

# RASSEGNA IBERISTICA

32

settembre 1988

## SOMMARIO

Franco Meregalli: <i>La literatura española en Europa</i> .....	Pag. 3
Silvana Savini: <i>Tres entrevistas sobre Bergamín</i> .....	” 9

D.T. Jaen, *John of Castile and the Grand Master Alvaro de Luna. A biography compiled from the chronicles of the Reign of King John II of Castile* (D. Ferro) p. 19; M. de Riquer, *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»* (A. Bognolo) p. 20; A. Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo XVI* (J. Martínez) p. 22; AA.VV., *Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*. A cura di G. Calabrò (D. Ferro) p. 24; J.M. Ayala, *Gracián: vida, estilo y reflexión*. Prólogo de C. Peralta (F. Gambin) p. 29; AA.VV., *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno* (F. Gambin) p. 31; AA.VV., *Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III (1759-1788) - Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788)* (L. Pavesio) p. 34; C. Martín Gaité, *Desde la ventana - Usos amorosos del dieciocho en España* (S. Regazzoni) p. 37; L. Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913* (S. Regazzoni) p. 39; A. Botti, *La Spagna e la crisi modernista. Cultura, società civile e religiosa tra Otto e Novecento* (F. Meregalli); p. 41; J. Guillén, *Aire nuestro*. Edición dirigida por C. Guillén y A. Piedra. 5: *Final* (F. Meregalli) p. 43; O. Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra* (E. Panizza) p. 45; A. Gómez Pulín, *Tierra sentida* (S. Regazzoni) p. 47; L.A. de Villena, *Postnovísimos* (A. Paba) p. 48.

C. Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1: Epoca colonial* (G. Bellini) p. 50; F. Moya Pons, *Después de Colón. Trabajo, sociedad y política en la economía del oro*; E. Galeano, *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros ensayos* (S. Regazzoni) p. 51; B. de Balbuena, *Grandeza Mexicana*. Edición de J.C. González Boixo (J. Martínez) p. 52; F. Operé, *Civilización y barbarie en la literatura argentina del siglo XIX. El tirano Rosas* (G. Bellini) p. 53; A.N. Marani, *El ideario mazziniano en el Río de la Plata* (G. Stiffoni) p. 55; A.N. Marani, *Carlos E. Pellegrini. De la Torino de 1821 a la Buenos Aires de los Caudillos* (S. Serafin) p. 57; J. Vehils, *A la sombra de los robles* (B. Cinti) p. 58; *Poeti ispanoamericani del 900*. A cura di F. Tentori (P.A. Cuadra) p. 60; *Poeti del Guatemala (1954-1986)*. Studio introduttivo di D. Lianno. Traduzioni di A. D'Agostino (G. Bellini) p. 62; F. de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena - Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (E. Pittarello) p. 64; J. Cortázar, *El examen* (J. Martínez) p. 67; A. Blasi, *Un novelista argentino del 80: Manuel T. Ponedá* (G. Meo Zilio) p. 69.

A. Alves, *O Meu Coração é Árabe. A Poesia Luso-árabe* (M. Simões) p. 75; J. van den Besselaar, *O Sebastianismo - História sumária* (J. de Oliveira Lo Greco) p. 76; F. Bethencourt, *O imaginário da magia - Feiticeiras, saladores e nigromantes no século XVI* (J. de Oliveira Lo Greco) p. 78; F. Namora, *Risposta a Matilde*. Traduzione e introduzione di C. Donati; D. Mourão-Ferreira, *Rampicante sommerso e altri racconti*. Traduzione e introduzione di C. Donati (M. Simões) p. 81.

## «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.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin (Collabora Susanna Regazzoni).

*Diffusione:* Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche  
[ISSN 0392-4777]

[ISBN 88-205-0613-0]

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.

© Copyright 1988

Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l.  
Via Rezia 4 - Milano (Italia)

Finito di stampare nel settembre 1988

dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 32/1988 L. 13.000

## LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EUROPA \*

La tradición clásica, que nunca falló en los siglos que se suelen llamar - con una denominación simplista que hereda la exaltación del pasado griego y latino, que se impuso en los siglos XIV, XV y XVI - «Edad Media», fue considerada un modelo absoluto por el clasicismo francés del «grand Siècle», continuador de antecedentes italianos, pero que se consideró perfeccionador de ellos. De esta manera, este clasicismo, aunque afirmaba valores literarios absolutos, se presentaba como una forma de imperialismo cultural: todos debían imitar a los franceses, porque éstos, herederos de la cultura clásica, representaban la perfección, que se identificaba con la razón. Los teatros inglés y español, por ejemplo, eran productos bárbaros, porque no respetaban las reglas deducidas de las literaturas clásicas y perfeccionadas por los franceses.

Estas actitudes dominaron hasta que el prestigio político-militar de Francia dominó, es decir hasta hacia la mitad del siglo XVIII. Cuando, particularmente con la Guerra de Siete Años (1756-63), este prestigio se desgastó, y una nación geográficamente periférica, Inglaterra (que había hecho una revolución y luego había restaurado la monarquía, pero no el poder absoluto del monarca), afirmó, con su poder en los mares y su influencia en los equilibrios políticos continentales, su carácter específico (por ejemplo la grandeza de Shakespeare, «un bárbaro no falto de ingenio», según la irónica alusión de Manzoni a Voltaire), el clasicismo

---

\* Pronto saldrá, editada por la UTET de Turín y dirigida por el que suscribe, una *Storia della civiltà letteraria spagnola*, en que colaboran unos cuarenta especialistas. Uno de los rasgos característicos de la SCLS consiste en la acentuada colocación de la literatura española en la europea, realizada también por dos capítulos finales, dedicados cada uno a una de las direcciones de las relaciones de la literatura española con las europeas más importantes (cada capítulo está dividido en cuatro secciones, a cargo de sendos especialistas: secciones dedicadas a las relaciones con las literaturas francesa, italiana, inglesa y alemana). Como introducción a los dos capítulos se publican las páginas que aquí se adelantan en español.

fue minado en sus cimientos. El ejemplo inglés podía funcionar, a su vez, como modelo, pero se llegó a afirmar ideológicamente que no hay modelo absoluto; que las posibilidades de expresarse son muchas y diversas, arraigadas en la tradición de cada pueblo; que precisamente este arraigo es garantía de autenticidad. Se empezaba a conocer las literaturas orientales, independientes del modelo clásico; dentro de éste mismo, la literatura griega se demostraba más original que la latina, que la imitaba: «Graecia capta ferum victorem cepit». Es difícil definir un movimiento tan complejo como el romanticismo; pero podemos afirmar que en estas afirmaciones consiste su núcleo esencial: en la exaltación de lo que es característico de cada pueblo, que se encuentra en los niveles más populares y espontáneos de su vida. No hay modelos absolutos que imitar; la imitación misma es un mal. (El clasicismo francés se oponía al «mal gusto» barroco, pero este «mal gusto» era en realidad una continuación del clasicismo, puesto que afirmaba la vigencia de los modelos, aunque concebía la imitación como una imitación competitiva, que aspiraba a mejorar el modelo.) Los protorománticos alemanes, los elaboradores más lúcidos de las ideas románticas (formuladas en Inglaterra de modo más intuitivo y empírico), eran y querían ser patriotas alemanes, pero estaban lejos, en los primeros años del siglo XIX, de querer sustituir al nacionalismo cultural francés, afirmado una vez más por Napoleón como cosmopolitismo, otro nacionalismo. Sin embargo es claro que la exaltación de las tradiciones nacionales podía fácilmente aislarse de las ideas románticas (que aspiraban a una «Weltliteratur»: Guillermo Schlegel, exaltador de Shakespeare y Calderón, fue también un pionero de los estudios sánscritos) y llevar a un nacionalismo cultural. Esto se produjo en la misma Alemania, con consecuencias a largo plazo catastróficas, en que Federico Schlegel, por ejemplo, sin duda no pensaba, pero de que en sus escritos se encuentra, si no el germen, algún presentimiento. Y esto se produjo inmediatamente en España: Agustín Durán recorta de las ideas románticas, y aísla de ellas, el elemento de exaltación del carácter nacional. Los movimientos nacionalistas del siglo XIX, en general, continúan (las continuaciones son también selecciones y por lo tanto potencialmente deformaciones) el romanticismo.

Ya en el siglo XVIII había habido ejemplos de historias literarias delimitadas en su objeto por el empleo de una lengua; en el XIX la historia literaria se hizo predominantemente historia de lo expresado en una sola lengua: historia «nacional», diremos, expresándonos de una

forma simplista, y sin embargo confirmada por una praxis muy arraigada, que identifica una nación con el empleo de una determinada lengua literaria. De tal forma, se privilegió lo que estaba en el interior de la «nación» y de su lengua, con la suposición predominante y hasta considerada obvia que lo que llegaba de fuera no alteraba los caracteres de una zona lingüístico-cultural, que se interpretaban como inmanentes y sustancialmente permanentes durante los siglos, aun en los desarrollos. Esto socavaba la conciencia de una civilización común, supranacional y translingüística.

Ya antes de la primera guerra mundial, pero naturalmente con particular urgencia después de ella, y más todavía después de la segunda, algunos (¿será necesario recordar a Ortega y su ambiguamente titulada *Rebelión de las masas*?) sintieron la necesidad de subrayar los elementos comunes a las naciones europeas, a menudo anteriores a las mismas naciones, como antídoto a los egoismos nacionalistas que estaban prevaleciendo, y que acababan por perjudicar también o a veces predominantemente las naciones más exentas de ellos; pero en el conjunto tuvieron poca suerte. La palabra «Europa», que tanto se usó y se usa en sede política, poco se emplea en sede de investigación historico-cultural y menos en la de investigación historico-literaria. Se siguió, más que por otra cosa por fuerza de inercia y burocratismo, considerando las historias literarias nacionales como sustancialmente autónomas, y las literaturas nacionales como entidades dotadas de más o menos secretos caracteres permanentes, que asimilaban hasta hacerlos marginales las influencias extranjeras.

La realidad es distinta. Las naciones de Europa están colocadas en una unidad anterior a ellas; se deben concebir más bien como fragmentación de esta unidad, que como realidades que con esfuerzo y un poco artificialmente se pueden y deben unir para evitar nuevos conflictos y realizar una dimensión adecuada a las necesidades tecnológicas y económicas. Piénsese en el alcance decisivo de la tradición filosófica que nos viene de Grecia, en el ejemplo de las instituciones jurídicas y políticas de Roma, en las fundamentales opciones religiosas y éticas cristianas. Naturalmente, esta unidad anterior a las naciones europeas y presente en ellas a pesar de la especificidad de cada una no debe ser concebida a su vez como algo «sustancial», igual a sí mismo durante los siglos y milenios: como las «naciones», o si queremos como las zonas monolingüísticas, Europa es una realidad histórica, que se desarrolla y cambia, en comunicación, a veces determinante, con fenómenos exter-

nos (pienso por ejemplo en las relaciones con Oriente durante los siglos llamados «Edad Media»); y se trata además de una unidad en que se notan articulaciones, grupos de distintas unidades monolingüísticas o nacionales, subgrupos. Piénsese por ejemplo en las características diferentes, dentro de Europa, de su parte oriental y de su parte occidental, a pesar de la común matriz clásico-cristiana, debidas también, o sobre todo, al prevalecer de la tradición greco-bizantina por un lado, de la romana por el otro (y al aporte eslavo por un lado, germánico por el otro).

Todo esto debería resultar fácilmente comprensible al hombre contemporáneo, que en pocas horas se traslada de un centro a otro de Europa y del mundo; pero una tenaz tradición historiográfica, apoyada por un lado por las tendencias, en sí perfectamente legítimas antes necesarias, a considerar los textos ante todo en su inmediatez, que es monolingüística, y por el otro por el natural conservadurismo de la burocracia, continúa el estudio abstractamente monolingüístico de las literaturas nacionales, tendencialmente descuidando los fenómenos interlingüísticos que las modificaron a veces profundamente. Da esta manera, mientras se afirma, al menos en teoría, la necesidad política y socioeconómica de Europa, se sigue haciendo una historia literaria que ignora que en el pasado tal Europa existió, aunque en una relación dialéctica con realidades locales y externas mudables. En muchas organizaciones universitarias dedicadas a los estudios literarios el término «Europa» sencillamente se desconoce, y al contrario se valorizan realidades locales menores o mínimas, deplorablemente ignoradas en el pasado, pero más tarde exaltadas a veces con un fervor, de signo tardoromántico, que se nos demuestra anacrónico si tenemos en cuenta las urgencias existenciales de nuestra vida, en que las distancias aun psicológicas se reducen cada vez más.

La llamada Literatura Comparada, que también en los países europeos se practica ampliamente (con alguna excepciones, entre ellas Italia y España), en realidad, aunque tiene un objeto institucional más amplio, prácticamente se presenta, en su manifestación más difundida y tradicional en Europa (recuérdense por ejemplo los nombres de van Tieghem y Hazard), como una tentativa de historia de la cultura literaria europea, por un lado colocando cada literatura en su contexto europeo, por el otro echando puentes y pasarelas entre concretas manifestaciones literarias, que, debido a las diferencia de lenguas, se inclinan naturalmente a aislarse una de otras.

En realidad, cada literatura específica, individuada por su expresión que no puede ser sino una lengua específica, existe en relación con otras literaturas; sólo en esta relación se comprende su dinámica histórica. No pensamos, de esta forma, excluir que sea inmanente en cada literatura monolingüística un conjunto de factores que contribuye a explicar esta dinámica (empezando por la originalidad de cada escritor, que se expresa en una lengua y por lo tanto se puede considerar un factor inmanente); pero sí se afirma que estos mismos factores inmanentes están relacionados de una manera inextricable con factores externos al ambiente monolingüístico.

Sin embargo, casi nunca estos factores externos y su influencia en la dinámica de cada literatura se estudian en su conjunto (lo cual se debe también al hecho de que a menudo los cultores de su literatura «nacional» conocen poco las lenguas extranjeras). La tradición que se suele llamar positivista (y cuya validez ya es tiempo de volver a afirmar frente al desprecio de los que han privilegiado el estudio de la genialidad personal, de los factores nacionales, de la autonomía y hasta «autoreferencialidad» de cada obra) ha dado en general sólo «contribuciones» muy específicas. Una «contribución» que se afirma como tal puede valer sólo si se hipotiza un conjunto a que «contribuye»; pero la visión de conjunto se considera tendencialmente, por muchos, como «no científica», o como eternamente prematura. Sin duda, los balances y los panoramas pueden y aun deben ser enriquecidos, circunstanciados, a veces corregidos; pero sin la visión de conjunto las operaciones llamadas «contribuciones» no tienen sentido: la contribución debe contribuir a algo. Hay que tener el valor de concluir, aunque sepamos que toda conclusión es provisional. Este valor se ha tenido raramente.

El caso de las relaciones entre la literatura española y las demás no es una excepción: también en él ha prevalecido el estudio desde el interior de la tradición monolingüística, y el estudio de las relaciones interlingüísticas se ha hecho predominante de una manera monográfica, sin la ambición de llegar a una visión de conjunto. Tomemos en manos el *Manual de bibliografía de la literatura española* de José Simón Díaz, de cuyos defectos estoy convencido como cada cual, y que sin embargo representa un balance, aunque ya envejecido aun en su última edición, indispensable y único, y veremos que, mientras no existe una sola tentativa de colocar la literatura española en el conjunto de las demás literaturas (si exceptuamos ensayos parciales) o aun sólo en el conjunto de las literaturas europeas, poco hay también por lo que se refiere a panoramas

sobre relaciones con una sola literatura en su conjunto. Cuando existe, el panorama se refiere predominantemente a las relaciones en un sólo sentido, es decir al conocimiento de la literatura «extranjera» en España o al contrario. Aun dentro de estos límites, se trata de tentativas más bien lejanas en el tiempo, fruto de un ambiente positivista frente al cual hasta los que pretenden revalorizarlo deben expresar determinadas reservas. Más tarde, empresas de esta clase han sido devaluadas, por el *New Criticism*, por el neoidealismo italiano, por el predominio de la estilística y del estructuralismo, etc. Hay alguna excepción, que se refiere en general, como es natural, a alguna literatura europea que ha tenido durante los siglos contactos estrechos con la española.

En estas condiciones y con estas premisas, el deseo de proporcionar al lector de esta obra (que se supone culto pero no necesariamente especialista) un panorama de las relaciones bidireccionales de la literatura española con las demás en su conjunto, y con cada una de ellas, deseo que sin embargo el extensor de estas páginas siente de una manera característica, no podía satisfacerse. Aunque afirmemos el, o nos resignemos al, carácter provisional de todo panorama, debemos reconocer que hay un límite a la osadía. Nos hemos convencidos de que era necesario limitarnos a las síntesis menos prematuras. A algunos escritos que, en los capítulos introductorios de esta obra, se refieren a las literaturas que están más bien antes que al lado de la española, se colocan simétricamente, en los últimos capítulos, otros que, redactados por personas específicamente competentes, se refieren sólo a cuatro de las literaturas que se desarrollan en Europa contemporáneamente a la española, y que tuvieron relaciones con ella, a veces predominantemente receptoras, a veces predominantemente influyentes: cuatro desarrollos, sincrónicos y paralelos, con caracteres, ritmos, intensidad diferentes. Por lo pronto, me parece, no es posible atreverse a más.

Franco Merregalli



## TRES ENTREVISTAS SOBRE BERGAMIN

La aproximación a la figura de José Bergamín (1895-1983) tiene que guiarse por aspectos de fuerte incidencia: el social y el político, su pensamiento, y la propia obra literaria. Sus ideas socio-políticas tienen una incidencia absoluta, como es natural, en la obra literaria y en la labor periodística de este autor.

Ensayo, aforismo, teatro, periodismo, poesía, fueron los géneros que Bergamín abordó y que ocuparon alternativamente un puesto dominante en su creación literaria. El periodismo fue el género que cultivó a lo largo de toda su vida, con el objetivo de mantener una comunicación directa y constante con la sociedad. La culminación de este interés fue la creación de la revista «Cruz y Raya», que en el arte y en el pensamiento, sin preclusiones de edad, representó las corrientes ideológicas renovadoras que terminaron por dar vida a la que se dio en llamar «Generación del 27».

La producción dramática de Bergamín fue una faceta marginal de su actividad literaria y se podría circunscribir al período del exilio, tras la Guerra Civil, al reflejar, por encima de todo, las especiales circunstancias sociales e ideológicas de su personal situación de exiliado.

La creación en prosa tuvo dos facetas: la del aforismo, «fragmentación, quintaesencia, flechalanzada», y la del ensayo propiamente dicho, donde «la idea es recreada y ampliada con nuevas perspectivas».

Con la disociación lingüística de los proverbios, José Bergamín expresa su forma de ver las cosas, las analiza desde los más extraños puntos de vista y se apasiona descubriendo la dificultad que encierra cada concepto. Pero, a la vez, esta forma original de reflexión, el análisis sagaz del tiempo, dejan de ser crítica para convertirse en poesía.

La tardía producción poética del escritor hay que entenderla como una totalidad envolvente del pensamiento y la vida, no limitarla al valor de la versificación. Bergamín vivió su vida con intensidad poética, creyendo en el potencial creador de la existencia, fundiendo vida y poesía en una realización globalizadora.

Toda la obra del artista es una apasionante «degustación» de la literatura española y tiene como núcleo central a España a través de sus máximos escritores, como realización poética a través del tiempo.

Escritor multifacético, Bergamín ha sido pieza clave en la actividad literaria del siglo XX, tanto por su obra creativa personal, en continua evolución, como por su participación polémica a la vida cultural española y su actividad como fomentador de cultura. Él creó la Editorial Séneca, que fue la primera que editó *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Siendo agregado cultural en la Embajada española en París, encargó a Pablo Picasso algunos grabados y un mural que llegaría a ser símbolo famoso, *Guernica*, para la Exposición Universal. Fue asimismo el «ilustrador» de la «Generación del 27», amigo y colaborador de Alberti, de Juan Ramón Jiménez y de Lorca, punto de referencia para los escritores españoles durante el exilio.

En 1988, cuando núcleos intelectuales y universitarios han decidido conmemorar la figura de José Bergamín, me parece interesante publicar tres entrevistas coincidentes, realizadas por mí hace no mucho tiempo, que nos permiten penetrar la personalidad del escritor y explicarnos su posición en la España del postfranquismo. Es así como Mario Vargas Llosa - escritor actualmente muy cuestionado como «intelectual comprometido», en su nueva postura ideológica - comenta el polémico «Tercer Congreso de Escritores Antifascistas», celebrado en Valencia en 1987, una especie de conmemoración del anterior, realizado en la misma ciudad en 1936 y presidido, precisamente, por Bergamín. Ambos Congresos dieron lugar a encendidas discusiones acerca del protagonismo que el intelectual ha de asumir con respecto a su tiempo y a la sociedad.

Carlos Gurméndez, por su parte, habla de Bergamín en tono intimista. Ensayista y filósofo, editor, crítico literario y colaborador en diversas publicaciones periódicas, la intervención de Gurméndez supone el testimonio de quien fue amigo íntimo y gran conocedor de Bergamín. Con absoluta precisión él sitúa al escritor en el tiempo y en el espacio cronológico: la Segunda República, la Guerra Civil, el exilio en París y sus relaciones con Juan Ramón Jiménez, Lorca y Alberti, así como con Malraux, Gide, Breton y otras personalidades de la cultura internacional.

Sabina de la Cruz, compañera del poeta Blas de Otero y profesora de literatura en la Universidad Complutense, compone un certero contexto donde valorar como se merece la figura de Bergamín, no ya en su

vertiente literaria, sino como escritor comprometido, con una ética social, en un período difícil tanto por su fragilidad histórica como por su dura realidad política, el que va de la Segunda República a la monarquía democrática, pasando por una dictadura extraordinariamente larga.

Silvana Savini

## I.

### ENTREVISTA CON MARIO VARGAS LLOSA

*S.S.:* Me gustaría preguntarle qué conclusiones pudo sacar del III Congreso de Escritores Antifascistas que se celebró en Valencia.

*M.V.Ll.:* Bueno, mire, para mí fue muy interesante el congreso. El congreso, pues, tuvo sí un cierto dramatismo, la polémica se encendió y hasta hubo algún puñetazo, pero bueno, entre españoles e hispanoamericanos no es todavía tan infrecuente que ocurra eso; pero a mí me pareció muy interesante, se discutió mucho.

*S.S.:* ¿Y se pensó mucho en el anterior congreso que se celebró en junio de 1936?

*M.V.Ll.:* No hubo la homogeneidad que hubo en el anterior congreso. Creo que la diferencia con el anterior congreso es que aquí hubo una gran disparidad de opiniones.

*S.S.:* En la medida en que este congreso ha mostrado un gran interés por el anterior celebrado en 1936, ¿tiene alguna opinión al respecto de que no se mencionara a Bergamín como presidente del anterior congreso?

*M.V.Ll.:* Me parece que se nombró a Bergamín también, alguien ha hablado de Bergamín.

*S.S.:* ¿No le parece que se le intenta soslayar? Incluso, este congreso habría sido una oportunidad para revalorizar su figura; sin embargo nadie lo ha hecho.

*M.V.Ll.:* No, mire, yo creo que en el congreso hubo cosas muy interesantes, sobre todo la visión crítica del congreso anterior, la rectificación de muchos puntos de vista; pero tampoco es cierto, como se ha dicho, que fue un congreso revisionista; no es verdad, fue un congreso donde hubo un esfuerzo de apertura a todos los puntos de vista, y eso es lo que motivó a la virulencia de algunos debates. Pero el congreso me pareció muy interesante, siendo un congreso sobre todo político, más que literario; se discutieron temas políticos de actualidad.

*S.S.:* Pero en relación a la discusión política, tal y como la inspiró Bergamín, ¿cree usted que tiene un objetivo? ¿sigue siendo válida la reunión de escritores en torno a la discusión de temas sociales o políticos?

*M.V.Ll.:* Yo creo que es una discusión muy válida, es decir, la vigencia del marxismo, la vigencia del socialismo, el compromiso del intelectual, yo no creo que sean temas académicos, son temas que tienen una vigencia real en cualquier sociedad. Puede haber hoy día un sistema democrático en España, pero eso no exonera a los intelectuales de la responsabilidad de tipo histórico; yo personalmente no lo creo, y creo que en el congreso de Valencia se vio un punto de vista muy extendido a ese respecto.

## II.

### ENTREVISTA CON CARLOS GURMENDEZ

*S.S.:* ¿Puede usted introducirnos en lo que fue la personalidad de José Bergamín, o dar una visión personal sobre el escritor?

*C.G.:* Francisco Bergamín viene a Madrid para trabajar en el bufete de Cánovas del Castillo, y ahí comienza la carrera política del padre de José Bergamín, dentro del partido conservador de Cánovas: llega a ministro, tendrá un importante bufete de abogados y José Bergamín nace aquí en Madrid, en la Puerta de Alcalá, donde estaba, abajo, el bufete de su padre. Y así los orígenes de Bergamín están dentro del partido conservador monár-

quico. Bergamín estudia Derecho, y Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, viaja con mucha frecuencia a París: de ahí su vinculación con toda la inteligencia francesa ya desde joven, y teniendo 27 o 28 años Ortega Munilla, director del «Imparcial» le nombra director de «Los lunes del Imparcial» suplemento literario donde comienza a publicar y donde invitó a colaborar a Unamuno y todas las grandes figuras de la época. Se produce, al respecto, una anécdota muy curiosa: siendo ministro de Instrucción Pública, Francisco Bergamín destituye a Unamuno como rector de la Universidad de Salamanca y el hijo se enfada con el padre y defiende a Unamuno públicamente en el Ateneo y estando presente su padre; fue la confirmación de una gran amistad. Se vincula, posteriormente, Bergamín, con otra gran figura, Juan Ramón Jiménez, hasta que se enemistan. Una de las causas de esa enemistad será cuando Bergamín publica *El enemigo que huye* y Juan Ramón alaba el libro, aunque dice que, ¡claro!, todo lo que sabe Bergamín me lo debe a mí; por otra parte Juan Ramón Jiménez era un gran enemigo de la «Generación del 27, sobre todo de Lorca y Alberti y, en cambio, Bergamín era el gran defensor y apoyo de la generación.

S.S.: ¿Usted piensa que a Bergamín se le puede considerar del 27, a pesar de que su producción poética en aquél momento era irrelevante, por no decir inexistente?

C.G.: Bergamín era un poco mayor que los de la «Generación del 27», era el filósofo de la generación, el hombre pensante y Alberti me ha dicho que todos los títulos de sus obras se los debe a Bergamín: *Marinero en Tierra, Cal y Canto, Sobre los Angeles* es también título de Bergamín. Eran jóvenes los del 27 y Bergamín era el maestro - Lorca o Alberti eran jóvenes de escasa formación intelectual y Bergamín conocía perfectamente la literatura y la filosofía clásica - y estos jóvenes poetas «bebían» en Bergamín.

S.S.: ¿Hasta qué punto, considera usted, que Bergamín se apoyaba en su espiritualidad católica?

C.G.: Yo siempre he escrito hablando de él como un cristiano revolucionario, no como un católico; además hay una obra de él de

ruptura con la Iglesia como poder, que es *Detrás de la cruz*, y es una acusación tremenda contra la Iglesia como poder político, cultural. Usó la doctrina cristiana reelaborándola. Hay dos libros cristianos muy personales e interesantes: *La importancia del Demonio* y *El pozo de la angustia*.

S.S.: ¿Qué función pública y política tuvo la estancia de Bergamín en París?

C.G.: Bergamín fue agregado cultural en la Embajada de Francia, y de ahí viene su gran vinculación con la cultura francesa; entonces Malraux era Ministro de Cultura y le dio todo su apoyo, hasta se representó en televisión *La niña guerrillera*. Entonces estuvo mucho en contacto con Larrea, Emilio Prados, Rafael Sánchez Ventura, además de con Maritain, Claude d'Avelin, Malraux, Breton. Él se hizo muy famoso por ser hijo de Don Francisco, luego por ser director de los «Lunes del Imparcial», después por la revista «Cruz y Raya»: fue un impacto para la vida literaria española, y después *La importancia del Demonio*, que leyó todo el mundo y que le empezó a separar el público entre amigos y enemigos. Ya en París me leyó algunos poemas; él hacía, como Unamuno, un poema diario, casi un diálogo consigo mismo, pero no como refugio desde lo exterior sino como vocación. Su tipo de poesía es especulativa pensante, inductiva, además del gran dominio de la forma poética y forma clásica que juntaba en un pensamiento.

S.S.: ¿Cree usted que le influyó más la relación con Alberti o con Lorca?

C.G.: A Lorca le quería mucho, le había protegido y publicado versos en «Cruz y Raya». Lorca lo admiraba tanto que *Poeta en Nueva York* se lo dejó para que lo publicara en su editorial Séneca. Pero la relación fue más intensa con Alberti.

S.S.: ¿Pero a Bergamín efectivamente se le marginó, o fue él mismo quien creó un sistema de autodefensa ante el rechazo político y social después de su vuelta del exilio?

C.G.: La figura de Bergamín no está marginada, y eso lo he discutido con él; él ha sido siempre un hombre muy importante, literaria y políticamente y esa es una versión que él inventó de sí mis-

mo, aquí, en Francia y en América. «Yo soy un esqueleto vivo, un fantasma deprimido»: eso es una autoproducción suya, y la gente ha creído esos mitos que él mismo ha creado.

S.S.: ¿A qué se debe la producción tan limitada, por parte de Bergamín, de literatura creativa o de ficción?

C.G.: No escribió ni novelas ni cuentos, sólo teatro; no era imaginativo a nivel creativo, le era imposible imaginar una ficción sobre la realidad, sino que la realidad era pintoresca y él la describía aforísticamente; quizá la obra más simbólica sea *Medea*; *La niña guerrillera*, en cambio, fue un episodio real.

S.S.: ¿No le parece que la aproximación a la realidad exterior e interior de Bergamín y Quevedo tienen fuertes puntos de contacto?

C.G.: Sí, sin duda, además porque ambos en la creación literaria se quedan bastante cortos; pero no creo que fuera tanto por influencia de lecturas sino por coincidencia. En la poesía sí tienen ciertas semejanzas, y en la fuerte crítica a la sociedad. A él le gustaba mucho la dialéctica en sí, decía que había dos grandes dialécticos: San Pablo y Lenin, el primero en la vida del espíritu cristiano y el segundo en la vida histórica; sin embargo Nietzsche era poesía para él y le nombra mucho como poeta, tanto en sus ensayos como en sus aforismos, pero no como pensador. El pensador por excelencia era Hegel; Marx, en cambio, le parecía muy materialista. La obra de Bergamín es muy extensa, sobre todo en ensayos, aforismos, periodismo; la parte poética vino al final.

### III.

#### ENTREVISTA CON SABINA DE LA CRUZ

S.S.: ¿Qué opinión tiene usted del escritor José Bergamín?

S.C.: Yo de Bergamín puedo decir lo que él significó dentro de la literatura española y del pensamiento español. Su figura es primordial, representó un pensamiento católico, católico de izquierda. Además, tuvo un papel muy importante como editor; él es uno

también de los que edita a Federico García Lorca. O sea, que él, Altolaguirre, Prados, son los editores de los escritores que entonces, durante la guerra, eran la juventud creadora.

Pienso que sobre Bergamín hay unas interpretaciones muy partidistas, porque, antes de la guerra, estaba enfrentado con distintas concepciones ideológicas; sin embargo, pienso que ha sido un hombre que hasta el fin de su vida, se mantuvo siempre firme, cosa que no ha ocurrido con otros, con otros que podrían parecer mucho más avanzados ideológicamente hasta el final. Yo tengo una opinión sobre la edición de Federico García Lorca. Federico le entrega a Bergamín un texto para ser editado por él. Ese texto no se edita en España porque llega la guerra; ese texto lo tiene Bergamín en sus manos, en el exilio, en México; en unas condiciones horribles, malísimas, publica este manuscrito, con todo lo que tuvo que suponer de problemas económicos, de tomar partido. Creo que es una labor verdaderamente meritoria. Además, no creo que ese manuscrito estuviese completamente ultimado, por lo que habrán tenido muchas entrevistas o llamadas, sobre todo lo que es la construcción de un libro en un escritor como Federico García Lorca que era muy dado a cambiar de opinión y a no tener muy concretas las cosas (ante una inmediata edición). Lo que ha hecho Bergamín en la edición Séneca, en México, de *Poeta en Nueva York*, ha sido verdaderamente meritorio; que después se haya editado de forma más crítica y meticolosa no resta valor al esfuerzo editor de Bergamín. Que recientemente se haya puesto en tela de juicio – o haya sido abiertamente criticada – la edición de Bergamín, no tiene una base real.

S.S.: ¿Cómo considera usted el lugar que ocupa Bergamín en la reciente literatura española?

S.C.: Me parece que Bergamín, dentro del panorama literario y de la vida literaria, es un personaje clave, importantísimo en la preguerra. Pensemos en dos dimensiones: una como ideólogo de primera fila, el que representa todo un pensamiento católico y progresista; como creador es ya más discutible, sobre todo si se le intenta asociar de una manera valorativa a la «Generación del 27». En cualquier caso, dentro de la historia de la literatura es una figura de primera línea. Y como editor desarrolla una actividad de innegable valor.



S.S.: ¿Por qué motivos, piensa usted, que Bergamín, en su vuelta del segundo exilio, se encuentra aislado de la vida pública y literaria? ¿Tendría ello relación, según su punto de vista, con su «voluntario aislamiento», al haberse afincado física, social y políticamente en el País Vasco?

S.C.: En los años 60 hay unos fenómenos ideológicos complejos; Bergamín, a raíz del manifiesto del 63, le pegan durísimo y según van avanzando los años 60, conforme la sociedad española comienza a salir de su aislamiento y su pobreza, entonces en España se comienza a vivir mejor y comienzan los tránsfugas, quiero decir, las personas que han ocupado un puesto de avanzada, de vanguardia en la lucha antifranquista y ya se han «situado» ... Y el auge económico dio posibilidades de vivir mejor, etc., crear editoriales, y se empiezan a «desmarcar», diciendo que siguen siendo tan luchadores como siempre, pero eso conlleva que los «puros» (los que bajo ningún concepto quieren comprometerse con la sociedad del régimen franquista) son eliminados, apartados y caídos en el ostracismo - y esto coincide con la crítica a la poesía social -. Yo creo que Bergamín es una de las víctimas de esta situación. Así, Bergamín recibe un doble golpe: por una parte lo recibe de las autoridades franquistas (por encabezar el manifiesto) y por otra parte lo recibe por la izquierda. Por otra parte, ¿dónde encuentra Bergamín la acogida que necesitaba? Se refugia en su familia, que reside en el País Vasco. En San Sebastián encuentra lo que él deseaba. Bergamín se encuentra de tal manera acogido que con un espíritu muy juvenil se une ideológicamente a los «jóvenes». ¿Hasta qué punto intelectualmente? No se sabe. ¿Visceralmente?: del todo. Y así, Bergamín es completamente acogido, después de haber sido, anteriormente, rechazado.

S.S.: Usted que asistió al entierro de Bergamín, ¿qué recuerdo tiene del acto?

S.C.: El entierro estuvo organizado por los «abertzales» como un acto de propaganda. Allí se había congregado mucha gente del pueblo, de las capas populares, hasta que fueron apareciendo figuras como Tuñón de Lara, Alfonso Sastre, etc. Se habló de Bergamín mucho y como una figura que en los últimos años se había acercado completamente al problema del pueblo vasco.

Los comentarios de prensa fueron muy polémicos, pero lo cierto es que Bergamín fue un hombre importantísimo en la historia de España y de la literatura; yo le conocí muy poco, pero creo que fue un hombre íntegro. A Bergamín se le ha apartado mucho, precisamente por su relación con los círculos «abertzales» y creo que esto es injusto.

## RECENSIONI

Didier T. Jaen, *John II of Castile and the Grand Master Alvaro de Luna. A Biography compiled from the chronicles of the Reign of King John II of Castile*, Madrid, Editorial Castalia, 1978, pp. 266.

Il libro di Didier T. Jaen è un curiosissimo «collage» di testi quattrocenteschi, costruito a incastro secondo uno schema macchinoso posto alla fine del volume, che poco illumina il perplesso lettore.

Scopo del libro, ce lo dice lo stesso Jean in una essenziale prefazione, è il tentativo di dare una rappresentazione del dramma della vita e della morte di Don Alvaro de Luna, privilegiando l'aspetto letterario (?) e drammatico più che quello storico. Seguendo questo criterio vengono selezionati i brani, tutti rigorosamente tratti da fonti storiche. La prima fonte è la cronaca ufficiale del re Giovanni II di Castiglia che Jaen cita nell'edizione della BAE 68, ignorando totalmente tutta la problematica che riguarda questo testo «refundido» rispetto alla *Crónica de Juan II* di Alvar García de Santa María; la seconda è la *Crónica de Don Alvaro de Luna* attribuita a Gonzalo Chacón. Per dettagli si avvale della *Crónica del Halconero* di Pero Carrillo de Huete, di *Generaciones y Semblanzas* di Fernán Pérez de Guzmán, e di una collezione di testimonianze dell'epoca raccolte da León de Corral nel volume intitolato *Don Alvaro de Luna según testimonios inéditos de la época* (Valladolid 1915). Un'altra fonte, ma di dubbia autenticità, è *Centón epistolario*, una collezione di lettere ipoteticamente scritte dal medico del re Fernán Gómez de Ciudad Real.

Sempre nella breve prefazione il Jaen dà un quadro estremamente sintetico della storia della Spagna del XV secolo, non tralasciando riferimenti sconcertantemente semplicistici alla storia europea, ed evidenziando in poche parole la parte svolta da Don Alvaro nel processo di crescita del prestigio della corona, e i suoi rapporti con il sovrano, dalla conquista della stima e affetto del re e successivamente del potere («John II had the title to the crown. Don Alvaro the ability to rule»), fino alla drammatica caduta. Proprio per sottolineare l'aspetto drammatico il curatore inizia il suo lavoro con un brano (*Prologue - June 1453*) in cui viene prefigurata la morte di Don Alvaro attraverso capitoli enucleati dalla *Crónica de don Alvaro* e dalla *Crónica de Juan II* (reputo errore di stampa l'identità di sigla CA per indicare le due cronache).

Considerando il libro nel suo insieme, a mio giudizio risulta difficile dare una spiegazione della sua stesura, discutibile sia per gli scopi e i risultati, sia per il metodo usato, una confusa *collatio* di testi tradotti in inglese (da chi?) che nulla dicono di nuovo su Alvaro de Luna.

Donatella Ferro

Martín de Riquer, *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 187.

Il primo dei due studi sull'*Amadís de Gaula*, già pubblicati in precedenza, che il professor Riquer ha qui riunito, riguarda l'origine dell'espressione «Agora lo veredes, dijo Agrajes». La frase, che compare nel *Quijote* del 1605, ed è presente nella rassegna quevediana dei personaggi dei *refranes* nel *Sueño de la muerte*, non lo è, contro ogni aspettativa, nell'*Amadís de Gaula* di García Rodríguez de Montalvo (1508). Agrajes è di quest'opera un personaggio tra i più importanti; cugino di Amadís e suo compagno di tutta la vita, godette di grande prestigio tra i lettori, tanto che persone nate all'inizio del XVI secolo portarono il suo nome, ed il capitano Pedro de Ircio, che fu con Hernán Cortés nel 1519 alla conquista del Messico, ne ricevette ironicamente il soprannome.

L'espressione pronunciata da don Chisciotte non si trova però nell'*Amadís*, di Montalvo, dove non si dà la forma arcaica «veredes», bensì quella moderna «ve-reys». Quest'arcaismo morfologico concorda invece perfettamente con i frammenti della versione primitiva dell'*Amadís*, ritrovati com'è noto nel 1956 e databili attorno al 1420.

Riquer punta perciò la sua attenzione sull'*Amadís* primitivo, riunendo e confrontando i dati che possediamo. Elenca con estrema chiarezza le numerose testimonianze, riportandone accuratamente il testo, cosa gradita ad un lettore frettoloso ed a chi non abbia la possibilità di consultare facilmente le fonti di riferimento. Deve scartare, a malincuore (p. 9), la congettura di Avalor Arce, che faceva risalire al 1318 il primo riferimento dell'*Amadís*. La versione antica dell'*Amadís*, in tre libri, risale comunque alla prima metà del XIV secolo, perché è menzionata nella *Glosa al Regimiento de Príncipes* di Juan García de Castrojeriz, anteriore al 1350. Da questo archetipo, forse già diffuso in più versioni prima del rifacimento di Montalvo, deriva, secondo la ragionevole ipotesi di Riquer, l'espressione presa in esame, che colpì la fantasia popolare e diventò proverbiale molto prima di essere immortalata da Cervantes.

La conclusione appare sensata e costituirebbe un'ulteriore conferma della grande popolarità dell'*Amadís* già prima del XVI secolo. Tuttavia mi permetto di notare che la struttura della frase, saldamente e compiutamente endecasillabica, potrebbe far pensare anche ad un contesto posteriore, al ritmo epico di un poema cinquecentesco, al verso conclusivo di un'ottava. Ciò che fa pensare ad una formula cinquecentesca è soprattutto il mutamento di accento di cui parla Riquer a p.42. Nel XV secolo il nome si pronunciava «Agrajés», ossitono; sarebbe sorprendente che il modo di dire, riportato per la prima volta da Cervantes quando il nome aveva già assunto la forma parossitona che ci è nota, fosse nato con un accento così inusitato e differente da quello con cui si consolidò posteriormente.

La suggestiva ipotesi del professor Riquer va quindi probabilmente riconsiderata; forse tuttavia la perplessità potrebbe essere risolta solo con l'acquisizione di nuovi elementi come la prova della pronuncia parossitona del nome già nel XV secolo, o, al contrario, il ritrovamento della frase in qualche angolo dimenticato di un poema epico.

Il secondo studio è dedicato all'esame delle armi che i cavalieri usano nell'*Ama-*

*dís*. Il romanzo, come tutto il genere cavalleresco medievale, è costellato di duelli e battaglie, che sono descritte con speciale cura dei particolari soprattutto nei primi tre libri. Il professor Riquer - prescindendo dalle qualità letterarie delle descrizioni di alcuni di questi combattimenti, che meriterebbero probabilmente uno studio più approfondito, si veda per es. la battaglia campale tra il re Lisuarte e don Galvanes (Place, III, p. 705) che inizia al suono di «trompas» e «añafiles» e viene definita «hermosa» perché vengono tolti dal campo i «ballesteros» e gli «archeros» che avrebbero reso meno cortese la battaglia; o il movimentato duello tra il Caballero Griego (*Amadís*) e Salustanquidio (Place, III, pp. 887, 450-575) - ritiene queste descrizioni noiose per il lettore attuale, dato l'esito scontato della lotta ed il ripetersi di gesti codificati. Non va dimenticato, però, che per il lettore contemporaneo, che spesso era spettatore di giostre e di tornei e poteva trovarsi ad intervenire in combattimenti, queste descrizioni particolareggiate hanno il gusto della cronaca di una competizione sportiva, assaporata con partecipazione e competenza tecnica.

Riquer descrive le armi offensive («lanza, maza, hacha, espada») e difensive («yelmo, capellina, loriga y arnés, corazas y fojas, sobrevista y sobraseñales, gambax, escudo»), riportando i passi dove sono menzionate e paragonandole a quelle usate in altri romanzi medievali spagnoli (*Gran Conquista de Ultramar*, *Caballero Cifar*) e francesi (*Lancelot e Tristan*), dai quali cita i passi che interessano. Particolarmente approfonditi e rivelatori sono gli studi sull'elmo con visiera fissa, sull'«arnés» e la «loriga», cotte metalliche che differivano per il tipo di maglia, e sul «brocal», il rinforzo superiore dello scudo. Le conclusioni ricavate sono degne d'attenzione.

È di grande interesse rendersi conto che le armi che compaiono nell'*Amadís* sono identiche a quelle che figurano nei grandi *romans* francesi della prima metà del secolo XIII e che non emergono mai, in nessuno dei quattro libri, le innovazioni tecniche già diffuse in Spagna a partire dall'inizio del secolo XV, come la resta per appoggiare la lancia ed il nuovo elmo con visiera mobile (segnalo però un'anacronistica eccezione: i «muchos tiros de lombardas» che partono dalle navi nel cap. LXXXIII, Place, IV, pp. 964, 164). L'*Amadís* si ispirerebbe quindi molto di più alla tradizione francese che alla realtà dell'armamento cavalleresco della Castiglia del suo tempo, a differenza per es. del *Palmerín de Inglaterra*, dove i cavalieri mettono con disinvoltura la lancia in resta e sollevano la visiera dell'elmo. Riquer nota inoltre che certe armi, presenti nei primi libri, per es. «el arnés», «las corazas», «las mazas», non compaiono in quelli successivi, fornendo ulteriori elementi per chiarire il problema delle versioni primitive dell'*Amadís* anteriori al rifacimento di Montalvo.

Lo studio sulle armi è completato da un capitolo sull'araldica e reso di agevole consultazione da un breve indice dei termini.

Appare strano, in conclusione, che il professor Riquer non abbia accennato a quei «tiros de lombarda» del cap. LXXXIII, che proprio come lampante anacronismo saltano agli occhi; e che non abbia speso qualche parola per i «peones» dell'esercito, i *ballesteros* e *archeros* pur presenti nelle grandi battaglie; forse inoltre sarebbe stato interessante in questo campo esaminare anche la tecnica delle battaglie navali, per es. l'arrembaggio del cap. LXXXI (Place, III, pp. 912 e ss.) o dell'assedio (cap. CXVI, Place, IV, pp. 1150 e ss.).

Il risultato più interessante per lo studioso di letteratura è comunque lo stretto le-

game, che ancora una volta provato, tra l'*Amadís* e la tradizione letteraria di provenienza francese, così stretto da indurre alla cecità davanti alle innovazioni militari del mondo esterno. Una conferma, se ancora ce ne volessero, del carattere *sui generis* della letteratura, del prevalere del rapporto intertestuale sullo scambio immediato col reale. La realtà entra, certo, prepotentemente, negli strati successivi dell'*Amadís* ma in modo più complesso e sottile del riferimento immediato all'attualità.

Anna Bognolo

Asunción Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 174.

«Sin duda la prosa no novelesca del siglo XVI ha sido una de las parcelas de la literatura española más desatendida». Con estas palabras Asunción Rallo, autora de *La prosa didáctica del siglo XVI*, nos sitúa en una realidad que por fortuna, y este libro es un buen ejemplo de ello, lleva camino de dejar de serlo. En efecto, son cada vez más frecuentes los estudios que se acercan a esta parcela de nuestra literatura con la suficiente seriedad, bien desde un punto de vista general, bien como estudio particular de alguno de sus autores.

Una de las cuestiones que demuestra este desinterés es la dificultad que aún encontramos para encuadrar esta producción literaria en un género determinado. Al referirse a ella la crítica suele hablar de «prosa didáctica», «literatura en prosa no novelesca», etc., nombres todos ellos que presentan algunas dificultades a la hora de englobar todas sus facetas. En este sentido la autora mantiene la tesis de que estas obras deberían incluirse en el apartado del ensayo, ya que mantienen una serie de relaciones formales y temáticas con él, tal y como lo definió Montaigne. Así, nos dice la autora: «Es absolutamente preciso relacionar todas las significaciones del humanismo con el surgimiento de lo que en términos generales llamaríamos ensayismo: tratamiento personal de un tema de interés inmediato destinado a la formación de un(os) lector(es) para quien se piensa la obra, y que por tanto determina su tono, profundidad y perspectiva».

En el primer capítulo, «Los inicios del ensayismo: los humanistas», se nos acerca a la dicotomía existente en estos autores entre el afán didáctico, que explica su crítica de la literatura fabulística, y la necesidad comunicativa, que favorecerá el empleo del castellano. Se nos presentan los que van a ser sus principales géneros literarios: la epístola, con su doble receptor, individual e inmediato uno, colectivo y mediato otro; el diálogo, materialización de la necesidad de comunicación propia del renacimiento; la miscelánea, como mejor medio de favorecer el afán divulgador que caracteriza a no pocos de estos autores. Por último, se nos acerca de manera breve a las figuras de Nebrija, Vives, Pérez de Oliva, etc.; autores todos ellos a los que se puede calificar de «humanistas en sentido estricto» y que se caracterizan por realizar la mayor parte de su obra en latín.

A continuación, bajo el epígrafe de «Los modelos ensayísticos del erasmismo»,

se nos introduce en los autores que específicamente pueden ser considerados como seguidores de Erasmo. Antes que nada nos aclara la autora cuál fue en realidad la influencia del humanista holandés en España, tanto en el plano religioso como en el literario, y a continuación se nos presenta las figuras de Juan y Alfonso de Valdés, y de Juan de Mal Lara, señalando claramente en cada caso en qué aspectos son deudores y en cuáles otros participan de unos cánones renacentistas que, siendo comunes al erasmismo, no le son específicos.

El tercer capítulo está dedicado a «La prosa formativa de intencionalidad divulgadora» y en ella se incluyen aquellos autores en los que destaca fundamentalmente su intención de hacer accesible a un público amplio toda una serie de conocimientos que hasta ese momento le habían estado vedados, pero a los que con el desarrollo de la imprenta tenían, por primera vez, la posibilidad de acceder. Entre los autores que presentan en su obra como elemento fundamental este carácter democratizador se puede hacer una división según utilicen la literatura como medio de poner al alcance del lector unos conocimientos que le ayuden a seguir una norma de conducta (en este sentido hay que hacer mención especial de la literatura destinada a la *institutio principis*), entre los que destaca la figura de Fray Antonio de Guevara; o bien pretendan acercar al público unos conocimientos de carácter enciclopédicos, entre los que destacan Pedro Mexía y Antonio de Torquemada.

En un siglo como fue el XVI, en el que existió una verdadera ebullición social propiciada por los cambios religiosos, económicos y culturales que se estaban produciendo no podía faltar una literatura de finalidad reformadora. Bajo el título «La prosa reformista: entre la sátira y la utopía» Asunción Rallo estudia una serie de autores y obras que alternan en el modo que eligen para favorecer esa transformación: unos prefieren plantear una sociedad utópica que provoque la mejora de la realidad a través de la imitación (Barahona de Soto); otros prefieren favorecer esta transformación señalando los defectos que ven en la sociedad, casi siempre de manera satírica (Cristóbal de Villalón y el *Viaje de Turquía*).

El quinto y último capítulo lo dedica la autora a «La prosa de contenido religioso: el ensayo como vehículo de formación espiritual». En un siglo que vio aparecer en España a los «alumbrados» y a los místicos, los intentos reformadores de los erasmistas, y dos de las armas más importantes con que contó la iglesia para llevar a cabo la Contrarreforma, como fueron la Compañía de Jesús y la reforma carmelitana, es evidente que las inquietudes religiosas estaban a flor de piel; en este sentido no faltaron en España autores que estuvieran a la altura de las circunstancias también en este tema. Destacan entre ellos las figuras de Fray Luis de Granada, Francisco de Osuna, Santa Teresa de Jesús y, sobre todo, Fray Luis de León.

La obra termina haciendo un pequeño resumen de los estudios más destacados que sobre el tema de la prosa didáctica se pueden encontrar hoy en día.

Todo ello hace de esta obra de Asunción Rallo una excelente introducción, a pesar de su brevedad, a una faceta de nuestra literatura del Siglo de Oro, que destacó ya en su tiempo por su variedad y calidad, y que ayudó decisivamente a elevar la categoría del español como lengua de cultura.

Jaime Martínez

AA.VV., *Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*. A cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Guida Editori, 1987 (Acta Neapolitana, 10), pp. 266.

In questo volume sono state raccolte le conferenze sul barocco ispanico del ciclo organizzato dal Corso di Lingue della Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli nel clima di nuovi interessi per la cultura seicentesca che si era venuto a creare in occasione della grandiosa mostra «Civiltà del Seicento a Napoli» (1985).

Già il titolo *Identità e metamorfosi* sintetizza emblematicamente la problematica del barocco nei suoi percorsi centrifughi e centripeti, nei suoi uguali e nei suoi opposti.

Il volume inizia con un lungo e acuto saggio della curatrice del volume Giovanna Calabrò intitolato *Le occasioni di un apocrifo* in cui la studiosa, che nel 1983 diede l'edizione italiana del *Quijote* di Avellaneda (*Il secondo Chisciotte*), analizza l'atteggiamento di Cervantes nei riguardi di quest'ultimo, o meglio evidenzia come Cervantes continui il gioco e il piacere del falsare iniziato da Avellaneda «nome falso, dunque identità fittizia o addirittura – il passo è breve – fantastica, inesistente», per arrivare a usarlo nello spazio narrativo per ampliare i giochi magici dell'illusionismo. Avellaneda nel suo prologo cerca di banalizzare la originalità di Cervantes riducendo l'invenzione cervantina alla tradizione della *comedia*, giustificando così il suo diritto di riappropriarsene per indirizzare il lettore verso un fine tutto etico e ideologico di «no ser loco», addossandosi, oserei dire, una funzione terapeutica. La letteratura di Avellaneda è parziale, monologica, limitata, in chiave burlescamente teatrale, incapace di cogliere l'essenza della pazzia di don Chisciotte, saggio nei discorsi e folle nelle azioni, perciò eterna sfida o ostacolo per arrivare a una obiettiva verità da noi desiderata. Cervantes nei riguardi del *Quijote* di Avellaneda tiene un atteggiamento completamente diverso. Pur non perdendo occasione per esprimere esplicitamente un giudizio negativo sull'autore e sull'opera, tuttavia la sua vendetta è più sottile: inquina la storicità dell'opera dell'avversario nel riferirla a fatti e personaggi palesemente fantastici e giunge alla vanificazione del libro di Avellaneda facendone insistentemente materia di trattazione nella Seconda Parte del *Quijote*. Don Chisciotte, «analogo reale» di quei cavalieri che sono protagonisti delle sue letture, si ritiene soddisfatto di aver liquidato il rivale attraverso una scrittura autorevole come quella notarile, ma non è soddisfatto Cervantes che pur essendo sublime creatore di varie voci, di varie coscienze, sa che rimane una fondamentale differenza tra creatore e creatura. Come creatore Cervantes è tormentato da Avellaneda da cui tenta di difendersi ricorrendo al metodo letterario più fine, tentando di «sottrarre al libro di Avellaneda la sua propria realtà, di abolirne l'autonomia storica, fagocitandolo nella stessa nebbia di incertezza esistenziale del romanzo». La Calabrò termina il suo magistrale saggio individuando nel *Quijote* di Avellaneda un «grimaldello» per entrare nel cuore del testo e nel meccanismo creativo cervantino.

Il secondo saggio è opera di José María Díez Borque *Algunas calas provisionales en la poesía de sátira y transgresión religiosa en el barroco español*. In una *Nota previa* l'autore avverte che in questa occasione si limiterà a fare dei sondaggi nella poesia satirica religiosa del barocco spagnolo, parte sommersa del monolitico mondo del barocco controriformista. Díez Borque individua vari blocchi di poesia trasgressiva, l'altra faccia di generi tematicamente vincolati: alla poesia espressione del sentimento amoroso



corrisponde una poesia erotica e pornografica, a una poesia di esaltazione religiosa, una poesia di satira religiosa, a una poesia celebrativa, una poesia satirica, a una magia bianca una magia nera, testimonianze della vera voce della vera vita vissuta concretamente nella trasgressione, poesia «illetterata» di cui però quasi nulla si sa, perché il poco che ci è giunto è stato filtrato dalla minoranza che sapeva scrivere (trasmissione indiretta). Egli afferma che gli unici modi di trasmissione delle forme poetiche di protesta sono il manoscritto (le pasquinate) e la voce (lettura pubblica di composizioni anonime), negando la possibilità di diffusione di tali argomenti a qualsiasi foglio stampato di cui però esisteva un certo commercio clandestino. La labilità delle fonti, molte volte rese mute o nascoste da un comprensibile timore, rende questo tema particolarmente difficile e problematico proprio per l'impossibilità di ricostruire un *corpus*. Fatte queste doverose premesse Díez Borque divide la poesia di satira e di dissidenza religiosa in dottrinale, di costume, anticlericale (una parte della quale riservata agli attacchi contro le monache). La dottrinale è quella che presenta i maggiori problemi perché non si trovano testimonianze dirette, ma solo indirette o frammenti isolati in moltissime opere, registrati in cataloghi inquisitoriali e in studi sulla censura. La critica di costumi e pratiche religiose, osserva Díez Borque, meno pericolosa della satira dottrinale che mette in discussione le idee fondamentali della religione, ebbe minori controlli; tuttavia anche in questo campo non sono numerose le testimonianze reperibili: il campo era sempre minato e il passo dall'aneddotico al dottrinale era breve. Abbondanti invece sono le testimonianze in canzonieri manoscritti di satire contro frati, preti, ordini religiosi e soprattutto suore, probabilmente frutto della tradizione ispanica dell'anticlericalismo associato ad effetti erasmiani. In ogni caso la individualizzazione dell'aneddoto, in generale grossolanamente ridicolo, riduce la violenza della satira non certo radicale critica istituzionale. Il saggio termina con una bibliografia specifica molto aggiornata.

Segue il saggio di Mario Di Pinto *Mientras por competir con Garcilaso*. Di Pinto inizia il suo saggio sulla poesia rifacendosi ai giudizi di un poeta, Federico García Lorca, nelle vesti di critico di Góngora, e coglie il fascino della metafora critica lorchiana del *vidrio de la ventana* come diaframma tra il reale e la trasfigurazione per accostarsi al tema scelto, l'analisi del famosissimo sonetto gongorino *Mientras por competir con tu caballo* (1582) rapportato al sonetto XXIII di Garcilaso *En tanto que de rosa y azucena* e al gongorino *Ilustre y hermosísima María* (1583). Il raffronto è possibile per Di Pinto perché i sonetti gongorini appartengono al primo periodo, quello dell'apprendistato, della sperimentazione giovanile, ancora legato a modelli e al momento in cui convivono le due anime del barocco, cioè la culterana e la concettista, la lezione rinascimentale di Garcilaso e il pessimismo cristiano seicentesco. Pur evidenziando le indiscutibili profonde differenze ideologiche, sono chiari in Góngora gli effetti della lettura di Garcilaso delle cui opere era uscita proprio nel 1580 l'edizione curata da Herrera, non solo nel sonetto dell'82 ma anche in altre opere, effetti rivissuti e rielaborati dal cordovese che opera una vera e propria trascodificazione. Il sonetto di Góngora *Mientras por competir* segue il tema oraziano del «carpe diem» in cui però viene immesso lo spirito intimidatorio e pessimistico della Controriforma che trasforma i contenuti da pagani in cristiani nel rimpianto e nel dissolvimento dei beni materiali della giovinezza, passando in realtà dal «carpe diem» all'«ubi sunt», ma mantenendo co-

me catalizzatore lo specchio che contrappone le due età. Secondo Di Pinto Góngora ha voluto fare un ibrido inserendo nello stampo del sonetto classico e rinascimentale della serie del «carpe diem» il tono medievale dell'«ubi sunt» in una strana deformazione: egli immagina vivente la bella donna che presto sarà morta, ma la sfuma «in una descrizione manieristica indifferente e impersonale, e perciò in un'assenza».

Segue il saggio di Antonio Gargano *Dal racconto al romanzo. A proposito del Buscón I, ii*. Partendo dalla segnalazione del carattere di «creación verbalista» fatta da illustri critici come Rico, Lida, Bataillon, Lázaro Carreter e il famosissimo Borges, Gargano verifica tale osservazione, ribadita più volte soprattutto da Lázaro Carreter, sul racconto di Poncio de Aguirre, inserito nel secondo capitolo della prima parte del *Buscón*. È noto che il racconto di Poncio de Aguirre non è originale: è tratto da *Diálogos de apacible entretenimiento* di Gaspar Lucas de Hidalgo, ma il problema, osserva giustamente Gargano, «non si pone in termini di quantità di materiali tradizionali assunti dallo scrittore, ma piuttosto in termini di grado di funzionalità con cui quei materiali vengono immessi nelle nuove opere». Gargano evidenzia innanzitutto che Quevedo dà al testo «hábil y enérgica dramatización» come afferma lo stesso Lida, per adattare il materiale da un genere narrativo a un altro, dal *cuentecillo* al romanzo, ma osserva che Quevedo opera anche due cambiamenti più consistenti che vanno al di là dell'opportunità dell'adattamento: il primo riguarda il passaggio da un protagonista collettivo («unos muchachos») del *cuentecillo* al protagonista singolo (Pablos) del *Buscón*; il secondo riguarda la parte finale: il *cuentecillo* termina con una punizione ai «muchachos», mentre nel *Buscón* Pablos viene elogiato e premiato. Gargano sottolinea il fatto che l'inserimento del racconto nel *Buscón* ha una sua funzione: è strettamente legato alla tematica generale del romanzo. Nei cambiamenti apportati da Quevedo Gargano riconosce non solo una correzione dello spirito antisemita della versione del *cuentecillo*, ma la contestualizzazione del *cuentecillo* nell'opera, da cui consegue che il *Buscón* non è composto da unità narrative con un senso proprio anche se staccate dal testo.

Segue il saggio di Alberto Porqueras Mayo, *Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: el Cisne de Apolo (1602) de L.A. de Carvallo*. L'opera *El Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificación pertenece* è una poetica scritta in forma dialogica, un mosaico di erudizione composto da un ingegnoso amalgama di citazioni di poeti pagani e cristiani, unificati nella simbiosi pagano-cristiana dell'emblema stesso dei poeti, il cigno. Ma Porqueras Mayo in questo saggio esamina l'aspetto religioso dell'opera, il concetto di poetica biblica raccolto da Carvallo da una lontana tradizione che risale all'Antico Testamento e trasmesso al Medioevo dallo spagnolo Sant'Isidoro. Carvallo difende l'idea divinizzante della poesia dove Dio e Adamo si contendono il primo posto nella classifica cronologica dei poeti, dove vengono posti i fondamenti teologici attraverso la metafora «Dios - Poeta» e il consequenziale proposto da Porqueras Mayo «Poeta ergo Dios». Però Carvallo trova difficoltà, visti i presupposti, a giustificare, ed è un ostacolo di carattere teorico-morale già sorto nel passato, la finzione nella poesia. Cerca di superare l'ostacolo distinguendo le funzioni in «verisímiles» e «fabulosas», identificando le prime con le parabole ebraiche con le quali si divulgavano giusti insegnamenti. Porqueras Mayo, evidenziando i limiti dell'opera di Carvallo, uomo di grande erudizione pagana e cri-

stiana, ne riconosce un'originalità che si basa sull'unità dell'immaginazione ricorrente, il cigno, e nella distribuzione di una materia che acquista interesse nella discussione dei tre intercolutori.

Il saggio seguente si intitola *Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro* ed è di Maria Grazia Profeti. L'autrice con il rigore scientifico e la brillantezza che le sono soliti ci illustra gli interventi e i provvedimenti presi dalle autorità durante i regni di Filippo III e Filippo IV per regolare l'aspetto e l'uso degli abiti e della moda, e ci parla di trattati e trattatelli che sull'argomento fiorirono, e delle relative polemiche che prendevano spunto, per esempio, dagli inconvenienti morali che poteva provocare l'uso di *cuellos* e *lechuguillas*, o dalla scandalosa pericolosità dell'uso del guardinfante femminile, che procurava la promulgazione di leggi che proibivano, se non in casi eccezionali, l'uso di questo indumento, che del resto aveva suscitato l'interesse di letterati come Quiñones de Benavente e Quevedo, per non parlare della letteratura «de cordel». L'interesse della Profeti si incentra sulle «articolazioni di significazione che si stabiliscono tra l'oggetto e la scrittura». Ai nostri giorni in una società di consumi che si regge sul Movimento, siamo spinti in tutti i modi a comprare; nel XVII secolo l'economia sognava la Stasi e si scagliava contro il lusso e la moda che presupponevano Movimento. Si esaltava il vecchio sempre migliore del nuovo, si celebrava il buon tempo andato rispetto al presente, esempio di disordine, corruzione, adulterazione, inganno. Molto vicino all'idea del lusso, dell'orpello di moda è il linguaggio gongorino contro il quale ci si scaglia etichettandolo come ipocrita e farisaico: entrambi, afferma Quevedo, con l'apparenza celano l'assenza.

Il saggio di Carmelo Samonà si intitola *Foucault e la follia di Don Chisciotte*. Partendo dall'opera di Foucault *Le parole e le cose* Samonà rivisita con attenzione e finezza i giudizi e le interpretazioni del filosofo francese sul personaggio Don Chisciotte impegnato in una rilettura del mondo secondo la sua memoria libresca, sostituendo gli oggetti che si vedono con quelli che si leggono nei libri di cavalleria, esasperando il dualismo tra follia e norma sociale. Secondo Samonà, però, Foucault nel «radicalismo delle nuove nomenclature», schematizza, incasella troppo rigidamente il comportamento di Don Chisciotte verso gli altri, non tenendo in giusta considerazione tutti i momenti di contaminazione, interazione tra il mondo della follia, corrispondente al mondo della lingua «deviata» o «morta» della cavalleria, e il mondo della realtà. Nonostante ciò bisogna apprezzare in Foucault il «tentativo di rifondazione dei criteri di lettura del grande libro e dell'intera mitografia chisciottesca».

Il saggio di Lore Terracini si intitola *Góngora tra il nulla e l'oro*. Immediatamente la illustre studiosa chiarisce il titolo (*tra il nulla e l'oro*) che riprende il finale di due sonetti di Góngora *Mientras por competir con tu cabello* (contraddistinto dalla sigla A) e *Ilustre y hermosísima María* (contraddistinto dalla sigla B). La Terracini si occuperà del sonetto B, meno conosciuto di A, verso il quale risulta, secondo i critici, parassitario anche nei riferimenti. Sempre restando sul terreno dell'analisi delle strutture formali la Terracini allarga il campo di ricerca da A e B al sonetto di Garcilaso *En tanto que de rosa y d'açucena*, «traduzione» secondo Herrera del sonetto di Bernardo Tasso *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*, e al sonetto di Herrera *O soberbia i cruel en tu belleza*, per individuare rapporti tra questi testi utilizzando i suggerimenti forniti dalla critica

delle varianti, dirigendo il proprio interesse non sul piano diacronico delle fonti, ma sul piano sincronico delle funzioni. Giunge alle conclusioni che «c'è un grande garcilasismo in B» in cui si intersecano anche materiali di provenienza herreriana, ma tutte queste «fonti» forniscono a B materiale per un nuovo tessuto testuale barocco.

Chiude la parte dedicata al barocco in Spagna il saggio di Iris Zavala *Texto y contra-texto en el Guzmán de Alfarache*. La Zavala fa riferimento agli studi fatti da Bakhtin sui processi dialogici (*The Dialogic Imagination: Four Essays*) per cui la struttura dialogica si articola su un *io/tu* svincolati in una doppia voce, in molteplicità di toni, di locutori, in una lingua di interferenze e turbolenze, in cerca di interlocutori. Individua un dialogo apparente tra l'*io* (voce che narra), e un artificiale e spersonalizzato *tu* rappresentato dal lettore, ma il vero dialogo testuale si ha «en el interior de la conciencia escindida». La Zavala considera il testo narrativo come zona d'incontro di un testo (la vita picaresca di Guzmanillo picaro) e il suo contro-testo (il sermone di Guzmán pentito) segnalando gli elementi più importanti di questo dialogo interno. Si tenga presente che in questo dialogismo non ci troviamo di fronte alla contrapposizione di due discorsi, ma di fronte alla divisione del soggetto in un *prima* (Guzmanillo) e in un *dopo* (Guzmán), un *io* e un *tu* che sono la stessa persona, un Guzmán autore, un Guzmán personaggio. È un eterno dialogo senza soluzioni che con illuminato coraggio la Zavala considera come la superficie testuale del sogno, la gran metafora barocca, che è la logica di questa narrazione.

L'ultima parte del volume è dedicata a *Il Barocco in America Latina*. Inizia con il saggio di Julio Ortega *De Lezama Lima a Severo Sarduy: el barroco latinoamericano*. In una lingua che è già di per sé un esempio di ... neobarocco Julio Ortega rivisita il barocco ispanoamericano, che trascodifica il barocco europeo in un «discorso de abundancia», di ingigantimento della scrittura attraverso formule del barocco come la figura iperbolizzata, l'eterodossia lessicale, la sintagmatica spiazzante. Grandi interpreti del barocco ispanoamericano sono Lezama Lima e il suo discepolo, il cubano Severo Sarduy che ha arricchito con una lettura sovvertitrice dell'arte il barocco latinoamericano attraverso la sostituzione, l'illusione, la trasformazione. Questo spiazzamento del segno è verificabile nelle sue opere *De donde son los cantantes*, *Cobra Maitreya*, e soprattutto in *Colibrí* dove il codice carnealesco della maschera, del trasformismo illuminista si dissolve cercando di liberarsi da ogni vincolo del potere e del linguaggio come oggetto indipendente.

Segue il saggio *L'immagine iconica nella poesia di Sor Juana Inés de la Cruz* di Dario Puccini che con questo saggio intende integrare, come avverte lui stesso in nota, il suo libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio di una personalità del barocco messicano* (1977), approfondendo appunto la trasposizione di elementi tecnici e pittorici alla parola poetica nell'opera di Sor Juana. Puccini considera la cultura e la sensibilità visuali aspetti predominanti anche in funzione della necessità di evangelizzare l'indio: «il visuale è il miglior strumento di persuasione». Esiste dunque un fondamento dottrinale alla base dell'uso delle allegorie figurate da parte di Sor Juana, ma non bisogna dimenticare anche l'interesse per la funzione figurale in senso laico. Sor Juana dimostra una profonda sensibilità pittorica anche con riferimenti a livello tecnicistico, come l'affascinante dibattito sulla pittura di macchia (*borrón*) in contrapposizione all'abbozzo (*bosquejo*). Attraverso l'esame delle opere Puccini sottolinea come Sor Jua-

na ricorra ad effetti strettamente pittorici e come conosca le tecniche della pittura stessa, lasciando aperto il discorso sull'uso tecnico del linguaggio letterario secondo codici pittorici, musicali, letterari.

Il volume si chiude con un saggio di Severo Sarduy, *La simulación*, simulazione intesa come copia corrispondente all'Immaginario, come amorfosi corrispondente al Simbolico, come *trompe-l'oeil* corrispondente al Reale.

Il volume curato da Giovanna Calabrò raccoglie una serie di saggi diversi per temi e metodologie, ma uniti dal comune denominatore dell'alto livello scientifico. È un modello di serietà critica e non tradisce l'attesa del lettore, attirato dal prestigio dei nomi dei collaboratori.

Donatella Ferro

Jorge Manuel Ayala, *Gracián: vida, estilo y reflexión*. Prólogo de Ceferino Peralta, Madrid, Editorial Cincel, 1987, pp.190.

Nell'ambito del processo di «rivalutazione» che la cultura europea ha accordato alla figura di Baltasar Gracián, il libro di Ayala, pur sospeso su un *ponte* teso a restituire la pluralità delle voci che hanno articolato la comprensione e le ipotesi graciane, più o meno «sistematicamente» sviluppate, ha il merito di sottrarsi alla mera tentazione di considerare la *varietà* delle risposte e delle domande come espediente divulgativo. In tal senso, congiuntamente al tentativo di revisione critica di alcuni aspetti biografici (vedi la concreta esistenza del fratello Lorenzo), letterari e filosofici dell'opera del gesuita, nel percorso dell'autore irrompe la scrittura graciana, collocata a mezzo tra arricchimento teorico e meditazione selettiva di un attento lettore. Se quindi, come osserva C. Peralta nel prologo, il libro di Ayala rappresenta una guida per la lettura di Gracián (p. 13), l'analisi nasconde, sotto l'apparente carattere ricapitolativo, una ingegnosa, ricca e complessa matrice teorica attorno ai concetti costitutivi di tutta l'opera dell'aragonese: *genio-ingenio, natura-arte, desengaño-prudencia, hombre-persona, estilo de vida-vida del estilo ...*

Con un'operazione ermeneutica senz'altro poco usuale, Ayala individua la possibilità di un'articolazione «unitaria» di tali termini in configurazioni concettuali ed espositive mobili, *variabili*. Secondo l'autore, la cornice di tenuta e di coerenza complessiva dell'opera dell'aragonese non è data dal «discorso de la lógica», ricostruibile sempre e comunque «ex post», ma - negando in tal modo la frantumazione della scrittura di Gracián in una molteplicità irrelata di progetti e tentativi sconsiderati - dal «discorso de la vida», con toda su *aparente* asistematicidad e imprevedibilidad». (p. 175. Il corsivo è nostro). In questo registro, la traiettoria della scrittura graciana evidenzia la matrice gnoseologica di un *sapere* che lega ingegnosamente - e va da sé la necessità di leggere il *desengaño* nell'ambito dell'ingegno (pp. 156-160) - il progetto vitale dell'individuo al «gran teatro del mondo», al «gran libro del mondo». Il rifiuto nei confronti della logica aristotelica e scolastica è appunto inscritto nella sanguinosa incapacità di dar ragione all'essere *relazionale* dei *caratteri* del libro del mondo (p. 126).

Diversamente «el concepto ingenioso [...] no busca demostrar sino ‘mostrar’ toda la gama de relaciones y de correspondencias singulares que se establecen entre las cosas» (pp. 129-130). È questo, secondo Ayala, ciò che W. Krauss definiva, riferendosi in modo particolare alla prosa concettista di Gracián, «el precedente de una filosofía que en España no llegó a consolidarse» (p.130).

Nell’area di intersezione della nozione di ingegno si dispongono i numerosi campi semantici della scrittura del gesuita: «la teoría graciana del ingenio está basada en el principio epocal de las correspondencias: todo puede encontrar relación con todo» (p. 127). I concetti rappresentano quindi i distinti modi di connessione scoperti dall’ingegno necessariamente verificati, materializzati nell’immagine ingegnosa creata dall’acutezza (pp. 80-982). Ora questo apporto epistemico da parte di un linguaggio, di un pensiero volto alla comprensione delle contraddizioni di un presente in ribollente movimento tramite sottili corrispondenze, relazioni di somiglianza, di proporzione, etc., non lambisce mai un atteggiamento meramente verbale o giocoso. Proprio per questo, la gnoseologia graciana, lungi dall’essere garantita «a priori», mira ad instaurare, o meglio, ad *esprimere*, tramite quella *apertura* «alle cose» presente nella schiera della metafora, un orizzonte d’interpretazione che nega la ricomposizione del reale come pacifico ed indolore transito semantico e linguistico. In altri termini, il simbolo, segreto ed emblematico, di questo pensiero si avverte – e qui si recita il respiro del plesso *vida, estilo y reflexión* – nell’inseparabilità del carattere *conoscitivo e creativo* del linguaggio e dell’espressione letteraria dello *stile* graciano.

Tuttavia, secondo l’autore, l’obiettivo del concettismo filosofico di Gracián, di questa «forma ingeniosa de conocimiento que permite al hombre acceder hasta la paradójica verdad, por vía figurativa y relacional» (p. 127). capace di rendere non oscure ma evidenti tutte le possibilità di percezione necessarie per «*saber vivir*» nel «gran libro del mondo», racchiude nell’ingegnoso sforzo autocostruttivo «de hombre a persona», un’intenzione «morale». Entro quest’ottica, «de nada sirve al hombre ser el rey de la creación si su vida no se moraliza, es decir, si no la vive como su propia autorrealización» (p. 145). Un passaggio questo che, sconsacrando l’ideale eroico, converte l’uomo «en un ‘hombre discreto’, poseedor del arte de ‘saber vivir’ en su mundo» (p. 147). La complessa alchimia della virtù graciana, nella quale si rivela il lessico della *prudencia*, del *despejo*, della *discreción*, della *ocasión*, della *elección*, della *entereza* ..., non può essere, comunque, ridotta a vademecum di regole (p. 152). Secondo Ayala, non vi è in Gracián, «como suele decirse, un pragmatismo acomodaticio, sino más bien una invitación a aprovechar todas las posibilidades puestas al alcance del hombre y que legítimamente pueden contribuir a su autorrealización» (p. 150). L’appiattimento della virtù del gesuita ad arida scansione di norme, oltre ad «idealizar excesivamente al hombre o proponerle ideales que requieren un esfuerzo casi sobrehumano [...], en fondo, un autoengaño más» (p. 147), negherebbe, soprattutto, «su propia autorrealización como persona en este mundo» (p. 150). Inoltre, la corda nascosta dell’immaginario di una «virtud ‘pragmatista’ o manipuladora de la realidad» (p. 152) – ed Ayala più o meno segretamente pensa in modo particolare a vecchie e nuove interpretazioni dell’*Oracolo Manuale e Arte di Prudenza* – implicherebbe l’incomprensione del «agudo conocimiento de las posibilidades que ofrece la dimensión ‘relacional del hombre’» (p. 153), cioè quell’ingegnoso agire pratico espresso

con la tensione semantica dei termini portati in scena dall'aragonese. Termini entro i quali si legge un sapere che non può mai compiersi definitivamente, in quanto la sua efficacia poggia sulla possibilità di essere continuamente riplasmato e miscelato. Non è allora casuale che nella cornice conclusiva del ricco ed acuto libro di Ayala compaia il concetto di «gusto» e «buon gusto», con il quale «cierra Gracián la descripción del proceso autotransformador que va de hombre a persona» (p. 161). Entro questa caratterizzazione del senso individuale dell'ingegnosa «natura umana» (p. 165), la *filosofía del desengaño* – nella quale l'apparenza ed i modi dell'essere rappresentano un miglioramento ontico della creazione divina e, conseguentemente, lungi dal venir sbugiardati, azzerati, devono essere riconosciuti come tali e dominati dall'individuo, perché costituiscono parte essenziale della sua sopravvivenza e del suo ingegnoso processo costruttivo della società (pp. 156-160 e pp. 168-174) – viene configurandosi come nitida percezione della *qualità* di chi sa riconoscere tempestivamente l'esatto valore delle cose e fa di quest'arte il «fondamento» del proprio *stile di vita*.

Felice Gambin

AA.VV., *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica/pre-print (18), 1987, pp. 123.

Organizzato dal Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo, ed a testimonianza del «nuovo» interesse sviluppatosi in Europa ed in Italia attorno alla figura del gesuita Baltasar Gracián, ha avuto luogo, in occasione della prima ed integrale traduzione italiana dell'*Agudeza y Arte de Ingenio (L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, presentazione di M. Perniola, traduzione di G. Poggi, consulenza scientifica e coordinamento di B. Perrián, Palermo, Aesthetica, 1986), un seminario di studi ora raccolti in un prezioso volume.

Lo introduce un testo corredato da un saggio introduttivo di M. Batllori (cfr. *Sull'attuale interesse per Baltasar Gracián*, pp. 5-8), utile indicatore della molteplicità delle recenti prospettive ermeneutiche e dei diversi modi d'intendere la peculiarità della scrittura graciana. Una mappa dei percorsi che, senza nulla togliere agli snodi quanto mai significativi del dibattito attuale, intravede, in molte «originali e serie intuizioni», il pericolo, tutto leggibile nel tentativo spesso esasperato di lettura del «nuovo», di un ironico e quanto mai paradossale allontanamento dal testo del gesuita aragonese.

In tale cornice, se arduo è tracciare un percorso che renda giustizia alla pluralità e molteplicità di temi che accompagnano il pensiero di Gracián, se quasi disperante e ricca deve apparire (ed è) un'impresa ermeneutica, quale quella intorno a cui ruotano gli interventi degli Atti, tanto più arduo e disperante è il compito di comprimere in poche note una discussione ed un esame delle questioni poste sul tappeto. L'andamento circospetto appare tanto più motivato quanto più uno dei punti d'incidenza dei contributi è rappresentato – al centro sta ovviamente la traduzione de *L'Acutezza e*

*l'Arte dell'Ingegno* – dall'*ingegnoso* andamento dei concetti chiave del lessico graciano: ingegno, acutezza, arte, prudenza ... Tutto ciò proprio perché nella logica dell'ingegno si evidenzia non tanto un mero concetto (estetico) il cui significato si esaurisca nel suo darsi come preciso punto di riferimento storico-storiografico, quanto piuttosto l'orizzonte *stilistico* entro cui si raccoglie e si *esprime* una «pratica del pensiero» (estetico) neutralizzata ed espunta dal movimento del «moderno» (dell'estetica «moderna»), dalla quale emerge anche una funzione gnoseologica insostituibile.

Così, sarebbe (ed è stato) un grosso errore, come ben testimonia l'analisi di E. Hidalgo-Serna (cfr. *Il problema filosofico dell'Agudeza y Arte de Ingenio*, pp. 9-23), rinvenire nell'ingegno una semplice espressione ornamentale e letteraria di un sapere preordinato e non anche, e soprattutto, una matrice epistemologicamente «moderna» di un pensare capace di conoscere e di esprimere (diversamente dalla filosofia degli universali aristotelici) le corrispondenze individuali e particolari che esistono nel plesso uomo-natura. Sul concetto di varietà, di varietà ingegnosa, si intrattiene A. Egido (cfr. *La varietà nell'Agudeza di Baltasar Gracián*, pp. 25-39). Un'analisi che, oltre ad evidenziare nel concetto di varietà i debiti di Gracián con la tradizione antica e rinascimentale, mediata anche dalla pratica gesuitica del tempo (significativa, a questo proposito, è la diversificazione presente nell'immediata risposta al testo graciano formulata dal gesuita José de Ormaza nella *Censura de la elocuencia*), mostra l'inseparabilità tra scrittura e stile di vita. Un esito che, se rinviene nella varietà (mai identificata dal gesuita aragonese con la copiosità e la ridondanza) la creazione della bellezza, «applicabile» non solo all'*elocutio*, ma anche alla *dispositio* e all'*inventio*, pure riconosce nella rete di corrispondenze ingegnose un'impalcatura tesa (come ben testimonia l'oraziano prologo alla terza parte de *El Criticón*) a legare armonicamente il diverso nell'unità, con l'obiettivo di considerare tale concetto come espressione di ciò che è perfetto.

Nel movimento prismatico dell'ingegno, uno spazio significativo della particolare propensione sistematica dell'*erbarium* concettuale graciano, e della relativa accentuazione del suo carattere paradigmatico, è rappresentato dall'analisi di R. Bodei (cfr. *Reverenza per l'astuzia. Baltasar Gracián tra prudenza e agudeza*, pp. 65-74). Un percorso che evidenzia nel gesuita, dopo aver analizzato sullo sfondo del pensiero filosofico classico ed in particolare aristotelico le fonti del concetto di prudenza, una nuova *phronesis* nella quale azione e conoscenza trovano una corrispondenza pragmatica che rinvia al viaggio interiore promosso dalla *verdad récondita* inscritta nello statuto non solo religioso, ma, ancora una volta, epistemologico della scrittura. In quest'ottica, secondo M. Blanco (cfr. *L'arte dell'ingegno e l'eroismo della novità*, pp. 41-53), è possibile individuare nell'ingegno di Gracián lo statuto gnoseologico e creativo della teorizzazione, *ex nihilo*, di un'*ars* in grado di affrontare nuove e fertili terre sconosciute: uscita che, lungi dal richiamare uno spazio contraddittorio, allorché il gesuita cerca un paradigma pedagogico della strategia conoscitiva della «novità» e dell'ingegno, misura l'audacia dell'eroismo graciano nella stretta coesistenza *kairotica* tra giudizio (prudenza) ed ingegno (acutezza). Una sorta, quindi, di quei saperi intermedi evocati da M. Perniola (cfr. *Saperi intermedi*, pp. 95-102), secondo il quale, nella nuova strategia mentale ed etica avanzata dall'ingegno si snodano due saperi intermedi che rimandano alle nozioni di *tecnica* (i cui caratteri – gli stessi che il gesuita attribuisce all'inge-



gno – sono leggibili in ciò che i greci chiamavano *methis* e la cui *bellezza strategica* procede per connessioni e per labirintici interstizi, cioè in virtù di un *transito* e di *possessione* (i cui caratteri sono leggibili nella divina mania platonica, cioè nell'esperienza di un grande vuoto e di un grande silenzio capaci, come il *conceptus*, di aprirsi, di accogliere, di disporsi a ricevere qualcosa di esterno). Due saperi intermedi che occupano lo scenario barocco e che si confondono allorché «la tecnica è oracolo» e «l'oracolo è tecnica».

Il «nuovo» rapporto tra soggetto ed oggetto, la caduta dell'immagine idealizzante del soggetto solipsista di fronte alle tempeste di un mondo in perenne tensione, e la conseguente «dicotomia» tra *sustancia* e *circunstancia*, sono d'altra parte gli elementi portanti del profondo riesame della condizione umana sollecitato da Gracián (cfr. R. Runcini, *Le inquietudini del mondo e l'ordine delle acutezze*, pp. 75-93). Le acutezze rappresentano, quindi, senza rassicurare nessuno e senza assicurare ordini, il tentativo di esplorare, lontano da tracce canonizzate, territori noti ed ignoti. Un'apertura al noto e all'ignoto che spumeggia in quel «gran gusto para todo» dell'estetica graciana (cfr. F. Fanizza, *Baltasar Gracián e la coscienza estetica contemporanea*, pp. 111-118). Un «gran gusto para todo» che invita la coscienza estetica contemporanea a rinominare, a ridisegnare ingegnosamente la mappa dell'«emporio dell'anima» umana fuori dalle grandi e potenti griglie selettive dell'estetica ottocentesca.

Il ruolo de *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno* e il suo carattere di cerniera tra la produzione graciana precedente (pervasiva da una vena pedagogica) e quella posteriore (distruttiva di quell'immaginario «eroico») è confermato dal saggio di B. Pelegrín (cfr. *Fra Antichi e Moderni. Gracián: dall'Agudeza al Criticón*, pp. 55-64). Ne risulta un panorama assai articolato e suggestivo nel quale *El Criticón*, diventa la rigorosa applicazione dei meccanismi letterari de *L'Acutezza* e la rappresentazione, continuamente ed individualmente riscritta, del corso della vita in un discorso.

Alla luce del complesso delle preziose e suggestive questioni che si dipanano nel testo degli Atti palermitani su Gracián, ci sembra significativo, a mo' di conclusione di questa nostra povera processione, far valere sino in fondo alcuni elementi di quel capovolto rapporto tra «moderno e postmoderno», tra «barocco e neobarocco» (e quindi consigliando di «evitare di ridurre il Barocco a noi per poi riconoscerci») posto sul tappeto da G. Morpurgo-Tagliabue (cfr. *Perché non siamo e come siamo barocchi*, pp. 103-110). A tale riguardo, si tratterebbe di riconoscere in quel rapporto, che lega i diversi modi di esperire e d'intendere lo stile graciano al nostro presente, in pari tempo, sia quegli aperti parametri concettuali entro i quali il «moderno» perviene alla sua autocomprensione nel circolo autofondativo del soggetto, sia il disperato tentativo di districarsi dalla sua (inevitabile?) matrice autoriflessiva che consiste nel nominare, in modo esemplare, quell'«originario» con cui il «moderno» si rapporta a se stesso.

Felice Gambin

AA.VV., *Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III (1759-1788) – Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788)*, Madrid 1987, t. XII pp. XLVI + 324, t. XIII pp. XLII + 319.

Los dos tomos XII y XIII de estos *Berichte* ..., al cuidado de Hans Jutetschke y de su colaborador Hans-Otto Kleinmann, representan dos capítulos más de una monumental labor para juntar y editar los despachos diplomáticos de los representantes de Viena en Madrid, según reza el título de la obra. Más en detalle, los tomos XII y XIII reúnen los «außeramtlichen Beiträge», los «escritos inoficiales» del Secretario de Legación Pietro Paolo Giusti, introducidos por un estudio de Jutetschke, en alemán en el t. XII, y en su correspondiente traducción castellana en el t. XIII. Completa la presentación de la obra la biografía de Giusti, por Kleinmann, también redactada en alemán en el t. XII y vertida al español en el t. XIII.

Dificultan la lectura la propia extensión del material, el hecho de hallarse el mismo escrito en cuatro idiomas diferentes (alemán, francés, castellano e italiano), y por último los temas históricos de que se trata, cuya trascendencia, innegable para el lector del s. XVIII, se le escapa a veces al lector e incluso al historiador de hoy.

Todos los despachos, así como las cartas, llevan la firma de Pietro Paolo Giusti, cuya biografía titula Kleinmann, de forma que no deja lugar a dudas acerca del personaje, «Una vida según el espíritu de la Ilustración» (t. XIII, pp. XXXI-XLII). Por ésta nos enteramos de que Pietro Paolo nace en Milán de familia veneciana, hijo de aquel Luigi Giusti, quien se había formado en el medio de las «Accademie» ilustradas de los «Filodossi» y «Trasformati», donde había conocido, entre otros, a Pietro Verri. Y precisamente gracias a la fama y amistades del padre, que había llegado a real consejero y asesor para asuntos italianos bajo el Canciller Kaunitz, comienza Pietro Paolo su carrera de funcionario de la Corte en Milán, hasta su nombramiento en 1772 a secretario de Embajada en Madrid.

La nota biográfica de Kleinmann subraya el interés, y a la vez el límite, de los informes de Giusti (t. XIII, p. XXXV): «Descripciones y correspondencias como la suya son la fuente indispensable – justamente por su postura unilateral y su factura a la moda – para considerar la *cuestión del juicio contemporáneo* [...]». De hecho, es Giusti un historiador, un cronista a veces, apasionado y comprometido. Injusto sería, por otro lado, dejar de señalar que el propio Giusti es bien consciente de sus límites. Así se expresa el Secretario acerca de la perspectiva histórica (t. XII, p. 122): «L'écrivain qui se propose de tracer l'histoire d'une époque passée, quoiqu'il n'ait pas été témoin oculaire des faits qu'il rapporte, peut cependant [...] en juger avec assez d'assurance, en démêler le vrai [...]. Le cas est bien différent dans le récit des choses qui arrivent de notre temps. Semblables aux objets qui, trop rapprochés de l'oeuil, n'en sont vu que confusément, cette proximité ne sert qu'à nous empêcher de les bien saisir».

Dejémosnos llevar de la mano del Dr. Juretschke a través de estas páginas, cuya lectura puede ser, según señala el investigador, «a menudo bastante fatigosa». Voy a

citar de la traducción castellana (t. XIII, p. XIV): «De la cantidad avasalladora entresaco aquí por su significado ejemplar tan sólo tres puntos en especial. Así primeramente, la valoración del Tercer Pacto de Familia de 1761 [...]. Seguidamente, las consecuencias psicológicas y políticas de la muerte de la reina Amalia de Sajonia (septiembre de 1760) a causa de la renuncia de Carlos a un nuevo matrimonio, si con respecto a esto se hace la lista de los más cercanos confidentes y colaboradores del rey o se recuerda constantemente la intervención de su confesor. Y por último, un acontecimiento bastante menos significativo, relativamente, como fueron las medidas punitivas contra Argel (1775), con la amarga decepción que provocó en la Corte el fracaso de una empresa con todo detalle planeada [...]». Todo esto, mirado desde la perspectiva de una Ilustración que se defiende «contra viento y marea», por decirlo así, contraponiéndola a la visión de una España atrasada en lo cultural así como en el terreno de los comercios y la industria. Para tener clara idea de este terrible atraso, sólo basta con leer el Informe n. 3, que dedica Giusti a las Universidades españolas en su siglo. Después de comparar la organización de la educación pública española con la de la Rusia anterior al zar Pedro, alude Giusti a las ilustres Universidades de Alcalá y Salamanca, cuya gloria antigua no se ha remozado en sus días (t. XII, p. 57): «Die Universitäten zu Salamanca, Alcalá, Cervera etc., welche in den Zeiten, wo die scholastische Weltweisheit die einzige regierende Wissenschaft war, in einem sehr großen Ansehen gestanden, bestehen heutzutage, aber sehr wenig gebessert».

En otras ocasiones vuelve Giusti al mismo tema, que le preocupa mucho, siendo para él, el diplomático ilustrado, el cultivador de las ciencias nuevas y las letras, todo un símbolo de la decadencia de España (t. XII, p. 320): «Les chaires étaient données arbitrairement, les degrés achetés par argent ou par intrigue, les essais publics faits simplement pour la forme, les frais des graduations qui doivent être gratuites par leur institut, rendus exorbitants et impossibles à être supportés, si non par des gens fournis de moyens».

Esto no impide que surjan de vez en cuando nobles ingenios, como los de Feijóo y del Padre Isla, cuya obra sufrió la persecución inquisitorial. Comenta Giusti acerca de Feijóo (t. XII, p. 74): «Obwohl die Zahl der Bücher, welche das Corps der gegenwärtigen Spanischen Literatur ausmachen, eben nicht groß ist, so kommt jedoch ein und anderes, so eine besondere Achtung verdient, zu bemerken vor. Und zwar sind die Werke des Pater Feijóo, welcher vor wenig Jahren des Todes erblichen, unerachtet daß sie seit einiger Zeit schon bekannt sind, heutzutage annoch die beste. Dieser Mann, ob er wohl den auswärtigen Gelehrten nachgeben mußte, sollte jedoch für Spanien als ein Phänomen angesehen werden».

Subraya Juretschke en su introducción que Giusti (t. XIII, p. XXIII) «no tuvo ninguna comprensión para las condiciones históricas del proceso de unificación de los españoles». ¿A qué razones, entonces, atribuye Giusti el lamentable estado de la España del s. XVIII (y entre otros problemas, el de la mengua en la población, una señal más de la decadencia general)?

Primero, a la mala legislación. De hecho, la legislación en una nación moderna tendría que resultar (t. XII, p. 132) «du concours unanime de toutes les parties au grand but de bonheur public, comme de celui des rayons de lumière»; mientras esto no ocurrió ni está ocurriendo en España. Gran culpable, el Rey Felipe II (t. XII, p.

123): «C'est á Philippe II qu'il faut remonter pour trouver l'origine du système politique actuel: c'est au caractère sombre et méfiant de ce prince qu'on doit cette obscurité qui règne dans l'administration: son activité, la durée de son règne, et le pouvoir absolu dont il sut s'emparer ...». En la silueta triste y fina del Monarca, que solamente se deja entrever entre tinieblas, vuelve el perenne contraste histórico en opinión de Giusti: la lucha entre la luz (la de las *lumières*, de la Ilustración), y la sombra (de las viejas creencias, la Inquisición, el fanatismo).

Aquí precisamente, en esta visión dialéctica de la historia, no estudiada ni contemplada, sino vivida con fuerza y apasionamiento, reside la principal fuente de interés de estos informes. A través suyo, vamos descubriéndole facetas olvidadas a este siglo XVIII español, menospreciado a veces por los que ensalzan otras épocas más gloriosas: por ejemplo, en la presencia de toda una labor subterránea, de un esfuerzo también apasionado de los mejores ingenios por convertir a España en un país moderno. Un siglo, en fin, de trabajos y luchas, falto de grandes aciertos, y sin embargo precursor de profundas mudanzas.

No acaban con esto los temas de la presente obra, que nos ofrece en su conjunto una visión exhaustiva de la España en la época de Giusti, no solamente en el terreno de las artes y ciencias, sino también en el de la administración interior y de las colonias americanas (sobre las que proporciona Giusti datos cuanto a población y riquezas); hasta nos acerca a la intimidad de los personajes de la Corte, incluso a la del Rey, hombre entregado a la caza diaria, excelente ejercicio para su salud (t. XII, pp. 37-38): «Obwohl der König das 59. Jahr seines Alters bereits erreicht hat, so ist jedoch was immer für Art Unpäßlichkeit für ihn eine unbekante Sache». De manera que destinatario de la obra no es tan sólo el historiador, sino todo aquél que se ocupe de la España del s. XVIII desde cualquier perspectiva, incluso literaria y lingüística.

Con respecto a este último punto, veamos las notas que dedica Juretschke al hecho lingüístico en época de Giusti, a aquellas barreras representadas por los diferentes idiomas, una razón más del extrañamiento entre alemanes y españoles (t. XIII, p. XV): «La barrera lingüística tuvo que dificultar, claro está, todavía más el contacto con el pueblo español en la medida en que éste fuera deseado o resultara de necesidad material [...]». El mismo Giusti, quien se expresa con soltura, aunque con unas cuantas faltas, en cuatro idiomas, sigue siendo, a lo largo de toda su vida, el italiano de Lombardía, mirando, las cosas de España (t. XIII, p. XXII): «Aunque con razón creía dominar el francés, a menudo se introduce el italiano tanto en la construcción como en la elección de sus palabras [...]. Estos fenómenos lingüísticos son insignificantes en sí. Sólo merecen cierta atención en cuanto nos muestran indirectamente que las observaciones de Giusti sobre las condiciones españolas se hacen desde la perspectiva italiana de la Lombardía y que sus reflexiones históricas y culturales tienen a veces su origen en ahí». Otro límite del Giusti historiador, parece concluir Juretschke. Otra toma de conciencia, quizás, de la subjetividad de toda perspectiva histórica. Agregándose, tan sólo aludido, y sin embargo nada secundario, el interrogante sobre el influjo en cada hablante, aún en el más ilustre e «ilustrado», de la lengua nacional, producto y a la vez causa de una peculiar visión del mundo.

Luisa Pavesio

Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 120.

Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1987, pp. 326.

Romanziera di notevole talento, solitamente inclusa nella *Generación de los cincuenta*, C.M.G. è anche un'interessante saggista, come ha dimostrato soprattutto negli ultimi anni, in cui la vena narrativa sembrava temporaneamente spenta per tristi problemi familiari. La passione per la letteratura intesa come scopo di vita si evidenzia in saggi quali: *El proceso Macanaz* (1969); *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972<sup>1</sup>, 1981, 1987); *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), recensito in «Rassegna Iberistica» n. 30, e l'ultimo, *Desde la ventana* (1987), che chiude, almeno per il momento, l'indagine sulla donna considerata attraverso la storia delle abitudini sentimentali di due periodi storici ben definiti. Il filo conduttore di questi studi è il rapporto donna-mondo esteriore, ovvero di quello spazio ristretto che la società ha riservato alle donne e da cui è necessario iniziare l'indagine se si vuole comprendere la reale funzione della donna. Afferma, infatti l'A. «[...] si se quiere saber algo acerca de las mujeres y de su significación en una época determinada, son los patrones que les ha propuesto esa época y por qué se los ha propuesto lo que hace falta analizar y entender [...]. El vehículo fundamental que fija y pone en circulación tales modelos de conducta es la literatura, o al menos lo ha sido hasta la aparición del cine» (*Desde la ventana*, p. XV).

Il nucleo del libro relativo al XVIII sec. è il corteggiamento quale «semilla de un primer conato explícito de malestar matrimonial que da lugar, por vez primera a través de las polémicas que desencadenó, a una relativa toma de conciencia – aun cuando muy minoritaria – con respecto a posibles reivindicaciones de la mujer en la sociedad» (*Usos amorosos ...* p. XVIII). Il testo è originariamente la tesi di dottorato di C.M.G. che fu pubblicata nel 1972. Il tema centrale – come ho detto – è il corteggiamento, nodo su cui si intrecciano svariate riflessioni convergenti, alla ricerca della libertà da parte della donna all'interno di una società rigida come quella ereditata dai primi Borboni spagnoli.

Questo importante tema viene accompagnato da altri apparentemente meno 'importanti', quali: il sistema educativo, il valore dell'istituzione del matrimonio, il sistema di comunicazione della moda, ecc. Lo studio racchiude in sé implicazioni di tipo sociologico, psicologico, economico, estetico, morale e culturale e riflette il costante flusso e riflusso della storia. La ricerca si basa sullo studio della letteratura, di articoli di periodici, sermoni e lettere private; C.M.G. fa notare che in tutti questi mezzi di comunicazione dell'epoca si rintraccia qualche accenno più o meno scandalizzato alla nuova moda del *cortejo*, moda proveniente dalla Francia, che ancora una volta divide gli spagnoli tra *afrancesados* e no. Interessanti sono le implicazioni che la scrittrice pone di rilievo tra la moda del corteggiamento e l'antico spirito cavalleresco spagnolo. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico del tema, curioso è lo studio sul termine spagnolo «cicisbeo», di chiara provenienza italiana, e delle sue relazioni con la parola italiana «bisbigliare»; vale a dire che *cicisbeo* originariamente alludeva a una

forma di conversazione attraverso la quale una donna si sentiva consolata e accompagnata da un'altra persona di sesso opposto.

Il sec. XVIII, testimone di nuove mentalità e atteggiamenti verso la vita, vede riflesse le sue inquietudini in un nuovo linguaggio, generoso nell'inclusione di numerosi gallicismi. La chiave di tutte le problematiche del '700 – anche delle relazioni sociali – è, per C.M.G., la lotta per la libertà, parola pericolosa all'epoca, deformata perciò in più versioni come: *libertinaje*, *licencia*, *liviandad*, ecc. In conclusione, la moda del corteggiamento nel XVIII sec. è indice di grandi cambiamenti in tutte le sfere del vivere sociale; per C.M.G. significa il primo manifestarsi esplicito di un malessere nell'istituzione matrimoniale e preannuncia la prima presa di coscienza della donna come protagonista sociale.

*Desde la ventana*, è invece, soprattutto un'indagine sulla letteratura spagnola attraverso un'ottica femminile. Lo spunto che desta l'interesse di C.M.G. per la scrittura femminile è la lettura del noto saggio di Virginia Wolf, in cui pressante si presenta l'interrogativo sulla diversità di scrittura delle donne rispetto agli uomini. Per rispondere a questa annosa questione l'A. riesamina la propria esperienza di scrittrice, analizza testi di scrittrici classiche e contemporanee, studia infine i personaggi rappresentativi dell'universo narrativo della donna.

Il risultato di questa ricerca attraverso quattro secoli di letteratura spagnola – da Santa Teresa a María de Zayas, dall'Illuminismo al Romanticismo e al romanzo del dopo-guerra – si concretizza in quattro conferenze tenute alla Fondazione Juan March, ora raccolte in questo volume, precedute da un prologo e concluse da un epilogo-racconto. Il titolo è un omaggio a tutte le donne *ventaneras* del mondo. Quest'aggettivo, ormai quasi in disuso, appare frequentemente nella letteratura spagnola classica, e consiste nel descrivere la donna che sta alla finestra. Scrive l'A.: «Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina [...]. La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro del mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, [...]» (p. 36).

Il tema della finestra è presente anche nel libro che tratta del sec. XVIII: essa è considerata come confine o barriera da oltrepassare, per potersi inserire nella società illuminata del Settecento e conquistare la libertà. Libertà, tuttavia, solo temporanea, dato che verrà nuovamente ridotta nel secolo seguente con il Romanticismo, quando le *ventaneras* ritorneranno di moda. Le prime parole di *Desde la ventana* sono significative per la comprensione del testo: «La cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, nunca me había preocupado ni a la hora de enfrentarme con un papel en blanco ni a la de embeberme en la lectura de una novela o de un poema rimbombados por firma femenina».

Da qui si capisce che l'interesse dell'A. è relativo e comunque indotto da fattori esterni. L'argomento era già stato trattato con scrupolo e in modo approfondito da precedenti studiosi, i cui saggi vengono raccolti e commentati criticamente da C.M.G., la cui opinione non si distanzia sostanzialmente da quella corrente: la donna lettrice condiziona la propria visione della vita secondo i modelli ricavati da testi

letterari, mentre la donna scrittrice plasma la sua vita attraverso la scrittura dei libri. Escludendo la possibilità di una scrittura femminile, in quanto non può esistere una letteratura o una critica totalmente al margine della scrittura dominante, così come non esistono pubblicazioni indipendenti dalle pressioni economiche stabilite da una società guidata dagli uomini, C.M.G. riflette sulle particolari condizioni in cui hanno prodotto le loro opere le donne e conclude: «[...] podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y de las mujeres, radica en su particular enfoque – no siempre perceptible a primera vista –, en una localización más precisa y concreta, que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales» (p. 36).

L'indagine presentata da C.M.G. si basa su testi provenienti da varie epoche, molto diversi tra loro, e non offre alcuna novità sostanziale, se escludiamo la costruzione del suo discorso attraverso il motivo della *ventana*. *Desde la ventana* riflette, da un lato, le difficoltà delle donne nell'espone i propri punti di vista e, dall'altro, i prototipi, più o meno giusti, suggeriti dalla letteratura maschile.

Questo piacevole libro è un caldo omaggio a tutte le donne che s'affacciano al mondo della scrittura per trovare una risposta al loro modo di essere.

\* Susanna Regazzoni

Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 297.

Lo studio di Lily Litvak (*Musa Literaria, Exotismo fin de siglo, Transformación industrial y literaria en España (1895-1905)*) si occupa dell'esotismo nella cultura di fine secolo, come orientamento estetico che investe l'intera società del tempo e raggiunge l'apogeo con l'esposizione universale di Parigi del 1900. La struttura dell'opera è data dai seguenti capitoli: I «Hacia los orígenes. India»; II «El jardín de Alah. Exotismo musulmán»; III «Desde el país donde florecen los cerezos. El mensaje del Japón»; IV «Tropicana. Exotismo tropical y primitivismo»; V «La sonrisa de la esfinge. Exotismo arqueológico»; preceduti da una introduzione e seguiti da una conclusione. In detti capitoli si esaminano le influenze che le varie aree geografiche esercitano sull'immaginario europeo e in particolare su quello spagnolo.

Tutti i capitoli sono suddivisi in paragrafi intitolati, che presentano l'influenza estetica attraverso diversi motivi non omogenei fra loro, ma ugualmente caratterizzanti ciascuno la regione considerata. Leggiamo, infatti, nel cap. I: «Introducción. Color local. Los dioses. Exoterismo. El origen de las lenguas. Los vascos y el arianismo. El origen de la música, la arquitectura y el arte. El origen de las religiones». La frequenza della parola *origen* denota la necessità di stabilire valori universali che stiano alla base della propria civiltà, e come afferma l'A.: «Esa recuperación del pasado del hombre es en gran parte una vuelta a la sombra, una interrogación a lo desconocido y misterioso. Una Europa agotada por la inteligencia vuelve la mirada a las zonas oscuras, a las partes nocturnas del espíritu humano y encuentra un pasado común a la humanidad para dar cuerpo a ese *Sehnsucht* del caos. Dioses policéfalos de la

India, dragones chinos, serpientes caldeas; lo mítico se impone sobre lo histórico [...]» (p.53).

La funzione del primitivo è importante, perché si fonda sulla necessità di comprendere l'origine della propria cultura e contribuisce contemporaneamente all'annullamento della concezione di civiltà, di paesi e di razze: il primitivo esce dal suo spazio ristretto per acquisire una dimensione assai più ampia.

Nel secondo capitolo vengono presentati i seguenti argomenti: «Escenarios. Arquitectura. La Alhambra. La mujer y el harén. Crueldad y violencia. La muerte. Decadencia y fatalismo. Religiones y ritos». Se da un lato, come scrive la stessa A., ciò che particolarmente attrae di tali regioni sono le manifestazioni opposte alla cultura occidentale, dall'altro, l'aspetto musulmano-arabo, che fa parte tuttora della cultura iberica, non è sufficientemente approfondito.

Ulteriore motivo predominante del capitolo suddetto è l'attrazione per la violenza, la crudeltà, il senso della morte, costanti di questa civiltà. Tale attrazione si concretizza nel rapporto con la donna, confinata nell'harem, considerato come «el más puro espacio del absolutismo», poiché «la autoridad de un ser sobre otro puede allí ejercerse sin dificultad hasta la monstruosidad y el crimen. Más allá de la emoción suscitadora por ese tibio y umbroso reino de la carne, por su pereza soñolienta y su extasiada penumbra, se palpa, inevitabilmente, la tentación de abusar de tanta sumisión sin testigos y de transformar a la esclava en víctima» (p. 89).

L'importanza dell'esotismo giapponese è più specifica e realmente decisiva nel rinnovamento delle tecniche artistiche, soprattutto pittoriche, in quanto capace di applicare all'arte le necessità più intime della vita, grazie ad un istinto innato nel popolo nipponico. Per questo, tutto ciò che verso la fine del sec. XIX proveniva da quel paese si trasformava in oggetto estetico. Infatti, l'aspetto caratterizzante di questo capitolo è quello estetico, come evidenziano le influenze di pittori che condizionarono il gusto europeo, quali Degas, Toulouse Lautrec, Gauguin, ecc., e le loro relazioni con il modernismo.

Diametralmente opposta è la concezione dell'esotismo di provenienza tropicale, per lo più selvaggio e primitivo, da cui traggono ispirazione pittori quali Picasso, i «fauves», Henry Rousseau, ecc. Forse è questo il capitolo meno omogeneo, in cui appare più difficile una definizione univoca del fenomeno. Per quanto riguarda questo tipo di influenza più d'una sono le possibilità offerte da aree geografiche diverse, ad iniziare dall'Africa nera, per finire ai tropici americani. La caratterizzazione spagnola del fenomeno viene esemplificata dalle *Sonatas* di Valle Inclán. Il fulcro di questo esotismo, secondo quanto scrive l'A., sta nell'esaltazione dell'arte primitiva come fonte di ispirazione, che è, inoltre, parte di una tendenza generale ad evitare la copia della natura per ritornare a principi estetici fondamentali. Questo tipo d'esotismo esalta l'elemento magico e metafisico della mentalità primitiva. L'immaginario è individuale e ogni artista trova la sua corrispondenza primitiva in una regione diversa, ma simile per temperature calde e per un livello basso di industrializzazione.

L'ultimo capitolo esplora un esotismo temporale più che geografico. La ricerca di un paradiso perduto, la critica alla società borghese e per estensione a ogni forma sociale che si contrapponga alla natura, la fuga dal proprio tempo e dalla propria cultura, sono gli elementi che formano il cosiddetto «exotismo arqueológico».



Il tema trattato nel volume è vastissimo e difficilmente avrebbe potuto essere più approfondito, dato che la scelta del criterio selezionante è cronologica, 1880-1913, piuttosto che geografica. Infatti, la panoramica fornita dalla studiosa spazia dall'India al Giappone, da un'Africa vastissima ai tropici d'America. Il fattore interessante è fornito dallo sforzo dell'A. nel cercare di fissare ogni area geografica attraverso esempi concreti offerti da artisti come Valera, per quanto riguarda l'India, o Valle Inclán, per quanto riguarda i tropici. Anche la bibliografia è vastissima e stuzzicante, anche se poco specifica per gli addetti ai lavori. Il desiderio di evadere dalla propria realtà attraverso mondi fantastici è vecchio quanto l'uomo, e la favola è la prima espressione dell'esotismo universale. L'esotismo facilita il viaggio nello spazio e nel tempo, una fuga dalla contemporaneità, una ricerca di perfezione utopica che trova le sue spiegazioni non tanto nella condizione individuale dell'artista quanto in una situazione socio-economica determinata, quella di fine secolo XIX e inizio del XX. Questa volontà di conoscere, di viaggiare, di esplorare, di individuare, di catalogare le diversità è un atteggiamento che nasce già con l'Illuminismo, dove si rafforza il disprezzo per il non-europeo, per l'«altro», in contrapposizione – ma anche in relazione – con il fascino e l'attrazione per l'«altro» che caratterizzano l'esotismo di fine secolo. La ricerca, poi, del paradiso perduto, la spinta verso la perfezione data dalla conoscenza di culture diverse, ha relazioni con il misticismo. Sono questi alcuni argomenti che *El sendero del tigre* non ha sviluppato, imprescindibili nella valutazione di quel fenomeno che, a tutt'oggi, continua ad influenzare l'uomo europeo.

Susanna Regazzoni

Alfonso Botti, *La Spagna e la crisi modernista. Cultura, società civile e religiosa tra Otto e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 1987, pp. 304.

Raramente succede che contributi italiani alla storia della cultura spagnola procedano da cultori di discipline diverse dalla storiografia letteraria; quando succede, tanto maggior interesse devono suscitare: è una buona occasione per uscire dall'orizzonte di metodi e d'informazione dell'ispanismo italiano, di cui tendiamo a vedere piuttosto le articolazioni e addirittura opposizioni interne che i caratteri comuni. Ciò succede con questo volume, dovuto a un cultore di studi sul modernismo, inteso come movimento innovatore nell'interno della, o fuoriuscente dalla, chiesa cattolica.

Questo movimento, si è chiesto l'autore, ebbe un'espressione spagnola? «Non esiste [...] nessuno studio di soddisfacente spessore scientifico sul modernismo religioso in Spagna», (p. 21) è la conclusione cui giunge coll'accurato «stato degli studi» che introduce il volume. Ma alla fine deve riconoscere (p. 275) che «non è esistito un modernismo religioso in Spagna», cioè confermare il giudizio di Valentí i Fiol, storico del modernismo letterario catalano: un risultato non esaltante per chi ha lavorato tanto sull'argomento, e che naturalmente si riferisce ad una accezione piuttosto rigorosa del termine «modernismo»; in realtà fenomeni analoghi sono rintracciabili.

Botti parla ampiamente di Galdós, di Clarín, di Unamuno, di Maeztu, di Orte-

ga, e si dimostra molto informato, anche se la sua informazione rivela, come è naturale, un'ottica diversa da quella dell'ispanista letterario (per es., ignora i contributi di Gaetano Foresta allo studio dei rapporti tra Unamuno e l'Italia). Ci fu una crisi del progressismo positivistico e di rimando un affiorare di esigenze che possiamo chiamare religiose negli anni intorno al 1900, non solo in Unamuno, ma anche in Clarín, e perfino in persone così compattamente «laiche» come Galdós e Ortega, il cui «eteronimo» Rubín de Cendoya Botti giunge a chiamare «l'unico modernista spagnolo» (p. 275). Tutto ciò è importante ed è anche noto. Ma il modernismo propriamente detto nasce nel seno della stessa chiesa cattolica, nel clero regolare o secolare. *Questo* modernismo, o qualche cosa di simile, ci fu in Spagna? Su ciò si appuntano le ricerche più specifiche dell'autore, che l'hanno condotto a consultare archivi, a leggere libri dimenticati; e a consultare le riviste pubblicate da ordini religiosi o istituzioni ecclesiastiche, da una parte, e dall'altra giornali e riviste ospitanti scritti di ex membri del clero. Così l'autore dà un contributo importante alla storia della chiesa cattolica in Spagna, e quindi anche alla storia politica. Qualche volta riscopre personaggi anche culturalmente interessanti, come Edmundo González Blanco (fratello del più ricordato Andrés), «uno dei troppi *desaparecidos* della storia della cultura spagnola» (p. 226); spesso deve giungere a conclusioni deludenti circa il livello dei personaggi che rievoca: segno questo di grande equilibrio di giudizio, che lo rende alieno da entusiasmi o stroncature. Ad esempio, a proposito di José Ferrándiz, ex-prete che condusse per quasi trent'anni «quotidiane battaglie anticlericali su giornali, e in libri e *pamphlets*», afferma che nella sua produzione ci sono «frequenti impennate di decoroso livello» (p. 174), malgrado «la statura indubbiamente modesta del personaggio» (p. 180).

Un carattere specifico della ricerca di Botti, che non è abituale nell'ispanismo italiano, merita di essere rilevato. In genere ricerchiamo testi letteralmente validi, eredi come siamo di una «critica estetica». Ma i testi, di aspetto più o meno esplicitamente «letterario», possono avere un'importanza anzitutto per l'influsso che ebbero sul costume, sull'opinione divulgata, quindi sullo svolgimento degli avvenimenti politici e dello spirito pubblico; talora, addirittura, la loro mediocrità letteraria e più in generale culturale poté essere la condizione necessaria della loro incidenza storica. Può anche succedere che, capovolgendo la procedura a noi abituale, cioè cercando prima il documento d'epoca che abbia avuto una concreta risonanza, possiamo giungere a riscoprire «valori» letterari dimenticati, o fin dall'inizio misconosciuti: purtroppo non sembra questo il caso.

Botti è attento alle implicazioni sociali e politiche dei movimenti religiosi. Per esempio, rileva che qualcosa di più simile al modernismo europeo si manifesta in Catalogna, e che ciò ha un rapporto col fatto che questa fosse la più industrializzata regione della Spagna. La Catalogna fu anche la regione in cui prima si manifestò il modernismo letterario, sicché qualche cosa si può intravedere di comune tra i due fenomeni omonimi e diversi.

Catalano di formazione, e catalanista, fu Diego Ruiz Rodríguez (1881-1959), che studiò a Bologna ed ebbe ampi contatti colla cultura italiana, anche con Fogazzaro, di cui, specialmente a proposito de *Il santo*, della sua condanna da parte della chiesa e della sua fortuna in Spagna, Botti si occupa ampiamente. In questo come in

altri casi la sua ricerca interessa da vicino le relazioni culturali italo-spagnole. Si conoscono i rapporti tra Unamuno e i modernisti italiani: hanno un particolare rilievo, perché riguardano un protagonista; ma non si tratta di una eccezione: «i nomi di Bonaccorsi, Minocchi, Murri e Fogazzaro sono quelli che più frequentemente rimbalzano dall'Italia» (p. 282), negli ambienti spagnoli animati da inquietudini religiose di quegli anni.

Insomma il libro, documentato e bibliograficamente aggiornato, non può giungere a grandi conclusioni perché il suo specifico oggetto non lo permette; ma per più aspetti appare un contributo importante alla storia spagnola degli anni conclusentisi col pontificato di Pio X (1903-1914). Dal 1914 l'Europa cambiò rapidissimamente.

Franco Meregalli

Jorge Guillén, *Aire nuestro*. Edición dirigida por Claudio Guillén y Antonio Piedra. 5: *Final*, Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1987, pp.372.

Dei cinque volumi che compongono questa edizione di *Poesía completa* di Jorge Guillén il meno noto è ovviamente *Final*, che raccoglie, risulta a p. 9, versi composti dal 1973 al 1983, quando l'autore aveva da ottanta a novant'anni. Da uno scritto di Antonio Gómez Yebra (*El último Guillén*, in «Anales de literatura española», n. 5, Alicante 1986-87) ho notizia che già nel 1982 Guillén pubblicò *Final*; ma lo stesso Gómez Yebra proponeva aggiunte.

Questo *Final* non coincide del tutto con quello del 1982: tra l'altro, alcune composizioni parlano di un Guillén novantenne, cioè sono del 1983 (Guillén morì il 6 febbraio 1984). Qui voglio dare qualche notizia e qualche impressione su quest'ultima raccolta guilleniana; ma per farlo devo richiamarmi, cosa che è del tutto contraria alle mie abitudini, al diritto di «esaminare il testo così come è», prescindendo dal contesto, cioè anche da ciò di cui è evidentemente una coda. Così facendo, mi sottraggo anche alla venerazione (è la parola esatta) che per decenni ho avuto per l'autore; mi sforzerò di parlarne come se si trattasse d'uno sconosciuto, di cui so solo che scriveva tra gli ottanta e i novant'anni. Pretesa assurda, si dirà giustamente; ma l'alternativa sarebbe, in questa circostanza, il silenzio.

Intanto possiamo chiederci: ma *Final* si può chiamare «un testo», sia pure un macro-testo? Almeno a questo proposito possiamo dare una risposta chiara e positiva: è chiaro che si tratta di «poemas» scritti in diversi tempi (dentro il decennio) e non ordinati cronologicamente; ma a p. 315 leggiamo: «Inspiración. Poema. Ordenación. Conjunto que aspira a ser un libro». Non c'è dubbio: questo volume aspira a essere un libro. Forse non è esatissimamente come lo voleva l'autore: Gómez Yebra, che scriveva dopo la morte di questo, dimostra chiaramente di credere che la redazione finale di *Final* non era ancora finita. Qualche sistemazione sarà dovuta agli editori; ma non vi è dubbio che l'architettura, nel suo complesso, è dell'autore.

L'insieme è diviso in cinque parti: *Dentro del mundo*, *En la vida*, *Dramatis personae*,

*En tiempo fechado, Fuera del mundo.* Assai brevi la prima e l'ultima: la vita che comincia e la vita che finisce. Ma nella prima parte vi è già l'accettazione della morte, che domina nell'ultima: la morte, e la *mia* morte. Vita e morte sono sentite con un interrogativo religioso: n. 8, p. 361: «-Dios es el más importante. / - ¿Y si acaso no existiese? / Erguido en la interrogante, / siempre capital es Ese». (Proprio non comprendo che il n. 9, p. 362, sia messo al finale di *Final*: secondo me, il vero finale è il n. 8: Dio si erge, capitale, sullo stesso punto interrogativo riguardante la sua esistenza: questa è la conclusione del libro.)

La mia morte, la morte di vecchiaia, il sentimento della decadenza, la nostalgia di quello che fu possono affiorare qua e là («Cuando releo ahora / Frases que releí cuando era joven, / me conmuevo»: p. 104; *Nonagenario*, p. 232); ma questo non è un *De senectute*, nemmeno nel piccolo gruppo di testi intitolato *De la vejez* (pp. 120-121), in cui si allude bensì alla «melancolía» che ricorda «la infinitud del juvenil futuro», ma si afferma anche che «No se ve ni se siente viejo». Ci si può chiedere se non sia paura del patetismo; ma qualcuno può confermare con la sua testimonianza l'ultima affermazione.

All'interno della vita c'è l'esperienza del tempo; e c'è l'esperienza dell'espressione, dell'espressione in parole, del verso. In questo libro l'esperienza del tempo non è spesso un'esperienza dolorosa; più congeniale appare lo spettacolo del fiore che giunge alla pienezza della sua forma (p. 35): «En algún día próximo / la flor nos mostrará / su forma al fin lograda / con invisible lentitud precisa») o dell'alba che diventa aurora. Se contempla il fiore che, «cuando empieza la sombra», «va recogíendose cerrada por la noche» (p. 36), il poeta commenta: «Sin lección»: una gioia è il giungere a pienezza del fiore; il suo rinchiudersi però non è lezione di decadenza. Di fronte a un teschio non chiedergli «retóricamente» (p. 50) quel che naturalmente si può chiedere a un teschio.

E c'è l'esperienza dell'espressione: «Hacia forma el hombre tiende» (p. 59). Tema d'ogni poeta è il suo modo di far poesia. «La palabra exacta»: «Selva oscura no es término de viaje». (La citazione implicita è un elemento dello stile di Guillén) «El eminente lucha contra el caos» (p. 60). Niente declamazione. Ma nemmeno ansia di «depuración de lo mismo». «Mucho y perfecto»; «calidad del caudal» (p. 68). «¿Civilización? No con seres mudos» (p. 75). «Te acecha el demoníaco / no acabar, perfección ... hacia la nada» (p. 80). (I cinque volumi di *Aire nuestro* sono di 546, 559, 612, 566, 372: totale 2655 pagine.)

Ovviamente, della maniera di concepire la poesia si fa parola anche al di fuori della sezione *La expresión*, anche dove si parla di *Dramatis personae*, della varietà confusa della vita del proprio tempo. In questa parte sono allusioni a personaggi o fatti sommariamente giudicati. È uno degli aspetti dell'opera che meno mi convincono. Certe impressioni implicano valutazioni; e le valutazioni implicano articolazioni discorsive di motivazioni: qui si vede come la notazione «lirica» non può esprimere tutta l'umanità, che è anche ragionamento, documentazione, discorso. Chi scrive versi, e solo versi, può solo sfiorare questa zona dell'umanità riflettente e responsabile. Quello del poeta in versi, tanto più di piccoli gruppi di versi, sia pure poi ordinati o cercati di ordinare in un'architettura, è un mondo intuitivo: confinato, direbbe Croce, in una zona «aurorale» della conoscenza. La parola umana ha una gamma più ampia dell'espressione che la intuizione lirica.

Quello del «poeta» è un «poiein»; ma anche altri «fanno», e fanno, con la parola, cose che non si possono far con la «poesia», la poesia chiamata «lirica».

«Lirica» è e vuol essere questa poesia. Qui vi è una prevalenza schiacciante delle proposizioni principali (talora addirittura col verbo implicito). Moltissimi i punti fermi, spesso coincidenti con la fine del verso (non è caratteristico di Guillén l'*enjambement*); rarissime le subordinate, sicché l'espressione tende a un essenzialismo a volte sentenzioso; spessissimo si accoppiano domanda e risposta, ambedue ridotte a poche parole, magari a una sola. Ciò riduce le possibilità ritmiche e melodiche. Il lungo flusso della meditazione solitaria non è caratteristico di Guillén, che d'altra parte rifugge dal metaforismo («el viento en las ramas / es un esbozo de orquesta»: p. 172: quasi è un'eccezione). Tutto ciò genera nel lettore un'impressione di monotonia.

«Verso libre, / verso libre / con dictadura imperial / va a imponer a esos vates / que ya no saben cantar / con ritmo y rima» (p. 188). Verso libero, non forma chiusa. Non c'è nel volume (tranne che nel gruppo di traduzioni più o meno libere) un sonetto.

Le considerazioni fatte si riferiscono soprattutto a *En la vida* e a *Dramatis personae*; meno a *En tiempo fechado*, che contiene prevalentemente riflessi di letture, reazioni in qualche modo critiche, in cui comunque, come è naturale trattandosi di «poemas», l'autore esprime non tanto ciò che è secondo lui l'opera, quanto ciò che egli intuisce partendo dall'opera. Si ribadiscono punti di riferimento ben noti: Antonio Machado (che appare anche in quanto Guillén traduce, o adatta, una lirica su di lui della brasiliana Cecilia Meireles), Gabriel Miró. Mi piace segnalare la congenialità dimostrata nei versi in morte di *Marcel Bataillon* (p. 317). Qui, come negli scritti su *Aleixandre*, *Ridruejo*, *Delibes*, appare l'amicizia, punta di un'intuizione solidale della vita (*Aire nuestro*, non *Aire mío*): «El mundo a solas»? No. / Nuestros muy semejantes, / siempre tan inmediatos, nos escuchan» (*Vicente Aleixandre*, p. 320). Ci sono anche degli anti-Guillén: *Don Juan* (pp. 331, 266). Del resto, qualche volta c'è l'esperienza della «incomunicación». «Hay siempre una distancia que separa, / variable sin cesar, a los humanos» (p. 339). «Incomunicación, doliente encuentro. / El lenguaje desune» (p. 339).

Franco Meregalli

Oscar Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 306.

En el ensayo que nos interesa, O.B.P. analiza un grupo de novelas, escritas en España entre 1946 y 1955, que constituyen un testimonio inequívoco de las inquietudes y aspiraciones del hombre (no sólo) español de aquella década, en su intento de encontrar sus propias señas de identidad y las de su entorno. Todas las novelas, al reflejar un clima de angustia y pesimismo, comunes por aquellos años en la literatura no exclusivamente europea, se estudian a la luz de una pretendida tendencia existencial, que coincide en ellas, aunque «en general las obras - como admite explícitamente

te el crítico - relega(rá)n la preocupación metafísica a la exposición de problemas de carácter mucho más circunstancial y concreto, a partir de los cuales, si acaso, es posible inferir determinadas conclusiones sobre la condición humana, pero casi siempre en un plano subsidiario» (p. 56).

Con objeto de señalar toda una serie de coincidencias temáticas y hasta formales en este conjunto de novelas (*Sin camino* y *Con la muerte al hombro*, de J.L. Castillo Puche; *Lázaro calla*, de G. Celaya; *La sombra del ciprés es alargada*, de M. Delibes; *Lola, espejo oscuro*, de D. Fernández Flórez; *Cuando voy a morir*, de R. Fernández de la Reguera; *No sé*, de E. García Luengo; *Buhardilla y Cama 36*, de E. Nácher; *La gota de mercurio* y *Segunda agonía*, de A. Nuñez Alonso; *Hospital general*, de M. Pombo Angulo, y *Las últimas horas*, de J. Suárez Carreño), O.B.P. amplía el corpus de obras y autores seleccionados, para un tema parecido al suyo, por Gemma Roberts (Cf. *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1973), y lo completa con una exposición histórica sobre el desarrollo del existencialismo en la España de posguerra. El crítico deja perfectamente claro - nos parece - cómo el ambiente neotomista de aquellos años se contrapuso a la penetración de las ideas existencialistas ultrapirenaicas, impidiendo su fácil asimilación en tierra española. Semejantes consideraciones, junto con unas esquemáticas, pero penetrantes observaciones sobre «novela y condiciones ambientales en la España de posguerra», una breve presentación de las obras escogidas para su específico análisis y la justificación de ciertas exclusiones, constituyen la materia de la *Primera Parte* del estudio, donde el crítico asegura que «para admitir la calificación de *existencial* una obra literaria debe plantearse de tal forma que quepa deducir (con datos intratextuales, pocas veces extratextuales) una cierta formulación si no necesariamente metafísica sí, al menos, abarcadora de problemas universales, incluso atemporales» (p. 63).

En la *Segunda Parte* del texto, se debaten los problemas intrínsecamente existencialistas que aparecen en las obras de los distintos autores. Problemas como «el conflicto de la individualidad con el medio exterior y con la propia individualidad» o la introversión o la abulia, más o menos exasperadas. Pero son los planteamientos propuestos en el capítulo que atañe a «los temas de la novela existencial española» los que nos parecen los más importantes y logrados. No tan sólo porque el crítico ilustra - con un estilo siempre ponderado y transparente - cómo esos temas - soledad, pesimismo e inconcreción de la esperanza, fracaso y desconfianza en el amor, Dios, el dolor y la muerte, la evasión de la realidad - impregnan, con mayor o menor intensidad, los textos de sus autores, sino también - y sobre todo - porque da con la clave que configura lo peculiar del existencialismo español, haciéndolo inconfundible con el de sus vecinos franceses. O.B.P. indica, en efecto, muy clara y paradigmáticamente, la distinción entre los dos tipos de inquietudes, sosteniendo: «La diferencia más radical (y la de mayores consecuencias en el plano ontológico) entre nuestra novela existencialista de posguerra y la existencialista francesa es la afirmación de libertad metafísica sustentada por ésta, frente al punto de partida netamente determinista (y hasta fatalista) que adopta la primera, sin duda influida por el tono marcado, en la narrativa coetánea, por *La familia de Pascual Duarte*» (p. 150). El crítico insiste en su punto de vista subrayando también que el ser humano «existencialista» español no puede ejercer esa libertad metafísica porque se lo impiden «fuerzas ambientales, sociales y otras de indefinida procedencia [...]» (p. 153).

Ya Gemma Roberts – como apunta el propio autor (Cf. Nota 5 de la misma página) – había hecho hincapié en la importancia del «fondo ambiental» en el «realismo existencial» de posguerra, pero O.B.P. disiente de ella – y creemos, con sólido fundamento – cuando defiende la tesis según la cual «la novela existencial española está muy ligada a una crítica de la sociedad y política españolas» (Cf. G. Roberts, *Op. cit.*, p. 50). O.B.P. demuestra, con clarividencia y agudeza indiscutibles, todo lo contrario: que la importancia del factor individual y psicológico del personaje, en las obras que considera (tres de ellas examinadas también por Roberts), anula casi por completo la realidad exterior.

El crítico se preocupa, además, por realzar dos importantes aspectos de las novelas, que el análisis de Roberts había pasado por alto: la intención «formalmente» renovadora de algunas de ellas, y su completa autonomía del «tremendismo», al que cierta crítica – según su opinión – quiso asimilarlas, con un juicio, tal vez, demasiado apresurado. Las tajantes aseveraciones, a que llega O.B.P. sobre este punto, se justifican gracias al enfoque abarcador y profundo al que somete las novelas y a lo racional de sus deducciones. «El tremendismo – anota incisivamente – estaba agonizando en esta fase de su desarrollo, pero la simultaneidad cronológica con respecto al ciclo de la novela existencial fue determinante para que, en primer lugar, ésta recibiera una fuerte influencia de aquél y, en segundo término, para que la crítica valorara, *erróneamente*, la corriente feísta que se adueñó de la narrativa de la época como variante española de las tendencias existencialistas foráneas» (p. 281) (Subrayado nuestro).

A proposiciones como éstas, siempre puede hacerse algún reparo, por supuesto, así como, en todo el texto de O.B.P., puede encontrarse alguna insuficiencia, porque el tema discutido enseña mucho y atrae, casi siempre, el asentimiento. Su ensayo resulta así una obra imprescindible para recuperar históricamente una generación de escritores y un grupo de novelas, seguramente poco conocidas desde la faceta examinada y propuesta por el crítico.

Emilietta Panizza

Antonio Gómez Pulín, *Tierra sentida*, Lucena, Gráficas Gónzales, 1987, pp. 169.

Antonio Gómez Pulín (Lucena 1922), è affetto dall'irresistibile male della letteratura. In una città dove non si scrivono libri, la biblioteca dell'avvocato Gómez è il più importante circolo letterario del paese, in cui si discutono appassionatamente problemi estetici ed artistici. Pago del suo interesse, egli non ha mai sentito il bisogno di uscire da Lucena, sua *Tierra sentida*. Il tempo per lui è suddiviso tra la professione forense e la scrittura, a cui dedica le prime ore del mattino; attualmente ha pubblicato: *Divagaciones y semblanzas* (Lucena 1974). *Olivares perdidos* (Lucena 1977) e quest'ultima *Tierra sentida*.

In larga parte autobiografica, *Tierra sentida* è composta di un insieme di ricordi, racconti, aneddoti dove la storia e i personaggi della vita pubblica di Lucena si me-

scolano alla fantasia e soprattutto ai giochi letterari dello scrittore. È lo spaccato di un ambiente di provincia, che può apparire grigio e soffocato dalle norme sociali di un'epoca in via di estinzione, ma che Gómez Pulín riporta con affetto ed estrema ironia. Il lettore interessato alla letteratura spagnola non è nuovo alla descrizione di questi ambienti, facilmente riscontrabili in scrittori quali Pereda o Valera, per citare nomi significativi. Il quadro che si ricava leggendo questa collezione di racconti è emblematico della media borghesia, ancorata a schemi ormai obsoleti ed è cadenzato da ritmi giornalieri, dalle chiacchiere pomeridiane al caffè, dai pettegolezzi nei *casinos*, dalle lente ore della siesta. Una città ferma nel tempo adolescente dello scrittore, in cui i ragazzini si affannavano a spiare cosce e seminudità delle lavandaie, un passato oggi lontano anche per la sonnolenta Lucena, invasa dalle televisioni e dai videoregistratori.

Un brano interessante è il quadro sociale fornito dalle impressioni del parroco - confessore del paese -, i cui vizi e passioni sono filtrati dal ricordo nostalgico di chi narra. Divertenti sono i ritratti femminili, che rivelano noia e insoddisfazione per il trascorrere piatto e lento del tempo, consumato in sterili discussioni sull'amore e altrettanto inutili opere di beneficenza.

Il libro termina con una dichiarazione d'affetto dell'autore alla propria moglie: «Gozoso retorno de aquella figura amada, de aquella rubia adolescente, perceptible ya, en la penumbra, y cada vez más precisa y nítida, que viene a mí, esbozando una sonrisa, en el fugaz sueño del alba» (p. 160).

La tecnica adottata dallo scrittore è quella che instaura il dialogo tra l'io narrante - a volte lo stesso Gómez Pulín - e il *tú lector*. Le divagazioni letterarie, le numerose citazioni dotte, la ricchezza del vocabolario, anche nel ricorso a termini non frequenti, non scadono mai nella retorica vuota, fine a se stessa. Libro interessante che fa di Lucena un'entità geografica e umana, un mondo di case e di persone, e documenta un passato recente, non del tutto concluso.

Susanna Regazzoni

Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, pp. 164.

Nell'affollatissima costellazione delle antologie della poesia spagnola va ad aggiungersi, tra quelle sulla poesia contemporanea, un nuovo astro: *Postnovísimos*, a cura di Luis Antonio de Villena. L'antologo, poeta egli stesso, ma della generazione immediatamente anteriore, i *Novísimos*, fa precedere la selezione da un esteso e, per molti aspetti, interessante studio. È su questa introduzione che soffermeremo maggiormente la nostra attenzione.

Fu J.M. Castellet a coniare nel 1970 la definizione di *Novísimos* per una antologia di allora giovani poeti e L.A. de V. sembra non assegnare, almeno nel nome, a questa nuova promozione nessuna caratteristica se non quella, cronologica, di seguire i «novísimos». A differenza della generazione precedente che era stata «rupturista» nei confronti della poesia sociale, imperante nella Spagna degli anni '60, questi gio-



vanissimi poeti (il più vecchio ha trenta anni al momento della compilazione dell'antologia), secondo il curatore sono «continuistas» con la poesia che li ha preceduti anche se, come modello, si rifanno alla generazione degli anni Cinquanta, in particolar modo a poeti quali Francisco Brines e Gil de Biedma di cui è patente l'influenza in alcuni di essi.

Per L.A. de V. il termine *generazione* non è più applicabile ai *Postnovísimos*, almeno non nella vecchia accezione con cui la si continuava a usare. «Antes estaba basado [il concetto di generazione] en una delimitación cronológica y en unos caracteres básicos que uniformaban ampliamente a los integrados en ella. Es decir, *generación* implicaba tiempo y estética dominante [...]» (p. 10). Per quanto riguarda i poeti raccolti nel volume, è venuta meno questa seconda condizione. L.A. de V. non ravvisa nella loro produzione un'estetica comune ed egemonizzatrice, bensì una pluralità di poetiche che fa sí che li si consideri «una generación abierta, plural» (p. 17).

Tuttavia, l'uso personalissimo che fanno della tradizione classica e il ritorno a quella che viene definita la «poesía pura» possono essere considerate le direttrici che ne improntano collettivamente la produzione.

Ma veniamo ora alla selezione antologica. I poeti, dodici, sono presentati in ordine cronologico. Dai più anziani (Julio Llamazares, 1955; José Gutiérrez, 1955; Miguel Mas, 1955; Julia Castillo, 1956; Luis García Montero, 1958; Blanca Andreu, 1959) ai più giovani (Felipe Benítez Reyes, 1960; Illán Paesa, 1961; Angel Muñoz Petisme, 1961; Rafael Rosado, 1961; Jorge Riechman, 1962; Leopoldo Alas, 1962). Man mano che si avanza nella lettura di questa antologia, si fa strada l'impressione che una sempre minore convinzione (e convincibilità) sorregga la scelta di L.A. de V.

Forse ciò è direttamente collegato con l'età dei poeti prescelti. Fra il primo e l'ultimo vi sono sette anni di differenza e un notevole divario riguardo la produzione (pubblicata o no) e l'approfondimento teorico, e pratico, del «fare poesia» desumibile dalla poetica che ognuno di loro fa precedere ai testi e, poi, dai testi stessi.

Le loro poetiche contengono perciò consapevoli affermazioni di maturità: «He pasado de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción» (Felipe Benítez Reyes, p. 100) ed altre che rasentano, invece, il luogo comune nell'affermare come propria della vera poesia la sua inintelligibilità semantica: «No señores, no son poesía los versos que se entienden [...]» (Leopoldo Alas, p. 154).

Accanto ad affermazioni di questo genere (cito ancora Leopoldo Alas: «Interesa una poesía científica, sólida, elitista, y no esos versos diáfanos, parabólicos o infantiles [...]» p. 154) vi è la difesa della poesia come forma di conoscenza, che nasce dalla vita e dall'esperienza di ogni giorno, in particolar modo espressa da José Gutiérrez e Miguel Mas, nei quali traspare maggiormente la lettura dell'opera di Francisco Brines. E vi è, ancora, l'autoironia e il tono provocatorio di Felipe Benítez Reyes che, assieme ad altri, nega di considerarsi (né vuole essere considerato) epigono dei *Novísimos* e le riflessioni profondamente equilibrate e mature di Luis García Montero, senza dubbio uno dei poeti più promettenti.

In conclusione, cosa si può dire di quest'antologia di Luis Antonio de Villena? Le stesse cose che per qualsiasi altra antologia che intendesse avventurarsi in un ter-

reno instabile come è quello della ultimissima poesia spagnola e che volesse mettere ordine in un materiale in così rapida e continua evoluzione. Che il curatore rinunci cioè a qualsiasi pretesa di rappresentatività e sappia dell'arbitrarietà di ogni selezione (soprattutto nel caso dei *Postnovísimos* in cui, appunto, non si dà nessuno, o quasi, elemento aggregante) basata solo sul gusto personale e sulla conoscenza, nel caso di L.A. de V. molto vasta e profonda, del panorama letterario in esame. Tutte cose di cui lo stesso antologo nell'introduzione si dice cosciente e di cui si fa carico.

Antonina Paba

\* \* \*

Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1: Época Colonial*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 599.

È appena apparso il primo volume di questa interessante storia della letteratura ispanoamericana e della critica a essa relativa. L'opera completa, che si realizza sotto la direzione di Francisco Rico, comprenderà altri due volumi, il secondo dedicato all'epoca che va dal Romanticismo al Modernismo, il terzo all'epoca contemporanea.

I propositi della «storia» di cui mi occupo, sono chiaramente evidenziati nell'Introduzione: una storia della letteratura e una storia della critica nelle sue espressioni più rilevanti. Scrive inoltre il Goic: «El especialista de una área particular encontrará en esta obra la oportunidad de informarse sobre la situación de los estudios en otro campo y beneficiarse de la información o la comparación. Y no le faltará en las introducciones, al lado del comentario de los aportes ajenos, observaciones y juicios de valor propio que pueden ser la oportunidad de acceso a investigaciones originales y anticipación de investigaciones inéditas». L'autore sottolinea anche che difficilmente il lettore potrà trovare un'opera similmente compendiosa, poiché alla sintesi offerta nelle introduzioni accompagna testi critici scelti che «marcan ciertas instancias definidas de la crítica hispanoamericana o hispanoamericanista y pueden abrir nuevas perspectivas».

Un libro stimolante, quindi, e di sicura utilità sia per lo studioso che per l'«aficionado», per «hombres y mujeres cultos de formación universitaria», ma anche per chi, letti *La Araucana*, il *Martín Fierro*, *La Vorágine* o *Cien años de soledad*, la poesia di Neruda, un racconto di Borges o di Cortázar, o avendo assistito a una rappresentazione teatrale «se sienta movido a saber más sobre el autor o la obra y confrontar su opinión con la de los expertos». Un'opera, insomma, utile a tutti, qualunque sia il livello culturale, minimo comune denominatore l'interesse per la letteratura ispanoamericana.

È d'uopo riconoscere che il libro, o meglio l'opera, nella sua struttura, si presenta utile e interessante. Riconosciamo allo studioso dell'Università del Michigan - pe-

raltro ben noto per i suoi saggi ispanoamericanistici - equilibrio di giudizio e una fondamentale equanimità, qualità rare e che certamente rallegrano in un'opera come questa che ben si potrebbe prestare a manipolazioni arbitrarie e a settarismi per nulla scientifici. Per quanto ho potuto constatare, da una prima lettura, che è andata anzitutto a quanto a me più vicino per interessi, nulla di fondamentale è dimenticato, pur nell'autonomia di giudizio che giustamente lo studioso mantiene. Il Goic non solamente svolge in questo primo volume una sua storia personale della letteratura coloniale ispanoamericana, ma richiama opportunamente i giudizi della critica come materia di documentazione dialettica. Inoltre, ogni capitolo è arricchito da una vasta bibliografia, che riunisce ciò che di più rilevante è stato scritto su autori e argomenti trattati. Documentazione preziosa, che facilita, appunto, anche allo specialista, non solo una visione globale degli argomenti, ma che gli permette di fare il punto sui risultati cui in ambito internazionale è giunta la critica, e da lì intraprendere, magari, nuovi lavori.

Non mi addenterò in dettaglio nell'esame delle argomentazioni e dei giudizi critici dell'autore di questa storia; desidero solo segnalare la pregnanza del testo, il valore intrinseco dell'opera. Ancora è mio desiderio rimarcare l'impegno critico e organizzativo che una simile impresa richiede, per cui vanno al Goic sincere felicitazioni. Un'opera come questa è imprescindibile per ogni ispanoamericanista e dobbiamo essere grati a chi l'ha ideata e realizzata.

Giuseppe Bellini

Frank Moya Pons, *Después de Colón. Trabajo, sociedad y política en la economía del oro*, Madrid, Alianza América Ed., 1986<sup>2</sup>, pp. 195.

Eduardo Galeano, *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Lais, 1987, pp. 132.

Mi pare rappresentato - con questi due libri - un chiaro esempio di come vi siano diverse maniere per affrontare lo stesso problema. In occasione della celebrazione del quinto centenario della scoperta dell'America, le pubblicazioni sul Nuovo Mondo si moltiplicano e la problematica connessa con l'argomento, che non ha mai perso d'interesse, si riaccende con più vigore. Il testo di Galeano, una raccolta di saggi pubblicati dal 1976 in varie riviste, si chiude con *El descubrimiento de América que todavía no fue: España y América de 1984* e con *Apuntes para un auto-retrato*, sorta di biografia-confessione in cui lo scrittore dichiara la propria passione per la scrittura e il proprio amore per la patria, che in una accezione allargata, si estende a tutta l'America del Sud.

Questa è, infatti, la sua dichiarazione «Pertenezco a una tierra que todavía se ignora a sí misma. Escribo para ayudarla a revelarse - revelarse, rebelarse - y buscándola me busco y encontrándola me encuentro y con ella, en ella me prendo [...] no soy historiador. Soy un escritor con la obsesión de la memoria, la de América Latina, tierra entrañable, condenada a la amnesia» (pp. 126-127).

Nella confessione finale, dove lo scrittore mette a nudo passioni e debolezze, sorge il dubbio che la scrittura sia soprattutto sfogo personale, contrariamente a quanto vuole far credere l'autore. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un libro di denuncia, più che mai coinvolgente da un punto di vista emozionale, ma che nulla aggiunge alle notizie che giungono quotidianamente dal continente imprigionato. Il sospetto che, ogni qualvolta Galeano tratta dell'America, parli in realtà di se stesso, narcisisticamente, è confermato dalle ultime parole del testo, quando, con sottile ironia, scrive: «[...] hace algún tiempo, vi un pollo picoteando un espejo. El pollo estaba besando su propia imagen. Al rato se durmió» (p. 129).

In questa serie di saggi Galeano riprende una teoria formulata – in verità – con molta maggior scientificità e utilità da Edmundo O' Gorman nel noto studio *La invención de América*. Tuttavia, l'appassionata analisi di Galeano, è più che mai utile a comprendere il difficile e dibattuto, rapporto tra Occidente e Nuovo Mondo.

Il concetto enunciato, e denunciato violentemente – ma purtroppo a volte anche sterilmente da Galeano –, viene messo a punto da Frank Moya Pons con un documentato studio sulla società spagnola in America durante i primi vent'anni del secolo XVI. È una ricerca sulla prima colonizzazione attraverso una prospettiva socio-economica e politica. Il lavoro s'incentra sulle molte analogie tra i due sistemi sociali – quello spagnolo e quello americano – e sulle prime differenze. Il problema principale risiede nella volontà centralizzatrice della corona e nelle forze centripete dei colonizzatori, pervasi da uno spirito feudale.

L'attenzione dello studioso si focalizza sull'utilizzazione forzata della mano d'opera indigena e sulle contese politiche sorte tra i primi colonizzatori spagnoli, nel tentativo di affermare la loro supremazia sugli *indios*, onde poterli sfruttare liberamente nelle proprie terre. Fin dall'inizio la Corona dovette imporsi contro l'avidità dei coloni, per garantirsi lo sfruttamento del suolo e delle miniere di metalli preziosi. Interessante nel libro è la parte che riguarda l'analisi delle prime fratture strutturali tra le due società imposte dal diverso sistema ecologico, dall'economia e dalla stessa geografia. Tali differenze sono più che mai importanti per visualizzare fin dal secolo XVI gli aspetti economico-politici divergenti fra la Spagna e le Colonie americane. Santo Domingo è il territorio campione di queste prime osservazioni.

Susanna Regazzoni

Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*. Edición de José Carlos González Boixo, Roma, Bulzoni, 1988, pp.126.

Es Bernardo de Balbuena uno de los poetas más importantes del barroco iberoamericano. Nacido probablemente en 1562 en Valdepeñas, pasó con pocos años a América donde su familia tenía tierras y donde se educó y se ordenó sacerdote. Fue precisamente su afán por mejorar su posición en la carrera eclesiástica la razón por la que volvió a España años más tarde para solicitar algún puesto en México o en Lima. En virtud de ello fue nombrado abad de Jamaica y posteriormente obispo de Puerto Rico, donde murió en 1627.

Tres son las obras que conservamos de Balbuena: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, novela pastoril que se aleja del modelo impuesto por Jorge de Montemayor para entroncar con la *Arcadia* de Sannazaro; *Bernardo* o *La victoria de Roncesvalles*, poema épico de gran valor literario y uno de los mejores en su género; y la *Grandeza Mexicana*. Es esta última su obra más importante; se trata de un panegírico de la ciudad de México en el que, con la excusa de informar a doña Isabel de Tobar y Guzmán acerca de la ciudad donde iba a ingresar en un monasterio - «mandóme con algún encarcamiento que en los días que le traía de ventaja a esta ciudad tomase a mi cuenta el dársela muy particular de las cosas famosas della» -, retoma el tópico renacentista de la ciudad como lugar donde el hombre puede desarrollar mejor sus potencias culturales y espirituales, en oposición al tópico del desprecio de la corte y alabanza de la aldea que él rechaza: «Pueblos chicos y cortos todo es brega, / chisme, murmuración, conseja, cuento, / mentira, envidia». En este sentido recoge Balbuena toda una serie de elementos de la ciudad (edificios, caballos, mujeres, flores, hombres ilustres, gobierno, etc.) que resume en una octava que sirve de prólogo y cuyos versos irán dando título a los sucesivos cantos. Todo ello en una práctica constante de ensalzamiento de la ciudad, que es comparada con las más famosas de la antigüedad y de la Europa de su tiempo.

El barroquismo de Balbuena se expresa más que con el uso de la imagen complicada y del hipérbaton, con el gusto por la acumulación de elementos, y la *amplificatio*. Ello, unido al uso de las referencias mitológicas, le sirve al autor para dar una imagen de la ciudad de México exultante en su riqueza y en su variedad, y hacen este poema muy superior a los panegíricos que Juan de la Cueva, Francisco Cervantes y Eugenio de Salazar le habían dedicado a la misma ciudad con anterioridad.

Todas las ediciones existentes hasta este momento de la *Grandeza Mexicana* presentaban el problema de la falta de un conveniente aparato crítico de notas que facilitasen su lectura. Este problema queda solucionado con el texto que nos ofrece el profesor González Boixo, en el cual se incluyen de la primera edición sólo el texto del poema y la introducción al mismo; no se incluyen ni los preliminares ni el *Compendio apoloético en alabanza de la poesía*, debido a su escaso valor literario y a su nula relación con el poema que da título a la obra.

De esta manera el profesor González Boixo pone al alcance de los amantes de la literatura hispanoamericana uno de sus textos barrocos más importantes; además, nos promete una próxima edición crítica del *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, lo que sin duda facilitará notablemente el conocimiento de este interesante autor, cuyo ingenio mereció las alabanzas de Lope de Vega en *El laurel de Apolo*.

Jaime Martínez

Fernando Operé, *Civilización y barbarie en la literatura argentina del siglo XIX*.  
*El tirano Rosas*, Madrid, Editorial Conorg S.A., 1987, pp. 283.

Fernando Operé ha scritto un libro coraggioso e documentato, di grande interesse per chi si occupa di cose ispanoamericane, su una figura di certo scomoda, passata

alla storia come simbolo della tirannia, Juan Manuel de Rosas. Vinse l'anarchia argentina con le maniere forti e con le stesse governò Buenos Aires per una ventina d'anni, seminando nel campo avverso rovina e morte. La migliore intellettualità argentina fu costretta all'esilio, da Sarmiento a Echeverría, da Mitre a Mármol, da Gutierrez a López, ad altri scrittori numerosi. Fu il regno, per molti, dell'ignoranza, oltre che della violenza, anche se Rosas si preoccupò di alcune cose notevoli, come della conservazione degli Archivi della nazione, che affidò al De Angelis, e di miglione per Buenos Aires, per le quali consultò progetti, poi mai realizzati, dell'altro italiano, Carlos Enrique Pellegrini.

La memoria storica del personaggio rimane fissata soprattutto dal breve scritto di Echeverría, *El Matadero*, ma anche da quanto su di lui e sul suo governo scrissero gli altri «Proscritti» sopra richiamati. Ora l'Operé approfondisce nel suo studio la situazione dell'Argentina di Rosas e di quella successiva alla sua caduta, andando al di là del mito negativo diffuso dai nemici del dittatore, per costruire di Rosas una nuova immagine, di maggior equilibrio, facendo giustizia di molte esagerazioni di parte e ricercando le ragioni profonde della sua azione nel periodo storico in cui il personaggio si ritrovò a vivere e a governare.

Lo studioso sottopone ad approfondito esame la produzione giornalistica e quella più propriamente letteraria del periodo liberale, in un lavoro meritorio di ricerca della realtà e della verità. Da tale impegno vengono luci nuove intorno a un momento lungo e decisivo della nazione argentina, visto anche nei suoi riflessi su tutta l'America indipendente. Fernando Operé denuncia le carenze critiche nell'interpretazione della «storia» e presenta in una dimensione nuova sia Rosas e i suoi sostenitori, sia i suoi avversari e detrattori, in una linea di conseguenze che giungono al peronismo e ai giorni nostri.

La passione dei «Proscritti» dominò definitivamente la figura passata alla memoria corrente. L'indagine storica antecedente non fu spassionata e se in qualche caso lo fu passò inosservata al gran pubblico e non modificò minimamente il cliché dell'uomo sanguinario e terribile con cui Rosas era passato alla storia, quel Rosas «de silueta sombría, de un siniestrismo que irradia de su personalidad y mancha toda narración con sangre y horror». Ma il personaggio, secondo l'Operé, «presentó muchos más lados, significados y perspectivas. Las múltiples realidades del personaje y su tiempo se adaptaron a cambios políticos, conservando algo de la barbarie, del primitivismo colonial y otros ingredientes de una compleja estructura social. El Rosas histórico fue la representación de la tiranía y un símbolo de aquellos años de anarquía que la independencia deparó. Se encuadró en la configuración material del axioma liberal de la civilización triunfadora sobre la barbarie. Sin embargo el gran público no tuvo acceso al Rosas histórico que lo podría haber explicado. A las complejas elaboraciones teóricas del pensamiento liberal no tuvo acceso el ciudadano medio. El hombre de la calle fue educado históricamente en las fuentes de la literatura y otros medios de difusión y ésto parece explicar, en última instancia, la permanencia de los mitos y su afirmación en el futuro».

La novità argomentativa del libro dell'Operé è corroborata da una minuziosa, interessante documentazione, che fa del suo studio un punto di riferimento imprescindibile per chi voglia diradare le nebbie che per la maggior parte di noi ispanoa-

mericanisti avvolgono il periodo in cui il terribile Rosas governò l'Argentina. Egli non discolpa il *caudillo*, né lo potrebbe fare, ma non è questa nemmeno la sua intenzione; cerca solo una più documentata spiegazione del fenomeno, e vi riesce pienamente.

Giuseppe Bellini

Alma Novella Marani, *El ideario mazziniano en el Río de la Plata*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1985, pp. 105.

Questo agile volumetto della N.M. si presenta come un ulteriore contributo alla storia della fortuna del pensiero mazziniano fuori d'Italia, fortuna sempre accidentata, segnata da fiammate di facile entusiasmo, presto spente, da comprensioni affrettate e distorsioni più o meno strumentali. In Spagna, per esempio, il Mazzini democratico e repubblicano vide un suo momento di fortuna quando il suo programma di risolvere la questione operaia attraverso la collaborazione con la piccola e media borghesia pareva corrispondere ad una possibilità concreta del movimento politico democratico spagnolo. Ma una volta che tale possibilità si chiuse, il Mazzini antinternazionalista e anticomunardo venne violentemente confutato dal movimento operaio e federalista e si formò un solido cerchio che impedì ogni ulteriore diffusione delle sue idee e dei suoi programmi di lotta nella Penisola iberica.

Interessante pertanto vedere quale destino sia stato riservato al democratico italiano nell'America spagnola che, liberatasi dai legami istituzionali con la vecchia madre patria, intraprendeva il cammino tortuoso e difficile della propria indipendenza non cercando le proprie «radici» ma proiettando al suo interno, e ripensandola nel contesto specifico delle diverse nazioni ibero-americane, la complessa problematica politica e sociale proveniente dall'Europa.

Quella generazione porteña, nata dagli uomini di maggio, che vacillava tra abbattimento e scetticismo di fronte all'equivoca popolarità di Rosas e l'arroccamento aristocratico degli unitari, venne scossa dagli avvenimenti della rivoluzione francese del 1830 e fu sottoposta ad una specie di valanga di libri che la scosse dalla sua apatia e la spinse a fondare una *Asociación de Estudios Históricos y Sociales*. A parte altre opere della letteratura politica francese, furono soprattutto gli scritti di Leroux e della «Revue Encyclopédique» quelli che suscitavano maggiore entusiasmo. I giovani furono presi da un gran fervore ed entusiasmo saintsimoniani, e, malgrado che l'*Asociación* venisse chiusa nel 1837, tali idee si ritrovano in giornali come «La Moda» e furono alla base della *Joven Generación Argentina*. Da Saint-Simon, Leroux e la scuola saintsimoniana a Mazzini il passo era breve. Del resto la figura di Mazzini era stata fatta conoscere nel «mundo americano» dal giornale di Rio de Janeiro «La Giovane Italia» nel 1836.

Certo Mazzini non era un seguace di Saint-Simon, ma il suo pensiero era apertissimo alle problematiche della questione sociale. Egli aggiungeva poi concretezza

politica e democratica alle fantasticherie dei saintsimoniani ed affermava la stretta relazione tra pensiero ed azione. Al pensiero di Mazzini più che a quello dei saint-simoniani si sentirono così vicine figure come quelle di Juan Bautista Alberdi e di Juan María Gutiérrez, così come su di una linea mazziniana si collocò il periodico «La Moda», che cominciò ad ispirarsi agli articoli di Mazzini apparsi ne «La Jeune Suisse».

Ma la figura di maggior rilievo e che maggiormente contribuì alla diffusione delle idee del genovese fu quella di Gian Battista Cuneo, che prese contatti con il numeroso gruppo di emigrati italiani a Buenos Aires, molti dei quali erano affiliati alla *Giovane Italia*. Egli svolse un'opera preziosa di diffusione del pensiero mazziniano non solo in Argentina ma in altri stati dell'America latina. Egli ebbe una notevole influenza su Echevarría, il redattore di uno dei programmi di maggiore incisività ed influenza sul movimento liberale porteño, la *Creencia*. «La fórmula llamada hoy a presidar la política moderna - vi si legge - consiste en la armonización de la individualidad con la generalidad, o en otro modo, de la libertad con la asociación» (p. 40). Il linguaggio è tipicamente mazziniano, e l'A. procede ad un'interessante analisi comparativa della *Creencia* con vari testi mazziniani, nella quale risulta chiarissima l'influenza, anche di lessico politico, del rivoluzionario genovese su uno dei più interessanti protagonisti della battaglia democratica argentina (cfr. *ibid.*, pp. 41-52).

Assai interessante risulta la ricostruzione che l'A. ci fornisce della biografia di Cuneo, dei suoi rapporti anche organizzativi con Garibaldi (*ibid.*, pp. 56-57) e con tutti gli affiliati argentini alla *Giovane Italia*, così come sottile è l'analisi che viene fatta di quel «capítulo insoslayable en la historia del pensamiento argentino» (p. 53), che è il *Dogma*.

Anche quando il periodico «El iniciador» cominciò il suo declino, e nel 1838 si aperse la seconda epoca de «El Nacional», riscontriamo in quest'ultimo la presenza della «tésera distintiva de cuantos, en Europa y en América, buscaron inspiraciones en el programa mazziniano»: «Libertad-Igualdad-Humanidad» (p. 58). E Mazzini si rese subito conto dell'importanza di questa diffusione delle proprie idee in America latina. «Importa - scrive Mazzini l'8 agosto 1841 a Cuneo, che si trovava in Uruguay - che si dia l'esempio d'un nucleo d'Italiani che hanno fede nelle loro credenze, e in se stessi. Importa che si caccino semenze di simpatia fra noi, rappresentanti l'Italia futura, e i popoli che un giorno potranno giovarla d'alleanze politiche e commerciali» (cit. *ibid.*, pp. 61-62).

L'A. segue poi l'itinerario biografico di Cuneo, dai suoi rapporti con Echevarría, inizialmente rinchiusosi nel suo poetico «desengaño» e poi ritornato alla lotta politica grazie al mazziniano Cuneo (viene proposta l'interessante ipotesi che sia proprio Cuneo l'ispiratore del *Manual de enseñanza moral*), al suo viaggio in Italia, preso anche lui dalle grandi speranze del '48, al suo ritorno prima a Montevideo e poi a Buenos Aires, dove contribuì alla fondazione del *Partido d'Azione* e collaborò ai giornali democratici «El Nacional» e «La Tribuna», al suo ritorno in Italia per partecipare agli avvenimenti del '60.

Lo studio si chiude però a questo punto con una eccessiva accelerazione, perché poco o nulla viene chiarito intorno a quei decisivi Anni Settanta, nei quali il mazziniano si sarebbe scontrato con le problematiche internazionaliste, sia di matrice



marxiana che bakuniniana, e sarebbe uscito perdente nella storia del nascente movimento operaio. È a questo momento dove si sarebbe dovuto verificare quanto effettivamente del patrimonio ideologico e programmatico di Mazzini sia rimasto nel pensiero e nella prassi politica argentina. L'impressione è che, malgrado i meritevoli sforzi di Cuneo e dei suoi amici, anche nella lontana Ispano-America, come nella Penisola iberica, il mazzinianesimo sia passato come un vento vivificatore di una certa stagione politica, per poi perdersi e rimanere come labile traccia nel ricordo dei sopravvissuti di tale stagione.

Giovanni Stiffoni

Alma Novella Marani, *Carlos E. Pellegrini. De la Torino de 1821 a la Buenos Aires de los Caudillos*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 107.

L'instancabile italianista argentina pubblica, nella collana dell'Università di Milano, «Quaderni della Ricerca», edita da Bulzoni, in Roma, questo interessante saggio volto a far luce su una delle figure più notevoli della presenza della nostra gente nella repubblica rioplatense. La Marani ha dedicato studi fondamentali e preziosi alla nostra letteratura in Argentina e agli uomini che contribuirono alla formazione del paese americano. Ricorderemo, nella stessa collana, *Dante en la Argentina*, ma anche numerosi libri e saggi in cui la studiosa svolge i temi che l'appassionano, oltre alla presenza di Dante nella cultura del suo paese, le influenze del Rinascimento nella narrativa di Mújica Láinez, la diffusione di scrittori italiani contemporanei, come Silone e Pavese, tra i narratori argentini.

Nel volume che qui si segnala la Marani pone in rilievo, attraverso uno studio attento delle fonti, molte delle quali del tutto inedite e da lei per la prima volta utilizzate, tra esse una messe epistolare copiosa, la personalità e l'opera del Pellegrini, il quale, in seguito alle cocenti delusioni della politica sabauda nei confronti dell'Austria, costretto, dopo la sconfitta di Novara, dell'aprile 1821, a cercar scampo nell'esilio, dapprima in Svizzera, poi in Francia, emigra alla fine in Argentina, dove pensa di poter utilizzare la sua specializzazione di ingegnere in opere di rilievo, in un paese giovane, quindi campo ideale di sperimentazione.

Inutile dire che molte sono le delusioni cui va incontro l'italiano; ma senza mai scoraggiarsi, anzi, quasi incosciente, si direbbe, di fronte ai fallimenti numerosi, il Pellegrini procede, tra mille difficoltà, in un'opera che darà alla fine frutti notevoli per il progresso della città di Buenos Aires, e al personaggio, finalmente, una decisa rilevanza, che si rifletterà sulla sua famiglia, ormai bene inserita nel paese, fino a farne una delle più ragguardevoli della vita politica argentina.

Seguire le vicende di questa ascesa singolare di un nostro emigrato è suggestivo. La storia nazionale diviene storia umana. Si coglie nella Marani una immediata adesione al suo personaggio, ma non uno spirito partigiano. Compito della studiosa è porre in rilievo, tra luci e ombre, l'uomo: ne viene una figura di notevole dimensione, una figura, alla fine, esemplare del positivo apporto dell'emigrazione italiana

alla storia dello sviluppo socio-culturale ed economico della Nazione Argentina. Tanto più che la famiglia Pellegrini doveva dare da quel momento frutti anche più significativi al paese in cui si era ormai stabilmente inserita, attraverso i numerosi figli di Carlos Enrique, in particolare Carlos, che raggiunse la più alta magistratura dello stato.

Come italiani dobbiamo gratitudine ad Alma Novella Marani per questa sua nuova opera, con la quale porta un ulteriore valido contributo alla storia delle nostre relazioni con la Repubblica Argentina, e come studiosi dobbiamo sottolineare la serietà del suo apporto, l'intrinseco merito di un'indagine che si qualifica per scrupolo e serietà, ma anche per una sottile «*verve*» che rende la pagina di gradevole lettura.

Silvana Serafin

Jorge Vehils, *A la sombra de los robles*, Buenos Aires, 1987, pp. 180.

Si tratta di un insieme di saggi, alcuni dei quali pubblicati precedentemente in periodici americani od europei, che l'autore, figura interessantissima di letterato e di diplomatico, propone all'attenzione del lettore.

Lo stesso Vehils ci chiarisce il titolo di questa silloge: i roveri, alla cui ombra molti di questi articoli furono scritti, appartengono alla casa avita di sua moglie, nipote di Manuel Olarra Garmendía, l'editore spagnolo creatore - fra l'altro - della famosa casa editrice Espasa-Calpe. Questi roveri, continua l'autore nelle «*Palabras preliminares*», appartenenti alla proprietà del don Manuel citato, sono roveri argentini, ma conservano parentela con quelli di Roncisvalle e di Corpes, per via di radici accuratamente trapiantate. E così, la bella fotografia a colori che copre tutta la copertina del libro e che ci mostra un prato verde chiaro oltre il quale si stagliano vigorosi e forti gli alberi dall'ombra profonda, invita in modo suggestivo ad addentrarci in questi spazi sotto il denso fogliame e a farci partecipi della loro atmosfera.

Dell'alto medioevo pirenaico, cui in parte ascendono, c'è buona mostra in questi saggi: evocazioni dell'epica francese e spagnola, Rolando e Bernardo del Carpio, i dodici «*pari*» e i dodici secoli che ci separano da loro, ci avvicinano fatti e figure dentro una misura temporale che è tutta interiore e che, per esempio, ricostruisce - vicino a questi - il possente personaggio di Alfonso X definendolo «*sin tiempo*» in una originale polivalenza semantica. Sono frutto di grande cultura e anche di attrazione, sentita dall'autore, verso la relativa unità spirituale e di portentosa immaginazione di quei tempi.

Con una modestia che è accattivante eleganza spirituale, Vehils chiama la propria raccolta di saggi «*cajón de sastre, o de alfayate*», come con arabismo risonante si chiamava una volta: egli stesso per primo critica la dispersione degli argomenti - dall'antico al moderno, è vero -; ma la profondità non è detto che sia sempre dovuta alla specificità della ricerca o alla mole dell'opera stampata: personalmente, ho ammirato dei giudizi, in questi saggi, espressi con poche parole ed estremamente stimolanti, frutto di rapida sintesi, sensibilità finissima e capacità di selezione di valori.

Così pure, trovo che Vehils crea dei trasfondi di poesia sui quali fa fiorire il discorso razionale e colto.

Si apprezza l'uomo di cultura, conoscitore anche di popoli e paesi, e nello stesso tempo gli si è grati per non far pesare il suo ponderoso bagaglio di conoscenze sul lettore: ci si rende conto che esiste, ma è « discreto », non opprime.

Certi accostamenti ricordano lo stile di Azorín, l'Azorín che ri-crea, che attualizza con vivo patetismo, come quando Vehils immagina che possano essersi incontrati Jorge Manrique e Villon, al di qua dei Pirenei, magari fuggendo – il vagabondo chierico dei preti di San Germain – la giustizia francese per rifugiarsi sulla strada giacobea o in qualche castello della « meseta ».

Il famoso tema, tanto frequente nella poesia medievale, dell'« ubi sunt » è da noi ricordato, dice Vehils, in genere, grazie soltanto a Villon e a Manrique, nostri contemporanei: contemporanei perché ci insegnarono a dialogare con la morte e a scoprire il relativo di tutto l'umano che passa.

Versatilità di interessi e conoscenza di temi portano Vehils a spaziare in campo contemporaneo, da Eduardo Mallea a Borges, a pittori dei nostri giorni come Mac Entyre e alla sua « arte generativa », collegata alla forma cambiante-rotativa di Mallarmé, la quale a sua volta è affine alla musica pitagorica di antica memoria.

Nel settore dei « centenari », si include un articolo di Alberto Insúa che commemora Rafael Vehils, padre di Jorge, l'autore dell'opera che recensiamo, il quale – nel caso del proprio genitore – non ha voluto estendere la commemorazione.

Rafael Vehils, catalano trapiantato a Buenos Aires e lì morto nel 1959, e di cui Insúa mette in rilievo la passione americanista, condivisa da altre passioni, regionali e spagnole della gioventù, la ricerca di avvicinamenti ispano-argentini nell'ultima parte della sua vita; queste passioni, d'altra parte, furono evidentemente ereditate dai nonni, Mariano Vehils sindaco di Barcellona assassinato in un giorno di sollevazioni nel 1837, e José Grau, alfiere dei « miñones » catalani che collaborarono alla difesa di Buenos Aires durante l'invasione inglese.

Apprendiamo dall'articolo di Insúa, che Rafael Vehils fu un gran patriota spagnolo d'America, che mantenne lo spirito della Spagna non solo in Argentina, ma anche in Uruguay e in Brasile attraverso la « Institución Cultural Española ». Nella Barcellona natia aveva fondato la « Casa de América », fu deputato dal 1918 al '21, diresse la rivista « Mercurio », fu presidente della « Asociación de periodistas » e nella capitale argentina, dove si trasferì, diresse pure la « Cámara de Comercio », trovando anche tempo e passione instancabile per far prosperare la Institución Cultural su accennata che si onorò delle collaborazioni di Menéndez Pidal e di Ortega y Gasset.

È interessante apprendere che fra tanti altri spagnoli che si giovarono delle buone prestazioni di Rafael Vehils, fu proprio per diretto tramite di questi che lo storico Claudio Sánchez Albornoz e il fisiologo Pío del Río Ortega vennero in Argentina e lasciarono orma non facile da cancellare in Buenos Aires.

Tanti altri dati su Rafael Vehils si possono consultare sulla Enciclopedia Espasa Calpe (ap. 1959), ma è una gradita sorpresa trovare rievocata questa nobile figura con parole di Insúa fra gli scritti di Jorge Vehils, un figlio devoto e che segue le orme del padre nel doppio campo delle lettere e delle relazioni culturali fra i popoli.

Bruna Cinti

*Poeti ispanoamericani del '900*. A cura di Francesco Tentori, Milano, Bompiani, 1987, 2 voll., pp. LXIV-611.

En la última mitad del siglo XX el mundo ha tomado conciencia del lugar alcanzado por la poesía latinoamericana después de casi un siglo de incesante ascenso. El reconocimiento a su primacía, aunque menos bullicioso y comercial que el otorgado al «boom» novelístico, alcanza ya un consenso universal junto a la poesía griega moderna o la japonesa – como conjuntos lingüísticos – o como los grandes solitarios nombres de un René Chair – recientemente fallecido – de un Sedar Senghor, de un Vasco Popa o de grandes ignorados como el lituano Marcelijus Martinaitis ... – ¡Una alta poesía como una gran narrativa brilla en el exilio de los pueblos oprimidos por el imperio ruso! –.

Este plebiscito debería significar muchas antologías – como se han multiplicado las traducciones de autores latinoamericanos y es cada vez mayor el número de estudios sobre nuestra literatura en revistas literarias de todas las lenguas –, pero no es así. Quizás sea excesivamente difícil organizar y traducir una antología de una imponente galaxia de poetas, formas poéticas y recursos lingüísticos como la latinoamericana. Por eso Italia, con su excelente nómina de hispanoamericanistas, con su atención creciente por nuestra literatura continental (en 1985 apareció, traducida al español, una notable *Historia de la literatura hispanoamericana* de Giuseppe Bellini), con el número y calidad de sus antologías, estudios y traducciones, merece ahora un reconocimiento especial concentrándolo en el nombre de Francesco Tentori Montalto por la antología, en dos tomos y bilingüe, que acaba de publicar la Editorial Bompiani de Milán, *Poeti Ispanoamericani del '900*, obra sin par por su original y erudito estudio introductorio y por el esfuerzo y logro de sus traducciones! – logradísimas traducciones – de casi medio centenar de poetas. Abre el libro un corto prefacio de Mario Luzi.

Pero antes de comentar esta obra quiero señalar un fenómeno paralelo: también Hispanoamérica parece haber tomado conciencia de los valores de su creación poética porque, en este último lustro, han aparecido un gran número de antologías – aumentando su número a medida que corremos hacia el final del milenio –, notables todas ellas por la riqueza poética reunida, como también por sus estudios introductorios que ha fijado – en un continente extrañamente pobre en crítica literaria – líneas claves y maestras del mapa, tan entrecruzado y variado en corrientes estéticas, de la poesía de nuestra América. Antologías como la de Ramón Xirau, la de Stefan Baciú, la de José Olivio Jiménez (de Alianza Editorial de Madrid, que acaba de alcanzar su octava edición), la de José María Valverde, la de Juan Gustavo Cobo Borda (del Fondo de Cultura Económica de México), la de Julio Ortega (de Siglo XXI), etcétera, revelan esa toma de conciencia que mueve a nuestra cultura a realizar estos balances del acervo poético acumulado por el Modernismo, el post-modernismo, la Vanguardia y sus continuidades y rupturas hasta hoy.

¿Qué nombre se le dará a este siglo en que la lengua española funda otra vez América y alcanza otra cima de oro?

Pero analicemos la antología de Tentori. Su continente poético se abre por la puerta principal: Darío – el Darío que crea y luego critica y derriba el Modernismo –

es decir, el Darío «moderno», impulsor de ese «hecho central y decisivo de la poesía hispanoamericana que es su propio proceso de americanización», y luego, avanzando la corriente, siempre con fuerza de continuidad y simultáneamente de ruptura, las diversas tendencias de Vanguardia y sus derivaciones hasta la frontera oscura del futuro que Tentori cierra, acertadamente, con la misteriosa portera de sombras, Alejandra Pizarnik. El inteligente crítico de poesía de la revista «Vuelta», Eduardo Milán, escribe: «Creo que hay únicamente dos formas de hacer una antología poética: partir de un criterio absolutamente subjetivo o hacer una antología de *poéticas*. Para lo primero hay que tener un gusto infalible, para lo segundo un conocimiento solvente. La de Tentori es una antología de «poéticas» o, como él dice: «de grandes familias» en que agrupa a los poetas.

Estas son las comarcas o archipiélagos poéticos de su antología:

1. «*La poesía nueva*», casilla que llena plenamente Rubén Darío. Es decir, «lo nuevo» es la llave.

2. «*Rebelión, Vanguardia, 'antipoesía'*». Dos nombres son los heraldos de estas corrientes: Huidobro y Nicanor Parra.

3. «*Epopéya de la tierra, el meta-país lírico, crepuscularismo agreste y provinciano, elegía espiritual*». Esta ancha y variada comarca agrupa el número mayor de poetas. Nombres claves serían Lugones, López Velarde, Carrera Andrade, etc.

4. «*Poesía y mito de América*»: Bastan tres nombres para explicar las fronteras de esta comarca: Gabriela Mistral, Neruda, Joaquín Pasos.

5. «*El testimonio dramático y la poesía del hombre*». País no muy bien definido, donde caben poesías tan contrapuestas como la de Fayad Jamis o Nicolás Guillén y la cimera de Vallejo.

6. «*¿Búsqueda formal, culto de la palabra, poesía de la inteligencia?*» Definen esta sección poetas como Borges, Paz o el nicaragüense Martínez Rivas.

7. «*Intimidad, lenguaje del alma, poética de la memoria*». Residen en este archipiélago, entre otros, Alfonso Cortés, Eliseo Diego, Alejandra Pizarnik ...

Enriquece la antología su propia historia. Apareció una primera edición en 1971 en Ediciones ERI de Turín. Ese edificio primero y central ha sido remodelado y aumentado por Tentori, agregando poemas a los autores seleccionados, lanzando nombres nuevos (el apéndice de esta edición es de 115 páginas), agrupando a algunos autores, por sus nuevas obras, en otras familias poéticas gracias a la visión elástica y dinámica del antologista, cosa que no es común en el oficio, ya que a muchos críticos les basta un libro o una página para dejar prisionero para siempre a un autor en una incómoda casilla.

Naturalmente que, como en toda antología, el combate se establece al pie de su muralla. Por los que están y sobran. Por los que no están y faltan. La mayoría de los que notablemente faltan es el propio antologista quien los señala. Pero cada lector es un juez severo al que tal vez pueda aplacarse recordándole que la obra de Tentori, en dos tomos, es de 612 páginas y presenta poemas de cuarenta y tantos poetas hispanoamericanos. Y ese trabajo admirable de poeta-traductor (porque Tentori es, además y sobre todo un creador, una de las poesía más diáfanas y sutiles del alma en su misteriosa relación con el paisaje y el tiempo), hay que agregarle el trabajo de su mapa lírico y de sus acotaciones y deslindes. Tentori demuestra un ojo incisivo y pro-

fundo de crítico. Su introducción, por eso, como la de José Olivio Jiménez o la de Cobo Borda, es una inapreciable lección de lectura de poesía.

Una vez más Italia – como ayer con Américo Vespucci – ofrece un magnífico mapa de la verdadera América, donde los países ofrecen otras fronteras y consistencias, como el Chile planetario de Neruda, el dramático Perú de las solidaridades y humanismos de Vallejo, o el sensual e imaginista sol de encendidos oros del nicaragüense Rubén Darío ...

Pablo Antonio Cuadra

*Poeti del Guatemala (1954-1986)*. Studio introduttivo di Dante Liano. Traduzioni di Alfonso D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 179.

Con la competenza dello studioso di cose americane Dante Liano, da anni ormai proficuamente attivo nell'Università italiana e in special modo nell'Ateneo milanese, presenta nei *Poeti del Guatemala* la produzione più recente del suo paese nel settore della creazione lirica.

Siamo poco abituati a riconoscere al Guatemala un significativo posto nell'ambito della poesia centroamericana, usi come siamo, da Rubén Darío in poi, a considerare per il Centroamerica luogo privilegiato della poesia del nostro secolo il Nicaragua, dove dominano le figure di Pablo Antonio Cuadra, di José Coronel Urtecho e di Ernesto Cardenal. Ricordiamo, per il Guatemala, non v'è dubbio, la produzione poetica di Miguel Angel Asturias, di segno così personale, e tuttavia in secondo piano rispetto alla sua creazione in prosa, e di Luis Cardoza y Aragón, ma non andiamo molto in là di questi nomi. E questo ingiustificatamente, dovuto alla scarsità d'informazione, poiché la poesia fiorisce in altri paesi dell'America Centrale, dal Panama al Salvador, all'Onduras. Salutiamo, quindi, con piacere, l'apparizione dell'Antologia del Liano, poiché viene a colmare una ingiustificata lacuna, che non è esclusiva dell'ambito italiano, ma certamente si estende ad altri paesi, anche centroamericani, ritengo. È da sperare che lo studioso, e fine letterato, voglia prendersi a carico il compito di colmare altre lacune del nostro ispanoamericanismo, dedicando la sua attenzione ad altri paesi, non certo poveri di creazione poetica, nell'ambito che più lo attira.

Al volume il Liano, che è anche il selezionatore del materiale, premette un importante studio critico, nel quale traccia la storia della poesia guatemalteca più recente, del periodo 1954-1986. Il suo discorso è ricco di dati, penetrante criticamente e rigoroso, senza che manchi una nota di appassionata partecipazione, data l'appartenenza dello scrittore al mondo guatemalteco e alla sua letteratura come narratore.

Giustamente il critico pone in rilievo le caratteristiche fondamentali della poesia guatemalteca, ancorata a più motivi, che chiameremo fondatori, i quali vanno dal mito vitale delle antiche civiltà e cosmogonie precolombiane, alla situazione attuale dell'esistere nel paese. Una poesia, quindi, ci sembra di cogliere, che vive tra il magistero di Miguel Angel Asturias e quello di Ernesto Cardenal, che dal vicino Nica-

ragua – ma la poesia di Cardenal si è imposta in tutto il continente e anche fuori di esso, per motivi vari, anche extra-letterari – penetra facilmente una lirica il cui punto di origine è la protesta.

Ciò detto vale la pena di sottolineare che tali motivi non sono esclusivi, ma che la poesia guatemalteca contempla una interessante molteplicità di temi. Scrive esattamente il Liano: «Quando, nella vita di una nazione, il terrore si tocca come in una notte cieca, allora l'ossessione della morte appare anche nel sonno più profondo. Soprattutto se le cause della violenza si vedono per strada o nelle profonde campagne, nell'esercito di miseri che appena sopravvive ai margini della storia». E ancora: «Quello che desta meraviglia, invece, non è che la poesia sia permeata dal sociale, ma il fatto che, in un contesto radicalmente ostile e refrattario ad essa, la poesia continui ad essere coltivata, nonostante e contro tutto, e continui ad essere l'amore motivo di canto, e l'altruismo un sogno sognato, e l'umanissimo desiderio di un mondo migliore, da tutti condiviso, si scriva in ostinati versi. Credo di trovare in ciò la caratteristica più incoraggiante della poesia guatemalteca contemporanea. Certo, una solida tradizione, ma ancora di più, una vocazione che supera ogni ostacolo».

Trasparente passione guatemalteca cogliamo in queste parole del curatore, partecipazione, quindi, diretta alla poesia qui riunita. Percorrere con attenzione i materiali poetici che il Liano presenta significa per il lettore attento penetrare un mondo, nella sua dimensione più intima. Vi si coglie un'infinità di echi suggestivi: la presenza dei «maya eternos», le trasparenze di giada e i problemi, mai risolti, che vengono di lontano: « Para contar el tiempo se aclaraban las aguas de los lagos / se adelgazaban jades, / astronómicos de un ojo filtraban los vapores de la selva, / colaban lluvias, / oraban con la lengua perforada / y masticando anís, / ¡para contar el tiempo!».

Così si esprime un poeta di profonde radici indigene come Luis Alfredo Arango. E Julio Fausto Aguilera ci presenta il sogno di una patria ideale sempre ansiata: «La Patria, les decía, es una casa / donde vivimos todos como hermanos. / Es una hermosa casa, mis amigos, / que todos afanosos levantamos». José Luis Villatoro tratta di una libertà mai incontrata. Roberto Obregón dà voce alla sua protesta, facendo tesoro della lezione di Ernesto Cardenal. Francisco Morales Santos interpreta i segni che si oppongono agli ordini di sottomissione, di silenzio e di morte, celebra nella parola il «fósforo animoso / que besa la materia / propiciando la muerte del espectro». Antonio Brañas recrimina sul destino della patria.

Con Otto René Castillo la poesia guatemalteca antologizzata in questo libro ha una delle sue voci più significative. Il segno tragico della sua scomparsa, trentenne, in una delle faide interne della guerriglia, rende più immediato il richiamo di una poesia che canta la patria e la libertà; «Vamos Patria a caminar» è un testo ricco di partecipazione e di sensibilità, una totale identificazione uomo-terra: «Canto tu nombre, alegre como un violín de surcos, / porque me viene al encuentro de mi dolor humano. / Me busca del abrazo del mar hasta el abrazo del viento / para ordenarme que no tolere el crepúsculo en mi boca. / Me acompaña emocionado el sacrificio de ser hombre, / para que nunca baje al lugar donde nació la traición / del vil que ató su corazón a la tiniebla, negándote!» Un verso profetico domina il poema: «Yo he de morir para que tú no mueras».

Di una poesia ricca di intima suggestione, anche per l'originalità del ritmo, è au-

tore Manuel José Arce, poeta di singolare rilievo, scomparso or non è molto. Il fine gioco del concetto, la musicalità della rima, quando vi ricorre, il tono rassegnato e ironico della propria autocontemplazione permeano la sua poesia, dandole originalità e immediatezza, al di sopra delle presenze deliberate del primo Cardenal, quello degli *Epigramas*, in alcune delle sue composizioni, come nel poema dedicato a Casia, sulla profondità dell'amore clandestino che, «mientras más se le goza en forma pública, / más se le goza en íntimo secreto».

Non mi dilungherò oltre, poiché sarebbe necessario accennare a tutti i poeti compresi nell'Antologia, per forza di cose in modo insoddisfacente, data la natura di questo scritto. Il lettore ha la possibilità di pervenire direttamente a questo interessante materiale creativo. Vale la pena che lo faccia. Anche il lettore poco addentro nella lingua spagnola, poiché le traduzioni di Alfonso D'Agostino sono, come si suol dire nell'ambito ispanico, «inmejorables», condotte con estrema finezza.

Giuseppe Bellini

Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, pp. 235.

Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, pp. 253.

La pianta della semiotica ha attecchito tardi sul suolo iberico e ancor più stenta a mettere radici in territorio ibero-americano: i suoi frutti però, pur non copiosi, crescono forti di esperienze già collaudate altrove e di entusiasmi altrove già smorzati, offrendo anche in campo letterario nuove forme di originalità. Non l'originalità assoluta delle rotture, ma quella relativa delle mediazioni che, applicando *flessibilmente* a nuovi testi definizioni e interpretazioni maturate in altri contesti, fa intravedere insospettate risorse tanto nelle opere da leggere, o da rileggere, quanto nei metodi di lettura.

È questa la via seguita da Fernando de Toro, infaticabile studioso del teatro ispanoamericano del ventesimo secolo (ma non solo di quello) che prima si è cimentato in un rilevante numero di saggi; che ha redatto fra l'altro una cospicua bibliografia (F. de Toro - P. Roster, *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt am Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1985, 2 voll., recensita in questa rivista da G. Bellini: 25, 1986, pp. 79-81); e che di recente ha versato i risultati delle proprie indagini in due opere uscite insieme: una di tipo prevalentemente teorico, che per la generalità dell'argomento sarà qui privilegiata, e l'altra di tipo prevalentemente interpretativo, cui si farà riferimento in modo sommario per limiti di spazio.

*Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* annuncia già nel titolo la natura e la priorità delle questioni affrontate relativamente a uno dei fenomeni artistici più complessi della nostra cultura, giustamente sottratto all'esclusivo dominio della critica letteraria per riconoscergli una più attendibile pertinenza interdisciplinare. Scrive in proposito l'autore: «La riqueza semiológica del objeto teatro es inmensa y de aquí la



necesidad de sistematizar cada uno de los niveles que lo integran. Su complejidad esencial viene determinada por no tratarse, como otras prácticas artísticas, de un solo sistema signifiante, sino de una multiplicidad de sistemas significantes que a su vez operan doblemente: como práctica literaria y como práctica escénica. Al mismo tiempo esta complejidad se ve aumentada por la naturaleza misma del objeto teatro: no sólo es *texto dramático* sino también *texto espectacular*, presentando una dimensión «literaria» y otra escénica: no se constituye solamente por componentes lingüísticos sino también por componentes paralingüísticos.» (*Introducción*, p. 12). Sono appunto queste le premesse di studi fondamentali sulle forme comunicative del teatro, apparsi in altre aree linguistiche in un passato non ancora troppo lontano, e qui confluiti in una sistemazione organica e riassuntiva, arricchita in margine da acute e costruttive riflessioni. Nelle sue linee teoriche generali la materia è ormai tanto vasta e per molti aspetti così sottilmente inquisita che sarebbe fuori luogo cercare di esporre con la necessaria diligenza ciò che l'autore deve alle precedenti ricerche di specialisti quali Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Keir Elam o Marco de Marinis – per ricordare solo i più citati –, e ciò che invece è da attribuire al suo apporto personale. Un esercizio faticosissimo tanto per l'esperto quanto per l'ignaro: l'adeguata presentazione delle novità non potrebbe eludere una pur sintetica rassegna del già noto e ciò comporterebbe per l'uno eccessive ripetizioni e per l'altro eccessivi ermetismi. In questo suo libro, Fernando de Toro ha infatti coniugato la pazienza dell' 'evangelizzatore' con l'intraprendenza del 'pioniere': da un lato egli aspira a colmare il vuoto speculativo dell'area iberica fondendo e diffondendo gli strumenti teorici di maggior interesse; dall'altro intende promuovere attraverso questi stessi strumenti, usati con sicura destrezza e creatività, una nuova interpretazione del teatro ispanoamericano del nostro tempo. Il che significa, in entrambi i casi, cominciare quasi da zero.

Un'impresa di tutto rispetto che si articola in sei capitoli: il primo, «El discurso teatral» (pp. 15-50), illustra la specificità del proprio oggetto partendo dalle più generali definizioni linguistico-pragmatiche; il secondo, «Texto, texto dramático, texto espectacular» (pp. 51-86), percorre fin dai principi di base i vari tipi di convenzioni che regolano l'interazione delle componenti necessarie a fare di un testo drammaturgico scritto per il teatro uno spettacolo teatrale concreto, cioè una messa in scena reale, ivi compresa la fase intermedia della messa in scena virtuale; il terzo, «La semiosis teatral» (pp. 87-127), affronta il processo di produzione del senso nella dinamica di icone indici e simboli, i caratteristici segni teatrali dalla mobilissima compresenza; il quarto, «La recepción teatral» (pp. 129-164), sposta l'attenzione sul lavoro cooperativo dello spettatore, con aperture sulle più recenti prospettive della cosiddetta 'semiotica delle passioni', non disgiunte comunque dalle più tradizionali metodologie dei sondaggi statistici; il quinto, «Por una especificación actancial» (pp. 165-180), passa in rassegna le posizioni storicamente più consolidate sull'argomento, con una tripartizione della sintassi drammaturgica in micro-sequenze, macro-sequenze e super-sequenze, utilizzabili a seconda del livello d'analisi prescelto. Tuttavia, quest'ultimo capitolo avrebbe forse trovato una sua più esatta collocazione al posto del precedente, dato che i problemi della ricezione rappresentano un più fluido passaggio all'argomento del capitolo conclusivo, «Historia y semiótica del teatro» (pp. 181-214), particolarmente stimolante per la densità delle sue proposte e delle loro implicazioni.

Sottolineata l'urgenza di ripensare su basi teoriche più consapevoli al concetto di storia letteraria, per troppo tempo abbandonato a spontaneismi appagati in fretta da una qualsiasi forma di cronologia (geografica, biografica, generazionale ecc.), Fernando de Toro insiste sulla necessità di integrare più rigorosamente l'asse sincronico all'asse diacronico, in quanto «la conexión entre estructura y cambio es un punto fundamental para historiar» (p. 188). Dopo tali premesse, l'autore raccoglie posizioni speculative di varia provenienza intorno alle nozioni fondamentali di *sistema* («conjunto de reglas y componentes que unifican una serie de objetos, los cuales están correlacionados», p. 195), di *modelo* («descripción abstracta y teórica de una estructura y de su funcionamiento», p. 195), di *genere* (classe di testi che «poseen propiedades comunes en un momento de la historia o a través de la historia», p. 196), di *cambio* («alteración de ciertos elementos de un sistema, lo cual conduce al establecimiento de un sub-sistema (o sub-sistemas) pero no a la instauración de uno nuevo o *ex-novo*», p. 197), formulando poi la sua proposta metodologica nei termini seguenti: «Al sostener que la historia consiste de sistemas, siendo cada sincronía un sistema del cual emerge un modelo que procede de textos, que son tipos de enunciación, estamos describiendo un *proceso de cambio* y evolución. Esta no la consideramos desde una perspectiva axiológica, sino como proceso, ya que las formas más que evolucionar, cambian, se transforman. La tarea de la historia literaria consiste en explicar, en este nivel de análisis, *cómo y qué* cambia en los sistemas, qué es lo que nos permite constatar un cambio (o cambios) formal(es) en una estructura dramática» (p. 197).

Ma, si chiede a questo punto l'autore, come si stabilisce un sistema (che a mio avviso, però, sarebbe forse più opportuno sostituire con il concetto di paradigma) o una serie di sistemi? Dove si operano i tagli sincronici da proiettare sull'asse diacronico sia in avanti che all'indietro? E quali sono, inoltre, le cause che determinano il cambio? L'importante è partire non tanto dagli autori quanto dai testi: quelli che, per avere in comune certe proprietà dominanti, formano il sistema; quelli che poi ne affermano il canone; quelli che infine ne sanciscono la rottura, l'esaurimento, la sostituzione. Non è però meno importante considerare il rapporto dinamico che lega il sistema (o i sistemi) di testi al rispettivo contesto storico-culturale («contexto social»), visto sia dalla parte dell'emittente («contexto de producción»), che dalla parte del destinatario («contexto de recepción»).

A questo punto la fatica dell'autore si conclude con una serie di idee che lasciano esplicitamente aperti problemi empirici e propositi teorici, in generale coerenti rispetto all'impianto argomentativo che ne costituisce il fondamento e promettenti rispetto al panorama interpretativo che ne costituisce la meta. Ma, proprio perché il progetto si trova in una fase così acerba, c'è ampio spazio per correttivi che integrino o sfumino certe questioni di principio, come per esempio quella che circoscrive la produzione e la fruizione delle opere teatrali a un ristretto ambito di classe (cfr. p. 206). Anche tenendo presente la crudezza di certe situazioni socio-politiche latinoamericane, credo che questa concezione pecchi di un ideologismo troppo rigido e che non guardi con le necessarie sfumature alla delicatissima posizione dell'artista in seno a paesi dalle componenti culturali non solo diverse ma anche discrepanti. Tanto per trarre un esempio da un genere letterario a tutti più noto, si pensi agli intenti etici ed estetici di molti romanzieri del *boom* che rappresentarono mondi anche molto

lontani da quelli più consoni alla loro estrazione sociale, spesso privilegiata. Comunque, quale suggerimento ulteriore per quest'analisi particolarmente difficile dei rapporti fra testo teatrale e contesto sociale, mi sembra che le teorie sui modelli culturali elaborate da Jurji Lotman – presente nella documentatissima bibliografia finale solo con uno specifico saggio sul teatro – contribuirebbero forse a una visione più duttile delle tipologie, come del resto le avanzate indagini che sulla semiotica del testo sta conducendo da anni Walter Mignolo (del cui ultimo volume, *Teoría del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, ho dato a suo tempo notizia su questa rivista: 29, 1987, pp. 27-30) potrebbero fornire, nella fase di elaborazione sia teorica che empirica, spunti metodologici fecondi.

Dell'arduo cammino interpretativo in cui si è addentrato, Fernando de Toro ha in ogni caso raggiunto una tappa significativa con l'altro suo volume *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, che mostra come tradurre in pratica la teoria, relativamente a uno specifico oggetto di indagine. Anche se non strettamente necessario, è meglio leggere questo studio alla luce dell'altro: l'autore espone nel primo capitolo, «Conceptualización estético-metodológica» (pp. 13-53), quello che assai efficacemente chiama *sistema Brecht*, inquadrato semioticamente non senza che ne sia stato prima ricostruito l'antiaristotelico effetto di straniamento nelle sue generali premesse ideologiche, fino ai più concreti espedienti spettacolari. Il secondo capitolo, «El teatro épico hispanoamericano» (pp. 54-106), individua la presenza di tale sistema nelle opere di drammaturghi ispanoamericani che si sono impegnati a fare dell'arte uno strumento di lotta politica e che sono rappresentati, in particolare, da sei opere (*El atentado* di J. Ibarguengoitia, *La paz ficticia* di L.J. Hernández, *El asesinato de X* del Grupo Libre Teatro Libre, *La denuncia* di E. Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* del gruppo «La Candelaria», *Relevo 1923* di J. Goldenberg), delle quali viene fornita in appendice una scrupolosa analisi (pp. 107-240), cui seguono anche in questo caso fitte pagine di bibliografia.

Il fatto che Brecht abbia avuto laggiù tanta risonanza si deve, secondo le giuste conclusioni dell'autore, alla «necesidad de lograr un equilibrio entre la creación literaria dotada de un nivel estético aceptable y los problemas políticos sociales que agobian el presente de la realidad hispanoamericana» (p. 105). Ma la lezione di Brecht, quella più autenticamente dialettica, non può non toccare anche noi e certo l'effetto di questa drammaturgia epica sulla platea di un'Europa smarrita o distratta dalla sua condizione postmoderna si appresenta meno alla familiarità del *déjà vécu* che al turbamento dell'imprevisto: come a teatro, nel gioco avvincente delle differenze e delle identità, questa storia degli altri può strappare molti veli dalla storia di noi stessi.

Elide Pittarello

Julio Cortázar, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 291.

Puede chocar que aparezca ahora, cuatro años después de su muerte, una novela inédita de Julio Cortázar; y más si pensamos que lo hace en este momento por volun-

tad expresa de su autor. Él mismo, en nota preliminar, nos explica la historia de la obra: acabada en 1950 no pudo publicarse en su momento y el autor supo, tiempo después, que los pocos amigos que la leyeron descubrieron en ella un carácter premonitorio de la historia inmediatamente posterior de Argentina; afirma el autor: «En el fondo era demasiado fácil: el futuro argentino se obstina de tal manera en calcar sobre el presente que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito». Por último, nos confirma que ha decidido que se publique la obra en este momento para librarla de las ataduras históricas y para que se puedan apreciar mejor así sus cualidades.

Se trata de una buena novela y aunque, sin duda, va a sufrir el desgaste de las comparaciones con la obra posterior de Cortázar, en *El examen* encontramos valores que la hacen interesante, aparte de por su innegable virtud de anticipación del estilo y de muchas características de sus obras de madurez (humor, diálogos, creación de ambientes); como obra vista, o mejor, leída, independientemente de las demás de su autor.

La obra narra la historia de cinco personajes - Juan, Clara, Andrés, Stella y «el cronista» - que recorren la ciudad de Buenos Aires durante la víspera y la noche siguiente a un examen de universidad. Durante todo este tiempo se irán sumergiendo en un espacio físico enrarecido por una extraña niebla («No es niebla, es humo»; «A lo mejor eso no es niebla») y una sucesión de fenómenos alarmantes (el pavimento de las calles que se hunde, hongos de origen desconocido que crecen por la ciudad, sectas pseudoreligiosas que desarrollan una actividad extraña que conduce a la histeria colectiva) que culminan con la represión policial y la muerte. Y por encima de todo ello se impone la presencia enigmática e inquietante de Abel, antiguo conocido de los protagonistas, que provoca la duda, la desconfianza y el miedo.

A lo largo de su deambular por las calles de la ciudad los personajes van desgranando toda una serie de meditaciones acerca de la realidad argentina: de un pasado que se impone siempre mediatizando el desarrollo de la sociedad, de un futuro que se ve como incierto y de un presente caracterizado por el provincialismo, por la costumbre de cerrar los ojos ante la realidad y por la falta de verdaderos intelectuales; todo ello conduce al empobrecimiento y a la mediocridad de la vida social en todos sus niveles, incluso el del lenguaje («si el estado de la lengua permite sospechar como anda el pueblo que la habla, entonces estamos jodidos»), y a la dificultad para desarrollar una norma de convivencia.

Todo ello se nos narra con un evidente dominio del lenguaje, en el que destaca la utilización del habla coloquial, del chiste y del juego de palabras.

En su manejo de los recursos expresivos de la lengua Cortázar recurre también al juego con las posibilidades gráficas y así, sin dejar nunca de lado su carácter lúdico, pero dotándolas de un evidente valor significativo, nos sorprende con el uso de las mayúsculas, de la disposición de los renglones, de los espacios en blanco. Todo ello se convierte en un medio de romper con la disposición tradicional del relato y de pactar con el lector una nueva forma de lectura de la que ambos salen beneficiados, pero que obliga a este último a un esfuerzo nuevo por introducirse en la narración, tomando iniciativas, meditando sobre la propia lectura y decidiendo sobre las distintas posibilidades que el autor pone a su disposición.

Es, en resumen, *El examen*, una nueva invitación de Cortázar a todos aquellos que aún no se han acercado a su narrativa y, en especial, a los que habiendo ya disfrutado de ella no han podido dejar de introducirse en una de las aventuras más excitantes que se pueden encontrar hoy día: la lectura de Julio Cortázar.

Jaime Martínez

Alberto Blasi, *Un novelista argentino del 80: Manuel T. Podestá*, Buenos Aires, Huemul S.A., 1982, pp. 205.

Este importante libro de Alberto Blasi sobre Manuel T. Podestá, cofundador de la novela argentina, que, sin embargo, ha sido poco (y mal) estudiado por la crítica hasta hoy, es el resultado de un esfuerzo poderoso por parte de uno de los estudiosos contemporáneos más documentado sobre historia de la literatura rioplatense, en general, y sobre la de la época tratada, en especial (claro está que su formidable erudición no es óbice para su capacidad crítica amén de comunicativa y, sobre todo, su participación humana). El mismo autor nos informa que ha realizado una «larga y difícil investigación» en «archivos judiciales y hospitalarios, amén de haber revisado los periódicos de la época y ubicado a los descendientes indirectos del escritor que aportaron piezas de archivo, iconografía y referencias concretas» (p. 201).

La erudición se acumula especialmente en el primer capítulo donde Blasi trata (en forma, con todo, cautivante) la biografía del médico-novelistas (pp. 7-28). En el segundo capítulo (pp. 29-51) analiza oportunamente y en forma exhaustiva, la crítica anterior sobre M. T. Podestá confirmando, por un lado, su profundo conocimiento del tema y comentando o corrigiendo, por otro, lo dicho por los demás autores (crítica de la crítica) que, en resumidas cuentas, resulta, hasta hoy, bastante modesto, salvo pocas excepciones entre las que descuella Antonio Pagés Larraya (quien vierte, al respecto, importantes y penetrantes observaciones en *Los años del progreso y su versión narrativa*, «La Nación», 15.8.1945 y *Perduración romántica de las letras argentinas*, México 1963). Los capítulos de III a VIII están dedicados al análisis, detallado y riguroso, de la principal novela de Podestá, *Irresponsable* (pp. 53-181). Los últimos dos (pp. 183-199) están consagrados a sus obras menores – *Alma de niña* y (de pasada) *Delfina* (obra traspapelada) – amén de la valoración global y contextual de *Irresponsable*.

Hay que subrayar, ante todo, la «simpatía», la «amistad», en suma la participación anímica con que el crítico lee al autor, y que siente como «inscripta en una sociedad de almas» (p. 202). Se trata de una *afinidad electiva*, humana antes que literaria, que debe de venir de lejos y no deja de estar relacionada con el común origen genovés y el amor de ambos por la sobria y sólida tradición *geneise*. Basta observar cómo el crítico insiste en subrayar la actitud de solidaridad de Podestá hacia la pobre gente del barrio *La Boca* en Buenos Aires, genovesa en su mayor parte:

Una imagen de Podestá un tanto inesperada aún sobrevive entre alguna gente muy vieja del barrio de la Boca, en Buenos Aires. La del sentimental

hijo de genoveses que repartía su asistencia de médico y sus dádivas de hombre afortunado entre la genovesada humilde de ese subpuerto de la ciudad, castigado entonces por el pintoresquismo y la miseria. La del que se gratificaba con el gesto circunflejo y reverencioso de los paisanos de su sangre cuando decían *il dottore* convencidos del carisma que el vocablo envolvía. Actitud ésta cuya impregnación piadosa daría lugar a sus primeras escrituras narrativas. (p. 17) [...] Tiene una limousine con chofer, por cierto de marca italiana y con ella va a la Boca a repartir interminables juguetes a los nietos de los inmigrantes. (p. 24)

Y agréguese que, al presentar Podestá a los caudillos políticos argentinos en el Comité (pp. 142-143),

[...] sentados en hilera simétrica, en un rincón de la sala, fumando con desahogo, hablándose a hurtadillas con monosílabos, y dirigiendo de tiempo en tiempo sus ojos desconfiados a la puerta de salida. Tenían el aspecto venerable de los ancianos bíblicos [...] pero para estar allí «habían abandonado su hogar y sus majadas con la despreocupación que les caracteriza»,

opone a las «formas desgarradas» de su conducta «heredada del genio español» el «vigor posesivo de la raza genovesa»:

Nuevamente es lícito reparar cómo estas palabras están vinculadas a una etiología determinada, cómo el particular vigor posesivo de la raza genovesa no puede acceder a las formas desgarradas de una conducta que, aun sin saberlo sus depositarios, es heredada del genio español. (p. 143)

Este posible cordón umbilical con la común patria de origen («la raza genovesa») se ubica, a su vez, en el marco más amplio de la condición inmigratoria (y de sus efectos generacionales) a propósito de la cual Blasi revela indirectamente su solidaridad existencial al subrayar la actitud del Podestá acerca del tema y al comentar (con toda adhesión anímica) el tocante episodio de los dos niños-músicos recién llegados al país. (p. 99)

En una esquina, se había formado un corrillo democrático alrededor de dos criaturas pequeñas y harapientas que hacían gemir dos violines [...]. Dos pequeños inmigrantes [...] recibían en ese momento una ovación de aplausos y de centavos [...] generosidad correspondida con una canción popular que entonaban con voz aguda y con acompañamiento de violín [...] la pequeña tiple podía contar a lo sumo nueve años, parecía una viejecita con su vestido largo, su delantal hasta el suelo, su pañuelo arrollado sobre el pecho y atado atrás sobre las caderas; flacucha, despeinada, de facciones acentuadas, ojos vivos, grandes, inteligentes, comprimía contra el pecho su violín como a una criatura que se acaricia para que no lllore. Su acompañante no tenía más edad que ella: un muchachito movedizo, despejado, con cierto aire de audacia provocativa, dibujada en los rasgos de su fisonomía picaresca; bailaba dentro de su ropa más que holgada, y tan pronto hacía mover rápidamente el arco del violín como atrapaba en el aire una moneda de cobre que sin mirarla sepultaba en su bolsillo, conociendo por el tacto su valor.

La escena, en última instancia picaresca, es absorbida por el narrador con compasión y ternura comprensiva.

El episodio de los dos pequeños inmigrantes ofrece al crítico la oportunidad para expresar también acertadas y sintomáticas observaciones socioculturales sobre el tema: como la de que 'el inmigrante puede representar hasta la clave para la interpretación de los textos que corresponden a la fundación de la novela argentina' y que «el tema de la inmigración resultó acucioso y cargado de acentos polémicos o de inmediatas resonancias afectivas en nuestro medio cultural, hoy en manos de descendientes ilustrados de aquella inmigración» (*ibid.*). A los que, como el autor de esta reseña, han vivido en primera persona el drama del inmigrante en Argentina no se les escapa la alusión personal implícita (con cierto dejo de orgullo que tal vez compense antiguas frustraciones) en la última frase citada ... Dentro de este episodio sigue insistiendo Blasi (*ad abundantiam*) la opinión positiva y la actitud anímica solidaria de su autor por la inmigración:

Podestá confía en el porvenir de la inmigración, solidario con los humillados y los sujetos a explotación vil [...] rebeldía del escritor frente a ciertas desdichas de la condición humana [...]. Podestá ve sin indiferencia, sin fastidio, sin temor, sin xenofobia a sus dos pequeños ejemplares del almacigo inmigratorio [...]. Detrás de la imágen plástica [...] hay dolor y lágrimas, quizás una larga cuota de bajeza [...] y la denuncia [...]. Filantropía sin ideología [...]. Pero no pasiva sumisión a las consignas de una clase. (p. 101)

Al subrayar que Podestá ve sin indiferencia, sin fastidio, sin temor, sin xenofobia a los inmigrados, el crítico deja entrever la indiferencia, el fastidio, el temor, la xenofobia de ciertos ambientes condicionados por las «consignas de una clase»: lo cual es un dato innegable de la historia y la sociedad argentina de la época.

Hay otro episodio de la inmigración, relatado soberbiamente por el novelista, que Blasi elige y transcribe (p. 102) y que también le ofrece la oportunidad para comentar (magistralmente), una vez más, el consabido favor de Podestá hacia los inmigrantes quienes, recién llegados de Italia, desfilan, casi triunfalmente, por las calles de la vieja Buenos Aires:

A los lejos empezó a divisar una caravana de hombres, mujeres y niños que parecían acudir a alguna feria.

Era una larga fila de inmigrantes que cruzaban la plaza marchando detrás de sus equipajes que ellos mismos ayudaban a transportar.

Jóvenes en su mayor parte, fuertes, vigorosos, con esa robustez peculiar a los hijos de las montañas.

Vestían sus mejores trajes: los hombres sus chaquetillas lustrosas, con botones de metal, colgadas del hombro derecho, y dejando ver su camisa blanca, amplia, de hilo crudo, sujeta al cuello con un pañuelo de seda multicolor; sombrero de fieltro, en cuya cinta habían colocado algunos una pluma; el brazo izquierdo desnudo, musculoso, férreo; caras plácidas, de hombres sanos, contentos, sanguíneos; hablaban fuerte en su dialecto especial, echando tal vez sus cuentas sobre la posibilidad de una próxima fortuna.

Al respecto, Blasi comenta:

Nótase en el texto una actitud jubilosa vivida por el escritor, trasvasada a su texto, inserta en él como reflexión personal [...]. Los vocablos e ideas que [...] ha elegido para su descripción son totalmente afirmativos, creando un sistema de optimismo y confianza [...]; el material plástico es absorbido [...] con definido entusiasmo que no es ajeno a la condición propia de quien escribe [y, se podría agregar, a la condición propia de quienes fueron los antepasados del mismo crítico ...], a cierto patriotismo genuinamente de dos banderas. (pp. 102-103)

Es una actitud que el crítico, al oponerla a la «realista» de Edmundo de Amicis, define de «idealista» y hacia la cual se percibe que va su simpatía:

tras esto [...] hay una voluntad de estilo, un compromiso con lo italiano, entendido a través de cierta manera de ver las cosas, de cierto prejuicio patriótico y, por qué no, de cierto orgullo argentino.

Podestá se sentía miembro de aquella estirpe a la que se apresura a fijar, con trazos monumentales, convencido de que su ingreso iba a modificar el futuro de la patria del Sur. (p. 104)

«Compromiso con lo italiano» / «cierto orgullo argentino»: son los dos polos anímicos de los descendientes de italianos en la nueva patria, cuya copresencia suele representar a la vez, su tragedia y su grandeza. Este histórico conflicto que estaría presente en Podestá, *aquel* «sólido genovés» (p. 105) de entonces, no debe de ser del todo ajeno al mismo crítico, *este otro sólido genovés* de hoy (y, al repetir la connotación de «sólido», los que conocemos su persona práctica no podemos dejar de pensar, amén del conocido carácter genovés, en su propia estructura física, alta y robusta: en la analogía inmediata entre el «alto y macizo Podestá» (p. 11) y nuestro *alto y macizo* crítico argentino. Tal implícita *simpatia* por la actitud de Podestá hacia la inmigración itálica, no le impide a Blasi calar críticamente dentro del fenómeno inmigratorio mismo al comentar ciertos pasajes del *Irresponsable*. Véase por ejemplo, este trozo en el cual integra el texto que cita con algunas consideraciones ejemplares acerca de la oposición sociocultural entre *ethos* de la clase regente y *ethos* del injerto inmigratorio:

Entendida la novela como la oposición entre dos *ethos* inherentes a tipos humanos diferenciados y en potencia antagónicos, una clase regente asentada en los prestigios del pasado, otra en formación, asentada sobre la capacidad laboriosa del injerto inmigratorio, encontramos en este pasaje un testimonio de la grieta íntima que afecta a esa nueva clase. Es evidente la inseguridad de sus proceder en los planos de actuación que han dado prestigio a la clase alta tradicional; el sentimiento de inferioridad en el gusto, de falta de pautas ciertas metabolizadas en el organismo espiritual; la expectativa ante la eventual crítica o la autorizada descalificación. El reconocimiento en síntesis de que aquellos, los que ya estaban, aun en los casos en que se ancione su eventual caída, son portadores de ciertas notas inestimables que normalmente no se alcanzan a través del trabajo o la educación. Si lo entendemos así, esta irrupción del innominado en el *sancta sanctorum* de la casa burguesa, actúa a manera de autoflagelación. Condición necesaria para el conocimiento de ciertas realidades últimas, se la impone quien escribe y es portador de las angustias e incertidumbres del grupo social al cual representa. (p. 122)



Hay más. Su honestidad intelectual y su objetividad crítica llegan a colocarse por encima de las (acríticas) *tentaciones* afectivas a tal punto que, al comentar la «violenta fobia [de Julián Martel en su novela *La bolsa*] respecto de los inmigrantes, no deja de agregar, sin ambages: «Muchos de esos inmigrantes fueron, en su concepto, *no del todo errado en ciertos casos* [subrayado mío], “parásitos de nuestra riqueza”» (p. 98).

He tratado de evidenciar hasta aquí, a través de su crítica, cuál es, en mi concepto, el eje espiritual, la actitud anímica del hombre Blasi al respecto del autor que la ocupa, puesto que me parece útil, en casos emblemáticos como éste, tratar de comprender algo también acerca de la personalidad del crítico y no sólo acerca del autor que es objeto de su crítica, (así como, en otras oportunidades, me ha parecido útil intentar una crítica estilística del traductor paralelamente a la semántica del autor: cfr., sobre todo, mi comunicación *Neruda in italiano (per una critica stilística della traduzione)*, presentada ante el «Convegno Neruda», Siena 24-25 de septiembre 1982, en la cual traté de evidenciar y comentar ciertas notables elecciones estilísticas de Giuseppe Bellini en su conocida traducción poética de Neruda). Me pregunto, ahora, cuál puede ser su *eje crítico*, su actitud básica en esta investigación. Al respecto, creo que lo más característico de su crítica es una actitud fundamentalmente estilística (aunque, no siempre explicitada) que supone una especial percepción de los fenómenos formales del texto (estilemas) relacionados, a su vez, con la espiritualidad del autor estudiado (sin menoscabo de una viva atención hacia el contexto histórico y sociocultural).

Los ineludibles límites materiales que aquí se conceden me impiden profundizar ahora este aspecto. Me veo obligado, pues, a limitarme a un escueto registro, meramente indicativo, de los estilemas que más me han llamado la atención, acá y allá, a lo largo de todo el libro, y que Blasi trata (o señala) oportunamente (dejo el comentario analítico para una próxima oportunidad):

- a) reiteraciones triádicas dentro de un «cálido sistema adjetival» (p. 74);
- b) terminología médica (p. 160) e imágenes «fisionómicas» (pp. 76, 153);
- c) «contraste barroco» entre hermosas imágenes estatuarias y contexto atroz e «irrespirable» (p. 76);
- d) valor estilístico de la «pluralidad» en oposición con la singularidad narrativa (p. 77);
- e) pertinentes observaciones de fonostilística (en relación con el «refinado juego auditivo» del relato: p. 81), y de fonología literaria («juego de palabras»: pp. 120-121);
- f) «tratamiento estilístico» en el «uso de adjetivos de visible resonancia romántica [que, a su vez, se relacionan con las mencionadas reiteraciones triádicas]» (p. 84);
- g) «imágenes de multiplicidad» («tendencia de Podestá hacia la mostración de la realidad en las que los elementos se ordenan como suma»: «tendencia a la acumulación»: pp. 177 ss.);
- h) «hiperbolización de elementos que ya estaban presentes en la conciencia del sujeto y en la del narrador» (p. 181);
- i) «actitud preteatral del texto» (p. 133);

- l) procedimiento de codificación o *recapitulación* («Una breve frase codificará el total de lo que se quiso decir»: p. 151);
- m) técnica del *acusativo a la griega* («la vieja técnica de los poetas épicos, la de repetir cierto dato todas las veces que el personaje principal aparece en el espacio literario»: pp. 153-154);
- n) «popularismos» léxicos y fraseológicos (p. 165);
- o) *gestualidad* de los personajes: pp. 103, 149, 150, 151, 157, 164, 165, 166 (la cual representa, en mi concepto, uno de los aspectos más eclatantes dentro de toda la obra de Podestá y que habrá que estudiar contextualmente con la mencionada fisionómica). Volveré especialmente sobre este asunto.

Son todos aspectos estilísticos e icónicos que podrán profundizarse partiendo del análisis (o las indicaciones) del eminente crítico argentino: limitémonos, por ahora, a una muestra (corsivo mío).

Y si no la tenía *sentíamos necesidad de inventarla, sentíamos necesidad de hacerla revivir, hacerla mirar* con el fuego de sus *ojos apagados, hacerla sonreír* con esos *labios voluptuosos, hacerla caminar*, para *ver mover* sus flancos flexibles; *animarla, darle vida, hacer latir* su corazón; *llevar* la sangre, el calor a sus tejidos, *hacer levantar* como una ola de voluptuosidad ese seno *amplio, macizo, marmóreo; convertirla en lo que era, devolverla a la vida, al calor, a la luz y cubrir* la desnudez de su cuerpo con las telas finas, suaves, que más de una vez lo habrían rodeado (p. 78).

Aparte de algunas consideraciones generales sobre el estilo de este texto sintomático («tono enfático»; «actitud oratoria»; «erotismo superficial», «flacidez en la adjetivación» ...) que no puedo compartir del todo, aquí Blasi evidencia «una extensa lejanía iterada por los sucesivos *hacer* y algunas variantes al efecto sinonímicas» (*ibid.*). Se podría agregar que la «letanía» de la iteración (senaria) de *hacer* se coloca en una trama contextual tupida de muchas otras reiteraciones. A saber:

- a) *reiteración sintagmática binaria* en «sentíamos necesidad de (inventarla) – sentíamos necesidad de (hacerla)»;
- b) *reiteración sintagmática ternaria* en «ojos apagados – labios voluptuosos – flancos flexibles» y en «a la vida – al calor – a la luz»;
- c) *reiteración lexemática categorial ternaria* en «amplio – macizo – marmóreo»;
- d) *reiteración lexemática categorial enumerativa* en «inventarla – revivir – mirar – sonreír – caminar – ver – mover – animarla – darle – latir – llevar – levantar – convertirla – devolverla – cubrir» (en efecto, en este último caso podemos hablar de verdadera *enumeración*).

Todo esto (que no puede ser casual y que habrá que explicar, pues, estilísticamente buscando su *motivación*) no deja de amplificar la intensidad icónica y la resonancia acústica de aquel estilema reiterativo que Blasi oportunamente ha detectado. De todos modos, a él le cabe el mérito de haber sido el primero en estudiar en su conjunto (aunque todavía no sistemáticamente), entre otros aspectos igualmente importantes, el estilo de uno de los fundadores de la novela argentina del cual puede considerarse *doblemente* compatriota y con el que ha sabido ensimismarse cabalmente.

Giovanni Meo Zilio

\* \* \*

Adalberto Alves, *O Meu Coração é Árabe. A poesia Luso-Árabe*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, pp. 190.

Numa área em que não abundam os estudos sobre a civilização árabe na parte ocidental da Península Ibérica e sobre a interinfluência de duas culturas postas em contacto, o trabalho de A. Alves reveste-se, à partida, de grande interesse. Com efeito, depois de algumas contribuições de José Pedro Machado, de David Lopes e, mais recentemente, de António Dias Farinha e de Abdel Sidarus, creio que só agora começa a evidenciar-se uma nova geração de estudiosos com preparação específica neste particular sector de estudos.

O autor usa de excessiva modéstia ao atribuir à sua monografia o carácter de «obra de divulgação», ainda que a sua principal tarefa tenha sido a de «coligir parte do que andava disperso, no intuito de lhe dar tratamento literário» (p. 178). Basta ver, por exemplo, como é tratado o problema fundamental da *muwaššaha* (que, como se sabe, veio pôr em causa o problema das origens não só da poesia lírica galego-portuguesa mas da poesia em língua vulgar) e, numa linha evolutiva, da *harja* e do *zajal* (cap. III), para se avaliar como a amplitude dos argumentos e a forma da exposição ultrapassam o simples carácter divulgativo.

A exaustiva introdução, que precede a versão portuguesa, do próprio Adalberto Alves, dum antologia de textos de poetas árabes, organiza-se em três capítulos: os dois primeiros («O meu coração é árabe» e «Dos confins da História») de índole marcadamente histórica, tentando elaborar, a partir da bibliografia disponível, uma síntese que actualiza as informações sobre os substratos árabes no Ocidente e, de modo particular, na área geográfica que, no que viria a ser mais tarde o território de Portugal, ocupa toda a zona sul até ao limite de Coimbra; e o terceiro («O crescente poético»), sem dúvida o mais importante, que analisa as formas poéticas, comuns às que é possível individuar no espaço do Ândalus, e que o autor distingue em quatro períodos: o do Emirado e Califado (de 711 a 1020); o dos primeiros reinos taifas (até 1095); o almorávida (de 1095 a 1149); e o almóada (de 1149 a 1249). Importante, ainda neste capítulo, é a atenção concedida muito justamente à «interpenetração cultural e linguística entre romanço e árabe» (p. 36) no século XI, centúria a que pertence a maior parte dos poetas antologados e que, como o próprio autor reconhece, «é o período de maturidade da poesia hispano-árabe» (p. 36).

Cada autor seleccionado é objecto de uma nota biobibliográfica, concisa mas exauriente, mais desenvolvida no caso de poetas que exerceram uma maior influência e que, certamente por isso, têm sido mais estudados. Refiram-se, por exemplo, as fichas dedicadas a Ibn ‘Ammār e Al-Mu‘tamid, ambos ligados ao importantíssimo centro de cultura árabe que floresceu em Silves, considerados grandes figuras da poesia hispano-árabe e aos quais é concedido o espaço que decerto merecem.

A. Alves tem a consciência de mover-se num «terreno extremamente movediço» (p. 42), a começar pela terminologia que é seu desejo consagrar («poesia luso-árabe»), construída evidentemente a partir dum modelo, que porém não conseguiu im-

por-se inteiramente entro os especialistas: o de «poesia hispano-árabe». O próprio autor considera o termo «luso-árabe» algo equívoco mas afirma que «tem a vantagem da concisão» (nota da p. 178), sem precisar, todavia, em que consiste tal concisão, que em boa verdade não se descortina. É certo que os poetas seleccionados estiveram ligados por relações de vária natureza (desde o nascimento à passagem episódica) à antiga província da Lusitania mas, de um modo geral, e sobretudo por motivos de estudo, acabaram por se transferir para os prestigiosos centros de Sevilha, Córdova e Granada, com o acesso posterior a cargos políticos, quase sempre na área andalusa. Por todas estas razões, não se me afigura aceitável a terminologia «luso-árabe» e nem mesmo a «hispano-árabe» (neste caso, o fenómeno desenvolve-se predominantemente na zona da Baetica), parecendo-me mais correcta, em termos científicos, a designação geral de «poesia do Al-Ândalus», que poderia resolver, afinal, todos os equívocos e os vestígios de nacionalismos mais do que injustificados.

Acerca da tradução, A. Alves enuncia os critérios que orientaram o seu trabalho, tentando ser «o poeta do seu poeta» (p. 179), como propunha Novalis. A este respeito interroga-se o tradutor «como traduzir, por exemplo, em português, palavras semânticas que são ambivalentes e podem, por vezes, ter sentidos antitéticos» (p. 178). É claro que, nesta eventualidade, e à maneira de resposta, não servem os processos da linguística computacional ou da tradução mecânica aduzidos a *negativo* na «nota explicativa»; servirá, porém, a intervenção do tradutor, impedindo os desvios de significado (até ao limite do possível) do texto de partida.

A antologia de Adalberto Alves, primeira monografia portuguesa dedicada à globalidade do tema, assenta numa pesquisa substancialmente correcta, visível até na «bibliografia selectiva» que propõe, e fornece uma série de pistas para um aprofundamento posterior do impacto da poesia árabe na área ibérica.

Manuel Simões

José van den Besselaar, *O Sebastianismo – História sumária*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1987, pp. 195.

Continua a escrever-se sobre sebastianismo, o que, segundo J. van den Besselaar, tem constituído mais um alvo de discussão do que objecto de estudo. Retomando a análise da história do sebastianismo em Portugal, o autor tenta inseri-lo na história do messianismo europeu sem, no entanto, deixar de apontar para as peculiaridades do fenómeno português.

Numa história sumária não é possível ampliar e aprofundar um tema tão complexo como o do sebastianismo, mas logo no prefácio Besselaar o reconhece e indica o seu objectivo: «incentivar os historiadores». Esperemos que o consiga. É um facto que o autor expõe, citando uma grande quantidade de textos que podem suscitar interesse nos estudiosos de argumento tão controverso.

Assim, após umas breves considerações sobre a natureza do messianismo cristão, Besselaar retém-se na obra de Joaquim de Fiore (cc. 1135-1202), expondo com

clareza os seus princípios fundamentais doutrinários que rapidamente proliferam na Europa de então, com a inevitável distanciação em relação à doutrina autêntica de Joaquim Fiore.

Besselaar defende, como tantos outros estudiosos (J. Lúcio de Azevedo, António Machado Pires, Raymond Cantel, por exemplo), a propensão lusitana para a proliferação e disseminação de fenómenos messiânicos num período em que a sociedade portuguesa se caracterizava pela sua «sacralidade», mas que, segundo Besselaar, vivia sobretudo as consequências de uma série de frustrações históricas. É uma opinião que não se afasta das sínteses produzidas pelos estudiosos já citados.

Aliás, em muitos aspectos, tornam-se repetitivas as indicações e opiniões de Besselaar, limitando-se a repisar banais considerações sobre o isolamento cultural de Portugal, a função de S. Isidoro, a esperança histórica, a «aparição» de falsos D. Sebastião, a defesa incondicional de D. João de Castro, e o papel desempenhado pelo P.<sup>e</sup> António Vieira num período de apogeu do messianismo em Portugal.

Mas Besselaar orienta sobretudo a sua pesquisa e meditação na sistematização cronológica das diferentes profecias que alimentaram o sebastianismo, daqueles que as defenderam e apoiaram e das obras que resultaram de tais divagações. Para o autor as diferentes profecias que vão surgindo ao longo dos tempos são interpretadas por uma classe de exegetas sem a «menor noção de crítica histórica» (p. 35), mais um sintoma, segundo Besselaar, do isolamento cultural de Portugal. A este propósito, seria, no entanto, oportuna uma observação mais atenta sobre o universo mental de outros ambientes proféticos europeus e extra-europeus.

O valor deste pequeno volume de Besselaar reside, a nosso ver, no facto de o autor inventariar um número considerável de textos sebásticos, muitos aliás desconhecidos ou mal estudados até hoje. É evidente que seria necessário analisar estes «cartapácios» sob o ponto de vista semântico, apreendendo os significantes e significados e estudá-los numa óptica comparativa com outros textos emitidos noutras esferas culturais. O autor limita-se a apresentar alguns extractos dos documentos em causa, «dispensando qualquer comentário» (p. 12). Só se justifica tal atitude pelo objectivo explícito de um trabalho propedêutico: incentivar apenas os historiadores.

O *Jardim Ameno* e o *Catálogo das Profecias* são os «cartapácios» mais importantes, segundo Besselaar, onde se concentram o maior número de textos proféticos. E dos muitos autores dessas profecias, são citados, para além de S. Isidoro, S. Tomé, S. Metódio, S. Bernardo e ainda S. Frei Gil (um dos primeiros dominicanos em Portugal), Beato Amadeu e obviamente Bandarra. Após uma exposição rápida dos elementos essenciais das *Trovas* de Bandarra, Besselaar esboça umas breves linhas comparativas com os *Centuries* de Nostradamus, auspicando uma análise séria das mesmas trovas, inserida num estudo mais amplo sobre a tradição profética na Península.

Besselaar cai, no entanto, nos habituais «lugares-comuns» sobre a figura de D. Sebastião e a explosão de nacionalismo que se segue ao desastre de Alcácer-Quibir, sendo desejável, por parte do estudioso das «cousas» portuguesas (não ignoramos, por exemplo, entre outras o seu estudo sobre *P. António Vieira - a obra e o homem*), uma maior atenção e uma menor ligeireza ao tocar assuntos de cariz tão complexo.

Sobre o autor do *Discurso da vida e sempre bem-vindo e aparecido Rei Dom Sebastião*, D. João de Castro, Besselaar destaca-o como um dos portugueses mais influenciados pe-

lo joaquimismo posterior e insiste na importância, já óbvia, do dito autor para a história do sebastianismo. E sobre Manuel Bocarro Francês a polémica não pode deixar de aflorar, ao considerarmos as diferentes contradições da sua personalidade, detectando-se a necessidade de estudos mais esclarecedores.

São apontados vários tratados, como a *Restauração de Portugal Prodigiosa* (1643/44), *Discurso gratulatório* (1642), *De Anno Primitivo* (1621), *Ressurreição de Portugal* (1645), *Tratado da Quinta Monarquia* (1645), *Discurso sobre a Pessoa de el-rei prometido a Portugal* (1653), e, dos anos sessenta, *Tratado em que se mostra e se confirma a esperança da suspirada vinda do Serenissimo Rei, o Senhor Dom Sebastião*, além de tantos outros, entre os quais obviamente os escritos de Vieira. Todos os textos citados deveriam constituir um alvo de apurado estudo e reflexão numa tentativa conscienciosa de construção do quadro mítico lusitano, peninsular e europeu da época moderna. Urge uma ampla meditação sobre o argumento, um estudo comparativo e uma inserção num mais vasto universo mítico dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Assim o próprio estudo sobre Vieira e sobre as suas «deambulações» proféticas, expressas na carta *Esperanças de Portugal - Quinto Império do Mundo e*, sobretudo, nas obras *História do Futuro* e *Clavis Prophetarum* deveria ser considerado sob essa óptica. Além disso, de Nicolau Bourey, residente em Lisboa e defensor das teses de Vieira, também pouco se sabe e pouco se estudou e o mesmo se pode afirmar em relação aos escritos do período absolutista e despótico. Besselaar chama a atenção dos leitores para o incremento de textos sebásticos durante o século XVIII e cita alguns como *Portugal cuidadoso e lastimado*, de José Pereira Baião, de 1737, e os chamados segundo e terceiro «corpos» das *Trovas* do sapateiro de Trancoso.

Podemos afirmar que quem conhece bem obras como *A evolução do Sebastianismo*, de J. Lúcio de Azevedo, ou *D. Sebastião e o Encoberto*, de António Machado Pires, por exemplo, não encontra em *Sebastianismo - História sumária*, de Besselaar, um interesse especial, minimizado aliás pela escassa informação sobre instrumentos bibliográficos relativos a um tema largamente estudado. Registamos, no entanto, a validade da obra para não especialistas em assunto tão discutido.

Julietta de Oliveira Lo Greco

Francisco Bethencourt, *O imaginário da magia - Feiticeiras, saluadores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 1987, pp. 310.

F. Bethencourt analisa a visão mágica do mundo de quinhentos, tendo em consideração a íntima relação entre o miraculoso cristão e o maravilhoso do conto popular, e observando que o recurso à astrologia, feitiçaria e medicina popular não é, em Portugal, violentamente repellido pelo modelo de cristianização, mais preocupado em eliminar os contágios inerentes ao judaísmo, maometanismo e luteranismo.

A repressão exercida sobre a magia ilícita é muito mais atenuada do que no centro da Europa e «podemos adiantar sem grande margem de erro que o número de

processos de magia face ao volume global de processos instruídos pelo Santo Offício no século XVI não ultrapassou os 2%» (p. 251). Dos «quadros» apresentados pelo autor repara-se que são também poucas as sentenças de relaxamento do réu à justiça secular, ou seja, por outras palavras, de condenação à morte por práticas mágicas.

A concepção cristã do universo não deixa de ter pontos de contacto com a visão mágica do mundo: espíritos tentadores, possessões diabólicas, protecções de relíquias ou amuletos, procissões ou hagiografias marcam uma fluidez de fronteiras entre o miraculoso e o maravilhoso. Há uma coerência que se instaura entre o homem e a totalidade cósmica, reflectindo-se nesta a fragilidade, a dependência e a vulnerabilidade dos corpos.

Numa sociedade caracterizada por acentuada rigidez hierárquica o homem necessita de projectar no cosmos não só as suas tensões, influências, conflitos, mas procurar nele segredos, «contrariar» agressões, instaurar uma cumplidade sublimativa da sua própria condição social.

O autor faz incidir o seu estudo sobre o papel do mágico inserido no espaço social, partindo da análise de 94 processos que a Inquisição instaurou a diferentes indivíduos, acusados de várias práticas ilícitas. Apesar da «amostragem» ser reduzida, permite extrair conclusões aceitáveis: a condição social dos processados é substancialmente «média-baixa», mas a nigromância ou as curas mágicas abrangem um grupo mais letrado e são praticadas por escalões mais elevados da sociedade. No entanto, são os actos normalmente designados por feitiçarias que surgem como os principais «delitos» a imputar-se ao réu.

O poder espiritual alternativo que o feiticeiro exerce na sociedade de quinhentos, assim como as condições de actuação e os conflitos que advêm de tal prática constituem os pontos nevrálgicos e os mais interessantes de pesquisa levada a cabo por F. Bethencourt.

Manobrando os espíritos e impondo as suas vontades, o feiticeiro supera o poder do clérigo e «resolve» os assuntos mais díspares dos necessitados: dificuldades económicas, sociais, de saúde ou amorosas. E recorrem ao poder da feiticeira(o) todas as camadas da população. Na complexa sociedade de quinhentos são múltiplas as funções que os «mágicos» desempenham e por tal motivo variam as relações de conflito que nascem com o «corpus» social: a feiticeiros, nigromantes, curandeiros pede-se que curem, adivinhem, encantem, agridam, afugentem ou satisfaçam os desejos mais íntimos. O autor não deixa de chamar a atenção para o interesse que tal pesquisa suscita e que até à data não tem aprofundado argumentos tão aliciantes.

O estudioso reflecte ainda sobre as diferenças essenciais entre o mágico e o clérigo, estando aquele ocupado em proporcionar ao homem na terra um certo prazer e vitórias, ao contrário do segundo que visa a salvação da alma, fazendo-se detentor de um monopólio de manipulação do sagrado e da gestão dos bens da salvação. Numa época em que não se vislumbram limites entre o real e o fantástico, o possível e o impossível, numa época em que a própria ideia de divino sofre uma mutação e evolução e em que se organizam religiões e descrenças, os mistérios, os espíritos, os ocultos, e os prodígios frequentam os ambientes e as mentalidades.

A ambiguidade criada em Portugal entre a designação de curandeiro e benzedeiro deixa antever a confluência de atitudes e processos usados no quotidiano. A flui-

dez nos limites entre os procedimentos da medicina «convencional» e popular é também vivência do dia-a-dia.

O autor expõe, transcrevendo passagens dos diferentes processos analisados, as inúmeras práticas levadas a cabo pelos grupos de feiticeiros, curandeiros, adivinhadores, etc., desde a cura dos corpos, ao contróle da natalidade, à resolução de problemas de índole sentimental, afectiva ou de relacionamento social, como, por exemplo, tentar cair nas boas graças de um senhor: numa sociedade fortemente estratificada, em que dominava o clientelismo, era sem dúvida um dos objectivos fundamentais a alcançar. F. Bethencourt apresenta alguns ritos introduzidos nesse período em Portugal, como o do fervedouro, explicando-o nos seus pormenores.

Mas é sobretudo no campo amoroso que proliferam as práticas mágicas, o que se compreende se se tiver em conta as peculiaridades da sociedade portuguesa de quinhentos. A expansão ultramarina criou uma série de desorganizações e (des)ajustamentos familiares e urbanos cuja principal vítima foi a mulher, agudizando a sua já precária situação no seio do tecido social. O autor descreve inúmeras práticas que favoreciam o amor ou o desamor, atingindo estas, por vezes, um elevado nível de violência simbólica.

Também, com frequência, o espaço e os ritos religiosos são manipulados e aproveitados nas práticas mágicas, exprimindo uma complexa relação do homem com o Universo. A crença de que este é povoado por espíritos divinos, demónios e almas dos mortos baseia-se numa tradição bíblica e hagiográfica que o autor põe em destaque.

As relações interpessoais, marcadas por rígidos valores e estatutos e dominadas por conotações sensoriais de acentuado contróle social, balançam-se entre constantes simpatias e antipatias, agravando ainda mais o sentimento geral de fragilidade, insegurança e desconfiança.

O papel desempenhado pelo *homo magus* em Portugal de quinhentos toca os mais ocultos poderes e reflecte a percepção popular do maravilhoso cristão. A nível do saber escrito, o *homo magus* envolve também elementos letrados da sociedade: «As contrariedades do quotidiano eram muitas vezes interpretadas pelo indivíduo comum como um sinal de superioridade do demónio sobre Deus no mundo dos homens» (p. 147), facto não contrariado pelo debate teológico da época. As trocas simbólicas, as relações do homem com o demónio e as tentações pelas promessas de riqueza e poder fazem parte de uma lógica de pensamento baseada na oposição binária de contrários dar/receber, renegar Deus/adorar o demónio.

Em conclusão, podemos afirmar que o estudo de F. Bethencourt confina em pontos nevrálgicos do imaginário da magia na sociedade quinhentista portuguesa, despertando a atenção do leitor para as especificidades do quadro mental de então e para as atitudes eclesiásticas e inquisitoriais face ao problema. Os instrumentos de trabalho usados pelo autor são amplos e compreendem várias fontes manuscritas e impressas ligadas ao complexo argumento em causa. Como se vê, trata-se de uma obra que marca o início de um aprofundamento no campo da investigação do «império do fabuloso» no Antigo Regime em Portugal e as suas íntimas conexões com o universo mental ligado à patrística, escolástica, à cultura clássica e ao ambiente reli-



gioso. Os mitos no quadro mental da sociedade do Antigo Regime em Portugal: uma auspiciosa temática a desenvolver.

Julietta de Oliveira Lo Greco

Fernando Namora, *Risposta a Matilde*. Traduzione e introduzione di Cesarina Donati, L'Aquila - Roma, Japadre Editore, 1986, pp. 116.  
David Mourão-Ferreira, *Rampicante sommerso e altri racconti*. Traduzione e introduzione di Cesarina Donati, L'Aquila - Roma, Japadre Editore, 1988, pp. 109.

No conjunto de iniciativas que, embora lentamente, de algum modo se têm multiplicado, tendentes a difundir em Itália a literatura portuguesa, é de pôr em destaque a colecção «Poeti e prosatori portoghesi», dirigida por Giulia Lanciani, colecção que, não gozando dos favores dos grandes meios de comunicação de massa, se impõe precisamente pela escolha de autores de grande prestígio (que, por razões de mercado, não têm encontrado colocação nos grandes circuitos editoriais italianos) e pelo rigor metuculoso das traduções de que se têm ocupado lusitanistas de reconhecido valor. Basta referir a felicíssima tradução (da própria G. Lanciani) do magnífico romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra* (com que se inaugurou a colecção em 1983), porventura a suma narrativa do autor, para avaliar o nível qualitativo duma operação cultural que merecia, por isso mesmo, um outro tipo de difusão.

Para a mesma colecção, organizou Cesarina Donati dois volumes de contos: o primeiro dedicado a Fernando Namora, autor consagrado e traduzido em todo o mundo, este ano alvo de homenagens públicas pelos cinquenta anos da sua actividade literária; e o segundo a David Mourão-Ferreira, conhecido poeta e um dos maiores contistas da literatura portuguesa contemporânea, recentemente distinguido com os três mais importantes prémios literários portugueses, todos atribuídos ao seu primeiro romance, *Um amor feliz* (1986).

De *Resposta a Matilde* (1980), de F. Namora, escolhe C. Donati o primeiro conto da série («Era uno sconosciuto»), dividido em dez capítulos, o que, pelas suas dimensões e ainda pela densidade psicológica das personagens, lhe confere mais o estatuto de novela do que propriamente o de conto (mas as fronteiras entre estes dois géneros são, como se sabe, fluidas e por vezes difíceis de estabelecer). E se o texto de Namora parece desviar-se da sua precedente produção, sobretudo por uma técnica narrativa inusual e que a aproxima da estrutura discursiva do texto dramático, com razão a estudiosa detecta, também aqui, alguns elementos-chave da obra de ficção de Namora, aqueles elementos que fazem parte do seu imaginário específico e que, embora através de meios expressivos e textura narrativa que constituem uma pesquisa permanente no autor, se podem individuar quer em *Cidade Solitária* (1959), *Os Clandestinos* (1972) ou *O Rio Triste* (1982), para só falar das três pedras fulcrais do mosaico multifacetado ou partículas de um todo marcado por sinais identificadores da «árvore» narrativa de Namora.

De David Mourão-Ferreira, C. Donati selecciona e traduz oito contos extraídos de três dos seus volumes, publicados num arco de tempo atravessado por acontecimentos históricos que se reflectem no tecido social português. Na introdução, rica de propostas de leitura, estabelece a estudiosa um itinerário da obra narrativa do autor, afirmando que, na sua globalidade, ela representa o «risultato dello sforzo costante di mantenere vitale la propria arte utilizzando processi narrativi sempre nuovi e pertanto “dinamici”». E não deixa de notar a obsessiva representação de um espaço referencial em que predomina o vazio, o espaço fechado, como se uma campânula opaca envolvesse as personagens que, por este facto, parecem imersas num clima de permanente asfixia. É um aspecto que acomuna os dois autores, ainda que através de processos estilísticos diferentes, reflexo certamente de uma História que não pode deixar de influir na estética (e na ética) de quem se situa na mesma área sócio-cultural.

O trabalho de tradução é, nos dois casos, objecto de atento e persistente exercício no sentido de deixar respirar o léxico, a estrutura verbal e o ritmo, isto é, os processos a partir dos quais se desenvolve a concentração construtiva estabelecida pelos códigos dos autores. A este exercício se fica a dever um produto transposto com muita «oficina», o que contribui decerto para «iluminar», aqui e ali, o antecedente inédito do seu tecido narrativo.

Manuel Simões

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Cadernos de estudos linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 12, 1987.  
*Caravelle*, Université de Toulouse - Le Mirail, n. 50, 1988.  
*Castilla*, Universidad de Valladolid, n. 12, 1987.  
*Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nn. 96, 97, 98, 99, 100, 1987.  
*Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 41, 1988.  
*Cuadernos de Humanitas*, Universidad Nacional de Tucumán, n. 58, 1982.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, C.S.I.C., Madrid, n. 454-55, 1988.  
*Estudios: filosofía/historia/letras*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, n. 11, 1987.  
*Estudios Paraguayos*, Universidad Católica, Asunción, n. 1-2, 1985.  
*Letras de hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 69, 1987.  
*L'ordinaire du mexicaniste*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 114, 1988.  
*Quadrant*, Centre de Recherches en Littérature et Langue Portugaises, Université Paul-Valéry, Montpellier 1987.  
*Remate de males*, Universidade Estadual de Campinas, n. 6, 1986.  
*Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, série 2 - vol. 2, 1987.  
*Revista de dialectología y tradiciones populares*, Instituto de Filología, C.S.I.C., Madrid, tomo XLII, 1987.

### b) Libri

- Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Coordinadas por J. Alvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 307.  
Asociación Prométeo de Poesía, *Cuadernos de poesía nueva. Comentarios críticos de poesía*, Madrid, 1987, pp. 100.  
*Autour de parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Études présentées par A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 227.

- P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*. Edición F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 334.
- Cronache iberiche di viaggio e di scoperta, tra storia e letteratura*. Studi in memoria di Erilde Melillo Reali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1987, pp. 274.
- G. Gil Polo, *Diana enamorada*. Edición F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1988, pp. 327.
- L. Guerra Cunningham, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987, pp. 249.
- Ramón del Valle Inclán - Akten des Bamberger Kolloquiums (Nov. 1986)*, hg. H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 304.
- F. Rico, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 183.
- J. Rizk, *El nuevo teatro latino-americano: una lectura histórica*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987, pp. 143.
- C. Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 232.
- J. Vocos Lescano, *Obra poética (II, 1978-87)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 294.

## PUBBLICAZIONI

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

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

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

- |                       |          |                        |           |
|-----------------------|----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978)   | L. 3.000 | n. 17 (settembre 1983) | L. 8.000  |
| n. 2 (giugno 1978)    | L. 3.000 | n. 18 (dicembre 1983)  | L. 8.000  |
| n. 3 (dicembre 1978)  | L. 3.000 | n. 19 (febbraio 1984)  | L. 10.000 |
| n. 4 (aprile 1979)    | L. 4.000 | n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 |
| n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 | n. 21 (dicembre 1984)  | L. 10.000 |
| n. 6 (dicembre 1979)  | L. 4.000 | n. 22 (maggio 1985)    | L. 12.000 |
| n. 7 (maggio 1980)    | L. 5.000 | n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 |
| n. 8 (settembre 1980) | L. 5.000 | n. 24 (dicembre 1985)  | L. 12.000 |
| n. 9 (dicembre 1980)  | L. 5.000 | n. 25 (maggio 1986)    | L. 12.000 |
| n. 10 (marzo 1981)    | L. 6.000 | n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 |
| n. 11 (ottobre 1981)  | L. 6.000 | n. 27 (dicembre 1986)  | L. 12.000 |
| n. 12 (dicembre 1981) | L. 6.000 | n. 28 (maggio 1987)    | L. 12.000 |
| n. 13 (aprile 1982)   | L. 7.000 | n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 |
| n. 14 (ottobre 1982)  | L. 7.000 | n. 30 (dicembre 1987)  | L. 12.000 |
| n. 15 (dicembre 1982) | L. 7.000 | n. 31 (maggio 1988)    | L. 13.000 |
| n. 16 (marzo 1983)    | L. 8.000 | n. 32 (settembre 1988) | L. 13.000 |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE  
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del Novecento</i> . . . . .	L. 10.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> . . . . .	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>La poesia modernista</i> . . . . .	L. 1.200
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> . . . . .	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> . . . . .	L. 8.000
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> . . . . .	L. 10.000
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> . . . . .	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i> . . . . .	esaurito
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</i> . . . . .	L. 8.000
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> . . . . .	L. 20.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i> . . . . .	L. 7.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 8.000	Vol. X (1980)	L. 10.000
Vol. II (1969)	L. 8.000	Vol. XI (1981)	esaurito
Vol. III (1971)	L. 8.000	Vol. XII (1982)	L. 8.000
Vol. IV (1973)	L. 8.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 8.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 8.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 8.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VIII (1978)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IX (1979)	L. 10.000		

## STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

### Serie I:

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

### Serie II:

1. G. Francini, *Orientaciones de la novelística española actual* . . . . . L. 4.000
2. G. Lanciani, *Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei « Lusiadi »* . . L. 3.000
3. L. Bonzi, *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920* . . . . . L. 5.000
4. S. Regazzoni, *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas* . . . . L. 9.000
5. L. De Llera Estéban, *Relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la restauración hasta la guerra civil de 1936. El Archivo Miralles de Palma de Mallorca* . . . L. 7.000
6. M. Scaramuzza Vidoni, *Il linguaggio dell'utopia nel Cinquecento ispanico* . . . L. 8.000
7. L. De Llera Estéban, *Relaciones culturales italo-hispánicas. La embajada de T. Gallarati Scotti en Madrid (1945-1946)* . . . . . L. 9.000
8. L. Bonzi, *Due studi sulle relazioni letterarie italo-ispatiche* . . . . . L. 10.000
9. G. Francini, *Cuestiones de microlengua* . . . . . L. 8.000
10. L. Bonzi, *Dino Buzzati in Spagna* . . . . . L. 5.000
11. S. Regazzoni, *Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento* . . . . L. 20.000

# ANALE GALDOSIANOS

*Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

*Fundador y Director Honorario:* Rodolfo Cardona

*Director:* John W. Kronik

*Redactores:* Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Caudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

*Recensiones:* Peter A. Bly

*Asistente:* Debra A. Castillo

## REDACCION Y ADMINISTRACION:

Department of Romance Studies / Goldwin Smith Hall  
Cornell University  
Ithaca, NY 14853-3201 USA

## 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. Albònico, *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 Pero Vaz de Caminha*; 9. - P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. - G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di G. Afonso*; 11. - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13. - L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; 15. - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.



**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 (1987):**

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

**SUSCRIPCIONES Y VENTAS:**

Erika Arredondo

**CANJE:**

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas bibliográficas, 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, incluse 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.

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

---

---

**CANADIAN  
JOURNAL**  
*of Italian  
Studies*





