dalton encontramos algunas de sus composiciones más amadas por los lectores centroamericanos, como el famoso *Poema de amor* dedicado a sus compatriotas, con ferocidad, ironía y, como dice el título, con amor. También la poesía nicaragüense está representada con poemas de gran valor. De Salomón de la Selva y José Coronel Urtecho se recogen poemas memorables. Naturalmente, Nicaragua es el país que mayor número de páginas ocupa.

Poesía contemporánea de Centro América es una demostración de la importancia de la creación poética del istmo. Aparte de ser un libro de grata y entrañable lectura, sirve para establecer las características generales de toda la producción literaria presentada, con afinidades y anticipaciones sorprendentes y, al propio tiempo, con los rasgos particulares que caracterizan a cada nación. Los autores han aportado una interesante contribución, con el mérito de haber dado acceso, a viejos y nuevos lectores, a más de una generación poética que, por motivos editoriales, era conocida muy escasamente por los lectores hispanoamericanos.

Dante Liano

Julio Cortázar, *Nicaragua tan violentamente dulce*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, Ediciones Monimbó, 1983, pp. 108.

Uno de los sectores que más impulso han recibido en la Nicaragua de hoy lo constituye el campo cultural. Las iniciativas se multiplican, desde los conocidos "Talleres de Poesía" hasta el impulso a la canción popular. Dentro de este cuadro,

la Editorial "Nueva Nicaragua" observa una misión especial: dotar a los ciudadanos recién alfabetizados de material de lectura que tenga una cierta calidad.

Su catálogo cuenta con firmas de gran prestigio en Hispanoamérica, como la de Cortázar, cuyo último libro reseñamos aquí. El autor argentino representó, en los años 60-70, un importante punto de referencia para los jóvenes escritores hispanoamericanos. Porque no constituía solamente un estilo de escritura. Es decir, a diferencia de García Márquez, o yendo más atrás, de Carpentier, Borges o Asturias, su potencia sugeridora no era de las que provocan una cómoda imitación. Los influidos por estos grandes autores decaen fácilmente en el remedo. La influencia de Cortázar, en cambio, se daba a nivel de confrontación con el oficio de escribir, y de éste con la realidad. El influido por Cortázar podía caer en la emulación, pero, a partir de ella, o precisamente por ella, estaba en condiciones de encontrar caminos personales de experimentación con el lenguaje y con las estructuras narrativas. Sospecho que mucho de la llamada "novela del lenguaje" debe a Julio Cortázar gran parte de sus características lúdicas y de cuestionamiento de la realidad.

Cortázar tenía (y tiene) un gran público entre los jóvenes. Ello probablemente es debido a que su actitud ante la realidad era semejante a la de un adolescente: algo desafiante, falsamente cínico, desconfiado en apariencia, con un hondo sentido de lo ridículo de las convenciones establecidas y, sobre todo ello, una ternura no tan escondida, temerosa de mostrarse, de ser estafada o desengañada (bastaría recordar el famoso capítulo de *Rayuela* en donde muere Rocamadour).

Dicha capacidad de afecto a toda costa emerge en la serie de artículos que conforman este libro dedicado a Nicaragua. No se trata de un conjunto de reflexiones eruditas sino de la apasionada contribución de la escritura cortazariana a la revolución nicaragüense, a la cual había apostado sus esperanzas en un mundo mejor. Tampoco son escritos panfletarios. Cortázar reconoce abundantemente los límites a los que se encuentra sujeta la experiencia sandinista. Por un lado, dice, dichos límites son dados porque los sandinistas recibieron a Nicaragua como "un juguete roto". Por el otro, la situación de emergencia provocada por el acoso de "la enorme araña del norte" motiva una serie de restricciones que encuentra justificables.

Los artículos están escritos en diversos momentos y, por ello, hay recurrencias en algunos puntos esenciales. A la luz de lo que pasó después, no puede dejar de conmover la alusión a la conciencia de que está viviendo sus últimos días: "el término del periplo de una vida que entra en su ocaso sin ningún orgullo pero sin bajar la cabeza" (*Discurso de recepción de la Orden Rubén Darío*, p. 99). Esta humildad anti-retórica, actitud familiar para los lectores del argentino, se encuentra, por ejemplo, en el irónico inicio de la conferencia sobre *El escritor y su quehacer en América Latina*: "Si estas páginas suenan como una conferencia, será por culpa mía, y lo lamentaré mucho [...] el solo hecho de estar en un estrado [...] basta para privarme de toda espontaneidad oral y hasta de toda coherencia" (p. 86).

Cortázar hace constantes llamadas a la solidaridad internacional, haciendo énfasis en los países que dan ejemplo de ella. La invitación a la ayuda para Nicaragua llega a tener tonos angustiosos, urgentes, con el apremio del que ve el acoso demasiado insistente y fuerte. Más que atacar a los Estados Unidos, la fe democrática del escritor está dirigida hacia el soporte que la ayuda europea pueda proporcionar

al pueblo de Nicaragua. Hay como una clara conciencia de que las lamentaciones son estériles mientras que la solidaridad activa, en cambio, fortalece.

Aparte de este punto estrictamente político, el pequeño libro nicaragüense de Cortázar destaca por la presencia imperante de un no disimulado amor hacia la república centroamericana y sus habitantes. Es un libro poblado de niños. Cortázar ve niños por doquier: niños en las plazas, niños por las calles jugando, niños en la milicia armados, y niños segados por la ofensiva antisandinista: “Los niños, sobre todo”, dice, “esa riente y abigarrada presencia en todas partes, sus voces y sus juegos allí donde hace apenas cuatro meses la muerte rondaba vestida de Guardia Nacional”. Y, además de los niños, la presencia de amigos entrañables. A comenzar por el poeta José Coronel Urtecho, cuya finca visita clandestinamente bajo el régimen somocista: es la misma finca mítica de *Pequeña biografía de mi mujer*, que, junto con Solentiname, se va delineando como uno de los *lugares* literarios nicaragüenses. Por amistad, el escritor visita Nicaragua; por amistad se queda allí; y por amistad la defiende. Las mejores líneas están dedicadas a la amistad con Sergio Ramírez, con Cardenal, con Tomás Borge (quien le responderá con un artículo, el día de su muerte).

Por último, la visión del país es también afectuosa. Sus dirigentes, nos relata, “han empujado la palabra *cultura* a la calle como si fuera un carrito de helados o de frutas, se la han puesto al pueblo en la mano y en la boca con gesto simple” (p. 101). Y, sobre el mismo tema: “La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; [...] inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua” (p. 106). Y si no fuera por la difusión cultural, la predilección la daría el paisaje. Entre varias alusiones, vale la pena referir ésta: “No sé describir paisajes y por una vez lo lamento: hubiera querido embarcar al lector en esta caliente pereza puntuada por el garabato blanco de la garzas en las orillas del San Juan, hacerle sentir eso que Europa ha perdido hace mucho: el vago temor a lo desconocido, al misterio que empieza en las orillas del río y que el doble telón verde de la selva y los manglares oculta a la mirada. [...] Sombras terribles de Orellana, Gonzalo Pizarro, Lope de Aguirre, su coraje casi impensable mientras se internaban por primera vez en este mundo fluvial americano que aún ahora y por otras razones encierra la amenaza y la muerte [...]” (pp. 82-83).

El libro resulta ameno de leer y constituye, más que un legado ideológico o literario, un testimonio más de la coherencia humana de Julio Cortázar, de su candor exigente y riguroso, de su fe inquebrantable en las posibilidades positivas del hombre. Tal vez por eso haya influido tanto en los jóvenes latinoamericanos que crecieron en los años del *boom*. Aparte, por supuesto, de su indiscutible genio.

Dante Liano

Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 746.

Di Andrés Amorós ispanoamericanista non v'è che da dir bene — come del resto del suo lavoro ispanistico —: egli è comunque stato fin dagli inizi uno dei più seri critici spagnoli, attenti, senza pregiudizi, alla produzione letteraria dell'America di lingua spagnola, privilegiando nei suoi interessi la narrativa. La sua *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (Salamanca, Anaya, 1971) è ancor oggi un documento critico di molto valore, e il primo che in Spagna presentasse un bilancio sereno e approfondito della narrativa di scrittori come Carpentier, Onetti, Sábato, Lezama Lima, lo stesso Cortázar, con un magistrale esame proprio di *Rayuela*, Rulfo, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa. Ora l'Amorós pubblica, nella collana "Letras hispánicas" della Editorial Cátedra, il libro più importante, perché più rivoluzionario, dello scrittore argentino recentemente scomparso. Precedono il testo di Cortázar più di un'ottantina di pagine di studio introduttivo che mira a porre in rilievo, giustificatamente, come *Rayuela* non sia "la flor de un día, ni el best seller ocasional que pasa", ma ormai "un clásico de la novela contemporánea en lengua española", del tipo di *Cien años de soledad*, di *Paradiso*, ecc. (p. 15).

Nel suo esame dell'opera il critico approfondisce l'originalità, l'unicità del testo narrativo di Cortázar, di questo libro multiple, come è noto, che si presta, o che, meglio, offre provocatoriamente, si direbbe, nelle intenzioni del suo autore, una pluralità di letture. Ciò che esattamente rileva l'Amorós è il significato di *Rayuela* come ampliamento delle possibilità concesse tradizionalmente al romanzo (p. 27). Egli si sofferma, poi, nella individuazione di una sorta di "Paraíso perdido", sottolinea le dicotomie presenti nel romanzo, la vertigine quotidiana rappresentata, il tema della purezza perduta, e un aspetto poco sottolineato dalla critica, l'umorismo, un "humor" che "se nos escurre entre los dedos, como un pez resbaladizo" e che "en ningún caso se puede sistematizar" (p. 34). L'esame successivo si volge alla "letteratura", vale a dire al testo come espressione e attuazione di una teoria letteraria, in particolare all'aspetto linguistico: Cortázar denuncia la povertà, l'inadeguatezza del linguaggio ricevuto e interviene decisamente su di esso, con potenza creativa. Le tecniche espressive sono oggetto di approfondito studio: *Rayuela* è "un muestrario de técnicas narrativas novedosas". (p. 49). Non mi soffermerò su queste pagine, che sono tra le più interessanti dello studio dell'Amorós. Il lettore ricorra al libro e ne avrà vantaggio. Pure interessante è lo studio delle "figure", ossia del "parlare per figure". Ma tutto lo studio è interessante: da esso scaturisce una dimensione nuova di *Rayuela*, la documentazione della sua imprescindibilità nell'ambito della letteratura.

Una esauriente nota bibliografica correda lo studio introduttivo. Il testo del romanzo è presentato con abbondanti note, che permettono di chiarire gli innumerevoli riferimenti presenti nel testo e persino le localizzazioni geografiche, di una Parigi, in particolare, che è, come noto, teatro preponderante dell'azione.

D'ora in avanti chi vorrà leggere *Rayuela* in una lezione sicura e con la certezza di poterne penetrare tutti i misteri non potrà che ricorrere all'edizione di Andrés Amorós e al suo studio preliminare. Lo felicitiamo, perciò, per la sua opera, augurandoci che altri testi della narrativa ispanoamericana contemporanea, ma

non solo contemporanea, escano dalle sue mani, curati con la medesima finezza, competenza e profondità del romanzo di Cortázar che qui abbiamo segnalato.

Giuseppe Bellini

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 198.

Nella collana "Letras Hispánicas" dell'editrice Cátedra, completamente rinnovata e volta a dare non solo testi di sussidio all'insegnamento della letteratura spagnola e americana, ma versioni criticamente corrette, provviste di chiarimenti essenziali e precedute da un'impostazione critica che tiene conto degli orientamenti più attuali della metodologia, J.C. González Boixo presenta e cura il romanzo di Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, di tanto rilievo nella storia della narrativa ispano-americana contemporanea. Su 198 pagine una trentina sono occupate da un pregnante studio introduttivo, nel quale è approfondito l'esame della struttura del romanzo, impostata a due livelli, dei quali viene sottolineata l'interrelazione, così che è fugata la primitiva impressione di disorganizzazione che l'opera dà al lettore. Del resto è proprio questa novità che si impone, come anche noi abbiamo a suo tempo rilevato. All'unità dell'opera contribuiscono abili interpolazioni, che il González Boixo mette opportunamente in rilievo e che esattamente dichiara formare "una unidad de significación situada en un nivel que flota sobre la estructura básica" (p. 31), accentuando i "temas claves" del romanzo.

Nel successivo saggio interpretativo il curatore richiama le più note interpretazioni della critica, che in sostanza si incentrano sul significato simbolico o su quello mitico, due aspetti parziali, non globali di interpretazione del testo. Il González Boixo intende invece condurre uno studio globale del romanzo di Rulfo e lo svolge nell'"Estudio denotativo" e nel successivo "Estudio connotativo", con serrata e intelligente argomentazione che consente un reale approfondimento del significato dell'opera dello scrittore messicano, pur sulla linea — né poteva essere altrimenti — che vede nel romanzo "la historia de unas ilusiones perdidas" (p. 47).

Particolarmente importante, per quanto riguarda l'opera presentata, è che qui si riproduce il testo dell'edizione del 1981, del Fondo de Cultura Económica di Messico: si tratta della versione originale che sostituì quella del "borrador" servita per la prima edizione. Il "registro de variantes" è dato a piè di pagina, e così le note esplicative, con opportuni chiarimenti di americanismi.

Correda lo studio introduttivo una esaustiva "Bibliografía" che attesta la serietà della documentazione di J.C. González Boixo, la cui edizione di *Pedro Páramo* va d'ora innanzi considerata fondamentale per chiunque voglia intraprendere uno studio del romanzo di Juan Rulfo.

Giuseppe Bellini

Mario Vargas Llosa, *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 601.

Con questo libro lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa, notissimo anche tra noi almeno per testi narrativi fondatori del "nuovo" romanzo ispano-americano, come *La città e i cani*, e poi per opere di grande maturità, come *La casa verde*, *Conversazione nella cattedrale*, fino a *La zia Giulia e lo scribacchino*, abbandona il teatro consueto della sua indagine, il Perù, la società peruviana, per indagare i problemi di un paese, sempre latinoamericano, ma da lui mai prima toccato, il Brasile. Ed è interessante osservare come il narratore, con straordinaria abilità, entri nello spirito della migliore narrativa brasiliana, evocando una storia di non indifferente portata, affrontata, da diversa angolatura ideologica, in anni ormai remoti, da un grande autore del Brasile, Euclides da Cunha, in *Os sertões*, quella del mitico "Consigliere" e della guerra che dovette sostenere la giovane repubblica sudamericana tra il settembre e l'ottobre 1897.

Il da Cunha, testimone oculare delle vicende, trae da esse lo spunto per una critica impietosa della società arretrata e ribelle che aveva preteso di opporsi alle forze illuminate della repubblica, in ciò saldamente ancorato alle idee allora in voga, di Darwin e di Lombroso, soprattutto. Vargas Llosa risuscita la vicenda e la esamina dal punto di vista della responsabilità degli intellettuali, come egli stesso ha affermato, di fronte all'orrendo massacro. L'esercito, infatti, dopo inspiegabili sconfitte, se si trattava di un'accozzaglia di fanatici straccioni, ha finalmente ragione dei ribelli, compiendo a Canudos una strage di migliaia di individui.

Che cosa abbia indotto Vargas Llosa ad affrontare il tema è certamente l'aver visto nella guerra contro i seguaci del "Consigliere", una sorta di profeta che redime i peccatori, la prima guerra ideologica dell'America Latina, come scrive, ma in particolare lo scenario grandioso del *sertão*, la lotta tra civiltà e barbarie, quando anche la civiltà si presentava sotto le forme di una selvaggia violenza. La lenta formazione della nazionalità democratica del Brasile, dopo la caduta dell'Impero, è vista come difficile assestamento di interessi contraddittori, di tenaci tentativi di conservazione, di inevitabili cacce alle streghe, in questo caso i monarchici, forse colpevoli in parte, in effetti, e delle potenze straniere, tra esse l'Inghilterra. Ma su tutto c'è l'incredibile suggestione che trascina e converte larghi strati popolari dalla condizione disperata, che, nel sogno di un nuovo regno di Dio, seguendo i miti del leggendario ritorno di personaggi carismatici del passato, si identifica con trasporto nella figura allucinante e ieratica del "Consigliere". Una grandiosa saga, che Vargas Llosa costruisce con grande padronanza, da consumato scrittore qual'è, in un testo che non fa certo rimpiangere il meglio del romanzo brasiliano degli anni di Guimaraes Rosa.

Giuseppe Bellini

Julio Cortázar, *Qualcuno che passa di qui*, Milano, Guanda, 1984, pp. 137.

La recente scomparsa di Cortázar, dopo quella di Scorza, di Marta Traba, di Rama e di Ibargüengoitia, costituisce un colpo durissimo per la letteratura latino-americana. Tanto più sensibile nel caso di Cortázar, in quanto il suo prestigio internazionale era grandissimo, confermato vigorosamente dai libri seguiti a *Rayuela* che, in sostanza, lo aveva rivelato, nel 1963. Tra gli ultimi testi la Guanda aveva pubblicato qualche tempo fa *Tanto amore per Glenda* e ora questa serie di racconti raccolti sotto il titolo, accattivante e misterioso, di *Qualcuno che passa di qui*, libro apparso in edizione originale nel 1977.

Come sempre la narrativa di Cortázar spazia nell'immaginario e nel reale. I confini non sono mai ben definiti e molto è quanto vien lasciato al lettore quale collaboratore indispensabile del creatore di finzione. Tutto ciò che significa epilogo si piega all'esigenza di un'interpretazione personale di chi è fruitore del testo; ma anche lo svolgimento dei fatti rimane volutamente avvolto in una nebulosità essenziale, che il lettore è chiamato a diradare. Mai si tratta di una lettura semplice, facile e sbrigativa; ogni parola richiede una sua riflessione, ogni fatto un'interpretazione, che si apre la strada tra una molteplicità di interpretazioni possibili. O anche, il testo conserva una sua impermeabilità essenziale, per quanti siano i tentativi di penetrarlo, accrescendo in tal modo la misteriosità dei rapporti tra il reale e il fantastico.

Dei racconti riuniti in *Qualcuno che passa di qui*, taluni appartengono alla creazione di pure allusività, nella quale Cortázar è maestro, altri, pur attenendosi in sostanza allo stile che caratterizza la narrativa dello scrittore argentino, rivelano più decisi e vitali contatti con una realtà latinoamericana che l'autore non dimentica, anzi che vive drammaticamente nella sua nota inquietante. Richiamerò solamente, per questo aspetto, "Apocalisse di Solentiname", il racconto che dà titolo al volume e "Quella notte a Mantequilla". Gli altri racconti, la maggior parte, sono tesi a indagare il rapporto con l'"altro", sia esso uomo o donna, sviluppando il tema della stanchezza del consueto, dell'insicurezza del presente e del futuro, ma di questo anche la nota di novità e di speranza, che non di rado, tuttavia, come nello splendido pseudo rifacimento di "La barca, o nuova visita a Venezia", conclude nell'assoluta mancanza di prospettive che non siano la morte.

Qualcuno che passa di qui è, in fondo, l'immagine più efficace del disancoramento e dell'inquietudine che dominano la vita dell'uomo contemporaneo, per il quale nulla è solido, tutto si sfalda e si scioglie nel nulla, senza lasciare altro che un diffuso sentimento di rimpianto per qualcosa che non si sa come definire, ma che afferma la frustrazione e la solitudine, disperazione del vivere.

Giuseppe Bellini

Giuseppe Tavani, *Poesia e Ritmo*, Proposta para uma leitura do texto poético (Coleção "Nova Universidade", Linguística), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983, pp. 164.

Il suggestivo titolo di questo volume, che s'inserisce nella collaudata serie di titoli bimembri, rischia forse d'ingannare, suscitando aspettative *faciliori*: chi pensi infatti di trovare qui leggiadre divagazioni su due categorie impressivo-espressive apparentemente tra le più primordiali, poesia e ritmo per l'appunto, vi troverà invece articolati discorsi tecnici e si accorgerà subito che poesia e ritmo sono acquisizioni assai più 'intellettuali' di quanto non si usi credere e che la loro fruizione, lungi dall'essere immediata, passa attraverso affinati strumenti critici. Proprio un nuovo strumento per la lettura della poesia intende proporre ed illustrare questo libro in cui l'a. raccoglie, rielaborandoli unitariamente, una serie di saggi degli anni '70-'80.

Il nucleo centrale, il cap. III *Para uma leitura 'ritmémica' dos textos de poesia*, è preceduto dall'esposizione dei motivi che hanno portato l'a. ad elaborare la sua teoria, nonché da uno *status quaestionis* nella critica letteraria dell'ultimo cinquantennio, ed è seguito da alcune analisi di testi poetici, nelle quali vengono applicati i principî esposti in precedenza.

In una severa contestazione della "métrica tradicional" (cap. I) l'a. rileva quanto sia incongruente, sterile, quando non dannoso, applicare i principî o anche solo la terminologia della metrica classica all'analisi della versificazione sillabico-accentuativa romanza, nella quale l'accento, non più melodico bensí intensivo, si è liberato dal condizionamento delle opposizioni quantitative. Non maggiormente produttivo il tentativo 'metrico-sintagmatico', pur basato sulla giusta constatazione che non esiste in concreto un piano grammaticale-sintattico distinto dalla sua realizzazione fonico-ritmica (non esiste segmento senza tratti soprasedimentali). A fare un passo innanzi e a "penetrar na estrutura do verso" occorrerà "considerar que ele é dado não pelo encaixe de material linguisticamente formado em esquemas rítmicos pré-estabelecidos, mas pela *tensão entre estrutura sintagmático-significativa e estrutura fónico-rítmica* e que é esta tensão que age funcionalmente no plano do significado poético, seja em fim de verso, seja no seu interior". Sarà inoltre opportuno invertire il cammino tradizionalmente percorso dalla critica e "centrar a atenção na mensagem, *do ponto de vista do fruidor*" (e não do autor). Un richiamo, si direbbe, all'estetica della ricezione elaborata dalla scuola di Costanza. All'a. appare insomma indispensabile un rinnovamento metodologico nell'uso degli strumenti d'analisi metrica, un rinnovamento che s'inserisca nel più generale progresso della critica letteraria considerata nel suo complesso.

Una critica (ovvero "leitura da poesia", cap. II) che con lo strutturalismo e grazie all'"irruzione dei linguisti nel tempio della poesia" (Jakobson) ha fatto un vero e proprio salto di qualità nel senso di una più oggettiva 'scientificità', sottraendo l'analisi letteraria sia all'empirismo soggettivista del lettore sprovveduto, sia all'impressionismo estetizzante del critico 'avveduto', sia al "positivismo acumulador de dados eruditos" di certa critica tradizionale (accumulazione che, pur concordando in pieno sulla necessità di privilegiare il momento interpretativo,

continuo personalmente a considerare certo non sufficiente ma sempre basilare). Osserva tuttavia con piena ragione l'a. che lo strutturalismo critico ha avuto il torto di non superare il puro descrittivismo formale per affrontare i problemi del contenuto, di delegare insomma al lettore il momento finale dell'interpretazione. Appropriato e divertente mi pare il paragone medico usato a questo proposito: "como se, reconhecendô apenas a obra individual de analistas que entregassem directamente ao paciente os resultados das suas análises, este tivesse que assumir por completo a tarefa e a responsabilidade de lê-las, de lhes fazer pessoalmente a interpretação diagnóstica ... sem a intervenção do médico". Una "atitude renunciatória", poi modificata dalla semiologia che ha riproposto la centralità del significato. Comunque, al di là delle numerose e pertinenti osservazioni qui avanzate, viene ribadito che "precisamente como método, o estruturalismo, linguístico ou semiológico, é conquista irrenunciável da actividade crítica".

Oltre allo strutturalismo e alla semiologia, vengono passati in breve rassegna anche poetica generativa, analisi stilistica nonché alcune forme epigoniche del formalismo recentemente manifestatesi in Italia. Intenzionalmente esclusi invece, come dichiarato sin dalla *Premessa*, alcuni importanti momenti critici (Spitzer, Dámaso Alonso), in quanto considerati irripetibili, "não transferíveis" e perciò non utilizzabili come strumenti generalizzati.

Dall'importante lezione del formalismo russo, che però viene innestata su una maggiore attenzione alla dialettica forma-contenuto, e dalla constatata insufficienza dello strumento metrico tradizionale nasce l'originale proposta metodologica d'una lettura del testo poetico fondata sull'individuazione del "ritmema", unità operativa e funzionale complessa in quanto attiene al piano formale (fonico-ritmico, quindi ad un livello di elaborazione già di per sé non semplice) e simultaneamente a quello contenutistico: a differenza di quanto avviene per altre unità funzionali, quali fonema, morfema, grafema, prosodema e conturema (non però il monema di Martinet, né il rimema nell'accezione ultimamente adottata da alcuni studiosi italiani, né certo il lessema). Valendosi della funzione che l'accento viene ad assumere nel sistema romanzo, si potranno delimitare all'interno di ciascun verso dei segmenti ritmici, in corrispondenza di omologhi segmenti sintagmatici: la tensione dialettica tra questi due livelli determina la forma poetica (e i segmenti ritmici diventano portatori di significato in quanto organizzano l'espressione linguistico-letteraria, a sua volta inesistente in assenza di tale organizzazione). Per quanto invece concerne il contenuto, si potranno operativamente distinguere altri due livelli, dalla tensione dialettica dei quali scaturirà il significato: il pensiero e l'elaborazione poetica individuale (l'"endopoetico" dell'a., saussurianamente la "parole", intesa come invenzione poetica) e le virtuali potenzialità del sistema di tradizione e di pensiero (l'"exopoetico", ovvero la "langue", intesa come sistema letterario). Per cui, con parole dell'a., "a segmentação do verso conduzida ao nível rítmico permite ... isolar unidades mínimas portadoras de função distintiva nos dois planos da expressão e do conteúdo, quer dizer, permite individuar a mais pequena unidade poética, o 'signo poético', o qual se distingue do signo linguístico enquanto resultante da actuação simultânea dos quatro níveis indicados [segmentazione ritmica, segmentazione sintattica; endopoetico, exopoetico]; de facto, enquanto o signo linguístico é uma unidade bidimensional formada por um signifi-

cante e um significado e é legível portanto linearmente, o 'signo poético' é uma unidade pluridimensional, precisamente un ideograma que, enquanto tal, se lê globalmente ... Para designar esta unidade poética distintiva mínima e pluridimensional, polissémica pela sua complexidade de organização interna e identificável a partir do nível rítmico, adoptei o termo de 'ritmema' ...". Così, nella teoria ritmica, la codificazione, attraverso l'azione simultanea dei quattro livelli impegnati. Reciprocamente la decodificazione: la lettura contestuale degli elementi che interferiscono a costituire ciascuno dei ritmemi riconoscibili nel testo permetterà di giungere ad un'interpretazione globale. Che non sarà né automatica né puramente formalistica, in quanto proprio la pluridimensionalità — l'intreccio del formante ritmico con gli altri costituenti: d'invenzione endopoetica, di composizione sintattica e soprattutto di tradizione exopoetica — garantisce un fondamentale ed ineliminabile vincolo con la storia.

Per gli sviluppi dell'analisi testuale si delinea così una prospettiva teorica equilibrata e promettente. Rimane tuttavia, in pratica, un margine di problematicità: la difficoltà di garantire sempre, oggettivamente ed in modo univoco, la demarcazione delle unità di base. L'empirismo impressionistico che la teoria intende eliminare dal processo interpretativo non rischia di riemergere, nell'applicazione concreta, a monte del processo medesimo, all'atto iniziale della segmentazione ritmica? L'a. non dissimula questa ch'egli stesso definisce "dificuldade objectiva"; né manca di fornire, per ovviarvi, una serie di particolareggiate 'istruzioni per l'uso', arrivando anche ad ammettere che "uma eventual e ulterior margem de ambiguidade, provavelmente intencional por parte do poeta, é respeitada e interpretada através da multiplicidade de leituras possíveis, todas igualmente válidas e co-presentes". Proprio su questa linea, e soprattutto in sede applicativa, potranno svilupparsi — è facile prevederlo — utili discussioni.

A tali discussioni d'approfondimento (per le quali non è certo questa la sede adeguata) l'a. stesso fornisce concreti materiali di verifica nella seconda parte del libro, costituito da "provas de leitura": Fernando Pessoa, Salvador Espriu, Pablo Neruda, Cesare Pavese e Martin Codax. Di particolare interesse l'analisi condotta sul cancionerinho di Martin Codax: non solo perché i sette componimenti del trovatore vengono letti serialmente come un unico testo (offrendo quindi un sistema endopoetico compatto, all'interno di un sistema exopoetico particolarmente familiare all'a., editore di lirica galego-portoghese, nonché autore della relativa sezione per il *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*); ma anche perché questa lettura, affiancandosi in posizione polemica alla nota analisi jakobsoniana d'una *cantiga* di Martin Codax, costituisce un istruttivo documento di dialettica critica. Ne risulta come anche il più sottile tra i metodi formalistici possa, per certi aspetti, risultar decettivo, quando venga applicato (e sia pur da un Maestro geniale) segregando un singolo testo dal sistema storico cui esso inerisce. Infatti, come rileva l'a., "o princípio de pertinência ... baseado ... na iteração, não resulta universalmente aplicável; ... decerto não o é na poesia paralelística galego-portuguesa, onde corre o risco de pôr em evidência não os traços pertinentes do texto analisado mas uma série de elementos comuns a toda a categoria a que pertence o texto, os quais têm portanto um coeficiente de pertinência muito fraco — se não nulo — para cada texto". Ne risulta soprattutto, in positivo, che il testo di-

venta tanto più comprensibile quanto più alla sua analisi concorrano strumenti critici diversi. L'analisi jakobsoniana e quella dell'a. non si elidono a vicenda, ma per alcuni punti possono anzi integrarsi, se, ad esempio, la diversa e apparentemente inconciliabile segmentazione proposta dai due critici (accento linguistico e accento ritmico) s'interpreti — come a me sembra possibile — riconducendola ad una sovrapposizione di più artifici, tra loro non omogenei ma tutti intenzionati dal poeta a rendere il testo più ricco di qualificazioni formali e dunque di potenzialità espressive: atti quindi, una volta riconosciuti, a formare una sempre più fitta rete interpretativa.

Per concludere si potrebbe dire, parafrasando la terminologia dell'a., che il suo libro nasce da una dialettica tra esperienze endo- ed exometriche. Dietro ad esso c'è infatti da una lato la lunga applicazione personale di Tavani a studi di metrica (basterà ricordare il suo fondamentale *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*), dall'altro il ravvivato interesse che da qualche tempo privilegia gli studi di metrica (ai quali, dal 1978, è dedicata in Italia un'apposita rivista, intitolata appunto *Metrica*). A questo proposito non potrà mancare di venire qui menzionato il grosso (e alquanto prolisso e ideologizzante) volume di Henri Meschonnic, *Critique du Rythme* (Ed. Verdier, Lagrasse 1982); anche perché alcune critiche che vi si trovano mosse alla metrica tradizionale, pur partendo da premesse e indirizzandosi a finalità diverse, suonano sostanzialmente analoghe a quelle di Tavani. Mi limiterò ad estrarne alcuni aforismi significativi (cap. X, "Métrique pure ou métrique du discours"): "Le rythme est trop important dans le langage pour le laisser à la métrique", "La métrique n'a pas le sens. Dans la théorie traditionnelle du rythme, les systèmes de versification sont des normes conventionnelles qui organisent des unités non signifiantes [...]. Ces schémas n'affectent qu'une substance sonore, non le sens [...]. Ainsi la métrique désémantise [...] parce que le mètre n'a pas de sens", "La métrique pure sépare l'histoire des vers de l'histoire de la poésie", "La métrique isole les vers [...]. Or un vers isolé n'est plus du discours", "La métrique est une métaphysique de la poésie". Insomma, in accordo con quanto proposto dalla teoria ritmemica: "seule une métrique du discours peut renouveler la métrique".

Anna Ferrari

AA.VV., *Camões e a identidade nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1983, pp. 141.

Com este título, publicou a Imprensa Nacional o texto das intervenções que anualmente, e desde 1977, foram proferidas por "figuras de relevo" nacional convidadas para celebrar, com a conhecida ênfase retórica, o chamado Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas. A confluência dos vários aspectos de uma tão complexa proposta na figura do poeta, como centro de irradiação e síntese dos vários textos, é só por si sintomática do processo de involução político-cultural que conduziu à restauração do "Dia da Raça", de nefasta memória, re-

cuperando valores e não poucos lugares-comuns que ao poder político importava relançar como contrapartida ao desequilíbrio operado pela desagregação do espaço imperial. É claro que com esta operação nada tem a ver o editor, cabendo-lhe apenas a responsabilidade de reunir as peças de um tema homogêneo, numa perspectiva de “legado literário ao futuro” que só não pode assumir, como parece pretender-se, o carácter de “documento único” porque obviamente se diversifica por tonalidade estilística e imaginativa e, sobretudo, pelo grau de envolvimento do poeta no discurso ideológico.

Os textos assim reunidos pertencem a Vergílio Ferreira (“Da Ausência, Camões”) e Jorge de Sena (1977); Fernando Namora (“A pretexto de Camões”, 1978); Vitorino Magalhães Godinho (1979); David Mourão-Ferreira (“Camões, poeta plural”) e Eduardo Lourenço (“Camões ou a nossa alma”, 1980); Agustina Bessa-Luís (1981); e José de Azeredo Perdigão (1982). Todos usam a obra camoniana como ponto de partida para as suas reflexões, porventura pertinentes quanto ao tema celebrado mas frequentemente sem uma atinência intrínseca com o texto poético, o qual, deste modo, mais uma vez é usado para uma série de extrapolações metatextuais, ou pretextuais, não raro confundindo texto e biografia de acordo com a mensagem que se pretende difundir.

Como não podia deixar de ser, tinha que vir à superfície o problema da saudade, um dos pólos sobre os quais Vergílio Ferreira centraliza o seu discurso: “Jamais o poeta se esqueceu da terra que deixara, de se sentir estrangeiro nas terras a que aportou” (p. 17). A este propósito, serve-se de exemplos da poesia lírica de Camões mas, depois, não é o poeta que lhe interessa mas o homem, que considera “centro de convergência dos que se separaram do País e nele sentem como sua a interrogação do futuro” (p. 19). Da saudade ao saudosismo (que o autor entende distinguir) o salto é, como se vê, inevitável e aí o temos nas páginas de Jorge de Sena, ainda que em jeito de auto-crítica colectiva, como fatalidade histórica que, uma vez esgotado (leia-se neutralizado) o “anseio de uma liberdade que ultrapassa os limites da liberdade possível”, acaba sempre por conduzir o povo português ao “desejo de ter um pai transcendente que nos livre de tomar decisões ou de assumir responsabilidades, seja ele um homem, partido ou D. Sebastião” (p. 30). Jorge de Sena, que era um ensaísta agudo e inteligente, não considerou certamente o período histórico que se seguiu a 1974 (o hoje tão vilipendiado *prec*) nem se encontrava em posição cómoda para admitir sequer a hipótese de o comportamento das massas ser fabricado pela máquina do poder para depois o recuperar como consenso e o relançar no circuito da comunicação. De resto, tendo o autor de *Peregrinatio ad loca infecta* a consciência do “aproveitacionismo de Camões para oportunistas de politicagem moderna” (p. 32), não deixa de surpreender a dupla inocência de quem não suspeita de estar a manipular um mecanismo paralelo e que o leva a proferir, no ano da graça de 1977, uma enormidade digna do liberalismo romântico e do positivismo republicano que ele justamente recrimina: “Portugal, como Camões, é a vida pelo mundo em pedaços repartida” (p. 38).

Estas tiradas duma retórica patrioteira podem surgir, como é evidente, mesmo donde menos haveria razões para suspeitar. E mais eloquentes se tornam quando abordam a questão da identidade, que é, afinal, o fio condutor das diversas comunicações. Fernando Namora, por exemplo, justifica a efeméride como “Dia de Ca-

mões e, simultaneamente, o dia que escolhemos para, em cada ano, nos ratificarmos como povo” (p. 51), o que pressupõe, sem forçar a ilação, a tal crise de identidade tão difundida e que uma certa classe política tanto se tem empenhado em apregoar, interessando-lhe confundir as águas transparentes da especificidade dum cultura com os problemas inerentes à redimensionação territorial. Evidentemente que Namora não navega nesse mar feito de sinuosidades políticas, sociais e económicas, mas o seu discurso é, à partida, condicionado por um lugar-comum que carece de verificação e informado por propostas lapalissianas um tanto inesperadas: “precisamente porque a nossa identidade se sente abalada, temos de proclamar e de interiorizar a ideia de que constituímos, de facto, uma Nação, de que através de dissonâncias e arritmias, existe um modo de ser português” (p. 50). E David Mourão-Ferreira, embora condenando a perspectiva dos que têm tentado “converter o poeta em padroeiro de requentadas ‘glórias’ imperiais” (p. 93), espria-se igualmente no problema da identidade, servindo-se para isso do teatro camoniano a partir do qual hipotiza uma crise de identificação do poeta de sentido despersonalizante, generalizando-a a seguir como “rasgo determinante do nosso carácter” (p. 93). A operação interpretativa pode aceitar-se mas a generalização é, quanto a mim, forçada e pouco convincente.

O tema e a atmosfera de celebração conduziram a maior parte dos autores a uma visão do país e do mundo marcada por um passado com raízes culturais absorvidas como um estigma. E a oportunidade para promover a leitura do poeta, que não seria para enjeitar, è sobreposta pela necessidade de difundir uma imagem que a tradição arrumou nas gavetas da memória, o que não deixa de representar um salto regressivo, estranhamente por parte de quem assumiu responsabilidades por uma prática cultural bem mais rigorosa. É por isso que me parecem alarmantes algumas observações de Eduardo Lourenço sobretudo porque não ultrapassam o nível do lugar-comum, das frases feitas que têm gozado do benefício da inalterabilidade: “Mas só Camões, graças a ‘Os Lusíadas’, se converteu para nós, ao longo do tempo, na imagem mesma de Portugal, e o Poema, na tão celebrada ‘bíblia da pátria’, alma da nossa alma” (p. 101). Eduardo Lourenço propõe assim o que ele considera o mito nacional, o Livro (com maiúscula), recuperando conceitos e interpretações místicas a que andámos agarrados, como esse outro mito da “nossa missão e vocação na História” (p. 101), e que no discurso funcionam como tábuas de salvação.

O aspecto literário e a lição textual não cabem na sua comunicação: “Podíamos estar aqui apenas para evocar aquele que continuamos a considerar o maior Poeta da língua portuguesa e um dos grandes poetas do Ocidente. Talvez fosse mesmo a mais pura homenagem que lhe pudéssemos prestar. O sentido da nossa presença ultrapassa, contudo, os puros imperativos de uma Cultura em estado de autodilaceramento” (p. 101). E, no entanto, um discurso crítico com base no rigor da análise, mesmo numa perspectiva estritamente hermenêutica, não me parece que possa permitir semelhantes extrapolações. E não creio que à obra camoniana deva caber uma tal responsabilidade, nem ao poeta a punição de continuar a ser vítima dum princípio neo-sebastianista que afere a sua grandeza com o anátema de não nos ter deixado “outra alternativa como entidade colectiva do que refazer sem fim a viagem do Gama, ou ficar de braços cruzados na praia deserta do Restelo a la-

mentarmo-nos do que fomos e já não somos” (p. 103). Agustina Bessa-Luís, mais comedida, toca ainda a problemática do sebastianismo, que caracteriza como a “divinização da inércia” (p. 117), e evidencia algumas reflexões que não deixam de ser importantes no contexto em que foram pronunciadas: “A Nação como um todo, se não é pensada de maneira laboral, torna-se uma abstracção. O facto histórico impressiona como força de trabalho, muito mais do que um facto condicionado ao prodígio” (p. 118). Surpreende, porém, a função que atribui à diáspora porque cai precisamente no domínio da pura abstracção: “Alguém disse que a distância é a alma da beleza; é também a alma da pátria” (p. 114).

No conjunto (para além de alguns aspectos do discurso de David Mourão-Ferreira e de Agustina Bessa-Luís), apenas Vitorino Magalhães Godinho operou uma síntese de grande clareza, o que não significa banalização, produzindo uma comunicação que deve entender-se transgressiva e contra-corrente porque dela resulta a aparentemente simples mas clarificadora conclusão de que a identidade reside na cultura, na produção de actos culturais. Contra o muro das lamentações, que modo melhor de celebrar as comunidades do que o projecto atirado ao poder político de “realizar, aqui, uma Pátria que sirva a todos os Portugueses”, de “estar ao nível do resto do Mundo porque disso somos capazes” (p. 77)? O projecto poderá parecer utópico mas sem um grão de utopia nunca as sociedades avançaram em progressão significativa.

Manuel Simões

Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa, a cura di Antonio Tabucchi, Genova, Tilgher, 1983, pp. 145.

E' da poco uscita una nuova raccolta di saggi su Fernando Pessoa. Nuova, per la verità, solo in parte e solo per il lettore italiano non specialista (degli otto saggi, due — uno, dello stesso Tabucchi, su *Le sigarette di F.P.*, l'altro di J.-P. Coelho intitolato *E il Padrone della Tabaccheria ha sorriso* — erano già usciti in portoghese; un terzo, quello di L. Stegagno Picchio, riproduce, con alcune modifiche, lo studio sul futurismo portoghese già proposto in versione francese nel volume collettivo *Présence de F. T. Marinetti* [Paris, L'Âge d'Homme, 1982, pp. 326-45] e poi ripubblicato nella raccolta di saggi della stessa *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*, I. *La poésie* [Paris, Gulbenkian, 1982, pp. 305-30]).

Rintracciare il percorso ermeneutico, seguire il filo del discorso critico che attraversa un volume miscelaneo è spesso impresa ardua. E lo è a maggior ragione nel caso presente dato l'impegno, dichiarato dallo stesso curatore, a “riunire i contributi di un gruppo di amici che da versanti metodologici diversi e con letture non omologhe [...] si sono scambiati le loro interrogazioni di esegeti, di filologi e di lettori attorno alla platonica tavola rotonda che un volume miscelaneo costituisce” (p.8). E' ovvio che estrarre il senso di questo dialogo “socratico” intorno ad un au-

tore programmaticamente polimorfo quale Pessoa è possibile solo attraverso una semplificazione problematica, un appiattimento inevitabile di cui mi scuso fin d'ora.

Se esiste, tuttavia, un *point de repère*, qualcosa che “faccia il senso” di una raccolta di saggi, questo qualcosa non può che essere, per l'appunto, la nota introduttiva. E in effetti nella prefazione di Antonio Tabucchi si stabilisce — sulla scorta di Blanchot — un “centro” teorico, un nodo problematico attorno al quale ruotano i vari contributi: la finzione eteronimica. Centro fisso e, insieme, mobile che si dilata, per la verità, immediatamente in “zona franca”, “terrain vague” ovvero, ambiguamente, in “linea magica varcando la quale Pessoa diventò un ‘altro da sé’ senza cessare di essere se stesso” (p. 5). Ed ecco, allora, la “magia” della trasformazione eteronimica che fa intravedere, per la prima volta, la prospettiva teorica entro la quale sembra volersi muovere la miscellanea: quella di una finzione votata a trascendersi misteriosamente, destinata a sfociare nella ineffabilità di un'esperienza ludica (rituale) ultrasensibile.

Dichiara, in effetti, il curatore, che l'eteronimia rimanda “non ad una finzione [...] ma ad una metafisica della finzione [...], o ad un occultamento della finzione; forse ad una teosofia della finzione” (p. 6). E qui nasce la prima perplessità, visto che Tabucchi porta a sostegno di questa opzione misterica il bel saggio di Cesare Segre sulla *Finzione* (in *Enciclopedia*, vol. VI [e non IV], Torino, Einaudi, 1979) nel quale, tuttavia, la preoccupazione costante è di ancorare la *fonction fabulatrice* “ad un modello del nostro mondo” proprio per evitare che essa sia condotta “oltre il limite di un ritorno, verso spazi dove il linguaggio ruota su se stesso, in una fantasmagoria autotelica” (p. 222). Rischio che il nostro prefatore, a mio avviso, non evita: “la finzione di Pessoa è sempre una finzione ‘trascendente’, è parola, ma nel senso che *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*; e questa parola *non* è certo ‘il testo’, letterario o non letterario” (p. 6).

Parola che si contempla, dunque, teofanicamente, “ruotando su se stessa” e non rinviando ad altro che a sé: senza prevedere un *fuori* (un mondo, un testo) o, piuttosto, ponendo un proprio *esterno*, creandolo rispetto ad una realtà inesistente. Sta qui il senso del messaggio pessoano? E' questo il “centro” verso cui tendere? Non credo. O non lo credo fino in fondo. E il dubbio, in un contesto argomentativo improntato al misticismo del Verbo, vale già il rifiuto (la dannazione eterna?).

Ciò nonostante, sono costretto a ribadire: non credo che si debba *adorare* la Parola di Pessoa (non i suoi testi, per carità) assorti in una “frequentazione solitaria”, giacché la lettura (come la scrittura) è sempre lettura di letture (e la scrittura, scrittura di scritture), è cioè sempre un *essere-in-rapporto*. E non credo neppure alla eventualità escatologica di una edizione critica del Testo collocata “in un futuro che appare ancora lontano” (p. 7): è sufficiente un impegno filologico adeguato per avere (e se ne sono avute) edizioni serie ed attendibili. Non credo, infine, alla trascendenza del *Logos* pessoano; ho, bensì, dalla mia una certezza: che neanche Pessoa ci abbia mai creduto.

Se ne sono certo è perché egli lo dichiara più volte e perché, anche quando auspica il ritorno ad una metafisica (del Soggetto, della Finzione, della Parola ...), lo fa in contesti nei quali si nega, di fatto, ogni possibilità di trascendenza: si pensi

soltanto alla sua goffa ma significativa formulazione del *trascendentalismo panteista*, un sistema che “*envolve e trascende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente*”. Una trascendenza, insomma, sempre infettata di immanenza, sempre segnata dalla esperienza storica di una soggettività frammentata, contraddittoria.

Così la sua immagine del *Logos*, anziché metafisica, si offre, dall'inizio, come il risultato di una somma (*média*, lui dice) di *logoi*, di prassi verbali eterogenee. Così il suo desiderio di ripristinare una soggettività trascendentale passa attraverso la sperimentazione eteronimica di identità alternative e *testualmente* (*storicamente*) reali: paradosso di un autore che crede di poter tornare alla *Unità* attraverso l'esperienza della (propria) *pluralità*, attraverso una immedesimazione “panteistica” con la realtà.

E allora, piuttosto che di una “metafisica della finzione”, non sarà preferibile parlare, a proposito del progetto pessoano, di una denuncia della “finzione (della) metafisica”? Si otterrà, tra le altre cose, di reinserire pienamente lo scrittore portoghese nel contesto storico-culturale che gli è proprio: un orizzonte filosofico e letterario nel quale ciò che si tenta di sorpassare sono, per l'appunto, gli esiti della metafisica.

Tutto il contrario, a mio avviso, nella prefazione di Tabucchi, il quale resta legato alla paradigmaticità della Parola pessoana: finzione che eccede tutti i possibili modelli “storici” (da Browning a Pound [p. 5] e, perché no, a Machado, a Lauréamont, a Sthendal, tanto per menzionare esempi di cui si tace). Finzione, d'altronde, che eccede il *testo* stesso, dato che “il *Logos* di Pessoa, nella sua trascendenza, nell'essere un *metatesto*, è uno scarto, evade dal piano esistenziale-testuale e si attua nell'ontologico-metafisico” (p. 6).

Evadere, pertanto, dal piano testuale per muoversi in un ambito ancora teologico che esclude ogni possibilità di una ermeneusi del segno poetico, contemplando, tutt'al più, l'eventualità di una Egesi, di una ricognizione che si dimostri “critica nell'interrogazione” (p. 7). Programmaticamente *fuori* del testo, insomma, e a quanto sembra, non per starne *al di sopra*, ma *al di sotto*, cioè in una posizione subalterna e eternamente inseguitrice, incapace di far “centro” data la motilità e inafferrabilità del bersaglio. E la sua sostanziale *ineffabilità*, peraltro liturgicamente custodita da *coloro che sanno*, dai catecumeni del Verbo, da coloro per il quali “Pessoa richiede letture che prescindano dalla compunzione di scolasti ‘corretti’, e che siano capaci, al contrario, di giocare come egli desidera, di seguirlo sul terreno dell'Ipotesi, di far finta di confondere tutto il mosaico, all'occorrenza di sbagliare” (p. 7). *Ludus*, ancora, in cui la critica si dissolve in gioco, in cui se si sbaglia è perché si fa finta di sbagliare, in ossequio, s'intende, alla volontà dell'autore.

Comodo, certo, ma mi permetto nuovamente di dissentire, a costo di meritarmi l'epiteto di “piccolo maestro”, veste nella quale, qualche anno fa, mi permettevo di ammonire “coloro i quali hanno inteso intraprendere l'impensabile e criticamente assurdo lavoro di distribuzione tra gli eteronimi e l'ortonimo di quei testi che l'indeciso, anzi non più convinto autore si è rifiutato di compiere” (*Da Pessoa a Oliveira*, Milano, Accademia, 1973, p. 9). Confesso ora pubblicamente il mio grande peccato: sono un filologo e non un giocatore, e posto di fronte ai *giochi* letterari preferisco discernere la sostanza storica in essi depositata piuttosto che la-

sciarmi irretire dall'invito croupieristico a "fare i miei giochi".

Ha, del resto, notato giustamente Ettore Finazzi-Agrò a proposito delle attribuzioni postume ai vari eteronimi di testi non firmati che "questo *intervenire* (interferire) nel gioco/rito pessoano potrà significare perdere di vista quanto di storico attraversa il progetto mitico dello scrittore" e che "*entrare nel gioco* diviene, in effetti, solo un modo per *essere giocati* dal poeta, il quale conserva in più rispetto agli altri — ai suoi personaggi, ai suoi lettori ingenui, alla sua capacità mitopoetica — due attribuzioni fondamentali: la creatività e l'ironia" (*L'alibi infinito. Il progetto e la pratica nella poesia di F.P.*, Imola, Galeati, 1983, pp. 69 e 70-71). Dichiarazioni, queste, che si muovono nella scia di un altro "piccolo maestro", il quale aveva scritto: "não teríamos que entrar no próprio jogo de Pessoa, emprestando aos diversos mundos poéticos subscritos por Caetano, Reis, Campos, esse gênero de autonomia poética que o seu irónico criador lhes atribuiu" (Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado*, Porto, Inova, 1973, p. 28).

Scoliaisti "corretti"? Forse, ma anche lettori attenti alla comprensione storica, testuale, "filologica" del gioco pessoano che aveva come posta la plausibilità stessa dell'*individuo*, la conferma della possibilità di esistenza del Soggetto nel mondo contemporaneo.

I frutti della semina teorica di Tabucchi si colgono nell'ambito del volume e, in particolare, nel saggio di Maria José de Lancastre (pp. 31-51), tutto incentrato sulle *pose* delle avanguardie portoghesi primonovecentesche. Qui si entra in un ambito "critico" che fa della prossemica (termine, peraltro, mai utilizzato dall'autrice) la struttura portante dell'interpretazione. Siamo, cioè, posti immediatamente fuori dalla scrittura e dal testo, in quella vaga zona pre-testuale (e/o sub-testuale) nella quale l'ovvio, il *letterariamente-esplicito* è presentato come importante acquisizione dell'indagine.

L'analisi, in effetti, prende le mosse dagli atteggiamenti fissati nelle fotografie e nei ritratti dei vari esponenti del Primo Modernismo. Il risultato di tale esame è (o dovrebbe essere) — "fatalmente" — la "enucleazione dell'immagine-simbolo. Dal personaggio cioè la cui fisionomia costituisce l'essenza [*sic*] di tutte le principali caratteristiche del Modernismo, la loro radice quadrata in termini fisionomici" (p. 49). Si dà, tuttavia, il caso sventurato che l'avanguardia portoghese si riveli priva di un'immagine-simbolo, visto che Pessoa, l'unico ad avere i requisiti del "capo", si offre sempre all'obiettivo in giacca, cravatta (o papillon) e lobbia. E allora? Allora è ovvio che il buon Fernando ha scoperto il più sublime dei travestimenti: il "non-travestimento" e/o il "travestimento da se stesso"! In cosa tutto ciò agevoli l'interpretazione di Pessoa (al massimo ci dirà qualcosa sulla perizia, sull'arte forse, del fotografo), o perché più in generale "il monocolo di Tristan Tzara" o i baffi "ancien-régime" di Marinetti ce la dovrebbero dire lunga sul dadaismo e sul futurismo, confesso umilmente di non saperlo (o peggio, di non capirlo).

E mi chiedo ancora, da scoliasta "corretto": sarà possibile, in un futuro non lontano, arrivare ad interpretare la *Commedia* partendo dalla fisiognomica dantesca, magari confrontata con quella petrarchesca al fine di cogliere le eventuali difformità (di posa e, quindi, di *stile*)? Non è improbabile, visto che, in fondo, si tratta dei Modernisti della letteratura medievale (non si autodefinivano forse "stilnovisti"?).

Al fine di evitare equivoci e lasciando da parte ogni ironia, cercherò di spiegar-
mi meglio. La fotografia di Majakowskij (e non Maiakowskij) “col suo cranio raso-
to e le bluse provocatorie” mi conferma il suo rifiuto degli schemi borghesi, ma me
lo conferma rispetto ad un testo artistico che resta il punto di partenza ineludibile
per valutare l’ampiezza e i modi di quel rifiuto. Diverso è ovviamente il discorso se
anziché con una foto si ha a che fare, poniamo, con un fotogramma di un film di
Ejzenštejn nel quale compare Majakowskij: qui entra in ballo l’arte del regista, la
sua capacità di leggere (e far leggere) attraverso il personaggio il suo universo etico
e ideologico-letterario. Pretendere, altrimenti, di arrivare alle verità del testo attra-
verso le verità dell’immagine fotografica mi sembra francamente velleitario: le fo-
tografie dei futuristi potranno entrare in una storia del costume, e in questo senso
aiuteranno forse a contestualizzare le opere letterarie, ma mai potrebbero far parte
della (o addirittura sostituirsi alla) storia letteraria.

Basterà del resto vagliare alcuni dati che emergono dalla analisi della Lanca-
stre per verificare come anche la citazione di ampi stralci dei manifesti futuristi
portoghesi, il ricorso ad un apparato teorico di prestigio (con allusioni a Barthes e
Lotman), produca tutt’al più conclusioni come la seguente: “che, nel caso dell’a-
vanguardia portoghese, l’opposizione ha luogo, semiologicamente, in una direzione
Primo Modernismo vs Norma” (p. 35). Partendo dalle *pose* (fotografiche) si arriva,
insomma, a ri-dire solo ciò che la *posa* rende ovvio. Giacché per svelare l’anti-acca-
demismo, la cornice eversiva delle avanguardie (di tutte le avanguardie, si badi) era
sufficiente una citazione assai più stringata di un qualunque manifesto, di un qua-
lunque testo futurista. E se il fine era di esplicitare il dandismo nascosto negli at-
teggiamenti dei futuristi, l’importante era poi valutare il grado di partecipazione
dei singoli all’estetica *dandy*, rivedendone i contenuti e motivando storicamente
l’adesione dei Modernisti ad un *credo* che era già stato dei *décadents* e dei pre-raf-
faelliti.

Ciò che sfugge in questo ambito pre-testuale (foto-biografico) è, in ultima a-
nalisi, la concretezza storica del testo pessoano che potrebbe dirci, ad esempio,
l’attenzione del poeta al Gesto (il “Puro Gesto” della “tocadora de harpa” dei *Pas-
sos da Cruz*) più che alla *posa*; al travestimento intellettuale più che a quello clow-
nesco dei suoi compagni di strada (come conciliare, del resto, il materialismo e l’o-
biettività dell’immagine fotografica con la “trascendenza” della finzione pesso-
ana?). Ma forse mi sto ancora atteggiando a “piccolo maestro”: se il programma era
quello di “far finta di confondere tutto il mosaico, all’occorrenza di sbagliare”, mi
pare che lo scopo (almeno limitatamente ai contributi qui analizzati) sia stato pie-
namente raggiunto.

Giuseppe Tavani

Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983, pp. 465.

L'historiador de la literatura catalana té sovint la sensació que circumstàncies històriques de tothom conegudes desvirtuen desagradablement la seva feina i malmeten la seva vocació. Així, en no tenir resolts una sèrie de factors d'infraestructura es veu abocat a desprendre una quantitat ingent d'energies havent de fer treballs supletòris i suplementaris, simplement perquè la relació entre demanda d'informació i coneixement i repertori bibliogràfic delata un desajustament enorme. Davant buits clamorosos, hom no té més remei que agrair i lloar l'esforç d'aquells que hi han esmerçat una labor d'investigació a les palpentes entre una memòria que es perd, unes biblioteques mal dotades, l'absència de monografies, uns plantejaments universitaris insuficients, etc., etc. No cal dir que el cas del llibre de Joaquim Molas respon a aquests condicionaments, i, per tant, no ha de sorprendre ningú — i, doncs, decebre — que un llibre “fruit de la preparació de *moltes* conferències i de *molts* cursos universitaris”, confessi modestament que només “pretén de ser un *primer assaig d'aproximació a l'estudi* de la literatura d'Avantguarda” (p. 11). La realitat de les coses exclou la *captatio benevolentiae*, i, malauradament, no deixa lloc sinó a la més austera de les prudències.

Molas divideix el llibre en dues parts. A la segona ofereix una selecció de textos que, per regla general, pretenen d'il·lustrar independentment del seu valor literari la nuesa de la proposta en el conjunt desigual de l'avantguarda. Es d'agrair ací que sovint s'hagi decidit per la reproducció facsímil dels originals, car aleshores més que mai era veritat aquella broma de Zumthor que text és tot allò contingut entre quatre espais en blanc dits marges. Convé remarcar també que els textos de Salvador Dalí — un escriptor considerable que sorprengué mig món dient en francès el que a Figueres hauria estat moneda corrent — constitueix l'obra completa del pintor en català — no cal dir que a benefici d'inventari. En aquest apartat l'autor ha optat per editar o reproduir solament aquells textos escrits en català. Cert és que només hem de considerar literatura catalana l'escripta en aquesta llengua, però tal vegada hauria calgut dedicar alguna pàgina a l'estudi de quins foren els plantejaments que en aquest terreny, tan conflictiu en el cas català, guiaren a alguns avantguardistes. Perquè, en el cas de Catalunya, on abunden els trànsfuges, i on des de ben d'hora l'expressió literària es féu en tres llengües, no és del tot clar que el canvi de llengua sigui només abandó i provocació. Si més no, a tall d'exemplificació crec que no es perdria res amb els poemes en francès de Miró — tots els seus, d'altra banda —; en francès i en anglès de Dalí, o fins i tot en castellà — tots — del grup de Mallorca, directament capitanejat un temps, ni més ni menys que per Jorge Luis Borges. Màxim quan Molas edita un poema fònic de Jacob Sureda, titulat *Concincion*, i on, a partir del mallorquí?, del castellà?, hauren de llegir a la primera estrofa:

Haía Hayo!
Tanódia la polima tal larela
Lirón tilón menaya tasaí
Satila pola tasalón tinela
Yarádia nídea miniresolí.

I això, que és d'una ufanosa espectacularitat còmica — i cal reconèixer que en molts aspectes l'avantguarda aportà una bona dosi d'humor — traeix, per poc que s'analitzi una empremta rítmica deutora tant de la copla més popular i senzilla, malgrat l'hendecasil·lab, com del martelleig més rimbombant d'un altre il·lustre visitant de les illes: Rubén Darío. I és que, en efecte, en la configuració de la modernitat als Països Catalans — com també a la resta d'Espanya — hi intervenen factors força peculiars. Molas ha centrat l'estudi de la primera part del llibre en l'anàlisi d'aquests elements constitutius, així de les personalitats més rellevants, resumit-ho al voltant d'una tensió que dona títol a aquesta primera part: "Imitació i originalitat de l'Avantguarda Catalana". I en el sí d'aquest marc tan general, els alts i baixos del moviment són analitzats a partir de la classificació d'autors i intencions en "retòrics" i "terroristes", Una classificació que té l'avantatge de facilitar la comprensió dels fets — i sobretot de les seves pretensions —, i a l'ensem l'inconvenient que ningú no s'ajusta ben bé del tot a aquestes etiquetes.

Tanmateix en una aproximació el que es tracta és de marcar les línies mestres del que va ser una història, i del que pot ser també un terreny i uns fils de posteriors recerques.

El màxim esforç, l'inicial, aquest, ja ha estat fet. I vist el panorama bé podem dir que consisteix per damunt de tot a reunir sota un mateix aixopluc i coordinar en la mesura del possible un seguit d'aventures literàries que per molt contundent que hagi estat la seva aparença no van poder superar mai la seva pròpia mínima individualitat. I així hom observa al llibre de Molas com des del filó comú del Modernisme i la rebuda en resposta "elèctrica", com deia Folguera, de tota novetat exterior, fins al desballestament total en plena guerra civil, cada autor o cada grup — és un dir, basti recordar que els autors del tan transcendent *Manifest groc* foren tres: Dalí, Gasc i Muntanyà — passarà en un espai de temps furiosament breu d'un impuls a un altre sense més cohesió real que l'agombolament que confereix la voluntat de ser avantgardista, i, sense dubte, el rebuig del Noucentisme. Un rebuig, nogensmenys, ple de matisos, i, en la majoria dels casos, per no dir en la seva totalitat, extremament respectuós, provocat, sembla obvi, per la figura de Josep Carner. I és que, encara que en negatiu, en un moment en què diverses tradicions literàries es posen de relleu i manifesten la seva relació enfrontada, és el Noucentisme allò que millor serveix per mesurar la proposta cultural dels nostres avantguardistes, l'abast autèntic de la ruptura, el valor profund i durador de la voluntària, conscient i plenament assumida autolimitació. I explicant-la, o sia en les pàgines que Molas dedica a Foix, i també subsidiàriament a Junoy, el llibre resulta convincent i modèlic.

Un llibre tan difícil de fer, però alhora tan ple d'encerts, de notícies trobades en els llocs més inversemblants i no sempre amb la col·laboració deguda, de lectura amena i àgil, amb tantes i tantes suggestions, també havia de tenir algun punt fe-

ble, i ja ha estat notat. Jaume Vallcorba Plana, un autèntic especialista en la matèria ha remarcat l'oblit — menor, tanmateix — de Enric Crous (“El País”, 24-7-83), aquell que quan es llevava germànic es feia dir Heinrich Krows. Una absència ben fàcil de subsanar en edicions futures que no trigaran a venir per a aquest estudi ja indispensable en la història de la literatura catalana moderna.

Anton M. Espadaler

PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968.	L. 3.500
2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970.	L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972	L. 5.000
4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974.	L. 3.200
5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografia, aparato y notas), 1977.	L. 6.000
6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> (1980)	L. 5.000
7. G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980)	L. 5.000
8. A. Albònico. <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981)	L. 7.000

Rassegna Iberistica: Direttore Franco Meregalli

<i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978).	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978)	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978).	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979).	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980).	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 12 (dicembre 1981).	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 13 (aprile 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 14 (ottobre 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 15 (dicembre 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 16 (marzo 1983)	L. 8.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 17 (settembre 1983)	L. 8.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 18 (dicembre 1983)	L. 8.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000

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, M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán (1972)	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L. 1.600
F. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas</i> (1980)	L. 7.000

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. I</i> (1967)	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. II</i> (1969)	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. III</i> (1971)	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV</i> (1973)	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. V</i> (1974)	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI</i> (1975)	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII</i> (1976)	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII</i> (1978)	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IX</i> (1979)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. X</i> (1980)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XI</i> (1981)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XII</i> (1982)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XIII-XIV</i> (1983)	L. 20.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XV-XVI</i> (1983)	L. 18.000

REVISTA IBEROAMERICANA
Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR: Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO: Keith McDuffie
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
Pittsburgh, PA 15260. U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

Países latinoamericanos:	25 dls.
Otros países:	30 dls.
Socios regulares:	35 dls.
Patrones:	50 dls.

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

The Canadian Journal of Italian Studies

Direttore: Stelio Cro, McMaster University, Hamilton, Ontario (Canada)

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale

Individui: US\$20.00

Istituzioni: US\$30.00

Numeri arretrati: US\$8.00,

includere le spese postali;

Volumi arretrati rilegati: US\$50.00 l'uno

più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFIIS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da *Giuseppe Bellini e Mariateresa Cattaneo*

N. 1

Sommario: 1. — A. D'Agostino, *La morte per acqua del conde de Niebla*; 2. — M. Scaramuzza Vidoni, *Una scenografia del subconscio ispanico: Il "Don Julián" di Juan Goytisolo*; 3. — G. Bellini, *Asturias y el conflicto de la expresión: un documento inédito*; 4. — D. Liano, *Sobre la joven narrativa guatemalteca*; 5. — M. Simões, *O impacto de Neruda em Portugal*; 6. — F. G. da Costa Andrade, *Miguel Torga numa perspectiva do seu destino de poeta*.

N. 2

Sommario: 1. — A. D'Agostino, *Nel testo del "Libro de los doze sabios"*; 2. — M. Cattaneo, *Una nota per Estrella. (In margine a "La vida es sueño")*; 3. — T. Barrera, *Adolfo Bioy Casares: "El héroe de las mujeres" y el cuestionamiento de la realidad*; 4. — M. Simões, *A construção da sátira na "Peregrinação": o "outro" como máscara de Fernão Mendes Pinto*; 5. — M. Escala, *L'univers satíric de Jaume Roig*; 6. — L. Busquets, *Vers una lectura psicoanalítica de "La plaça del diamant"*; — *Note*.

Redazione: Istituto di Lingue e Letterature Neolatine - Sezione Iberica e Iberoamericana - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Milano - Via Festa del Perdono, 7 - 20100 Milano.

© e *Distribuzione:* Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l., Via Bassini 17/2 - 20122 Milano (Italia).

ANALES GALDOSIANOS

publica anualmente artículos, reseñas, noticias y documentos sobre la obra de D. Benito Pérez Galdós; textos y documentos para la historia intelectual de la España de Galdós, artículos y reseñas de libros sobre los problemas teóricos de la novela realista; y una bibliografía descriptiva clasificada sobre Galdós.

Director: Rodolfo Cárdena

Subdirector: Anthony N. Zahareas

Redactores: Alfonso Armas Ayala, Juan Bautista Avalu-Arce, Carlos Blanco Aguinaga, Stephen Gilman, Peter B. Goldman, John W. Kronik, Geoffrey Ribbans, Gonzalo So-bejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Redactor bibliográfico: Manuel Hernández Suárez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

745 Commonwealth Ave.

Boston University

Boston, MA 02215

U.S.A.

En España a: Editorial Castalia, Zurbano, 39, Madrid (10).

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

“LETTERATURE E CULTURE DELL’AMERICA LATINA”

Collana di studi e testi diretta da
Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

Volumi pubblicati: 1. — G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. — A. Albónico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. — G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. — A. Boscolo-F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. — S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*; 6. — F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. — C. Varela, *El viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*; 8. — A. Unali, *La “Carta do achamento” di Pedro Vaz de Caminha*; 9. — P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. 10. — G. Lanciani, *Naufragi e prerinazioni americane di G. Afonso*.

