

# RASSEGNA IBERISTICA

39

maggio 1991

Teresa Maria Rossi, *El calendario en el libro de Alexandre (s. XIII)* ..... Pag. 3

Felice Gambin, *Le parole e il silenzio: per un approdo alle due biblioteche italiane di Baltasar Gracián* ..... » 17

AA.VV., *Enciclopedia universal ilustrada. Suplemento anual 1985-6* (F. Meregalli) p. 25; G. Reyes, *Teorías literarias en la actualidad* (P. Mildonian) p. 26; P. M. Cátedra, *La Historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla* (T. M. Rossi) p. 28; M. Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (M. G. Profeti) p. 29; J. Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España* (M. G. Profeti) p. 33; *Anuario áureo II*. Número especial de «Críticón» (F. Meregalli) p. 34; P. Baroja, *La sensualità perversita*, a cura di G. Soria (S. Serafin) p. 34; AA. VV., *Dámaso Alonso. Una poética dramática de la existencia: creación e investigación* (B. Cinti) p. 36; AA. VV., *El cuento español, 1940-1980*. Selección a cargo de O. Barrero Pérez (B. Cinti) p. 39; G. C. Nichols, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas* (E. Panizza) p. 41; F. de Azúa, *Poesía (1968-1988)* (R. Londero) p. 43; D. Campana, *Cantos órficos. Canti orfici*. Selección, versión y notas de G. Fernández (D. Liano) p. 44; A. Cunqueiro, *Se il vecchio Simbad tornasse alle isole...* (A. Paba) p. 46; AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot* (A. Paba) p. 48; R. Montero, *Temblor* (S. Regazzoni) p. 50.

A. Gerbi, *Il mito del Perù* (F. Meregalli) p. 52; H. Quiroga, *L'oltre*, a cura di G. Soria (A. Albònico) p. 54; M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* (S. Serafin) p. 55; A. Mutis, *La neve dell'ammiraglio* (G. Bellini) p. 57; J. L. Borges, *Obras completas*. Edición por C. V. Frías (L. Silvestri) p. 61; L. Heker, *Zona de clivaje* (D. Liano) p. 61.

A. V. Stawinski, *Dicionário Vêneto Sul rio grandense-Português* (G. Meo Zilio) p. 63; J. Nunes Carreira, *Do Preste João às ruínas da Babilónia. Viajantes portugueses na rota das civilizações orientais* (M. G. Simões) p. 67; A. Raillard, *Conversations avec Jorge Amado*, (S. Castro) p. 69.

R. Llull, *Obres Selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, edició, introducció i notes de A. Bonner (L. Frattale) p. 70.

BULZONI EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN-88-7119-331-8

© 1991 - by Bulzoni editore s.r.l.  
00185 Roma - Via dei Liburni, 14

## «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 più 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.

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

*Diffusione:* Maria Giovanni Chiesa.

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

*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. Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-331-8  
Copy right © 1991 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di settembre 1991

## EL CALENDARIO EN EL LIBRO DE ALEXANDRE (S. XIII)

### *El calendario y su secularización*

La medida del tiempo significó su conquista: el calendario desde sus rudos comienzos y en cualquier civilización tuvo un carácter sagrado que no vino a menos ni siquiera cuando de institución socio-religiosa pasó a ser institución socio-económica, o sea, cuando la laicización del poder conllevó la del tiempo. El calendario entonces se fundó en una realidad bio-cósmica más compleja, su material astronómico fue amoldándose a los fenómenos periódicos del clima y de la naturaleza y, finalmente, se ajustó a las secuencias de la vida social: su actual designación pan-europea procede, en efecto, del latino *calendarium* «el libro de las cuentas», ya que los intereses fenerales se pagaban en las *calendae* de cada mes, y desde siempre pasó a indicar las (doce) subdivisiones de la unidad del año que, a su vez, resultaban de la sucesión de (cuatro) diferentes temporadas<sup>1</sup>.

A partir de este cambio secularizador el calendario cumplió con la función esencial de computar el tiempo del trabajo y, por supuesto, en una economía prevalentemente rural, de marcar el ciclo de los cultivos; los ritmos agrícolas se compaginaron con, cuando no se sobrepusieron a, las solemnidades religiosas en los calendarios celta, romano y cristiano, para ceñirnos aquí al sincretismo propio de las tres culturas a las que se remonta «nuestro» calendario moderno.

---

<sup>1</sup> La distribución en doce y cuatro períodos, hoy culturalmente generalizada en una dimensión universal, caracterizó las civilizaciones de la zona templada; hubo calendarios de diez meses y de dos estaciones, la húmeda y la seca; v.i. las tres estaciones *ad* 2556c, 2562d y 2564d.

## *El calendario en el Libro de Alexandre*

Desde la época carolingia y durante la Edad Media el calendario constituyó en Europa la segunda fuente de nutrimento cultural para el pueblo después de la Biblia<sup>2</sup>. En cuanto a esa función, recordemos que el calendario figurativo, o de figuras alegóricas, en los mosaicos, las esculturas y los frescos de las iglesias constituyó un soporte didáctico para cierto saber teológico y cierto simbolismo cósmico, mientras que en las iluminaciones de los pergaminos y en los frescos de los palacios se transformó en un mero motivo de fruición estética<sup>3</sup>.

Por eso no nos sorprende la compresencia de la figuración bíblica, cosmogónica y calendarial en el *Libro de Alexandre* (654-658, 2550-2566 y 2576-2586) ya que repite el esquema medieval de la visión del universo a partir de su creación, y, menos todavía nos sorprende el sincretismo cristiano que presupone esa curiosa decoración en el escudo y la tienda de héroes griegos. El anónimo autor del poema español sobre Alejandro Magno, efectivamente, da libre entrada en su *escritura* a la praxis medieval de actualizar la materia clásica «recibida», al punto que sus frecuentes aportaciones o, dicho retóricamente, sus digresiones en la *narratio* y sus amplificaciones de la *auctoritas*<sup>4</sup> nos permiten considerarlo como el clérigo más creador de las primeras letras hispanas.

Al ámbito del dictado original pertenecen las doce coplas (2555-66) que el anónimo autor dedica a los meses del año; estas coplas, tan traídas y llevadas como el primer ejemplo de alegoría calendarial en la literatura romance<sup>5</sup>, no son, ni mucho menos, la única referencia al calendario presente en el poema, ni tampoco la única modalidad de aludir al tiempo del año; a continuación vamos a evidenciar todas esas referencias y a sistematizarlas según su tipología.

---

<sup>2</sup> En la península ibérica el primer testimonio conocido de un calendario popular pertenece a la segunda mitad de s. X; lo compilaron un médico árabe y un arzobispo mozárabe, dedicándolo al califa al-Hakam II (961-979); nos ha llegado en una escasa tradición textual árabe (cfr. *CCórd. 1*) y en una latina algo más documentada (cfr. *CCórd. 2*).

<sup>3</sup> El calendario figurativo mantuvo esa doble función, prevalentemente estética o didáctica, incluso con el advenimiento de la imprenta; desde el s. XVI circularon tanto calendarios impresos con preciosos grabados como almanaques (otra denominación pan-europea y ésta procedente del árabe hispano *al-manakl*) de humilde xilografía en negro y rojo, pero siempre con viñetas alegóricas.

<sup>4</sup> Nos referimos ya a su fuente primaria, Gautier de Chatillón (autor de la epopeya pseudo-clásica *Alexandreis*; cfr. *Alex.*) que nuestro clérigo cita: *como lo diz Galter en su versificar*, 247c, ya a las fuentes complementarias, a las que alude como a los *actores* 1196c y 2390a.

<sup>5</sup> El anónimo autor, amplificando la mera alusión a la pintura de los meses del *Roman de Thèbe* y del *Romans d'Alixandre*, se adelanta a Bovesin da Riva y a Montfré Ermengaud en la tradición libresca de esa figuración; cfr. *Recherches* pp. 275-77 y *Tienda* pp. 124-25.

### 1.1 Las estaciones del año: figuración

Y estaban...	
cómo son en el año	quatro tiempos cabdales. 656a y d
Estaba don Ivierno	con nieves e heladas,
el Verano con flores	e dulces mañanadas,
el Estío con soles	e miesses espigadas,
Autupno vendimiando	e faziendo pomadas. 657 <sup>6</sup>

Nuestro clérigo, al presentar el universo historiado en el nuevo escudo de Aquiles, interviene parafraseando la cuatripartición del año (656d) procedente de la *auctoritas*: «Annorumque vices». *Ilias* v. 871<sup>7</sup>. Su paráfrasis proyecta las cuatro temporadas en un imaginario iconográfico, personificándolas (*don* 657 a) y connotándolas con rasgos meteorológicos (657 abc) y vegetativos (657bcd); de esta operación creadora, retóricamente una *amplificatio*, procede una estampa de las estaciones, gustosa por su figuración y eficaz para poner la materia del escudo al alcance del gran público.

### 1.2 Las estaciones del año: temporalidad

cubrié toda la tierra	un vergel muy loçano,
siempre estava verde	ivierno e verano. 936cd

La antonimia de las dos estaciones (*ivierno e verano* 936d) y la referencia al ciclo vegetativo (... *un vergel...* / *Siempre estava verde...* 936cd) introducen la temporalidad del año entero y connotan de extraordinario el lugar donde el rey Darío tiene su consejo militar. Esta referencia estacional pertenece a la elaboración de la *auctoritas* (*Alex.* L.II vv.304 y ss.) y, a la vez, a un tópico descriptivo de las letras occidentales, el *locus amoenus*<sup>8</sup>. Igualmente tónica debe-

---

<sup>6</sup> Transcribo de *LAlex.*, como de la edición más atenta, incluso, a los estudios parciales; de la tradición manuscrita dejo constar sólo las variantes léxicas por ser las propiamente significativas para nuestro tema. P *Yujerno* O *Enero*, P *vientos* O *NieueS* 657a; P *Estiu* O *Agosto* 657c; P *Atupno* O *Octubre* 657d. De acuerdo con los diferentes editores reproduzco la denominación de las estaciones según el Ms P, mientras que con E. Alarcos Llorach (cfr. *Investigaciones* p. 164) prefiero la lección O *nieueS*, que evita la repetición de *vientos* 656a.

<sup>7</sup> Entre la *auctoritas* de Homero, donde aparece por vez primera, dentro de nuestra cultura literaria, la división figurativa del año según el ciclo vegetativo (*Iliada* L.XVIII vv. 541-586), y el *LAlex.* se interpone la *Ilias latina* que en la Edad Media se atribuía al Pindarus Thebano; cfr. *Investigaciones* p. 164.

<sup>8</sup> Como el más próximo en las letras hispanas recordemos: «El prado que vos digo avié otra bondat: / Por calor nin por frío non perdié su beltat, / Siempre estava verde en su entegredat,» *Milagros* 11abc; allí mismo la antonimia estacional introduce la temporalidad del año entero en concomitancia con la especificación de la temperatura del agua: «Manavan cada canto fuentes claras corrientes, / En verano bien frías, en Yvierno calientes.» 3cd.

mos considerar la pareja antónima de las dos estaciones extremadas ya que el binomio *ivierno-verano* bien puede proceder de una tradición literaria del *Conflictus Veris et Hiemis* (debate del s. IX, atribuido a diferentes autores) que fue vulgarizándose como *De hieme et aestate* y *De l'Yver et de l'Esté*; además, decimos estaciones extremadas porque dentro del binomio la carga semántica del lexema *verano* apunta a la valencia «estío», según sugiere el empleo de otras parejas meteorológicas en el *LAlex.*: «no lo [al rey Alejandro] retenié nin frío nin calor;» 1985c y «nunca les [a las uvas] fizo mal ielos nin calenturas.» 2128d<sup>9</sup>.

Consagró la fuent Júpiter	que...
ivierno e verano	manasse comunal,
en verano fues fría	e calient en lo al. 1173acd <sup>10</sup> .

Alejandro, metido ya desierto líbico adentro, se va de romería a una fuente sagrada, de la que la *auctoritas* especifica que: «Cum sol frenat equos, tepidos habet unda meatus, / Frigidior glacie est, quando ferventior arva / Exurit Titan, mediae fervore diei;» *Alex.* L.IV vv. 391-93; podemos comprobar cómo la elaboración del *LAlex.* estriba en el empleo seguido del binomio estacional, denotando siempre la temporalidad del año entero, en primer lugar, con su estructura consabida y, a continuación, con la substitución de un lexema por el pronombre *al* 1173d. Asimismo dentro de su empleo semántico habitual para denotar la temporalidad, cabe destacar que el binomio íntegro connota el caudal perenne (*comunal* 1173c) y que el binomio elíptico connota la temperatura agradable (*fría e calient* 1173d) de la fuente y en este último caso por medio del quiasmo: estación caliente-fuente fría vs. fuente caliente-estación fría, estilema que no vemos en Gonzalo de Berceo (v. s. n. 9).

Yaze en lugar sano,	comarca muy temprada,
nin la cueita verano	ni'l faz la invernada; 1461ab

En la dilatada digresión (*Quiérovos un poco todo lo al dexar*, 1460a – *ca yo en mi materia quiero torno fer*. 1533d) descriptiva de Babilonia el empleo del binomio estacional presenta otra *variatio*: el anónimo autor, para puntualizar el clima salubre de la comarca donde se levanta la ciudad, glosa el adjetivo

<sup>9</sup> Las dos parejas antónimas, la meteorológica y la estacional, ya son concomitantes en el primer libro bíblico: «frigus et aestus, aestas et hiems» Gen. 8:22.

<sup>10</sup> La tradición textual de O *Que de dia era fria quando faze calura / tibia era de noche a la mayor friura* 1174ab, no suele considerarse por pertenecer a un pasaje lagunoso y porque tiene los visos de haberse reconstruido a partir de la fuente.

*temprado* 1461a, o sea, explicita la referencia climática adelantando el lexema *verano*, propio del cierre del binomio, y acudiendo a la derivación léxica *invernada* en lugar del que hasta aquí ha ido empleando primero.

De la tierra sacamos	nuestro vito cutiano,
las sus tetas mamamos	ivierno e verano; 1932ab

La formulación consabida de la temporalidad anual vuelve en las palabras del mensajero escita, cuando intenta disuadir a Alejandro de conquistar a su pueblo ya que sólo vive de los recursos agrícolas sin más riquezas. Urge subrayar cómo el binomio es aquí parte integrante de la metáfora (*las sus tetas mamamos* 1232b) con la que nuestro clérigo parafrasea la *auctoritas*: «Contentique cibis quos dat natura», *Alex.* L.VIII v. 366. Su trasvase no es sólo retórico, sino que funciona también a doble nivel semántico ya que esta metáfora sugiere la personificación de la *terra mater* a un público selecto, mientras que para el gran público glosa el sintagma *vito cutiano* 1932a.

Los griegos...	
... fallaron un río,	Ydaspis es llamado,
verano e ivierno	nunca le fallan vado, 1987abc

El binomio se repite, aunque con la secuencia léxica invertida (vs. 936d, 1173c, 1932b), para denotar, como siempre, la temporalidad anual y, a la vez, connotar de constante el caudal del río Hidaspes; el anónimo autor lo emplea al explayar la *auctoritas*: «... Ydaspes. / Alveus altus erat, nusquam vada: ...» *Alex.* L.IX vv. 65-66. Cabe señalar que la alteración del orden en el binomio surte un histeron-proteron con el cual nuestro clérigo destaca el hecho de que el río no podía vadearse ni siquiera por el verano; cfr. *O verano ne enuierno...* 1987c, cuya conjunción negativa «ni siquiera» también juzgamos con J. Cañas de interpretativa.

verano e ivierno	era logar temprano. 2120d
------------------	---------------------------

Asimismo con la anteposición del lexema, el binomio denota por postrera vez la temporalidad anual y connota de agradable el clima de la comarca donde se levantan los palacios del rey Poro, cuya larga descripción (2120-2141) el anónimo autor elabora a partir de los datos miríficos de la *auctoritas* (cfr. *HPr.* cap. 81).

Galacio es hermosa	mas de fría manera,
ámanla en verano	los que andan carrera,
que non les faga mal	el sol en la mollera. 1480acd



La temporalidad estacional sólo se indica una vez en el *LAlex*. y mentando el *verano* con su rasgo meteorológico, *el sol en la mollera* 1480d. Bastaría este último término patrimonial para predicar la intervención de nuestro clérigo con respecto a la *auctoritas*; en efecto, S. Isidoro, (cuya autoría se cita: «ca lo diz Sant Esidro...» 1476d) sólo especifica rigurosamente la calidad térmica: «etiam in ignes posita manere suum frigus». *Etym.* XVI, 4.5; aunque lo hace a propósito de la piedra *Chalanzias* (sic) que viene a continuación de la piedra *Galacitis* (cfr. *Etym.* XVI, 4.4).

### 2.1 Los meses: temporalidad

Apsyctos...	
... quando una vez	la han escalentada,
fasta los siete días	non es ya enfriada,
– serié pora enero	non mala dinarada –. 1484

En el mismo *excursus* del lapidario se alude a la situación meteorológica opuesta, la del invierno, pero indicando la temporalidad mensual, la del mes de *enero*, y, asimismo, se alude a la virtud de la piedra con un coloquialismo, *serié... non mala dinerada*<sup>11</sup>, que predica la intervención del anónimo autor; efectivamente, S. Isidoro reza: «Apsyctos nigra et pondera, distincta venis rubentibus. Haec excaefacta igni septem diebus calorem tenet». *Etym.* XVI, 11.2.

El Diziembre exido,	entrante el Janero,
en tal día naciera	e era día santero, 89ab

Esta es la primera referencia a la repartición calendarial en el dictado del *LAlex*; mentando el último y el primer mes del año, nuestro clérigo atribuye a Alejandro un día natal peculiar por agorero. Su formulación temporal se caracteriza por la elipsis del apelativo *mes* (vs. las demás formulaciones *ad* 881a, 1338a y 1950a) y por el eco de la fraseología (*el mes saliente* denotaba los últimos quince días, *el mes entrante*, los primeros dieciseis y no, como hoy, el mes próximo); dos rasgos que nos traen a la memoria la formulación similar de la única referencia a la temporalidad calendarial presente en el *Poema de mio Cid*: «El invierno es exido, que el março quiere entrar» v. 1619 (ed. I. Michael, Madrid, 1981), y otra formulación más lata, la del estribillo «Entra Mayo y sale Abril: / ¡quán garridico le vi venir!, recogido por M. Frenk en el *Cancionero musical de Palacio* y el teatro del Siglo de Oro (cfr. 1270B y 1270A en *Corpus*).

<sup>11</sup> El derivado *dinerada* no presenta aquí el significado, entonces específico, de «moneda que equivale a un meravedí de plata», sino el metonímico de «gasto».

El mes era de Julio,	un tiempo escalentado,
quando en el león	ave el sol su grado;
aviá a lo de menos	quinze días andado:
segunt esto, parece	que era bien mediado. 881

La indicación de la temporalidad mensual de *Julio* va acompañada del rasgo meteorológico (*tiempo escalentado*), del signo astronómico (*León*) y, además, está puntualizada por la fecha (*aviá... quinze días andado, era bien mediado*); tanto detalle e, incluso, la formulación (*era... cuando*) proceden de la *auctoritas*: «Estus erat medius cum sole tenente Leonem / Julius arderet, medioque sub axe diei» *Alex.* L.2 vv. 160-61. Con respecto a su fuente, nuestro clérigo reitera la temporalidad mensual (881d) en lugar de la diaria, desde luego por exigencias técnicas, pero asimismo para sugerir una excusa plausible a la resolución descabellada de Alejandro, cuando se lanzó al río Cydno en busca de refrigerio (*oviera y por poco contido tal manziella / que oviera del río tod'el mundo querella.* 884cd).

El mes de Mayo	quando salen las flores,
quandos visten los campos	de diversas colores; 1338ab

Al igual que la *auctoritas*: «Quintus... / Mensis erat, roseis distinguens partibus annum,» *Alex.* L.V vv. 2-3, el anónimo autor coloca el enfrentamiento de Alejandro y Darío en el mes de Mayo; sin embargo, a diferencia de la fuente introduce la temporalidad mensual con el enunciado *El mes era de... cuando* que ya empleó (v.s. 881ab), y parafraseando la referencia al ciclo vegetativo (*las flores-los campos*), o sea, la referencia a un motivo temático que repite el triunfo de la vegetación dentro de un concierto universal. Recordemos qué la propia denominación latina *Maius* procede de *Maia*, la diosa del desarrollo vegetal, y que la Primavera y el mes de Mayo siempre han sido cantados por la poesía culta y popular<sup>12</sup>; y, a la vez, anotemos la formulación inicial como la que acaso recoja y desde luego estrena en la letras hispanas un tecnicismo versal (v.i. el *Romance del prisionero*).

---

<sup>12</sup> Estamos pensando en el verso «Spiret odorato florum nova gratia maio» de la *Preca-tio* de Ausonio, como el más citado, en los hexámetros que Meleagro dedica a la Primavera y, finalmente, en los cantos de esta estación y este mes para las fiestas *majumae*, cfr. *Glossarium*, v. *majuma*.

El mes era de Mayo,  
quando fazen las aves  
son cubiertos los prados  
da sospiros la dueña,  
Tiempo dulc' e sabroso  
ca lo tempran las flores  
cantan las donzeltas  
fazen unas a otras

un tiempo glorioso,  
un solaz deleitoso,  
de vestido fermoso,  
la que non ha esposo. 1950  
por bastir casamientos,  
e los sabrosos vientos,  
sus mayos a convientos,  
buenos pronunciamientos. 1951

En su *excursus* sobre el mes de Mayo, nuestro clérigo vuelve a introducir la temporalidad con la formulación consabida (*El mes era de... cuando*), acompañándola de la misma referencia al triunfo (*un tiempo glorioso*) de la vegetación (*son cubiertos los prados de vestido fermoso, lo tempran las flores*); sin embargo, añade unos motivos temáticos más: la referencia a los seres irracionales (*fazen las aves un solaz deleitoso*), a los racionales (*da sospiros la dueña, cantan las donzeltas.. fazen.. buenos pronunciamientos*) y al clima (*lo tempran... los sabrosos vientos*). A continuación reelabora todos estos motivos temáticos en tres estrofas más (1952-54), dando forma a una composición lírica que le sirve de pórtico para describir las bodas de Alejandro con la hija de Darío, según su propia sugerencia inicial (1951a). Este *excursus*, el único ensayo lírico del poema, tiene una copiosa bibliografía (para su resumen crítico, cfr. *Treatment*, pp. 210-12), en la que se debate el problema de su autoría: ¿creación del anónimo autor o eco de una canción popular? Por supuesto, el mismo clérigo nos da fe de la existencia de cantos celebrativos del mes primaveral por antonomasia (1953c, v.q.i. 1792d y 2559c) y es cierto que una variante de su formulación inicial (... *era... cuando*) va a aparecer en el primer verso del *Romance del prisionero*: «Por Mayo era, por Mayo, / Cuando face las calores,» y «Por el mes era de Mayo, / Cuando hace la calor,» ambas versiones en *Canc. 1* n° 69; sin embargo, nuestro clérigo nada le debe, creo, a una canción específica preexistente, cuya fórmula introductiva en la poesía folklórica sonaría: «Mês de Maio, mês de Maio, / cuando los toritos bravos,» *Canc. 2* p. 830, y «¡Mes de Mayo, mes de Mayo!, / Cuando los grandes calores,» *Folklore* p. 70. Más bien hay que tener en cuenta los datos internos, cosa que hasta ahora no se ha hecho, o sea, considerar cómo en su *excursus* lírico el anónimo autor recupera una formulación inicial que acaba de emplear (v.s. 881a y 1338a) y cómo se parafrasea (1951-52-53-54) a sí mismo (1950); atento al precepto retórico medieval «*prius describendum est tempus veris postea dicendum tunc recesserunt*», incorpora este *locus a tempore*, de cuya autoría, repito, no dudamos. Lejos de «transcribir el argumento de una canción de mayo» (*Coplas* p. 21), nuestro clérigo crea una digresión lírica que bien pudo ser determinante para el sucesivo desarrollo tradicional del tema en las letras hispanas (v.i. 2555-2566).

## 2.2 Meses: figuración

Debuxó el sepulcro a grandes maravillas:  
...  
cómo fazen las dueñas en Mayo las corellas. 1792a y d<sup>13</sup>

Alejandro honra la memoria de Darío con un sepulcro soberbio, donde, según la *auctoritas* (*Alex.* L.VII. vv. 380 y ss.), Apeles rapresenta el universo; el anónimo autor lo integra con la figuración de los meses, aunque sólo aludiendo a la visualización del mes de Mayo. Su simbolismo acude al motivo tópico de la iconografía calendario: los bailes y los cantos (*las corellas*) con los que se celebraba este mes según una herencia mágico-mítica, herencia que nuestro clérigo recupera poco más adelante (como acabamos de ver; v.s. 1950-51 y su paráfrasis), para introducir líricamente las bodas de Alejandro con la hija de Darío.

El un del los fastiales, la natura del año los meses... cad'uno quál fazienda Estava don Janero cercado de cecinas, tení gruessas gallinas, estava de la percha Estava don Febrero oras fazíe sol, verano de ivierno porque era más chico, Março avié grant priessa priessa con podadores fazié aves e bestias los días e las noches Abril sacava huestes ca avié ya alcáceres fazié meter las viñas crecer miesses e yervas, Sedié el mes de Mayo afeitando los campos organeando las mayas espigando las miesses Madurava don Junio tení redor de sí de cerezas maduras eran al mayor siesto	luego en la entrada, sedié toda pintada;  avié acomendada. 2554 a dos partes catando, cepos acarreando; estávalas assando, lognaniças tirando. 2555 sus manos calentando; oras sarraceando, ívalos desembrando, sediése querellando. 2556 de sus viñas labrar, e priessa con cavar; ya en celo andar, faziélas egualar. 2557 pora ir guerrear, grandes pora segar; pora vino levar, los días alongar. 2558 coronado de flores, de diversas colores, e cantando d'amores, que siembran labradores. 2559 las mieses e los prados, muchos ordios segados, los cerezos cargados, los días allegados. 2560
---	--

<sup>13</sup> P *corellas* O *donzellas* 1792d; ésta es una *lectio facillior*.

Sedié el mes de Julio logando segadores,  
 corriénle pora la cara apriessa los sudores;  
 segudavan las bestias las moscas mordedores,  
 fazié tornar los vinos de amargas sabores. 2561  
 Trillava don Agosto las miesses por las eras,  
 aventava las parvas, alçava las civeras,  
 iva de los agrazes faziendo uvas veras,  
 estonz fazié autupno sus órdenes primeras. 2562  
 Setiembre trayé varas, segudié las nogueras,  
 apretava las cubas, podava las mimbreras,  
 vendimiava las viñas con falces podaderas,  
 nin dexava los páxaros llegar a las figueras. 2563  
 Estava don Otubre sus miéssegos faziendo,  
 enyessava los vinos que yazién ya ferveiendo;  
 iva como de nuevo sus cosas requiriendo,  
 iva pora sembrar el ivierno viniendo. 2564  
 Noviembre segudié a los puercos las landes,  
 cayera de un roble, levávanlo en andes;  
 empieçan al cresuelo velar los abezantes,  
 que son las noches luengas, los días non tan grandes. 2565  
 Matava los püercos Diziembre por madrana,  
 almorzava los figados por' amatar la gana,  
 tenié niébla escura siempre por la mañana,  
 ca es en esse tiempo ella muy cutñana. 2566<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> P *cepas* O *cepos* 2555b; prefiero con E. Alarcos LLorach (cfr. su ed. crítica en *Estrofas*) la lección de O por su significado genérico de «cualquier leña por quemar». P *serenado* O *Sarraceando* 2556b; la lección escogida (*zaracear*) implica la variabilidad atmosférica. P *de-Semblando* O *destremando* 2556c; la lección rechazada exige una corrección *destramando*. P *celos* O *celo* 2557c; prefiero con E. Alarcos LLorach (*ibidem* p. 17) la lección de O por ser específica del apetito sexual en los animales y una de las referencias que recupera J. Ruiz en su *excursus* de los tres diablos (*LBA* 1285). P *al Junio* O *don Junio* 2560a; la lección de O respeta la personificación y, además, responde a una organización paralelística y alternante según ha puesto de relieve E. Alarcos LLorach (*Estrofas* pp. 15-16). P *logando* O *cogendo* 2561a; la lección de P presenta un significado específico más pertinente. P *las moscas* O *los moscardos* 2561c; la lección escogida responde al metro. P *era* O *serras*; la lección de P denota el lugar apropiado para la trilla. P *palladas* O *paruas* 2562b; la lección escogida responde al metro y evita el dialectalismo. P *cerallos* O *uaras* 2563a; la lección de O solventa el metro y el *continuum* consecucional, mientras que la de P sugiere una posible enmienda *ceras* ¿panales? P *falces podaderas* O *fuertes podaderas* 2563c; el sintagma de P tiene un referente más real: para vendimiar no hacen falta *podaderas* especialmente *fuertes*. P *las parras* O *los paSSaros* 2563d; sin ser hipermétrica debido a la cesura, la lección de O introduce la referencia, más pertinente, a los higos maduros. P *ensayava...* *yrien disiendo* O *enSayando...* *azen ya feruendo* 2564c; comparto la enmienda *enyessava* de O, sugerida por E. Alarcos LLorach (*ibidem* p. 14), para aludir así a una fase de la vinificación (*enyessar*) anterior al ensayo (*ensayar*) y al depósito (*decir*); para el empleo de los polvos de yeso antioxidantes y antisépticos v.q. *Lectura* p. 370 n. 12. P *por matar la lagaña* O *por amatar la gana* 2566b; mientras no se demuestre esta cura de la medicina popular, la de P no puede considerarse

La figuración de los meses pertenece a uno de los motivos ornamentales de la tienda de Alejandro, donde forma parte de la representación temporal y espacial del universo en concomitancia con el poderío alcanzado por el emperador: ha bajado al fondo de los mares (2306-22), ha subido a los aires (2496-2514) y va a recibir a las parias del oriente conquistado y el homenaje del occidente temeroso. El motivo temático de la tienda historiada le llega a nuestro clérigo de las letras francesas, donde ya constituía un tópico (cfr. *Recherches* p. 271-72) y donde ya funcionaba como referente de un *status symbol* (añadimos nosotros); sin embargo, en aquellas fuentes la figuración del transcurso del año sólo estaba aludida, así como la vierte el ánonimo autor en la copla introductiva (2554). Las doce coplas siguientes (2555-66), o sea, el primer calendario figurativo de las letras hispánicas, constituyen una de sus acostumbradas amplificaciones, y con este aporte nuestro clérigo se estrena en un ejercicio literario ofreciéndose, una vez más, como modelo (v.s. 1950-51)<sup>15</sup>.

Para la figuración de los meses, el anónimo autor se sirve de la personificación y de las labores agrícolas según la cronografía entonces ya tónica<sup>16</sup>. Con esta iconografía, desde luego la más corriente del ciclo anual, coincide la personificación de campesino, explícita para el mes de Enero (2555b), Marzo (2557ab), Julio (2561a), Agosto (2562ab), Septiembre (2563), Octubre (2564b), Noviembre (2565a) y Diciembre (2566a), implícita para el mes de Febrero y Junio, y transversal para el mes de Abril (2558b), cuya personificación de militar (2558a), aunque resulta iconográficamente usual, responde aquí a las circunstancias de la frontera cristiano-musulmana, como asimismo a las circunstancias contextuales responde el simbolismo del mes de Mayo (2559a y c; v.q.s. 1338ab, 1792d y 1950c). En particular la personificación de campesino alcanza detalles graciosamente realistas con los meses de Febrero (2556d), Julio (2561b), Noviembre (2565b) y Diciembre 2566b; sin embargo, más allá del marco simbólico rural, nuestro clérigo también hace referencia a «su» mundo, recordando, con una alusión fugaz, a quienes aprenden a leer (2565c).

El transcurso del tiempo está marcado *in primis* por el ciclo vegetativo, y de entre los frutos de las labores campesinas el vino y las mieses reciben una mención imparcial; aquél en los meses de Marzo (2557ab), Abril (2558c), Julio (2561d), Agosto (2562c), Septiembre (2563bc) y Octubre (2564b); éstas en los

---

*lectio difficilior*. PO *mañana* 2566a; sin embargo, comparto la enmienda *madrana* «aurora» de E. Alarcos Llorach (*ibidem* p. 16), ya que solslaya la repetición.

<sup>15</sup> La recepción y elaboración del tema calendarial en el *LBA* tiene una copiosa bibliografía; su reseña puede verse en *Lectura* pp. 363-64.

<sup>16</sup> El testimonio más antiguo de esa síntesis simbólica llegado hasta nosotros, es el «Calendario de Filócolo» del año 354, donde aparecen los meses personificados y las alusiones al trabajo rural con sus correspondientes leyendas.

meses de Abril (2558d), Mayo (2559d), Junio (2560ab), Julio (2561a), Agosto (2562ab) y Octubre (2564d); a modo de complemento, también se mencionan el forraje en los meses de Abril (2558bd) y Junio (2560a), y diferentes frutos en los meses de Junio (2560c), Septiembre (2563ad) y Noviembre (2565a). Para sugerir el transcurso del año, al mundo de los vegetales le sigue, por frecuencia de menciones, el de los animales; se recuerdan los domésticos en los meses de Enero (2555cd), Noviembre (2565a) y Diciembre (2566a), y más genéricamente en los meses de Marzo (2557c), Julio (2561c) y Septiembre (2563d).

Por supuesto, no faltan las indicaciones atmosférico-meteorológicas: en los meses de Febrero (2556b), Octubre (*miéssegos* 2564a «meadas», o sea, «lluvias»<sup>17</sup>) y Diciembre (2566cd); tampoco las astronómico-solares con el cambio de las tres estaciones (v.s. 657) en los meses de Febrero (2556c), Agosto (2562d) y Octubre (2564d), y con la duración del día en los meses de Marzo (2557d), Abril (2558d), Junio (2560d) y Noviembre (2565d).

Si la presentación de la tienda (2539-2600) está incluida en la *narratio rerum gestarum*, o sea, en el argumento del poema, como una *descriptio* en conformidad con la probable fuente (*Li Romans d'Alixandre* pp. 53-56 ll.27 y 29), el calendario figurativo aparece en esa *descriptio* como una *amplificatio*<sup>18</sup> que viene a ser, a su vez, una *descriptio rerum*. Se trata en concreto de una descripción icónica (2554b) dirigida a mantener viva la atención del gran público o, dicho de otro modo, nuestro clérigo, fiel al dictamen poético, con esta *amplificatio* ornamental también persigue y consigue una funcionalidad receptiva.

### *Consideración conclusiva*

La lectura analítica del motivo temporal (estaciones y meses) en el *LALex*. nos ha proporcionado la oportunidad de destacar la originalidad creadora del anónimo autor; aunque tan sólo en el ámbito de una parte mínima del dictado (un centenar de versos), hemos podido comprobar el embellecimiento formal y el enriquecimiento temático de los materiales heredados. La muestra escogida nos ha testificado la expresividad y la eficacia descriptiva con las que nuestro clérigo inserta en lo fabuloso y mítico unas pinceladas de lo real; relacionando

---

<sup>17</sup> Este lexema deverbale asturiano se remonta al lat. *mejere*, a diferencia del esp. *meada* ← *mear* < lat. vulg. *mejare*; cfr. *Odubrio*; aquí no es pertinente acudir a *meseguero* «el que guarda las mieses o viñas»; cfr. *Studies*.

<sup>18</sup> Por supuesto es una *amplificatio* de «li XII mois de l'an i [en la tienda] sunt tout devisé, / Tout ensi com cascuns moustre sa poesté;» *RALix*. p. 55 ll.11-12; pero, también lo es de otra referencia calendarial que no suele señalarse en el mismo poema francés: «è l'ciercle de son [de Poro] elme sunt peint li XII mois,» *ibidem* p. 359 l.29.

literatura y vida según un proyecto poético felizmente logrado, actualiza la «materia narrada» y la pone, de este modo, al alcance de un público heterogéneo.

Al filo de la tradición retórica y aprovechando el margen de originalidad que ésta le asegura, el anónimo autor integra la herencia clásica y pseudo-clásica con la antropología, la iconografía y la fraseología vernáculas, enriqueciendo su ejercicio literario de un valor testimonial que, más allá de unas meras referencias a la cotidianidad, nos brinda, al cabo de siete siglos, un atisbo de su entorno existencial.

### Claves bibliográficas

- Alex. Galteri de Castellione Alexandreis* edidit M. L. Colker, Patavii MCMLXXVIII.
- Canc. 1*: F. Asenjo Barbieri, *Cancionero musical español de los ss. XV y XVI*, Buenos Aires, 1945, 2ª, p. 83.
- Canc. 2*: *Cancioneiro da Ajuda*, ed. crítica e comentada por C. Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1904, t. II.
- CCórd. 1*: R. Dozy y Ch. Pellat, *Le Calendrier de Cordoue*, Lieden, 1961.
- CCórd. 2*: J. Martínez Gázquez y J. Sansó, «Una nueva traducción latina del Calendario de Córdoba» en *Textos y estudios sobre astronomía española en el s. XIII*, Barcelona, 1981, pp. 9-78.
- Coplas*: F. Hanssen, «Las coplas 1788-92 del *L. de A.*», *Revista de Filología española* II (1915) 21-30,
- Corpus*: M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987,
- Estrofas*: E. Alarcos Llorac, «*L. de A.*: estrofas 2554-66», *Archivum* XXXIII (1983) 13-18.
- Étym*: L. Cortés y Gógara, *Las etimologías de S. Isidoro*, ed. bilingüe, Madrid: BAC 434, 1951.
- Folklore*: F. Olmeda, *Folk-lore de Castilla*, Burgos, 1975, 2ª,
- Glossarium*: Ch. Ducange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, 1885,
- Investigaciones*: E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el L. de A.*, Madrid, 1948,
- LAlex*: *Libro de Alexandre*, ed. de J. Cañas, Madrid, 1988,
- LBA*: Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed., intr. y notas de J. Joset, Madrid, 1974,
- Lectura*: T. M. Rossi, «Para una lectura de las estrofas 1270-1300 del LBA», *Medioevo romanzo* VI (1973) 363-71,
- Milagros*: Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Logroño, 1974.
- Odubrio*: B. Mostaza, «Estaba don Odubrio sus *miessegos* faziendo», *Ya* 2-XI-1988,
- RAlix*: *Li Romans d'Alixandre* par Lambert Li Tors et Alexandre de Bernay. Ed. de H. Michéant, Stuttgart, 1846,
- Recherches*: F. Lecoy, *Recherches sur le «L. de b.a.» de Juan Ruiz*, reimpr. by A.D. Deyermann, Westmead, 1974,
- Studies*: Y. Malkiel, «Studies in the Hispanic Infix -eg-», *Language* XXV (1949) 139-81,
- Tienda*: J. M. Cacho Blecua, «La tienda en el *L. de A.*» en *Actas del C.I. sobre la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985 y
- Treatment*: I. Michael, *The Treatment of Classical Material in L. de A.*, Manchester, 1970.

Teresa M. Rossi



## LE PAROLE E IL SILENZIO: PER UN APPRODO ALLE DUE BIBLIOTECHE ITALIANE DI BALTASAR GRACIÁN

Se ogni testo è destinato alla lettura dai dispositivi introdotti dall'autore stesso e, nel contempo, dalle stratificazioni temporali e spaziali non univoche che si sono aggregate nei margini della pagina, il tentativo di abbozzare il profilo italiano di Gracián richiama una pluralità di afferenti, e deferenti possibili, dell'estetica crociana (Cfr. Croce, B., *I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián*, in *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1940<sup>3</sup>, pag. 313-348 e, dello stesso autore, «Personaggi della storia italo-spagnuola. Il duca di Nocera Francesco Carafa e Baltasar Gracián», in *La Critica*, XXXV (1937), pag. 219-235). Entro l'ambito dell'interpretazione crociana, l'abbondante numero di trattatisti italiani del seicento che scrivono su temi morali, estetici e politici e la loro apparente somiglianza con gli argomenti sviluppati dal gesuita contribuiscono ad inscrivere nel novero dei volgari imitatori. In questa cornice, la cultura italiana sembra, agli occhi di Croce, disposta ad accettare Gracián solo entro la soglia dell'apparato concettuale inquadrabile nel filone della «scienza politica». Così, il proposito delle seicentesche e settecentesche traduzioni dallo spagnolo e dal francese delle opere dell'aragonese (senza peraltro dimenticare una certa diretta familiarità intellettuale con la lingua castigliana, testimoniata dalla presenza di molti testi in originale di Gracián nelle biblioteche italiane), sembrano essere il sintomo di quella sorta di straordinaria e fortunata stagione europea delle grammatiche e dei paradigmi di comportamento inaugurati dal *Cortegiano* del Castiglione. Questo talvolta sotterraneo orizzonte di analisi appare legittimato da un lato dallo scarso interesse per la *Agudeza y Arte de Ingenio* (mai tradotta se non in tempi recenti in altra lingua) – considerata da Croce «piuttosto una raccomandazione entusiastica e un'antologia di preziosità dello stile secentesco, che non un libro di vera e propria teoria» (*Ibid.*, *I trattatisti...*, pag. 315) –, dall'altro dalla proposta crociana di considerare quale «rigorosa concatenazione sistematica» (*Ibid.*, pag. 318) della retorica del XVII secolo alcuni trattatisti italiani, per esempio Tesaurò e Peregrini.

Di qui, riteniamo che, senza pretendere di aver esaurito comunque le ric-

che e dense pagine di Croce, l'esito del suo *habitus* concettuale abbia dato senza dubbio inizio al recupero dell'opera graciana (della quale l'Italia, lo ripetiamo, conosceva varie traduzioni di «tutte» le opere, ivi compreso *El Comulgatorio*), benché tale *renaissance* ruoti intorno ad una sottile e costante distruzione dell'autonomia del pensiero di Gracián.

Di fronte all'impietosa canonizzazione dell'estetica crociana, l'editoria italiana ripropone, e proprio in ciò la si intravede segnata e costituita dagli approcci del 1899 di Croce, lo stesso metodo e affronta la stessa *cosa*: lo stile del gesuita, ovvero la traduzione dell'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (Gracián, B., *Oracolo Manuale e Arte della Prudenza*, traduzione e commento di E. Mele, Bari, Laterza, 1927 e Gracián, B., *Oracolo Manuale e Arte di Prudenza*, introduzione, traduzione e note di G. Marone, G. Carabba, Lanciano, 1929). In queste operazioni di riattraversamento e di restituzione del testo graciano alla cultura italiana, i due curatori si propongono di esercitare un confronto diretto con l'opera del gesuita. Le due introduzioni analizzano le differenze tra il pessimismo di Gracián e quello di Schopenhauer, intravedono nel gesuita «il primo serio pensatore, veramente castigliano, che abbia avuto la Spagna» (Marone, pag. XI), inscrivono il suo pensiero entro alcune maglie della filosofia seneciana, avanzano la tesi di un Machiavelli «verace fratello spirituale di Baltasar Gracián» (Marone, pag. XXXI) e, soprattutto, premesso che non è possibile comprendere lo stile dell'aragonese senza una conoscenza della sua morale, focalizzano, rifiutando esplicitamente alcuni asseriti crociani, le linee essenziali della «sua originale teoria dell'arte» (Marone, pag. XXXV). Tuttavia, accolti i grandi pregi delle traduzioni e i molti meriti di Mele e Marone (del primo autore si vedano anche i tre brevi articoli «Il Gracián e alcuni 'Emblemata' dell'Alciato», in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXXIX (1922), pag. 373-376, «Opere del Gracián e altri autori spagnuoli fra le mani del p. Casalicchio», in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXXXII (1923), pag. 71-86 e «B. Gracián e il Nietzsche», in *Nuova Cultura*, VII (1927-28), pag. 206-210), si ha la sensazione che il dominio del quotidiano crociano influenzi «segretamente» il respiro del parziale risveglio graciano degli anni venti. In questo senso, l'attenzione all'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* sembra dar credito all'accettazione del pensiero di Gracián, mentre in realtà interdetti (non solo crociani) che pesano sulla sua opera, anche se non sempre visibili ed espliciti, rinchiudono l'aragonese all'interno della cultura utilitarista e precettista.

Alla luce di questa situazione, E. Craveri Croce («Baltasar Gracián», in *Civiltà Moderna*, XIII (1941), N° 5, pag. 321-343) intravede nel gesuita un «pensatore non originale, e che conserva molto di fanciullesco e primitivo sotto la scolastica infarinatura di concetti accolti dall'esterno e non fatti suoi» (*Ibid.*, pag. 337), di «limitata genialità» (*Ibid.*) e «superficiale» (*Ibid.*, pag. 335). Certo, sottolinea l'autrice, lo stile di Gracián non è né oscuro né ermetico ma conciso

(Cfr. *Ibid.*, pag. 327) ed *El Crítico* non manca di spunti brillanti ed ingegnosi, tuttavia, nel complesso «si riduce ad un vuoto, e per lo più goffo, chiacchierare e sentenziare» (*Ibid.*, pag. 339). Inoltre, si ritiene che «L'acume psicologico e l'efficacia rappresentativa dello stile dello scrittore aragonese possono trarre in inganno e illuderci di una profondità e di una ricchezza che in lui non erano: il Gracián ha fundamentalmente un che di primitivo ed immaturo, e ristretto era non solo il suo mondo di pensiero, ma anche quello dell'immaginazione» (*Ibid.*, pag. 342-343). E, in una sorta di ironica conclusione, l'autrice afferma che, benché vi sia nella sua scrittura un cattivo gusto ed un abuso di parole, il gesuita «può essere considerato uno dei più grandi prosatori della Spagna» (*Ibid.*, pag. 343).

L'opera di V. Borghini (*Baldassar* [sic] *Gracián. Scrittore morale e teorico del Concettismo*, Milano, Ancora, 1947) è certamente il primo e organico percorso critico offerto dall'editoria italiana. Il volume, che scandaglia in lungo e in largo il gusto concettista spagnolo, le teorie, la prosa, l'ingegno satirico e l'utilitarismo pratico in Gracián, risulta essere, in molte circostanze, un'ulteriore puntualizzazione dei *topoi* della precedente critica italiana. Ovvero, se è vero che il libro mobilita più intensamente che in passato i testi del gesuita, pure riconferma, negando pertanto tutta una serie di problemi portati in scena dalle citazioni in spagnolo, le affermazioni crociane (Cfr. pag. 54), abbraccia la tesi di un Gracián pensatore né profondo né originale (Cfr. pag. 57) e constata che la sua importanza «è perciò tutta storica, non già filosofica» (*Ibid.*). A questo proposito, l'aragonese «sa riflettere sulle cose, ma di rado sa ripensarle con la profondità severa e scientifica del filosofo» (*Ibid.*, pag. 69). In sostanza, l'errore di ogni approccio al testo di Gracián, continua l'autore (proseguendo le analisi di Borinski e di Cravero Croce), consiste nel cadere nel *tromp d'oeil* del suo stile e di intravedere consequenzialmente un pensatore sottile ed originale (Cfr. pag. 127). D'altra parte, la prosa del gesuita, benché non priva di pregi, è più vicina di quanto si crede solitamente alla morale utilitarista di Machiavelli (Cfr. pag. 268). Ma ancora: in questo «spagnolo stoico» (*Ibid.*, pag. 217), anche se «non tutto stoico né tutto seneciano» (*Ibid.*, pag. 251) e capace di capovolgere lo spirito degli *Exercitia* di Loyola (Cfr. pag. 259), è pure presente un superficiale e contraddittorio sistema pessimista (Cfr. pag. 211) ed è assente «un ben chiaro ideale etico» (*Ibid.*, pag. 253). Entro questo registro concettuale, Gracián non è infine un eroico ribelle ma un cortigiano subdolo pronto ad adulare (Cfr. pag. 267), «né mistico né picaro né gesuita» (*Ibid.*, pag. 217), anche se «pieno d'ossequio per la sua religione» (*Ibid.*, pag. 221). Di qui, l'ovvia conclusione di Borghini: «non si vuole certo dire che egli è un retore superficiale e vuoto d'argomento, ma soltanto che egli non approfondisce le sue speculazioni con quel rigore dialettico ed investigativo ch'è proprio delle più alte e fertili menti filosofiche» (*Ibid.*, pag. 252).

A nostro avviso, dovuto forse anche a quest'ultimo percorso, capace di generare una serie di focalizzazioni oblique e divergenti, che non possono non aver creato il profondo smarrimento nel lettore e la consapevolezza di aver di fronte un autore appunto poco profondo e superficiale, la letteratura critica italiana tace per un lungo periodo.

In quest'ottica, possiamo leggere anche alcuni motivi della proposta dell'ispanista italiano Bertini (Gracián, B., *Oráculo Manual*, introduzione, bibliografia e tabella semantica a cura di G. M. Bertini, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1954). L'obiettivo di questa edizione «italiana» è quello di ricostruire il testo in questione e di risolverne alcuni problemi. La stessa limitata tiratura dell'opera, e sottolineiamo il testo degli aforismi in spagnolo, sembra delineare un Gracián rinchiuso in una ristretta *élite* di cultori della lingua castigliana; per altro la preziosa ed accurata introduzione italiana di Bertini ha il merito di far conoscere i nuovi materiali di riflessione critica europea, filologicamente meno approssimativi, e di metterne a fuoco le ragioni dell'infiltrarsi.

Da qui, eccezion fatta per la pubblicazione in Roma di una pietra miliare del gracianismo (Batllori, M., *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958) e di un prezioso testo di un'itinerante ispanista italiana (Morreale, M., «Castiglione y 'El Despejo': Gracián y 'Despejo'», in *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1958, pag. 137-143), entrambi in versione spagnola, per ritrovare un significativo sondaggio del pensiero di Gracián – e sempre in lingua spagnola – è necessario evocare il 1977 ed il nome di B. Periñán. («Lenguaje agudo entre Gracián y Freud», in *Studi Ispanici*, 1977, pag. 69-94). In questo denso ed acuto saggio, utile indicatore delle ormai molteplici prospettive ermeneutiche e dei recenti diversi modi di intendere le peculiarità dell'*Agudeza y Arte de Ingenio*, l'autrice articola con finezza, dopo aver focalizzato la *semejanza* quale fulcro della *figuralidad paradigmática* graciana, un parallelismo tra la *agudeza* di Gracián e il *witz* di Freud a partire dalla distinzione tra *agudeza conceptual* (che muove le proprie strategie su associazioni esterne per via topica) e *agudeza verbal* (che muove le proprie strategie su associazioni interne al codice linguistico). Tuttavia, secondo l'autrice, l'esito ultimo di tali movimenti dell'*agudeza* è quello di unirsi in un certo senso all'altezza degli audaci *modos figurales de la racionalidad*, provocando nel lettore un piacere direttamente proporzionale alle difficoltà incontrate.

Tuttavia, il *primo* voluminoso libro, in ordine di tempo, teso ad individuare in una sorta di personale diario alcuni rapporti tra la semantica graciana e quella del manager contemporaneo – e frutto di una passione appunto tutta «pragmatica» nei confronti di Gracián –, è quello di Dioguardi, G., *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero le astuzie della ragione*, introduzione di G. Santambrogio, Palermo, Sellerio, 1986 (per una disincantata recen-

sione a tale discusso e discutibile viaggio nella mente barocca, capace di conquistare la stampa quotidiana e settimanale italiana, si veda Esposito, R., «La dialettica del sopravvissuto. Politica e tecnica in Baltasar Gracián», in *Il Mulino*, XXXVI (1987), N° I, pag. 137-144).

Decisamente fecondo lo studio di Poggi, G., «Góngora, Gracián e l'albero del mistero», in *Studi Ispanici*, 1986, pag. 83-122. L'autrice, continuando l'analisi di Periñán (o meglio, «aggiungendo» alla figuralità «intellettiva e psicologica» di Gracián e Freud quella del cordovese mitologico, metaforico, in cui il *misterio* diviene spiegamento visivo), rivisita frammenti e testi gongorini seguendo le orme labirintiche dell'*Agudeza y Arte de Ingenio*. Il percorso, oltre ad evidenziare una struttura tendenzialmente aperta dell'opera, individua almeno due cuori artificiali. Il primo, inscritto in una casistica minuziosa di varianti della *semejanza*, articola, evidenziando un cuore aristotelico e scolastico, una topica relazione orizzontale fra due termini ed il gesuita la ritrova nella struttura binaria e simmetrica che governa il sonetto di Góngora. Esaurito il primo livello artificioso, Poggi analizza le composizioni gongorine citate da Gracián (alcuni sonetti ma anche i molti frammenti di *romances*) e non assimilabili *tout court* alla logica della *semejanza*. In quest'ottica, si passa dalle relazioni orizzontali tra due termini ad una *coniunctio*, dalle operazioni del *discurrir* a quelle proprie del *ponderar*, ossia al *misterio* ed al *reparo* intesi nella triplice accezione morale, argomentativa e grammaticale.

Entro l'ambito del crescente interesse per Gracián, vale la pena ricordare l'articolo di Bottiroli, G., «Lo splendore delle tenebre. Etica e strategia in Baltasar Gracián», in *Quaderni ibero-americani*, 1986-1987, N° 61-62, pag. 208-215. L'autore, dopo aver individuato due diversi modi di affrontare il gesuita, propone, dinnanzi alla contraddittoria coesistenza tra esigenze etiche ed interessi particolari ed individuali (*impasse* da alcuni critici mascherato e da altri considerato insuperabile), la necessità di un'analisi condotta dal punto di vista filosofico, unica in grado di recuperare le ricchezze della ragione «barocca». In tal senso, Bottiroli giunge (e tale è il suo dichiarato proposito) ad un'enunciazione minima delle relazioni tra spazio etico e spazio strategico e suggerisce un'*etica della mescolanza*, dove le azioni di per sé viziose vengono usate strategicamente per conseguire l'obiettivo finale della virtù (Cfr. pag. 213). In definitiva, secondo l'autore, è proprio dell'etica graciana la «flessibilità», il senso delle sfumature e dei contesti.

Una diversa problematica attraversa le pagine di Anceschi, L., *La poetica di Gracián in Europa*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989 (lo stesso articolo, con il medesimo titolo, si trova anche nella rivista *Il Verri*, settembre-ottobre 1987, pag. 37-50). L'autore, non nuovo al riconoscimento delle valenze positive del concettismo e del gongorismo, mette in luce alcuni elementi della «teórica flamante» di Gracián e ne sottolinea l'autonomia della diffusione euro-

pea. *L'Agudeza y Arte de Ingenio*, secondo Anceschi, «presenta un modello nuovo rispetto ai modelli rinascimentali» (*Ibid.*, pag. 19), il modello di un «moralista di energica plasticità e intensità verbale» (*Ibid.*, pag. 18): in questa poetica barocca dell'ingegno «non sono comprese né la dialettica né la retorica» (*Ibid.*, pag. 23).

Allargando la prospettiva della ricerca italiana, è utile ricordare la traduzione dell'opera, sintomo di un interesse filosofico, di Hidalgo-Serna, E. (*Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der «concepto» und seine logische Funktion*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985, trad. it. *Baltasar Gracián. La logica dell'Ingegno*, prefazione all'edizione italiana di S. Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989). I tre ambiti sui quali si sofferma l'attenzione dell'autore, e cioè quello conoscitivo-filosofico, estetico-letterario e pratico-morale, vengono connessi alla nozione-chiave di ingenio, inteso come strumento conoscitivo contrapposto alle modalità di comprensione razionale di derivazione aristotelica, che tendono a racchiudere in concetti astratti la ricchezza dell'esperienza (su questo testo si veda la nostra recensione apparsa nella rivista *Rassegna Iberistica*, 1989, N° 36, pag. 35-38). Vale la pena non dimenticare che i temi inerenti alle nozioni di *ingenio* e di *concepto* graciani costituiscono l'ossatura di un suo ulteriore saggio italiano (Cfr. Hidalgo-Serna, E., «Per una revisione del concettismo spagnolo», in *Studi di Estetica*, 1986, N° 8-9).

La riconferma di uno sguardo non più episodico né settoriale del gracianismo italiano, di una comprensione che pone direttamente a fuoco alcuni nuclei problematici a partire dal testo del gesuita, è testimoniata dalla prima traduzione dell'*Agudeza y Arte de Ingenio* (Gracián, B., *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, presentazione di M. Perniola, traduzione di G. Poggi, consulenza scientifica e coordinamento di B. Periñán, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986). La minuziosa ed accurata traduzione, condotta sull'*editio princeps*, non solo propone anche la selva dei testi poetici analizzati da Gracián, ma corregge alcuni errori antichi e disattenzioni moderne, segnala i «giochi linguistici» non percepibili in italiano ed identifica, grazie anche al contributo di G. Crevatin, citazioni classiche e moderne. Senza dubbio, è questo il grande gioiello del recente gracianismo italiano (su ciò si vedano la recensione di Profeti, M. G., in *Quaderni di Lingue e Letterature*, 1988, N° 13, pag. 162-165 e la nostra in *Rivista di Estetica*, XXVIII (1989), N° 29, pag. 129-133).

Entro l'ambito di questa preziosa iniziativa del Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo, diretto da Luigi Russo, occorre segnalare che la pubblicazione de *L'Acutezza e Arte dell'Ingegno* è stata accompagnata da un seminario di studi (Palermo, 10 e 11 ottobre 1986) ora raccolti in un volume (AA.VV., *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica/pre-print (18), 1987). Sulle complesse e suggestive questioni che si dipanano nei testi di M. Batllori, di E. Hidalgo-Serna, di A. Egido, di M. Blanco, di B. Pelegrín, di

R. Bodei, di R. Runcini, di M. Perniola, di G. Morpurgo-Tagliabue e di F. Fanizza, ci permettiamo di rinviare alla nostra recensione apparsa in *Rassegna Iberistica*, 1988, N° 32, pag. 31-33.

Un discorso diverso ed uno spazio più ampio meriterebbero le ristampe de *El Héroe*, de *El Discreto* (Gracián, B., *L'Eroe. Il Saggio*, traduzione, introduzione e note di A. Gasparetti, Parma, Guanda, 1987) e dell'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (*Idem, Oracolo Manuale e Arte di Prudenza*, traduzione, introduzione e note di A. Gasparetti, Parma, Guanda, 1986). In realtà, queste opere furono pubblicate per la prima volta, e con le medesime introduzioni, rispettivamente nel 1962 e nel 1967 dalle Edizioni Paoline di Roma e dai tipi B.U.R. di Milano. Ciò che è necessario sottolineare (e peraltro senza insistere su alcune soluzioni adottate dal traduttore, per esempio, la mancata comprensione dell'importante differenza tra *hombre* e *persona*) è che sembra affermarsi la possibilità di poter offrire il testo di Gracián al lettore senza attraversare gli indispensabili e recenti intrecci filologici e filosofici e senza porsi il problema di una rinnovata indagine concettuale entro un approfondimento teorico del *senso* delle relazioni *retoriche* del gesuita spagnolo.

Nel groviglio degli avvenimenti in cui vengono coinvolti i testi che costituiscono la «biblioteca effettiva» di Gracián, ci permettiamo di segnalare i nostri contributi già pubblicati e non richiamati in precedenza: «Conoscenza e prudenza in Baltasar Gracián», in *Filosofia politica*, I (1987), N° 2, pag. 257-283; «Baltasar Gracián. Prospettive del recente laboratorio bibliografico», in *Filosofia politica*, II (1988), N° 2, pag. 465-471; «Stile e prudenza del gusto in Baltasar Gracián. Tra giudizio estetico e filosofia pratica», in *Musevm Patavinum*, V (1987), N° 1, pag. 89-102; «Comparsa e scomparsa della guida in Baltasar Gracián», in *Clinamen*, 1989, N° 4, pag. 50-74; una recensione al testo di Ayala, J. M., *Gracián: vida, estilo y reflexión*, prólogo de C. Peralta, Madrid, Editorial Cincel, 1987 (in *Rassegna Iberistica*, 1988, N° 32, pag. 29-31), nonché una rassegna al testo *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de filólogos aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1986 (in *Criticón*, 1988, N° 43, pag. 247-253) e «Saber y supervivencia. Anotaciones sobre el concepto de persona en Baltasar Gracián», in *Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana* (a cura di A. Heredia Soriano), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 369-380.

Non rimane, a questo punto, e a mo' di conclusione della nostra stigmatizzata processione, condotta tra deliberato proposito di ricostruzione ed esplicito riconoscimento delle difficoltà di tracciare una mappa concettuale in grado di seguire la presenza di Gracián in Italia, che riportare alcune emblematiche frasi di un maestro della saggistica italiana: «Una fortuna che forse non aveva mai conosciuto investe oggi l'opera del gesuita spagnolo Baltasar Gracián. Non è che questa fortuna equivalga a una scoperta e ch'egli improvvisamente

sia stato estratto dall'ombra in cui in verità non era mai entrato. Io stesso, essendomi occupato di moralisti in un lungo periodo della mia vita, non l'ho mai perduto d'occhio. Gracián era un punto di riferimento e d'orientamento sicuri. Ma egli era per molti soprattutto l'autore dell'*Oráculo Manual*. Oggi la sua figura poliedrica si dispone entro un raggio più vasto della cultura contemporanea» (Macchia, G., «Gracián, gran maestro del segreto», in *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, pag. 125). Detto altrimenti, contrariamente a quello che questa serie di nostre segnalazioni può far credere, sembra quasi che le coordinate del gracianismo italiano debbano fare i conti, tralasciando ovviamente ciò che sarà, con una duplice caratterizzazione. Da una parte la penetrazione materiale del gesuita, forse scarsa, limitata ma significativa e, soprattutto, legata ad alcuni concetti chiave, anche se talvolta fraintesi (e qui è necessario non dimenticare *mai* le difficoltà costitutive, strutturali dello stile dell'aragonese); dall'altra la presenza di un'appendice graciana sotterranea e dispersa che agisce in profondità, che emerge di tanto in tanto, che scompiglia ogni prospettiva di sintesi ed ogni storiografia che addiziona in un *continuum* temporale il suo oggetto di studio. Ma di quest'ultima affettiva, epidermica e antropologica «seconda biblioteca», costituita di molte schegge, di piccole illuminazioni, di echi di altre voci e di altri linguaggi (e qui, per esempio, un chiaro indizio potrebbe essere il testo *Della Perfetta Poesia Italiana* di L. A. Muratori o le varie sollecitazioni mai analizzate dalla critica di un tratto graciano in Leopardi), di piccole perle di un tesoro che illustrano la fecondità del gesuita, della sua influenza crescente e dell'alone che la sua scrittura proietta nella cultura italiana ancora non ci è possibile (e forse non lo sarà mai) parlare.

Felice Gambin



AA. VV., *Enciclopedia universal ilustrada. Suplemento Anual 1985-6*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 1126.

Abituato da trent'anni ad aggiornarmi panoramicamente sugli avvenimenti del mondo attraverso gli *Year's Books* della *Britannica* e da cinquanta ad usare i 72 volumi dell'*Espasa* come mezzo d'informazione specialmente sulla realtà ispanica, sapevo che questa aveva un *Apéndice* di dieci tomi, pubblicato negli anni 1930-33; sapevo anche che ad esso si erano aggiunti alcuni *suplementos*, ma non avevo un'idea chiara di quale ritmo (seppur c'era un ritmo) tali supplementi avessero. Sono giunto solo recentemente a chiarirmelo, e desidero comunicare il contenuto di tale chiarimento, chiedendo scusa a coloro che eventualmente lo considerassero troppo ovvio.

Dopo l'*Apéndice* conclusa nel 1933, la Espasa pubblicò dei *suplementos*: 1934, 1935, 1935-9 (due parti), 1940-1, 1942-4, 1945-8, 1949-52: come si vede, essi uscivano con un ritmo incerto: chi sa in quali condizioni fosse la Spagna in quel periodo non se ne sorprenderà. Dal 1953-4 i *suplementos* (chiamati curiosamente *anuales*) uscirono con un ritmo preciso: ogni due anni, naturalmente con riferimento agli avvenimenti di due anni. Il conto è presto fatto: i supplementi dal 1953-4 a quello di cui do qui notizia sono 16. Nel 1983 fu pubblicato un *Index* (1073 pp.) dei contenuti di tutti i supplementi riferentisi agli anni dal 1934 al 1980.

Non sapevo che la lingua spagnola avesse a disposizione uno strumento di aggiornamento così comparabile agli *Year's Books* della *Britannica*. Non mi pare (ma forse si tratta di mia ignoranza) che ne abbiano lingue come il francese e il tedesco; in italiano mi pare che siano da ricordare solo i supplementi della *Treccani*; ma l'ultimo pubblicato riguarda l'epoca 1961-1978. I supplementi dell'*Espasa* presentano, nei confronti di quelli della *Britannica*, un grave inconveniente: per es., il volume del 1989 si riferisce agli avvenimenti del 1985-6, cioè di tre o quattro anni prima; quelli della *Britannica* si pubblicano verso la metà dell'anno seguente quello degli avvenimenti cui si riferiscono.

Franco Meregalli

G. Reyes, *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, pp. 285.

Gli anni ottanta sono stati caratterizzati da pause di riflessione, sintesi e discussioni delle teorie linguistiche e letterarie proliferate nei due decenni precedenti: un coacervo di modelli d'analisi e d'ipotesi epistemologiche apparentemente ingovernabili e spesso incomunicabili tra loro che esige tuttora un complesso approccio interdisciplinare e insieme una distanza obbiettiva che i tempi reali non hanno ancora concesso, se non per alcune scoperte tardive come quelle dei formalisti o di Bachtin.

Il volume curato da Graciela Reyes e scritto in collaborazione con altri sette studiosi, variamente legati all'ispanistica, e quasi tutti operanti negli Stati Uniti e nel Canada, fa il punto su alcuni aspetti fondamentali della teoresi più recente, stabilendo gli opportuni agganci anche con la tradizione: alcuni aspetti e non altri, anche se l'introduzione di Reyes tenta un completamento del quadro, recuperando, ad esempio, le teorie lacaniane e Derrida.

La raccolta non mira infatti alla completezza, ma focalizza l'attenzione del lettore su alcuni problemi indemandabili: una definizione delle teorie letterarie nel contesto più ampio della teoresi della filosofia, della storia e delle scienze (naturali ed umane) (W. Mignolo) e, di conseguenza, la correzione dei modelli e dei metalinguaggi mutuati dalla linguistica (I. Zavala) e dalla storiografia letteraria tradizionale (Reyes e A. Ramos-Gascón); un recupero delle valenze storiche e cognitive dell'operazione critica (vs. le anodine *analyses du texte* degli anni sessanta e settanta) alla luce di un'ermeneutica radicata ora nelle funzioni sociali della letteratura (Zavala-Bachtin) ora nella fenomenologia dell'atto letterario e nella doppia polarità della scrittura e della lettura (M. Valdés); una nuova attenzione rivolta al contenuto poetico e alle funzioni estensive del testo letterario, e dunque alla sua capacità di organizzare mondi possibili e di produrli in quello che consideriamo il mondo reale (T. Albaladejo-Mayordomo); la funzione, infine, dei linguaggi letterari di segnare o meglio designare mutamenti e tappe nella vicenda dell'umanità e di coniugare le mitologie e i linguaggi dei tempi lunghi che poggiano su modelli antropologici universali (come l'opposizione maschile/femminile oggi riproposta dal *gender criticism*) con le istanze ideologiche dei tempi definiti dalla storia (R. El Saffar).

Ne consegue anche un'attenzione nuova e più precisa, perché libera dal pregiudizio romantico, ma anche dalla astratta lettura sincronica del neoaristotelismo strutturalista, per i fondamentali teorici delle *artes dicendi* dell'antichità, non solo perché diedero forma alla letteratura occidentale di più di due millenni, ma per le continuità che costituirono, nella stessa pedagogia della parola, tra oralità e scrittura, tra argomentazione e parola, tra ideologie sociali e molteplicità degli stili, tra logiche situazionali e reperimento dei *loci* (L. López Grigera).

Il libro ha dunque il merito di non seguire una linea teorica unitaria e di proporre punti di vista anche e necessariamente discordi.

Ma proprio grazie a questa molteplicità e apertura emergono chiari gli sviluppi dei due (o tre) processi epistemologici che possono sostenere la rifondazione disciplinare sia di una teoria degli studi o delle scienze letterarie sia di una storiografia letteraria sovranazionale che non soffra di cronica arretratezza rispetto agli sviluppi dell'episteme storica moderna.

Aver richiamato l'attenzione sull'urgenza di una definizione disciplinare di quella che

con parola un po' discutibile è chiamata la *literaturologia*, è uno dei meriti del saggio di Mignolo, ma l'interesse maggiore sta nel rifiuto delle proposte totalizzanti e sostanzialiste e nell'accento posto sulla cooperazione tra filosofia della scienza e fenomenologia nella rifondazione delle teorie degli studi letterari.

Non solo la riflessione sulla letteratura è altro dalla letteratura, ma le norme generali che la guidano e ne permettono la conoscenza e la comprensione, in una parola le teorie empiriche su cui tale riflessione può fondarsi, si sviluppano, nell'ipotesi di Mignolo, in un compromesso ontologico (l'espressione, mutuata da Quine, è però volutamente usata in senso differente) tra teorie epistemologiche di derivazione positivista (quelle per intenderci che applicano i metodi delle scienze naturali alle scienze umane) e teorie ermeneutiche che desumono i loro modelli dalla riflessione filosofica intorno ai processi della comprensione e dell'interpretazione. Prendendo le mosse dagli studi sull'intelligenza artificiale (Winograd e Flores), Mignolo ha coniugato le conclusioni dell'ermeneutica classica (Heidegger, Gadamer) con quelle della biologia, riconoscendo un fondamento biologico (d'adattamento e di relativizzazione all'ambiente) all'attività interpretativa e riflessiva dell'uomo (Maturana e Varela).

Le teorie letterarie, quelle ancora una volta che stanno a fondamento non della letteratura, ma delle riflessioni sulla letteratura, alla pari delle teorie delle scienze umane, agirebbero come sistemi «autopoietici» (Maturana e Varela), sistemi i cui componenti costituiscono una rete di processi di produzione (trasformazione e distruzione), in grado di riprodurre continuamente la rete relazionale e insieme di stabilirsi come unità concreta nello spazio. L'interpretazione, il processo cognitivo, nelle teorie così concepite si affranca dall'individuo e dalla mente umana e si colloca in un più ampio sistema, quello, per l'appunto, che attraverso l'autopoiesi garantisce la sopravvivenza dei sistemi cognitivi e la loro trasmissione nelle società e nella storia.

Sotto questo profilo Mignolo fa dell'ermeneutica un uso irriducibile ai principi dell'ermeneutica fenomenologica, anche se ne condivide il relativismo antidealistico e il rifiuto d'ogni interpretazione totalizzante. La sua proposta è orientata più meccanicisticamente che finalisticamente, e rifiuta la dialettica tra intenzionalità dell'individuo e intenzionalità del mondo. Tuttavia percorrendo il denso e acutissimo saggio di Mario Valdés sulle teorie fondate sull'ermeneutica fenomenologica cogliamo da parte dei due studiosi la medesima volontà di stabilire le teorie della «literaturologia» in un caso, e della critica letteraria nell'altro, in un luogo che, pur essendo ontologicamente separato dal luogo testuale, si dirige, più o meno intenzionalmente, ai medesimi «lettori» del testo, e, in forme diverse, attualizza il testo nel flusso della storia. Non meraviglia insomma che il dissenso per Valdés si esprima soprattutto nei confronti di Derrida e del decostruzionismo; certo la formula critica più vicina ai suoi presupposti teorici resta quella della *Rezeptionsaesthetik*, una formula che nella sua evoluzione e nelle sue contraddizioni (rimando alla recente antologia critica curata da R. C. Holub per Einaudi) meritava senza dubbio maggior considerazione in seno all'intera raccolta in esame.

È mia convinzione che i due fondamentali percorsi delle teorie della ricezione, quello più propriamente sociologico del primo Jauss e di Weimann e quello fenomenologico della produzione degli anni ottanta di Jauss o di Iser, avrebbero potuto costituire un utile raffronto pratico alle teorie ermeneutico-positiviste di Mignolo e ermeneutico-fenomenologiche di Valdés.

Nel comune contesto di una critica ai sistemi chiusi del formalismo e dello strutturalismo e nel comune intento di un recupero della dimensione storica e sociale del contesto extraletterario, va collocata l'ampia illustrazione delle teorie bachtiniane ad opera di I. Zavala. Di Bachtin Zavala mette in evidenza soprattutto le nozioni di *dialogo* e di *plurivocità*. Le tesi proposte sono sollecitanti, soprattutto quelle che collegano le nozioni di «voce» e di corpo alla critica femminista e più precisamente al *gender criticism*.

Altri aspetti fondamentali della critica bachtiniana vengono però volutamente lasciati nell'ombra, come l'affermazione della inderogabilità dell'esperienza estetica nello studio dell'opera letteraria, sviluppata in seguito dai praghensi Mukařovský e Vodička (qui citati una sola volta e di passaggio). Anche la condanna dei formalisti pare un tantino manichea e non si può se non dissentire dall'attribuzione a Saussure di quella che Bachtin definiva l'estetica materiale dei formalisti. I rapporti tra Saussure e il formalismo vi furono indubbiamente, ma lo sviluppo delle teorie saussuriane pertiene alla linguistica e gli immediati epigoni del maestro ginevrino sono tra i linguisti, svizzeri, francesi, moscoviti e praghensi.

Quanto alle teorie bachtiniane non sembra che possano rivestirsi d'alcuna validità teorica, allorquando vengano spostate dalla critica letteraria alla linguistica. Per ragioni biografiche Saussure non poté scrivere la sua linguistica della *parole* ed è pertanto vano tentare confronti tra teorie letterarie e linguistica saussuriana, mentre aver messo l'accento sulla natura comunicativa, sociale dell'oggetto della linguistica, resta un merito anzitutto saussuriano.

Paola Mildonian

P. M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*. Salamanca: Universidad, 1989, pp. 401.

Una convergencia de poesía e historia: P. M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*. Juan Barba y su *Consolatoria de Castilla*. Título y subtítulo dan a conocer el asunto de los dos bloques operativos en los que se articula el tomo XIII de la colección «Textos medievales» en la serie de los *Acta salmanticensia*. Se trata de una monografía histórica y filológica que recupera para la memoria literaria a JB, poeta e historiógrafo por ser autor de una laudatoria en verso a Isabel y Fernando.

En la 1ª parte, «La historiografía en verso en el s. XV» (pp. 15-134), PMC coloca la *Consolatoria* en el contexto historiográfico no oficial de fines de la Edad Media, delineando un panorama de doce títulos entre poemas históricos y crónicas rimadas. En el trasfondo de una bibliografía crítica evalúa los rasgos históricos, ideológicos y poéticos de este acervo de historia en verso que suele competir con el romancero, para luego perfilar el alcance de la *Consolatoria* al filo de la distinción entre *crónica e historia*. En la «narración» de JB, destaca el propósito ejemplar del dictado, el planteamiento providencialista y mesiánico de la soberanía regia, la identificación propagandística del enfrentamiento militar como *guerra santa*, y finalmente, más allá de la *fides oculata* predicada por JB, aclara el problema de las

fuentes, desenredando coincidencias y discordancias con el *corpus* de textos históricos y literarios que se generaron en torno a la campaña de Granada.

En la 2ª parte, «Juan Barba» (pp. 137-165), PMC reconstruye una posible biografía del autor. A partir de las noticias internas (entresacadas del quehacer literario, es decir, de la *Consolatoria* y el *Cancionero general*) y las externas (procedentes de una investigación documental), consigue averiguar la identidad del escritor, en el ámbito de una familia sevillana donde menudearon los Juanes, los datos cronológicos y los sucesos determinantes de su biografía, destacando entre ellos la polémica erotológica que JB mantuvo en la poesía cancioneril como partidario de los presupestos más tradicionales del amor cortés.

En la 3ª parte, «Edición de la *Consolatoria de Castilla*» (pp. 167-332), el largo dictado del poema (4572 vv., repartidos en 509 estrofas en su mayoría octavas aconsonantadas) ve por vez primera la luz de la imprenta. PMC limita a lo esencial su operación ecdótica: transcribe el único testimonio (Ms 1871 de la Bibl. de la Univ. de Salamanca) «respetando al máximo el estado gráfico» y «modificando sólo aquellas grafías que sin valor fonético acabarían entorpeciendo la lectura». Añade, sin embargo, «he mantenido la y siempre que así apareciera, tratándose como se trata de un regularizado hábito del copista»; no nos parece tan regularizado ese hábito si, por lo pronto, anotamos, por ej., *queryda* Ie vs. *querida* Iie. PMC no alude al problema de la unión y separación de las palabras y, por consiguiente, resulta difícil inferir el procedimiento adoptado (cfr., por ej., *d'aquella* XXIXb vs. *daquella* XLIIa y *qu'estava* CXd vs. *questava* CDXXXVIIIe) y menos que menos cuando al código fonético transparentado por la grafía se sobrepone el metro (cfr., por ej., las once sílabas de *Con/for/m'es/en/to/da/al/ta/no/ble/za* LVIIe vs. las doce de *con/for/m'es/en/su/ma/de/al/ta/des/tre/za* LVIIIh). Por último, en línea con la aseveración inicial del respeto gráfico, ¿debemos achacar al copista o a la imprenta las cacografías: *le* Ie, *lina* XXXIIIb, vs. *liña* LVIIIb, *niñes* LXIVf, *la* LXXIVc, *entre'ellos* XCIIf, *temiento* CCCXVg, *dios* CCCLXXXIIIb, *la* CCCXCVIIIg, *para Olofernes* CDLXXXIIc?; siendo puestas interferencias fonéticas en la grafía del copista *teremoto* XXXVIIIe (v.q. *coreto* XLIIe, *borones* CXLVIIm, *corer* CLXXIXf, *enceraron* CCLIXe, CCXXXh, *tore* CCXXXVIIIh), *baza* CXXIVb, CLXXVIb, CLXXXb, CCCXVIc, CCCXLVIIg, CCCLIIIb, *duces* CCXVC, CCCLXXXh y *registilla* CDXXXIVc, CDLXXh.

Unos «Apéndices», con las «[Coplas de] Barba... contra Guevara», las «[Coplas de] Guevara contra Barba» y la «Respuesta de Barba», una «Bibliografía» exhaustiva y un «Índice onomástico» muy provechoso (pp. 333-398), rematan esta brillante recuperación crítica y textual de un género, el de la historia en verso.

Teresa M. Rossi

Marc Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, 1988, pp. 715.

Isritto nello sforzo a volte titanico a volte tantalico delle tesi di stato francesi, appare questo esorbitante volume di Vitse: 700 pagine a cui non giova l'assetto ora ingenuamente

polemico, ora minuziosamente espositivo; si aggiungano le ripetizioni interne di indici (ogni capitolo ed ogni parte presenta infatti un suo indice parziale), pagine e pagine di citazioni (se gli autori sono latini – menzionati come Ovides, *Tristes* o Ausone, *Epître* – non ci si risparmia nemmeno la traduzione francese, tratta dalle edizioni de l'Association Guillaume Budé, pp. 152-156): ce n'è di che scoraggiare il lettore ancorché curioso. Faccio un solo esempio: il cap. II della I parte, in cui si esaminano le polemiche sul relative all'aspetto estetico, presenta una appendice (pp. 229-249): una recensione minuziosa al volume di Escribano-Porcheras Mayo sulla *Preceptiva dramática española*, cui si rimprovera il criterio di datazione dei testi, la loro imperfetta riproduzione ed il taglio che presiede la antologizzazione. Ecco, queste pagine avrebbero dovuto davvero essere espunte dal volume, e magari riprodotte sotto forma di articolo, come riflessione a parte, a cui far poi riferimento nella trattazione. In questo ed in analoghi casi lo snellimento avrebbe avvantaggiato di molto l'analisi tanto è vero che il lavoro di Vitze ha ben altra incisività nella presentazione parziale fatta per la *Historia del teatro en España*, diretta da J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984.

Ma con le tesi Francia bisogna avere pazienza: al di là dello sciorinarsi perfino ingenuo del bagaglio erudito e della ostentazione investigativa si possono talora trovare riflessioni interessanti. Ed è il caso del lavoro di Vitze, animato dallo sforzo di ripensare e di riproporre il veramente debordante patrimonio teatrale del secolo XVII. Cerchiamo dunque di districare il fluire delle idee dalla discussione sulla letteratura critica antecedente, qualche volta ansiosa e disturbante.

Si parte dal «Concept du théâtre au siècle d'or» (I parte), concetto che viene dedotto dalle controversie teoriche che seguirono l'intellettualità spagnola del periodo; nel capitolo I si esamina l'aspetto estetico della polemica, e vengono forniti elenchi di interventi registrati da Cotarelo, Wilson, ecc., fino a stabilire una nuova tabella (pp. 85-86); una ampia appendice (pp. 87-168) dà estratti antologici dei «testi dimenticati» intervallati da un commento didascalico.

Nella II parte (pp. 251-659) «après le long détour théorique» si affronta la pratica teatrale. La verifica viene effettuata esclusivamente sul testo «scritto» poiché «l'extrême minceur de nos connaissances sur des éléments essentiels de la représentation (le public, les costumes, le jeu des acteurs et les réalités de la mise en scène, etc.) m'interdisaient toute tentative de reconstruction, théorique ou pratique, du phénomène théâtral dans son intégralité» (p. 253). Ora, se da una parte e per fortuna sulla messa in scena coeva non ne sappiamo più così poco, si potrebbe anche ribaltare la prospettiva, e obbiettare che ogni testo scritto contiene in sé i germi del proprio futuro essere rappresentato; ma non voglio anticipare la discussione.

Riducendo dunque all'osso queste 400 pagine centrali, divise in 3 capitoli (III, IV, V), la tesi di Vitze è che la commedia nasce in un preciso contesto storico, ma la sua novità deriva dall'aver saputo incarnare l'immaginario collettivo di tale contesto: il teatro presenta così due facce indissolubilmente legate, essendo allo stesso tempo fatto sociale ed estetico. Questo immaginario collettivo cambia secondo l'elaborazione di diverse *generazioni* di drammaturghi. Nell'introduzione si era già proposto uno schema quadripartito: dalla commedia «de la modernisation» (1. quarto del secolo XVII) si passa alla commedia «de la modernité» (2. quarto); segue la commedia «de la stagnation» (fino al 1680), per chiudere con quella della «réadaptation» (verso il secolo XVIII), dove si verifica un irrigidimento per

formule ed una banalizzazione generati da una crisi di coscienza (pp. 21-22).

Ora, nel III capitolo, dopo aver scartato le interpretazioni della commedia (date vuoi dai teorici coevi, che considerano il teatro come *speculum mundi*, o «pittura» della realtà, vuoi da certa critica attuale, che la legge come «illusione»), Vitse conduce la propria analisi sul sistema temporale della commedia, ritmato dai cambiamenti metrici, e sulle relazioni parentali dei personaggi, fino alla organizzazione per «generi». Si illumina così il «contrat de lecture (ou de représentation) reliant tout récepteur... à la pièce qu'il considère» (p. 341).

I capitoli IV e V raggruppano attorno a nodi mitici la commedia del primo quarto del secolo: il figlio da Ettore si fa Davide nella ribellione al padre; infine il figlio nella sua generosità vincerà il padre. Nella «comedia palatina» (che presenta «cadre exotique ou fantaisiste, extrême diversification sociale des personnages et atmosphère ludique», p. 542) funzionano invece parametri come il complesso di Diana (per i personaggi femminili) o di Icaro (per quelli maschili); nei «drammi paesani» l'amore diventerà invece non solo una forza di liberazione e di assimilazione sociale, ma, in modo complementare ed antitetico, forza di contenimento e di coercizione (p. 651).

Mi pare ora ingegnoso sia il riassunto che ho sbrigativamente fatto delle pagine a volte molto eloquenti e perfino poetiche di Vitse, sia il tentativo che mi accingo a condurre, di dibattere (e nello spazio misero di una recensione) idee di questa portata. Mi ci azzardo in nome delle amichevoli discussioni pubbliche e private che ho intrattenuto con Vitse su un oggetto, il teatro barocco, privilegiato argomento di riflessione anche della mia vita di studioso. E ricordo, a testimonianza di questo cammino in comune che a certe soluzioni proposte da Vitse anche io a suo tempo ero arrivata: si veda la divisione della commedia in nuclei e non in scene, che teorizzai già nel 1976 in «Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*» (*Quaderni di lingue e letterature*, I). Quanto dirò prosegue dunque quelle riflessioni e quel cammino: altri problemi non affronto, e d'altro canto di essi Vitse è ben consapevole, come dimostra nella sua «Note final» (pp. 657-659).

Do per recepito anche l'interesse per lo sforzo di sintesi e per la novità delle soluzioni proposte, che presuppone una lettura veramente autonoma ed originale, cosa tutt'altro che facile, dal momento che il teatro aureo è schiacciato da una caterva di bibliografia critica nella quale bisogna districarsi e che spesso bisogna avere la forza di tenere in non cale. Ed infatti la parte più pregevole del libro è proprio quella *destruens*, che fa giustizia di luoghi comuni ed idee *reçues*.

Direi dunque che il problema principe con cui il Vitse si è dovuto scontrare è quello tassonomico, problema comune a chi lavori su *corpora* così debordanti; e ricordiamo il povero Propp alle prese con la raccolta Afanasjef. La linea che Vitse ha scelto – nonostante la sua consapevolezza della profonda elaborazione *letteraria* che presiede alla commedia – è comunque quella *ideologica*: l'opposizione e lo scontro generazionale; mentre la necessità di ridefinire i due «cicli» o «scuole», così labili e sfumati quanto forte e indubbia è la loro esistenza, porta alla formulazione dei concetti di «modernisation», «modernité», «stagnation», «réadaptation». Ma i cambiamenti tra i vari momenti non sono tanto retti dalle chiavi mitiche che Vitse ha creduto di isolare; sono invece anche (*soprattutto*, direi) formali, come a suo tempo ho cercato di dimostrare; ed attengono i meccanismi del montaggio dell'intreccio, l'irrigidimento e la stilizzazione dei personaggi, l'assunzione di un codice prefissato, e di una forma dell'espressione che può utilizzare formule verbali in maniera tanto stereotipa da permettere perfino un distanziamento meta-teatrale.

E sono novità che si versano nel *rappresentare*: con ciò non voglio certo alludere agli arricchimenti di macchinaria scenica; tutto il contrario: proprio quando *far vedere* sarebbe stato più facile Calderón sceglie di *dire*, il che avrà ben qualche significato, magari attinente proprio l'ideologia, il «senso del mondo» che viene comunicato. Dal teatro non si può espungere il suo specifico, che è *come si fa vedere e come si dice sulla scena*. Le riflessioni teoriche coeve sono violentemente influenzate da quella prassi di teatro; nonostante ogni aprioristica dichiarazione esse «seguono» nel Siglo de Oro il fatto teatrale, e non riescono a «determinarlo»; tutt'al più si stabilisce una forbice di azione-reazione tra teoresi e prassi.

È così la forma che riflette forse in maniera più decisa l'assetto ideologico. I «miti» usati da Vitse come chiavi di lettura sono profondamente suggestivi, ma rischiano di costituire altre gabbie e di falsare i problemi di interpretazione di un fatto così complesso, aggiungendo altre difficoltà a quelle che nell'introduzione Vitse dimostra di conoscere bene. Per esempio il *Castigo sin venganza* non è solo retto dal mito di Davide: ricordo a questo proposito la lettura di D'Agostino, profondamente suggestiva, che mette in rilievo tutte le sfaccettature e le implicazioni di questo testo complicato ed ambiguo (in *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, 1985).

E non solo del teatro barocco ne sappiamo troppo poco, come dice Vitse, o abbiamo letto troppo poco; in questo libro l'autore cita circa 130 commedie e ne esamina una trentina: uno sforzo di tutto riguardo, che diventa ovviamente una goccia d'acqua rispetto alle migliaia di testi che costituiscono il deposito di quel teatro. Ma non esorto qui alla scontata umiltà che deve guidare le nostre operazioni di decodifica di fronte a quel «Mare magnum», quanto sottolineo la consapevolezza che le commedie che hanno maggior impatto nel *nostro* immaginario collettivo magari non furono quelle che incisero maggiormente nella coscienza contemporanea: dello stesso *Castigo* sappiamo ad esempio che fu rappresentato a Madrid una sola volta nel 1632, e che Lope cercò di salvarla dall'oblio stampandola a Barcellona nel 1634 (a Madrid non poteva, stante il divieto dal 1625 al 1635 a concedere licenze per libri di commedie o novelle). Cosa avrà dunque percepito lo spettatore coevo di quel teatro? In che, o come si sarà modificato il suo «immaginario»? E quali gli anni decisivi per questa modificazione? Perché anche di cronologia, oimè, ne sappiamo troppo poco per delimitare una scansione per quarti di secolo.

Forse allora bisognerà rassegnarsi a rinunciare ad una «*théorie du théâtre*», ed accontentarsi di accumulare dati sul fenomeno teatro, di indagini cronologiche di descrizioni bibliografiche dei testi stampati, di restauro ecdotico, di pazienti letture: chissà che la conoscenza non sia fatta più di minuzie che di visioni totalizzanti.

Maria Grazia Profeti



José Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel, Ed. Reichenberger, 1988, pp. 196.

La relativamente giovane ma benemerita attività editoriale dei Reichenberger è caratterizzata da tre filoni di ricerca: la bibliografia, specialmente applicata al teatro del Siglo de Oro, la edizione di testi teatrali, ed una collezioncina minore, denominata «Problemática semiótica», che indica fin dal titolo la curiosità per una metodologia avanzata. Ora questa serie cede alle propensioni di quella maggiore, dedicando un volume al panorama bibliografico della semiotica spagnola, panorama di indubbio interesse ed in vivace espansione.

Romera Castillo ha ripartito la materia in due capitoli: «Semiótica en España» e «Semiótica literaria», che include paragrafi sulla teoria, sugli aspetti generali, sulle relazioni con altre discipline, sull'analisi pratica, per concludere con i riferimenti bibliografici. Di questo secondo capitolo fanno parte due sottosezioni: Narrativa e Poesia (ciascuna divisa in teoria, analisi pratiche, riferimenti bibliografici). La «Semiótica teatral» invece forma un capitolo a parte, preceduto da un «Pórtico» e da un paragrafo dedicato alla «Semiótica del hecho teatral», prima di riproporre le consuete tre partizioni. Seguono alcune Addenda bibliografiche, e come appendici gli atti di fondazione della Associazione spagnola di semiotica, i verbali delle assemblee generali di 1 simposio e 2 simposio internazionale della associazione stessa ed i suoi statuti: appendici indubbiamente curiose, ma meno interessanti per lo studioso europeo.

Questa varia e densa materia è preceduta da una lapidaria introduzione che indica i criteri seguiti: «Me referiré, en general, a las investigaciones, tanto teóricas como prácticas, hechas por españoles, en lengua española... Incluyo libros y artículos, realizados desde la perspectiva estructural, porque, al estudiar a la obra «en sí» pueden encuadrarse dentro de la *morfosintáctica textual*... una de las etapas que es necesario realizar en todo estudio semiótico de la literatura y de lo teatral... Excluyo las investigaciones que versan sobre «sentido y forma»..., las traducciones semióticas que se han vertido al español... así como los trabajos realizados por latinoamericanos e hispanistas... sobre nuestra literatura y nuestro teatro que, por su cantidad y calidad, habrá que estudiar en otro lugar... Aunque 1987 sea el año límite de esta bibliografía, añado a última hora algunas fichas bibliográficas aparecidas en 1988» (pp. 10-11)

La bibliografia è accuratissima e per quel che posso giudicare io molto completa, e permette di effettuare veramente una radiografia di interessi che a volte gli spagnoli hanno abbracciato con zelo da neofiti, magari senza guardar troppo per il sottile a livello teorico, e senza effettuare rielaborazioni che mettessero il metodo in sintonia con la propria tradizione culturale (come è avvenuto in Italia, per esempio); ma con una indubbia volontà di aggiornarsi e di conoscere. Su questa linea aggiungerò un codicillo alla bibliografia di Romera Castillo: un libretto pulito e didatticamente utile come quello di Patricia Traperó, *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1989.

Maria Grazia Profeti

*Anuario áureo*.II. Número especial de «Criticón» (48), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, pp. 214.

Nel dicembre 1985 (*R.I.*, 24, pp. 28-29) davo notizia dell'*Anuario áureo* (n. 29 di *Criticón*), repertorio degli studi sul *siglo de oro*, per ordine alfabetico dei ricercatori, con indice tematico. Ne esce ora una seconda edizione, che passa da poco più di 400 a 654 schede. Malgrado la «obstinación» dei redattori, rilevata nella presentazione, permangono i clamorosi vuoti che si potevano notare nella prima. Forse sarebbe stato opportuno un intervento personalizzato nei confronti di alcuni assenti. Comunque il repertorio resta utile per le ragioni che indicavo nel 1985; poiché il forte aumento del numero di schede è dovuto in generale alle risposte di ricercatori giovani, la seconda edizione serve specificamente a presentare questi, alla continuità tra generazioni diverse. Opportunamente Jammes e Vitse rilevano, un po' ironicamente, che è interesse di tutti ed è possibile per tutti figurare nell'Annuario, «hayan pagado o no su cuota a la Asociación Internacional Siglo de Oro». Soprattutto, è interesse degli studi.

Franco Meregalli

Pio Baroja, *La sensualità perversita*, a cura di G. Soria, Roma, Lucarini, 1990, pp. 230.

Ci sono libri che nascono fortunati e destinati a durare nel tempo perché l'autore ha l'accortezza, rinunciando all'opera definitiva, di costruire deliberatamente il suo lavoro come un vero e proprio «work in progress», aperto a continue revisioni e a inserimenti successivi. È questo il caso tipico de *La sensualità perversita* di Pio Baroja (1872-1956), lo scrittore spagnolo che ha portato una ventata di novità nella narrativa di fine Ottocento, divenendo il punto di riferimento dell'intera generazione del '98.

Il romanzo è un lungo itinerario del protagonista Luis Murquía, divagatore inguaribile, ingenuo sentimentale, per liberarsi della propria sensibilità, – divenuta quasi patologica nella costante preoccupazione erotica –, che gli impedisce di vivere tranquillamente. Il titolo stesso del libro introduce il lettore direttamente nell'argomento; ma, attenzione, avverte il curatore Giuliano Soria: «[...] sensualità deve essere intesa nell'accezione che la parola aveva in latino: *sensualitas* è la sensibilità, così come il verbo *pervertère* rimanda a una idea di rovesciamento, di cambiamento non solo di «perversione», quale la intendiamo noi (p. XVIII). In effetti è questa la chiave di lettura che induce il lettore a cogliere il graduale cambiamento del protagonista, divenuto asceta non tanto per inclinazione, ma per sfuggire alle imposizioni dell'ambiente, per ribellione contro l'autorità, per rancore verso gli obblighi sociali.

L'iniziale finzione d'insensibilità usata come scudo contro il «ridicolo trasporto verso le cose e le persone» (p. 5), si converte in uno stato reale che gli assicura una calma e una serenità mai provate. *L'homo sensualis* di epicuriana memoria, come ricorda lo stesso Murguía, è finalmente libero dall'angoscia amorosa, dalla perenne eccitazione che turba gli

anni giovanili, quando egli inizia a scoprire «quell'immenso lupanare mascherato» (p. 40) che è il mondo. Il sesso, causa di ogni male, è il motivo principale dell'incomprensione tra uomo e donna, tra Luis e le donne da lui amate, anche se il termine non è esatto, poiché non si può parlare di vero e proprio innamoramento, data la superficialità dei rapporti che il protagonista instaura, dubbioso nei confronti di ogni sentimento e di ogni azione propria ed altrui. La Serviliana, dalla candida sensualità, la Charo dall'erotismo prorompente, la Filo dalla bellezza procace, la Bebé dalla mancanza di pudore o Anna dal fascino misterioso e ammaliatore, per non parlare delle altre donne, incontri fugaci ma intriganti, costituiscono i «fantasmi» di un passato di emozioni, di inquietudine e di sofferenza, che non riescono più a turbarlo ulteriormente. La perversione della sensualità è stata così raggiunta, ma in fondo tutto ciò più che il successo, sottende il fallimento dell'individuo, non solo di Luis, ma dello stesso Baroja, la cui massima aspirazione, come egli confessa nelle *Memorias*, è quella di brillare con le donne, sempre però disattesa per timidezza, indecisione e pregiudizio.

Significative sono le parole del protagonista che, in una conversazione con una vecchia amica, dopo aver espresso un giudizio piuttosto pesante sulla filosofia delle donne [«Sì, una filosofia un po' troppo vicina all'ombelico» (p. 230)], si giustifica asserendo che lo sparlare delle donne, «non è altro che amore e passione simulata per voi e dolore per la sconfitta» (Ivi).

Al di là del rapporto uomo-donna, ciò che colpisce nel libro è la varietà infinita di personaggi, tratteggiati con sapienza da uno scrittore avaro di descrizioni, ma non per questo meno incisivo. Tali personaggi contribuiscono a presentare al lettore uno spaccato di vita quotidiana della Spagna di inizio secolo, con le mille contraddizioni di una società dominata dal potere ecclesiastico, sempre più invadente, a cui l'autore oppone un anticlericalismo acceso.

Parallelamente Baroja traccia anche il ritratto di Parigi, una mescolanza di brutalità, di meschinità, di saccenteria, di vanità, di affettazione. Un paradiso artificiale «di messe nere e di danze del ventre, cocaina, etere, valzer di selvaggi e di invertiti» (p. 176) attraenti solo «per borghesi crapuloni e per quei merli degli americani, che vanno alla ricerca di spunti per una cronaca piena di aggettivi brillanti» (Ivi).

Libro più che mai appassionante, anche per un lettore d'oggi, data la «modernità della sua costruzione, una sorta di autobiografia in cui il narratore presenta in ordine cronologico gli avvenimenti più significativi della propria vita, commentati attraverso l'esperienza del presente. Esso si suddivide in otto parti, oltre un epilogo, intitolate significativamente: Prima parte. L'infanzia; Seconda parte. Da studente; Terza parte. Giovinezza; Quarta parte. Madrid; Quinta parte. Nel vuoto; Sesta parte. Parole e niente più; Settima parte. Autunnale; Ottava parte. Verso l'inferno; Epilogo. L'amore, lo sdegno e la brama nera.

Non solo; lo stile stesso, come ben definisce il Soria, «limpido, essenziale, a volte un po' trasandato – anche sgrammaticato – mai pomposo e ornato» (p. X), si avvicina più che mai a quello giornalistico a cui siamo tanto abituati. In effetti la «trama» è la cronaca di una vita, di una persona fondamentalmente aggressiva, ma anche indecisa, cosciente dei propri limiti. La brillante intelligenza porta Luis a una continua autoanalisi, ad una critica che coinvolge se stesso e gli altri. Con durezza, quasi con spietatezza egli non risparmia giudizi severi sulla società, sorprendendosi della propria audacia «Mi sorprendono molto, quando penso alla mia vita, le poche illusioni che mi sono fatto su me stesso, sugli altri, sulla società, etc.; mi sorprende, e credo che non sia petulanza la mia, la chiarezza con cui ho visto in

alcuni avvenimenti politici, sociali e familiari; tuttavia mi sorprende vedere quanto poco ho saputo realizzare coscientemente» (p. 98). La casualità e l'estrema capacità di adattamento alle situazioni sono la sua vera forza, ciò che effettivamente salva Luis dall'alienazione, rafforzando lo scetticismo e il disinganno.

Un plauso al Soria per avere pubblicato un autore quale Pio Baroja, da troppo tempo trascurato in Italia e divenuto a torto un illustre «sconosciuto». Bisogna risalire, infatti, al periodo 1920-45, per trovare delle traduzioni barojiane, salvo una rara traduzione di *Il volto degli Italiani* (1967), versione di *Ciudades de Italia* a cura di Alessandra Belloni.

È auspicabile che iniziative come queste del Soria siano più frequenti e ugualmente valide, sotto il profilo di una qualificata traduzione e di un'altrettanto lucida prefazione, a proporre autori che fanno parte ormai del bagaglio culturale europeo e non devoo essere ignorati.

Silvana Serafin

AA. VV., *Dámaso Alonso. Una poética dramática de la existencia: creación e investigación*, «Anthropos», n. 106/107, Barcelona, marzo-abril 1980, pp. 127-  
XLVII.

Non mi risulta che sia stata menzionata la rivista «Anthropos» fra le recensioni di questa «Rassegna iberistica»: mi sembra opportuno parlarne, soprattutto in occasione del numero doppio dedicato a Dámaso Alonso recentemente scomparso.

Il sottotitolo attuale di «Anthropos» è «Revista de documentación científica de la cultura», dicitura che compare dal luglio dell'85, N. 12, insieme alla giustificazione del cambiamento operato di fronte al sottotitolo precedente, che era quello di «Revista de información y documentación».

La rivista ha carattere pluridisciplinare, periodicità mensile, incentrata negli agenti più validi della cultura e della storia ispanica, e considera proprio compito – come dice la dichiarazione del luglio '85 – quello di indicare, selezionare, analizzare, sistematizzare i prodotti diversi e complessi di questa cultura e di questa storia.

Il primo numero di «Anthropos» uscì nell'aprile 1981, e nell'87 il primo numero di «Suplementos»: questi vengono aggiunti ai numeri di «Anthropos» nei casi di pubblicazione di articoli dedicati ad autori particolarmente significativi, come – per esempio – nel caso di Angel Crespo, che ha avuto in omaggio il N. 97 di «Anthropos» e il N. 15 di «Suplementos». Da qualche tempo, due numeri doppi all'anno sono in programma, nelle date di marzo-aprile e di luglio-agosto. Il numero doppio 106-107 quest'anno è stato dedicato a Dámaso Alonso, e di questo vorrei brevemente parlare, dopo aver fatto qualche cenno ancora alla rivista.

Anche numeri esauriti tornano ad essere pubblicati, tenendo presente il modello attuale, ciò che è stato – lo sottolineo per la sua straordinaria opportunità – per esempio, per Juan Ramón Jiménez. Quest'anno, secondo quanto mi comunica gentilmente il direttore di «Anthropos», Ramón Gabarrós Cadorna, verrà ripubblicato il numero dedicato a J. C. Onetti

e il prossimo anno quello dedicato al filosofo J. D. García Bacca: un numero ripubblicato ogni anno, che va incorporato all'abbonamento.

Lo schema delle sezioni di «Anthropos» è sempre lo stesso: compare dapprima una copiosa editoriale a cura di Angel Nogueira Debarro; seguono le sezioni intitolate «Proceso de análisis e investigación» suddiviso in «Argumentos» e «Análisis temático, textos y notas»; la terza sezione è quella di «laberintos: transcurso por las señas del sentido», e infine compare la quarta sezione, molto ampia, di «Documentación cultural e información bibliográfica».

Nel numero doppio 106/107 notiamo collaborazioni di diversi e illustri autori i quali compaiono a volte anche in più sezioni: dopo la ricca editoriale di Noguerra apre la serie dei contributi Dámaso Santos, amico personale del grande scomparso, che con scrittura amorosa e commossa fa rivivere la figura e gli avvenimenti principali della sua vita: seguono R. Gullón, Concha Zardoya, M. V. Reyzábal, M. Mantero, Carlos Bousoño, M. J. Flys, F. Abad, M. Mas Pérez, I. Gonzáles Pozuelo, J. Parellada Casas, F. J. Díez Revenga, J. F. Ruiz Casanova, A. Marco García, E. Alarcos LLorac, A. Duque Amusco, J. A. Cilleruelo, J. Gracia García, A. Colinas, R. de Garciasol.

Nell'impossibilità di parlare di tutti i saggi qui presenti e neppure di accennare a molti, ne scelgo due che hanno diversa impostazione critica e diversa portata, scusandomi con gli altri autori se in questa prospettiva, e base di partenza, il discorso avrà una economia piuttosto ristretta, perduta la quale, si allargherebbe subito a proporzioni e spazi non consentiti.

Tenterò di riassumere per sommi capi l'articolo di Carlos Bousoño, nome che per la maggioranza degli ispanisti è fra i più legati alla memoria di Dámaso Alonso, anche per famose collaborazioni in opere critiche; Bousoño svolgendo ora il tema della poesia del suo Maestro e Collega, le fa da punto di vista storico-letterario e comprativo e definendo la poesia in oggetto «poesia di libertà». Ed è precisamente seguendo l'evoluzione della liberazione della poesia dai vincoli delle poetiche imperanti in varie mode nel tempo (ma sempre legate al dominio – una vera prigionia dorata – del Rinascimento, compresa la poetica neoclassica), che Bousoño indica la radice del movimento di liberazione da quei vincoli nel Romanticismo. Fu il Romanticismo che aspirò all'irrazionalismo, alla libertà metrica e al linguaggio dimesso, antiretorico, ma questa terza istanza fu realizzata in Spagna solo dopo la guerra civile, nel periodo in cui nasce la lirica più interessante di Dámaso Alonso (*Oscura noticia e Hijos de la ira*).

Certo che la nuova poesia ha relazione con Quevedo che soppianta Góngora come «valore» sentito nell'attualità, ha relazione con Unamuno e con Machado, così come con la filosofia, non solo esistenzialista: Dilthey e Ortega, la vita come un «farsi» continuo nella dimensione temporale, l'uomo costituito dalla propria «circunstancia»; tutto questo portò naturalmente il poeta verso un linguaggio quotidiano, povero, come fu povero l'oggetto cantato. Ma il linguaggio è «forma» che si fonde con i contenuti, ed entrambi sono emanazione di una realtà più profonda e primaria. Questa fonte, o elemento basico primario, in Dámaso Alonso è la considerazione che tutti gli uomini si trovano in un mondo in cui il significato ultimo è sconosciuto: da qui la «mostruosità» del mondo stesso e degli individui, ciò non esclude l'interrogazione, la sete, di un possibile Essere Supremo.

Bousoño passa ad esaminare il sottotema dell'uomo come abiezione, tema vecchissimo come la Bibbia e caratteristico del Medio Evo e non solo del Medio Evo, in tutta Europa (v. Giobbe e in Spagna Dom Seb Tob, ma con grande differenza di «concetto-ma-

dre» di fronte a quello di Dámaso Alonso; dopo questo, è accennato il sottotema dell'autoimproprio, che non è masochistico, dice Bousoño, né originato da mali e carenze personali, come il caso di Giobbe, ma è un «oltraggio metafisico» perché contempla una realtà inconoscibile e senza senso. Consente, comunque, di mescolare il serio con il comico e il tragico con il burlesco, e riserva spazio alla tenerezza verso le creature innocenti nel loro puro esistere.

Nelle ultime opere, *Hombre de Dios* e *Gozos de la vista*, compaiono tecnicismi e linguaggio filosofico.

Bousoño termina considerando l'opera di Alonso e della poesia attuale come «cima» di una esperienza poetica incominciata nel Romanticismo: la poesia futura si orienta già verso altre mete, e ciò si constata dalla diminuzione del lirismo, soppiantato da direttrici seminarrative. L'individualismo artistico è sul punto di estinguersi, e l'espressione poetica si intravede girata di 90 gradi sul quadrante precedente. L'articolo di R. Gullón è più analitico, nel senso che è più strettamente vincolato alle opere del Commemorato. Dopo aver parlato delle poesie giovanili, osserva il cambio repentino di contenuto e di stile che si verifica in *Oscura noticia* e in *Hijos de la ira*. Della prima, Gullón vacilla nell'indicare la data di pubblicazione, o – francamente – non ce la dà affatto. Dice che segue di una dozzina d'anni *El viento y el verso* che è del 1924. Si arriverebbe, quindi al 1936: e però tutte le bibliografie danno il 1944 come data di pubblicazione di *Oscura noticia*, corredando magari il dato e l'osservazione che il nucleo centrale dell'opera è precedente (e qui mi ricollego all'anno '36, più o meno fissato da Gullón) e che le frangie laterali sono più tardive.

Gullón si rifà al contagio quevedesco, a quello di Unamuno, di Machado. La rivolta appassionata, dolorosa, che troviamo in *Oscura noticia* ha carattere premonitorio ed esplose poi in *Hijos de la ira*, ira che il lettore spagnolo ha condiviso – e questo spiega il successo dell'opera – perché sorge da esperienze vissute, sia individualmente che collettivamente, negli anni della guerra civile e del dopoguerra.

Si tratta tuttavia di un'opera che Gullón ricollega ad una tradizione, come quella di Larra, T. S. Eliot, Rosalía de Castro, ancora Machado per la coscienza della molteplicità dell'essere, espressa dall'«io»; Gullón ha ragione; però mi domando: fra tante ascendenze, influenze lontane e vicine, non si è messo in rilievo, e neppure accennato da parte di nessuno dei compilatori di questo numero, di una possibile influenza di Miguel Hernández. Eppure Cano Ballesta – dopo aver scartato Lorca per risonanze arcaiche e intensità primitive – aveva chiaramente nominato il poeta di Orihuela come trasmettitore diretto del motivo del «sangue» insieme a quello del «toro», come furia irrazionale, alla generazione dei poeti spagnoli a lui contemporanei, compreso Dámaso Alonso, che posteriori. (v. *La poesia de M. Hernández*, Madrid, 1962).

Entrambi questi simboli, così caratteristici di Hernández, e che compaiono definitivi già nel *Rayo que no cesa* stampato da Manuel Altolaguirre nel gennaio del 1936, presenti ancora prima nel *Silbo vulnerado*, echeggiano con timbro e voce hernandiani in *Oscura Noticia*, pag. 26, ed. 1944:

...¡Ceja, testuz fatal! ¡Cómo te siento,  
furibondo, embestir contra mis sienas!  
¡Ciega bestia en acosol!...  
...¿Que frenesí te acucia? Ese lamento  
mugidor, di ¿por qué?  
...Arbol de pulpa roja...

Ho ricordato solo un particolare, però mi sembra significativo per ulteriori motivi, anche in altri poeti del dopoguerra spagnolo, in cui è ben rilevabile l'orma, l'assimilazione, riscontrabile con testo a fronte, v. il mio lavoro *Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola*, «Annali di Ca' Foscari», vol. VII, 1968).

Mi spiace aver ridotto a poche parole il saggio così profondo e informato di Gullón, il quale continua analizzando *Hombre de Dios*, del '55, in cui si placano le imprecazioni e le immagini si velano come contemplate da occhi miopi. Il concetto di Dio è ancora vincolato a quello precedente, è un Dio interiore, è solitudine retta da convivenza mentale. Si sofferma a commentare i sonetti «Sobre la libertad humana», e chiude ricordando ai lettori il poema finale «A un río que llamaban Carlos» che è una eraclitiana meditazione sul tempo e sulla vita, di cui rileva l'ampia struttura che consente il ritmo interrogativo, dubitativo, e quello calmo, fluente come l'acqua che scorre verso il mistero del Silenzio finale.

Bruna Cinti

AA. VV., *El cuento español, 1940-1980*. Selección a cargo de Oscar Barrero Pérez, Madrid, Castalia, 1989, pp. 255.

La selección de cuentos propuesta por Barrero Pérez, en Castalia didáctica, es una antología para beneficio de «cierto tipo de lector que probablemente accede al género por primera vez (*Nota previa*, p. 53)». Un lector – añadimos nosotros – que no se contente con quedarse en una lectura superficial, sino que desee aprender de ella con seriedad y metodología. Aunque B. P. no lo dice, el texto está seguramente preparado para estudiantes de bachillerato, ya que el fin del antólogo es eminentemente didáctico. Lo cual está justificado no solo por la colección en que se edita, sino también por su presentación, provista de «introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio».

La *Introducción* (pp. 9-41) incluye un panorama somero sobre novela y cuento en el período indicado por el título. Tal recorrido se lleva a cabo según un paralelismo que traza la trayectoria comparativa de los dos géneros con una brevedad que si no resulta demasiado favorable al, por otra parte, architrillado tema de la novela, es suficientemente apto para ilustrar la evolución, auge o crisis del cuento en las cuatro décadas analizadas. A través de unos datos directos y concisos, pero siempre muy puntuales y claros, B. P. acaba por subrayar – acertadamente, creemos – el descontento actual del crítico frente a los numerosísimos certámenes y convocatorias de cuentos promovidos por las más remotas villas de España (para averiguarlo es suficiente dar un vistazo a las páginas de *Información cultural*, la revista del Ministerio de Cultura), y guiñando, con cierta complicidad, el ojo al lector se alinea con José María Martínez Cachero cuando éste sostiene que «... el género, en la actualidad, goza de «una mala salud de hierro (p. 41)»».

Al apretado recuento de la introducción sigue una *Bibliografía*, sobre los géneros presentados allí, en verdad escueta y reducida (pp. 43-45), sobre todo por lo que concierne al cuento. Hubieran podido muy bien figurar en ella estudios como el de S. Andrés Suárez

(*Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Gredos, 1986) o un artículo tan pertinente como el de F. Gonzáles Povedano («El cuento español contemporáneo», en *BOLETIN DE AEPE*, nº 31, 1984, pp. 57-63).

En cuanto a los autores incluidos en la antología, todos ellos constituyen una bien surtida gama de escritores a los que no hay que poner ningún reparo y cuyos relatos cumplen acertada y dignamente con el criterio que se ha propuesto el antólogo: «seguir con ellos los pasos de la narrativa española de los últimos decenios y su variedad de tendencias (p. 53)». Los autores elegidos son: Cela, Borrás, Aldecoa, Matute, Fernández Santos, Martín Gaité, Delibes, García Pavón, Fraile, Zamora Vicente, Benet y Ferrer-Vidal. Muy positiva es también la novedosa presentación tipográfica de sus cuentos, acompañados por dobles pies de nota. Uno de ellos reservado a explicaciones de vocabulario que, de vez en cuando, nos parecen un tanto obvias («oxigenada», «estuco», «volubilidad», «regodeo»), mientras, en otras ocasiones, se pasan por alto significados de mayor dificultad («boyates», «rozado», «sumidero», «cristalizar») o que exigirían estar mejor especificados («terno», «metaplasmo», «aborregados», «sublimar»). Limitadas observaciones, las nuestras, que hacemos pensando en el probable receptor de la antología, en el estudiante, elemento humano «único» como piedra de toque para percatarse de las «reales» exigencias léxico-explicativas de un texto. El segundo tipo de anotación se refiere a rasgos estilístico-retóricos, morfosintácticos, «narratológicos», que glosan y aclaran el desarrollo formal y temático de cada cuento («la narración en primera persona – se explica en la nota 51, p. 111 – es utilizada, generalmente, como medio de profundización en la interioridad del personaje. Para un cuento de carácter intimista como éste – *Lo que queda enterrado*, de Martín Gaité –, el procedimiento resulta ser el recurso ideal para dar cuenta de la psicología de la protagonista»). La agudeza y precisión de semejantes apostillas ayudan a llevar a cabo una lectura inteligente y aumentan los méritos didácticos de la antología: son «llamadas de atención» que se complementan con las «orientaciones para el estudio» (pp. 231-255), instando a los lectores a una reflexión ulterior, sugiriéndoles ejercicios prácticos que el carácter lingüístico y la calidad tipológica de cada cuento proponen. «Anótense las peculiaridades expresivas de los personajes y la relación de las mismas con sus respectivas extracciones sociales (p. 236), se aconseja a propósito del habla captada con especial precisión por Aldecoa en *El aprendiz cobrador*, «Explicítese el papel desempeñado en la trama por Sofie, a partir de la posible consideración humorística de su función (p. 246)» se insinúa al poner de relieve la locura colectiva que atrapa a los protagonistas de *El mundo transparente* de García Pavón.

La variedad de orientaciones reflejadas en la antología – que va del tremendismo al anecdotismo, del neorrealismo al antirrealismo y al neorromanticismo – ofrece, sin duda alguna, buenos puntos de partida no solo para todos los más modernos métodos de análisis (lingüístico, psicoanalítico, semiológico, simbólico, sociológico, estilístico, estructuralista), sino también para discusiones de clase que abarquen problemas de civilización, historia y política. El buen gusto y la calidad de selección realizada en el pequeño volumen permiten que estos cuentos hablen eficazmente al lector de hoy día, porque, como sugiere M. Baquero, citado en el apartado «Documentos y juicios críticos (pp. 210-229)», el cuento «suele herir la sensibilidad de un golpe, puesto que también suele concebirse súbitamente, como una iluminación... En la creación de un cuento solo hay tensión y no tregua. Ahí precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector (pp. 228-229)».



Perfectamente de acuerdo con ese juicio, a este punto, nos parece oportuno declarar explícitamente que la obra a cargo de B. P. es un instrumento eficaz – casi imprescindible, nos atreveríamos a afirmar para cualquier docente que desee presentar a su alumnado textos breves dotados de vitalidad comunicativa y energía de sentido que sobrepasen todo tiempo y toda circunstancia histórico-cultural en que hayan nacido. Se lo aconsejamos de manera especial a los que se dedican a la enseñanza del español como lengua extranjera, seguros de que encontrarán en él excelentes motivos de discusión en sus clases, cuando sepan aprovechar la coherencia metodológica expresa (y aquella subyacente) de esta antología que, con más modestia, pero con no menor rigor selectivo, puede colocarse merecedoramente al lado de las del propio Baquero Goyanes, de Medardo Fraile y de García Pavón.

Emilietta Panizza

Geraldine C. Nichols, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 237.

La estudiosa americana dice explícitamente en la *Introducción* a su obra: «... me parecía una lástima no dar a conocer a un público más amplio los pensamientos y reflexiones, un atisbo de la personalidad misma de estas escritoras con quienes yo había tenido la excepcional suerte de conversar...» (14). Dice esto, después de hacer constar que los críticos han reservado siempre a la producción de las escritoras un tratamiento particular, mezcla de opiniones despectivas y de perspectivismo partidario o parcial. El fondo de amargura que sostiene esa comprobación nos parece justificado tanto como la chispa de orgullosa reivindicación femenina que late en las palabras de la profesora norteamericana cuando, convencida de que «se ha(bía) publicado poco en materia biográfica, personal y profesional (*Loc. cit.*)», admite que «es imprescindible manejar tal información junto con lo literario para poder tener una idea de lo que significa la diferencia sexual/textual de la mujer escritora (*Ibid.*)».

Con semejante premisa, N. estimula con muchísimas preguntas a sus interlocutoras y ellas contesten en una sucesión tipográfica algo rara porque no corresponde ni a la secuencia propuesta por el título ni a un criterio genealógico o generacional convenientemente definido (¿por qué a Laforet se le anteponen Tusquets, Matute y Moix?). Las interrogaciones, de todas formas, se subsiguen a chorros para que las escritoras hablen sin trabas ni limitaciones de su vida, de su obra, de las dificultades que encontraron al vivir en determinadas circunstancias histórico-geográfico-sociales, de las experiencias que han compartido y de las relaciones personales que algunas de ellas han entablado, de las lecturas que han podido tener en común, de su probable mutua influencia y hasta de la filiación que las más jóvenes pueden tener con sus predecesores. La elección (si se exceptúa a Riera) de estas «hijas del Ensanche» la justifica N. con el interés despertado en ella por el ambiente en que, para imponerse, se han fraguado todas ellas: un ambiente

donde, para salir a flote, había que luchar, ya como mujeres, ya como personas de lengua catalana o bilingüe.

Las cinco *tranches de vie* que se describen a través de las entrevistas iluminan y enfocan, desde luego, motivos interesantes y detalles desconocidos o desapercibidos de la vida íntima y literaria de Laforet, Matute, Moix, Tusquets y Riera. Sus contestaciones resultan, a veces, pequeñas confesiones que permiten escudriñar sus sentimientos más recónditos, profundizando en ciertos aspectos de su poética o aclarando situaciones y vivencias de algunos protagonistas de sus cuentos y novelas. Sin duda alguna, entre los comentarios más sugestivos, se sitúan los que se refieren a la gestación o al nacimiento de sus «hijos» literarios: una especie de ecografía prenatal que responde al interrogante que toca – creemos – siempre muy de cerca la fantasía de todo lector atento y curioso. De las explicaciones dadas acerca de las distintas maneras de engendrar sus obras hay que mantener, sin embargo, cierta distancia prudente, ya que – como rectifica justamente Ana María Matute, después de presentar su personal técnica de elaboración – «todo lo que es creación literaria y cualquier tipo de creación es muy difícil de explicar porque no existen ni existirán jamás folletos explicativos para eso; y si existen la literatura ya no tendría ningún interés (53)».

En cuanto a la polémica sobre escritura femenina, N. insinúa o capta el personal malestar de las escritoras por sentirse catalogadas, desatendidas o «puestas en el gueto de la literatura femenina». Las palabras de Monserrat Roig, a este propósito, son de una elocuencia espeluznante: «... siempre ha habido – dice Roig – un rechazo elegante, educado de lo que han hecho las mujeres en este país; esto se traduce en la política, en las instituciones, en el trabajo, en la cultura. En el caso de las novelistas, hoy día es algo distinto; nos publican porque vendemos. Hemos ganado como un cierto respeto por parte de los editores. Pero un crítico nunca va a estudiar tu obra, un crítico hombre me refiero. Siempre son mujeres (150)». El malestar acerca de la cuestión se nota mucho hasta en la actitud de la entrevistadora que pone en tela de juicio – como ya dijimos – la injustificada subestimación reservada a las *autoras* frente a sus compatriotas masculinos. He aquí por qué N. se jacta de que «ahora en las universidades de Estados Unidos las profesoras estamos poniendo tanta presión en este sentido que las escritoras ya están entrando en el canon. Poco a poco se está creando la conciencia de que hay que estudiar a las mujeres también (81)». La reivindicación de N., sin embargo, muy certera y positiva para rescatar la auténtica aportación femenina a la literatura española, parece propuesta con empuje demasiado feminista mientras su técnica de meticolosa grabación acaba por hacer hincapié en minucias que hacen el coloquio más «casero» de lo debido. Compartimos con N. el sincero entusiasmo por descubrir «lo humano» de estas mujeres, queridas y admiradas entrañablemente, eso es cierto, pero vemos fracasado su deseo de que se las pueda juzgar desde un punto de vista menos «sexista» cuando ella misma admite que «... con excepción de Riera... todas escriben un poco a la merced de la depresión, tan consustancial a la vida de la mujer» (24). Esto es incrementar una vez más la discusión sobre si y por qué las mujeres escriben «diferente» de los hombres, en un momento en que es «utópico... creer en la autonomía ideológica» de un texto, en su «neutralidad» frente a un lector potencial «históricamente determinado», que además es ante todo un «cómplice», preocupado más por la calidad literaria que por el sexo del autor» (Cfr. *Introducción a LITORAL femenino*, edic. de L. Saval y García Gallego, XV, nº 169-170, 1986, p. 14).

Hubiera sido más provechoso tal vez, para realzar a esas mujeres escritoras, si N. hubiese propuesto un análisis contrastivo completo entre su opinión de crítica y la de ellas sobre su producción literaria. Sometiéndolas a preguntas más concisas y puntuales (como las que formuló Susanna Regazzoni a Roig, Tusquets, Montero y Amat en *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1984) que las dejaran encontrar su «espacio propio» no ya en el relato de sus peripecias vitales, sino a través de sus mundos de ficción, se podría destacar su intrínseca importancia de literatas, brindándoles el homenaje de una crítica sistemática.

Claro que en un libro no hay que buscar lo que su autor no ha querido poner en él. A pesar de lo dicho, hace falta admitir que el texto de N. se lee a gusto porque siempre se encuentran en él motivos estimulantes de meditación reservados a especialistas y a los que no lo son, y como valiosa contribución informativa sobre cinco de las escritoras más conocidas de hoy día, la publicación complementa honradamente el ya amplio acervo de obras dedicado a la literatura femenina contemporánea.

Emilietta Panizza

Félix de Azúa. *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión, 1989, pp. 246.

A dieci anni di distanza dalla prima silloge – *Poesía (1968-1978)* (Madrid, Hiperion, 1979) – appare l'opera poetica completa di Félix de Azúa, in cui sono riunite tutte le precedenti raccolte. Si tratta di un avvenimento importante per la conoscenza e la rivalutazione di una zona oscura degli scritti di Azúa, pienamente affermato come saggista e romanziere, trascurato, però, ingiustamente, come poeta. Inserito da Castellet nella fortunata e notissima antologia *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, Barral, 1970), lo scrittore barcellonense non è riuscito poi a raggiungere quella posizione di spicco che gli sarebbe spettata a buon diritto, accanto a compagni di generazione del calibro di Leopoldo María Panero, Pere Gimferrer o Guillermo Carnero.

La marginalità di cui ha sofferto la poesia di Azúa presso la critica si può, forse, in parte ricondurre ad un'altra più generale marginalità in cui l'autore preferisce pensarsi: mosso dal desiderio di restare in orgoglioso isolamento, egli si trincerava dietro una maschera, metà buffa e metà tragica, dalla quale presenzia lo sbriciolamento della società occidentale. Il mezzo espressivo prescelto è, in questo caso, la lirica, con cui Azúa osserva, distaccato e ironico, la realtà odierna, ai suoi occhi putrefatta e insignificante. I suoi versi si protendono e si introflettono in un gioco sfavillante di intermittenze; la stupita ammirazione di fronte al miracolo della creazione poetica si alterna con l'amaro scetticismo sulla possibilità di pervenire al senso. Anche il lettore è così costretto ad uno sfibrante *tour de force* emotivo, tra slanci e ricadute che fanno vacillare ogni certezza. Eppure la speranza riaffiora costante.

Alla capitolazione dell'uomo contemporaneo («nostros, un signo sin sentido», v. 23 di «*Geschrei* (clamor)», *Lengua de ca!*), al silenzio dell'incomunicabilità oltre la vacuità della conversazione, alla violenza abietta che non risparmia nulla e nessuno, fanno riscontro una religiosità laica ma profonda, un'adesione assoluta al dolore universale («Porque yo digo

que en el sufrimiento/ se cumple la naturaleza de los hombres, su orgullo y su juicio», vv. 1-2 di «Epílogo», *Edgar en Stéphane*), un rifugio fiducioso nell'empireo del canto e del sogno («en el sueño si somos en nosotros mismos», v. 1 di «Sólo vivo mi nombre», *Edgar en Stéphane*).

Scritte con una sintassi scarna, ellittica, scandita dall'*enjambement*, eppure paradossalmente esplicita, tutte le composizioni di Azúa ruotano ossessivamente attorno a questi pochi motivi essenziali.

Nell'arco di un ventennio, lo scrittore è rimasto, sostanzialmente, sempre fedele alla propria *Weltanschauung*: le varie novità di rilievo di quest'ultima edizione rispetto a quella del 1979 riguardano esclusivamente l'aspetto formale, qualche ritocco lessicale, ma soprattutto potature, aggiunte e sostituzioni. L'incisività e la frammentarietà di sapore surrealista della prima collezione, *Cepo para nutria* (1968), risultano enfatizzate dall'espunzione di alcune liriche; la medesima operazione è ripetuta per i componimenti lineari e riflessivi di *El velo en el rostro de Agamenón* (1970). Permangono, invece, immutate le successive *Edgar en Stéphane* (1971) e *Lengua de cal* (1972), dove l'autore – attraverso un linguaggio gradualmente più intellegibile – inizia a fare uso del lungo ciclo monotematico che si canalizza nell'onirico carico di segni e direzioni, nella caducità, nella morte fisica e spirituale onnipresente. Il tempo *pandamator* e l'ineluttabilità della fine costituiscono i filoni principali di *Pasar y siete canciones* (1977), in cui la «Canción de Hierbasegada», ricolma di evidenti riferimenti al morire, prende il posto della meno significativa «Canción de despedida de Yang Mao-Tche». La banalità che tutto soffoca e ottunde è continuamente messa in rilievo nell'ultima raccolta, *Farra* (1983), che dieci anni or sono era mutila, poiché in corso di scrittura. Infine, a mo' di epilogo e sintesi del suo intero arco lirico, Azúa ci propone i «Tres inéditos», «A», «B» e «C», redatti nel 1988.

Una simile ridondanza semantica e tematica, quasi maniacale, non rischia, tuttavia, di sclerotizzare la materia poetica in piattezza monoorde. Lo scrittore previene, anzi, il pericolo, bombardando i suoi lettori con una ridda di ricodificazioni e rimandi intertestuali e interdiscorsivi. Allusioni a Mallarmé, Góngora e Hölderlin si vanno via via sovrapponendo a citazioni di Jaufré Rudel, Nabokov, Bocángel e Shakespeare; e ancora si affollano nel testo evocazioni di figure mitiche, quelli Osiride, Prometeo e Quetzalcoatl, e storiche, come Cristo, Tamerlano e Torrijos.

Al di là, o meglio, al di sopra di tale amalgama il poeta sorride e adesca, sornione, scaltro e malizioso. Chi abbocca al suo amo è perduto, è vittima ma anche attore, eletto e chiamato a godere di un attimo di magico disorientamento.

Renata Londero

Dino Campana, *Cantos órficos. Canti Orfici*. Selección, versión y notas de Guillermo Fernández, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1990, pp. 97.

Debe riconoscersi a Guillermo Fernández, fino poeta mexicano, su obstinada predilección por la poesía italiana contemporánea, de la cual se ha convertido en uno de

los principales especialistas y en uno de los mejores traductores al español. Obstinada, porque dicha predilección no ha tenido el reconocimiento institucional que merece, ni el estímulo al que se ha hecho acreedor. En efecto, Fernández ha traducido y editado por su propia cuenta una selección de las poesías de Mario Luzi, una brevísima antología de los jóvenes poetas italianos y, ahora, los *Cantos órficos* de Campana.

La edición, en su presentación material, es fina y bien cuidada. Aunque contiene una selección de todos los poemas de Campana, el traductor ha preferido conservar el título del libro más representativo. En una «Nota introductiva», Fernández hace un bosquejo de la vida del poeta toscano, en donde se nota la simpatía no sólo hacia la obra («tumultuosa, melancólica y estupefacta, alumbrada por los lampos de la locura, habitada por seres y cosas que gravitan preñados de misterio y de vitalidad» (p. 7) ) sino también hacia el autor, de quienes los críticos, dice, no comprendían «la intención antiliteraria [...], su deseo de romper drásticamente los cánones y su barbarismo que intentaba recuperar la pureza primigenia» (id.).

La traducción, por su parte, goza de una acentuada precisión a la que Fernández añade su propia sensibilidad poética. Fiel al texto, lo es más sobre todo cuando se aleja de la literalidad para rendir en castellano los pasajes más difíciles de Campana. En *L'invetriata*, por ejemplo, hay un dístico de singular dificultad:

*Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha  
A la Madonnina del Ponte chi è che ha acceso la lampada?...*

El notable ritmo obtenido por la reiteración de la pregunta se redobla en la acentuación interna. Evidentemente, una traducción literal destrozaría el efecto musical. El traductor lo resuelve de esta manera:

*Pero ¿quién – el terrado que da al río se enciende  
una lámpara –, pero quién,  
quién es, quién es quien le ha encendido la lámpara a la Virgencita  
del puente?...*

y la traducción parece la única posible, la única que haga justicia a la musicalidad del verso campaniano. Así también en la solución de problemas sintácticos, duro punto de choque para quien traslada del italiano al español. De esta manera, el verso de *Bastimento in viaggio* (título traducido como *Buque en travesía*) que dice así:

*L'albero oscilla a tocchi nel silenzio,*

se amolda a la sintaxis castellana de esta manera:

*Oscila el mástil y tañe en el silencio.*

Las escogencias léxicas son, también, precisas en la forma y en el espíritu del original (p. ej., en estos tres versos de *Furibondo*:

*[...] Fu il ricordo  
Dell'attimo fuggente, nella piena  
Fantastica l'appello della morte.*

*[...] Era el recuerdo  
del instante huidizo en el desbordamiento  
fantástico el llamado de la muerte. (pp. 78-79)*

Sobre la traducción, el propio Fernández escribe, en la ya mencionada *Nota introductoria*: «El traductor no puede acallar el canto de sus propias sirenas al acercarse al canto de otro poeta. Tal vez por eso es posible hacer un sinnúmero de «traducciones» de un mismo poema aparentemente estático sobre la página, que nos mira y nos habla siempre

de modo distinto. Como el poema, la «traducción» no termina en el último verso: se suspende. No hay traducciones definitivas, congeladas, sino versiones susceptibles de un infinito número de metamorfosis originadas por las condiciones del asedio de un texto. La experiencia en este oficio de tinieblas y mudanzas persuade tarde o temprano de que la traducción es un acto ilusorio, sobre todo tratándose de la poesía.» (pp. 9-10)

Una lúcida conciencia de su propio *status* de poeta que puede interferir en el traslado («mudanzas») de un idioma a otro: tal es el reto que Guillermo Fernández acepta y supera. Su labor de italianista se convierte en un doble aporte para dos literaturas: la italiana, que obtiene así una mayor difusión en la mejor de las formas; la castellana, que se enriquece con el conocimiento de uno de los mayores poetas italianos de este siglo.

Dante Liano

Alvaro Cunqueiro, *Se il vecchio Sinbad tornasse alle isole...*, Genova, Marietti, 1989, pp. 158.

«Chi sogna, sogna!» commenta a un certo punto (p. 42) un personaggio del libro dopo aver ascoltato uno dei numerosi racconti di Sinbad, ex primo pilota del Califfo di Baghdad che, ritiratosi nella tranquilla Bolanda, oasi felice al limitare del deserto, trascorre i suoi giorni evocando per la delizia di chi lo ascolta i viaggi compiuti e progettando un futuro ritorno sul mare.

La forza evocatrice delle avventure di Sinbad è tale che non è il solo a sognare: con lui sogna un piccolo stuolo di personaggi disposti, anzi entusiasti, a imbarcarsi con lui, primo fra tutti il cieco Abdalà, pomposamente nominato «vedetta e dito pollice di Sinbad» (p. 58).

Ma di troppo sognare si può anche morire, ed è ciò che metaforicamente succede a Sinbad che, a causa del dolore per aver scoperto che la nave per lui non c'è (e forse non è mai esistita) perde la vista e per poco il senno. L'essere cieco agli occhi non è però di impedimento al libero fluire dei sogni; ben peggiore è la cecità di chi non vede con la mente, di chi non s'avventura in liberi viaggi onirici, come gli attuali piloti del Califfo di Baghdad i quali viaggiano solo con mappe e bussola e «non escono d'una quarta dal rombo, che è come andare col bastone per le strade di Bassora... e non ne troverai uno che sappia navigare con sogni e memorie, e così finiscono per non vedere nulla di ciò che c'è» (p. 15).

Il romanzo di A. C. (1911-1981), pubblicato nella doppia edizione gallega e castigliana rispettivamente nel 1961 e 1962, si staglia nel panorama letterario del dopoguerra spagnolo per la sua «diversità» rispetto al tipo di narrativa allora imperante, il romanzo di denuncia e di documentazione realista, e insieme a un altro libro, *Industrias y andanzas de Alfambuí* di Rafael Sánchez Ferlosio, che lo precede di un decennio, rimane isolato e quasi ignorato da pubblico e critica.

*Se il vecchio Sinbad tornasse alle isole...*, tuttavia, nell'asse della tipologia dei generi non va collocato nella letteratura fantastica *tout court*. Nella nota classificazione operata da T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1976) esso

rientrerebbe nel «fantastico meraviglioso». Lungi, infatti, da proporre mondi inquietanti e «altri» presupposti che regolano eventi e personaggi, l'autore implicito situa gli avvenimenti straordinari e meravigliosi nel mondo di cui abbiamo esperienza, fornendo persino le coordinate spazio-temporali e avvalendosi di un narratore (Al Faris Ibn Iaqim al Galizí: lo stesso Cunqueiro «arabizzato») che si dichiara traduttore nella Toledo di Alfonso X.

I racconti «meravigliosi» sono, per la maggior parte, dovuti a un io narrante (quasi sempre Sinbad o forestieri di passaggio) e in quanto tale non garante di obiettività.

Si spiega pertanto il continuo «inverare» quanto viene affermato col ricorso agli «effetti di realtà» (secondo la terminologia di Roland Barthes) che suffraghino la narrazione. Ecco, perciò, l'incontro, in uno dei tanti mercati d'Oriente, con Marco Polo e i numerosi riferimenti a luoghi geografici realmente esistenti.

Le spiegazioni che il protagonista fornisce ai suoi attenti, e poche volte increduli, ascoltatori non fanno mai riferimento a leggi sovranaturali. Non vi è niente di impossibile nell'universo di Sinbad. Dopo aver raccontato, per esempio, di un delfino con le orecchie che intratteneva un vecchio pilota durante i suoi viaggi, egli semplicemente dice che esse erano «opera d'un sarto. Un taglio e un ripieno di lana merina, che non marcisce con l'acqua. O magari ci aveva messo mano un cappellaio, tant'erano ben applicate» (p. 83).

E' la parola, l'oralità, la sapiente arte dell'intrattenimento col racconto a far rivivere mentalmente al fedele pubblico che ascolta Sinbad i viaggi – reali o inventati non importa – di questi. Più volte, lungo il romanzo, viene sottolineata la importanza di essa non disgiunta da una certa capacità d'immaginazione. Di Sinbad ci viene detto che «aveva lo sguardo degli immaginativi, rivolto per metà all'esterno, al piacere dell'invenzione, al tepore che dà allo spirito il creare una storia dal nulla, da dove le parole giacciono zitte e confuse, che è come non esistere» (p. 31) e ancora «Veder correre un filo d'acqua lungo il vetro di una finestra intrattiene un uomo immaginativo una lunga ora» (p. 82).

Parallelamente all'esaltazione della parola intesa come arte del narrare, vi è in Sinbad una grande considerazione verso la grafia, verso cioè la rappresentazione grafica della «cosa»: «è mio tratto distintivo disegnare la parola scritta a somiglianza della cosa [...] La parola *fuoco* la scrivo sempre con inchiostro rosso, anche se tutto il resto è nero, e gli metto sopra uno spirito vagolante, fumoso e azzurrato» (p. 56) al punto tale che tendendo le mani sopra la parola ci si può scaldare. Esiste, inoltre, una corrispondenza totale tra oggetto e termine che la designa, essi sono un'unità inscindibile tant'è vero che «viene poi ad esistere la cosa perché prima ci fu la parola» (p. 69) e viceversa, i marinai devono fare attenzione alle lettere con cui è scritta l'isola di Gutor se non vogliono naufragare...

Ecco perché Sinbad è così stupito dell'incredulità di Sari, il suo paggio («Sari devi credermi. Che ti costa, diamine?» p. 13) e diffida di coloro che esigono «prove»: a rendere «vere» le avventure basta il fatto che vengano raccontate; insomma, per Sinbad, realtà e immaginazione sono la stessa cosa.

E anche i sogni, sulla cui funzione il vecchio pilota, ormai deluso, si interroga alla fine del romanzo («Che dice il Libro, Signore Allah, Profeta Maometto, dei sogni che sgocciolano via ogni giorno dal cuore dell'uomo? Entreremo in Paradiso coi nostri sogni? Perché ci vengono dati se non sono vita?» p. 111) sono un modo per vivere, per affrontare una quotidianità fatta di umili azioni e modestissime occupazioni.

La traduzione del romanzo, agile e molto curata, è arricchita di una post-fazione dello stesso traduttore, Danilo Manera, che traccia per il lettore italiano un utile profilo bio-

bibliografico dell'autore gallego e in cui segnala, con molta chiarezza, la centralità di quest'opera nell'intera produzione cunqueiriana.

Antonina Paba

AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Milano, Jaka Book, Edizioni Universitarie, 1987, pp. 338.

L'opera che qui presentiamo ha il pregio, con la sua sola pubblicazione, di rivelarsi quanto meno opportuna, visto il deserto critico in cui viene a situarsi. Quanto detto, ovviamente, è da intendersi riferito all'Italia; in Spagna il dibattito critico intorno all'avanguardia è attivo già da tempo e, lungi dal mostrarsi in via di esaurimento, appare anzi arricchito recentemente da importanti contributi che ne alimentano la discussione e le polemiche.

Dopo essere state negate del tutto come fenomeno storico-letterario dai settori più tradizionali della critica spagnola o essere state ridotte ai minimi termini, adesso – superato l'interrogativo se in Spagna siano esistite o meno le avanguardie – si è passati finalmente a storicizzarle, riconoscendole degne di diventare oggetto di studi seri e approfonditi.

Il volume in esame, a cura di Gabriele Morelli, incarna proprio uno di questi tentativi di studio globale. Si presenta in forma di antologia critica il cui filo conduttore e unificante è costituito dal tema: l'avanguardia spagnola. Come annunciato dal titolo, essa appare ordinata da un punto di vista cronologico e i vari saggi raccolti sono tutti opera di specialisti diversi. Questo fatto, da un lato consente di accedere a risultati critici di indubbia serietà e approfondimento e dall'altro lascia trapelare l'inconveniente che all'opera deriva dall'essere una somma o una confluenza di testi, ognuno concepito come unità a sé stante, conclusa e autonoma. Così, per esempio, succede che alcune figure e questioni critiche appaiono trattate (a volte solo in maniera tangenziale) in più di un saggio giungendo spesso a esiti non solo non convergenti ma talvolta in contraddizione. Tuttavia ciò dimostra, se ce ne fosse bisogno, che intorno al fenomeno delle avanguardie è ben lontano dall'esserci unanimità di giudizio e che letture critiche diverse stanno a significare anche una forma di prudenza in chi si occupa di una materia non completamente decantata e a cui manca la giusta prospettiva storica.

Gli specialisti che collaborano a questo volume sono sedici, quasi tutti accademici: quattro italiani e i restanti spagnoli. La disposizione del materiale ruota attorno a due momenti e nuclei principali: le avanguardie storiche e la neo-avanguardia, situabili le une nel primo trentennio e l'altra verso la metà del secolo.

Com'è logico supporre, c'è una netta prevalenza di studi a favore delle avanguardie storiche. Apre il volume Maria Vittoria Calvi con un contributo sulla personalità e l'opera di Ramón Gómez de la Serna, unanimamente riconosciuto come «promotore e anticipatore dell'arte d'avanguardia» (pp. 1-18). Al saggio di Jaime Brihuega sul futurismo in Spagna (pp. 19-38) seguono altri due studi miranti ugualmente ad analizzare la figura e il ruolo di due autori che coi loro scritti influenzarono gli artisti dell'epoca: Rafael Cansinos-Asséns,



«precursore e critico dell'avanguardia» e, soprattutto, il filosofo José Ortega y Gasset. Andrés Soria Olmedo è l'autore del saggio su Cansinos-Asséns (pp. 39-54) mentre su Ortega si diffonde maggiormente Luis de Llera Esteban avvertendo che il suo contributo fa parte di un lavoro più ampio (pp. 55-76). In particolare, l'A. mette in risalto la centralità di Ortega nella cultura spagnola e insiste sulle circostanze e ragioni di carattere storico-politico che indussero gli avanguardisti ad abbracciare la teoria filosofica di Ortega.

«Il movimento ultraista» di Jorge Urrutia (pp. 79-90) e «Huidobro e l'immagine 'creativa' nell'avanguardia spagnola» di Gabriele Morelli (pp. 91-120) approfondiscono i problemi legati a questi due fenomeni letterari autoctoni. Da entrambe le trattazioni emerge ancora la difficoltà, per i critici, di distinguere fra ultraismo e creazionismo, sia a livello teorico che dalle risultanze pratiche. Interessante, perciò, la differenza che traccia Morelli fra immagine ultraista e creazionista (pp. 104-04).

Giuseppe Grilli, in un saggio molto puntuale, «Letteratura catalana e movimenti d'avanguardia» (pp. 121-144), esamina il ruolo assunto dall'avanguardia in questo paese come «mezzo di comunicazione internazionale e antiprovinciale» (p. 122) e traccia i profili dei suoi maggiori esponenti: Josep Salvat-Papasseit e J. V. Foix.

Al surrealismo nei suoi molteplici aspetti (teorico, storico, della ricezione, inerente la pittura e l'arte, il cinema e le tecniche espressive in poesia) sono dedicati vari saggi che costituiscono perciò il corpo centrale del volume. Essi sono: «La ricezione del surrealismo in Spagna» (pp. 154-164) di Jesús García Gallego (che ha dedicato un intero libro al tema, *La recepción del surrealismo en España*, Granada, 1984); «Salvador Dalí a Toremolinos. Come e perché fallisce il progetto di pubblicare a Málaga una rivista del surrealismo spagnolo» di Alfonso Sánchez Rodríguez (pp. 165-78), in cui si ricostruiscono gli incontri fra Dalí, Prados e Hinojosa finalizzati alla creazione di una rivista che non vedrà mai la luce a causa del mancato finanziamento da parte di Hinojosa e della crisi religiosa/d'identità che lo colse in quel periodo (1930). «Verso una storia del surrealismo spagnolo» di Vincente Granados (pp. 179-184) che indica in Aleixandre il più grande e radicale dei surrealisti spagnoli e che constata come, nonostante importanti contributi critici soprattutto da parte di ispanisti stranieri, si metta ancora in dubbio l'esistenza del surrealismo spagnolo. «Juan Larrea» di Jesús García Sánchez (pp. 185-202) che getta luce su uno dei più importanti esponenti della poesia spagnola del Novecento, grande ammiratore ed emulo di V. Huidobro prima e dei surrealisti poi, si allontana da entrambi alla ricerca di una via personalissima. Egli intende la poesia come conoscenza profonda, intima e passionale che sfugga ai limiti dell'intelligenza e della ragione. «Le tecniche irrazionaliste di V. Aleixandre» di Carlos Bousoño (pp. 203-214), già apparso nel 1978 sulla rivista «Insula», approfondisce le tecniche di scrittura surrealista dei primi libri del poeta di Málaga, anche se i risultati sono estendibili a tutto il movimento surrealista.

Chiude la serie dedicata al surrealismo «Dubbi e certezze intorno al cinema surrealista spagnolo» di Augustín Sánchez Vidal (215-226). Il saggio si incentra sull'opera dell'unico vero regista spagnolo surrealista, Luis Buñuel, per il quale la scelta del surrealismo rispondeva a un'opzione morale, in netta opposizione all'etica borghese. Vengono anche analizzate le differenze fra il surrealismo spagnolo e quello francese e fra Buñuel e Dalí che, com'è noto, collaborò, come attore e sceneggiatore, a vari films.

Antonio Jiménez Millán con «Dall'avanguardia al nuovo romanticismo: crisi di un'ideologia letteraria» (pp. 227-250) tocca più aspetti del periodo in esame. Dopo aver

indicato la specificità dell'avanguardia spagnola («l'esistenza, accanto all'incorporazione di elementi provenienti dalle avanguardie europee, di una continua reinterpretazione della tradizione nazionale, sulla base di un progetto 'europeista' condiviso da un ampio settore di intellettuali spagnoli» p. 229), e compiuto un'analisi puntuale delle premesse e dello sviluppo del movimento surrealista, passa in rassegna i maggiori poeti del '27 sottolineandone la parabola evolutiva verso il «compromiso», fino al superamento dell'avanguardia e alla comparsa di nuovi orientamenti artistico-letterari.

L'interesse degli ultimi due autori, Rafael de Cozar e Giovanni Allegra converge sul postismo. Il primo, ne «Il postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra» (pp. 251-268), individua in questo movimento la sintesi e il punto finale degli *istmi* nella letteratura spagnola della prima metà del Novecento e al contempo la matrice degli elementi che compongono la letteratura spagnola della seconda metà. Fondato nel 1945 da Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi e Edmundo de Ory, di fronte a una poesia che esalta la figura di Garcilaso come soldato e poeta modello, esso reagisce «con un comportamento ludico introducendo l'ingrediente dell'assurdo e il gioco della creazione estetica, l'automatismo surrealista, la simultaneità dei piani di derivazione cubista, una sotterranea posizione anti-istituzionale e un'apertura verso l'eroticismo» (p. 254). Tuttavia, essendo l'apporto teorico del postismo maggiore di quello creativo, il critico compie una rassegna minuziosa di tutti i documenti prodotti dai fondatori e in particolare dei quattro manifesti.

All'ultimo e pregnante saggio di G. Allegra, «Juan Eduardo Cirlot dal surrealismo alla svolta simbolica» (pp. 269-297) fa seguito una scelta di manifesti e documenti, operata dal curatore, riguardanti il futurismo, il creazionismo, l'ultraismo e il postismo, con la quale si chiude il volume.

Antonina Paba

Rosa Montero, *Temblor*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 255.

Rosa Montero, una delle figure più interessanti della narrativa spagnola contemporanea, con *Temblor* ci offre una nuova prova della sua ricca capacità affabulatoria. Il racconto, ambientato in un mondo fantascientifico, narra la storia di Agua Fría nel passaggio dalla pubertà – avvenimento che segna il primo capitolo – alla maturità di giovane donna – evento con cui si chiude il racconto. La vicenda si svolge in un universo fantastico guidato e sottomesso all'Impero di Talapot, governato da una teocrazia di sacerdotesse che esercitano il potere attraverso il terrore, la violenza e l'imposizione dell'ignoranza. Il palazzo di Talapot, sede del loro governo, è il luogo dove sono condotte le giovani scelte (e tra queste la stessa Agua Fría) per essere preparate, attraverso un doloroso apprendistato, a diventare a loro volta sacerdotesse. La distruzione dell'impero a causa della sterilità e di una nube che annulla ciò che sfiora è la minaccia che accompagna tutta la storia della protagonista. Essa, dopo una lunga serie di avventure si allontana dalla città imperiale e, attraversando civiltà sempre più semplici – quasi come un cammino all'indietro verso le origini –, giunge alla terra degli Umas – antitesi dell'impero – costituita da un popolo

«barbaro» vicino ai valori più semplici della terra e governata da maschi guerrieri, ma, soprattutto unico luogo in cui ci siano ancora nascite. E' là, infatti, che Agua Fría assiste per la prima volta all'arrivo di un neonato ed è là che resterà incinta. Il cammino della giovane riprende quando la nebbia distruttrice arriva anche in quelle terre, ma questa volta non si tratta più di una fuga ma di un ritorno a Talapot, per combattere in nome della libertà, contro la tirannide dell'impero delle sacerdotesse e del regno degli Umas. Alla fine della storia Agua Fría, rimasta sola, «respiró hondo deshaciendo la pesadumbre de su pecho y hechó a andar [...] hacia algun lugar remoto donde se pudiera soñar los nuevos sueños» (p. 251).

La storia fantastica presentata da Rosa Montero è apparentemente centrata sulla descrizione della difficile iniziazione alla vita di un'adolescente, sul faticoso apprendistato necessario alla donna per imparare ad essere una persona libera. La parabola di Agua Fría ci riporta immediatamente alle battaglie, alle conquiste e alle sconfitte sofferte dalla donna in questi ultimi anni, avvenimenti che non hanno lasciato indifferente la scrittrice. Interessante, nel libro, il rovesciamento della tradizionale descrizione della donna sintomatico anche di una raggiunta maturità della Montero: nell'impero descritto il potere è – finalmente – in mano a delle donne, ma evidentemente questa conquista non migliora la condizione femminile né quella del genere umano in generale. Gli uomini, raccontati come compagni generosi, importanti per la crescita della protagonista, sono al suo fianco dall'infanzia, marcata dal sacrificio dell'amico di giochi Pedernal, che le permette di fuggire al palazzo di Talapot all'adolescenza, segnata dalla morte del compagno Repsy che l'aiuta a sopravvivere alla nube distruttrice, e alla presa di coscienza della sua individualità attraverso l'allontanamento di un altro compagno: Mo. Infine, la conquista della libertà avverrà grazie alla generosità del marito Zao, che morirà nell'impresa.

In realtà le possibili letture sono svariate grazie alle valenze simboliche che la storia presenta. Il romanzo strutturato in quattro capitoli (I-Tiempo de fé, II-Camino del norte, III-La medida del desorden IV-El corazón de las tinieblas) rappresenta un viaggio ideale attraverso culture ed ideologie contrapposte. «Todas las novelas son de transición» ha dichiarato Rosa Montero; infatti, dopo essersi misurata con una narrativa ad orientazione socio-politica, con *Tembler* la scrittrice passa ad un prosa più lirica esercitando il piacere della scrittura nella libertà d'invenzione, slegata dalle esigenze contingenti. Ancora una volta Rosa Montero ci sorprende piacevolmente con questo nuovo libro che segna un superamento del precedente romanzo *Amado amo* (recensito da Silvana Serafin in *Rassegna Iberistica* n. 33). Abbandonato lo stile essenziale, costruito, proprio di una prosa povera, «minimalista», la scrittrice ci presenta un romanzo, dove l'intreccio, ricco di avventure, riacquista importanza, come pure importante è l'utilizzazione di un tempo cronologico, retto da una terza persona onnisciente che guida il lettore nell'affascinante racconto.

Susanna Regazzoni

Antonello Gerbi, *Il mito del Perù*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 359.

Piero Treves racconta, nel *Profilo di Antonello Gerbi* premesso alla nuova, monumentale (pp. CVIII-1037) edizione, curata dal figlio dell'autore, Sandro Gerbi, de *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1983), che nel 1938 Mattioli, presidente della Comit, di cui Antonello era capo dell'ufficio studi, lo sottrasse al licenziamento «razziale» inviandolo a Lima, presso quel Banco Italiano, che dalla Banca Commerciale Italiana indirettamente dipendeva. Gerbi, che ebbe per tutta la vita stretti rapporti con Benedetto Croce (e col leader liberale Giovanni Malagodi), aveva pubblicato presso Laterza, già nel 1928, appena ventiquattrenne, un libro su *La politica del Settecento*, nel quale citava Corneille de Pauw, famoso ai suoi tempi per le sue *Recherches sur les Américains* (Berlino, 1768), oggetto di una accanita disputa, e poi dimenticato. Le vicende della vita facevano in modo che Gerbi finisse coll'andare, non sapeva se con possibilità di ritorno, nella capitale del Perù, di cui si diceva che «valeva un Perù»: banchiere, nel paese delle miniere d'oro, estratto dagli «americani» («indios») sotto la minaccia della frusta degli spagnoli. L'oro, il buon selvaggio (o il degenerato, come sosteneva Pauw?), la «leyenda negra» della crudeltà degli spagnoli: leggenda o verità? Leggenda certo inaugurata dagli spagnoli stessi, soprattutto da Bartolomé de Las Casas, tradotto e sbandierato dagli avversari degli spagnoli: per sdegno umanitario o per invidia o per una mescolanza di ambedue le cose anzi di molte cose?

Lontano dalla Firenze nativa, quasi con un senso di colpa sentendosi al riparo dalle persecuzioni cui sarebbe stato esposto in Europa come ebreo, Gerbi cercò un'evasione (ma era piuttosto un penetrare nel profondo della vita, fatta di miti, di repressioni, di risentimenti, mescolati, sia pure, a un'autentica ricerca della «verità») nelle ricerche su quelle antiche polemiche. Così nacque *Viejas polémicas sobre el Nuevo Mundo*, 1943; seconda edizione ampliata 1943; terza ulteriormente ampliata 1946: il libro, che, ancora ampliato ed elaborato, divenne *La disputa del nuovo mondo*, 1955. Gerbi sentì naturalmente il bisogno di risalire alla produzione dei cronisti e dei polemisti spagnoli del Cinquecento: a Las Casas e al più documentato dei suoi avversari, Gonzalo Fernández de Oviedo; e a questo (e ai suoi precursori, a cominciare da Colombo) dedicò l'altro grande libro della sua vita, *La natura delle Indie Nuove*, che pubblicò nel 1975 (Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 631). Morì, settantaduenne, l'anno dopo: tutta la sua vita, dal 1938, aveva avuto, come dimensione di ricerca, di evasione, di riflessione, di ironia, quel ben individuato e tuttavia immenso oggetto.

Sandro Gerbi ha ora raccolto ed ordinato quegli scritti di Antonello Gerbi che sono rimasti inediti, o che sono dispersi in sedi occasionali.

Inedito era rimasto un volume, elaborato negli anni 1945-46, che avrebbe dovuto pubblicare la Oxford University Press: *A portrait of Perù*. Nel volume qui recensito ne viene pubblicata soltanto il lungo capitolo introduttivo, col titolo di *Il Perù in Europa*, pp. 21-144. Viene pubblicato come prima parte de *Il mito del Perù*; in realtà ne costituisce il nucleo, oltre a giustificarne il titolo. Le due pagine che Antonello Gerbi premetteva come introduzione (pp. 21-23) sono la chiave non solo di *Il Perù in Europa*, ma di Gerbi come personalità. Egli rileva che il suo capitolo introduttivo può urtare: è «una introduzione mitologica a un testo di geografia economica»: un paradosso; ma «il paradosso è della storia, e non dell'autore». Gerbi studia qui ed ha studiato nei suoi due libri più importanti

l'immagine di ciò che fu o era, e i filtri che hanno prodotto l'immagine: cose importanti come, e forse più di, ciò che effettivamente fu. Il Perù, specificamente, «fu noto prima come mito e leggenda, e solo assai più tardi come popolo e stato». «Non v'è problema d'oggi alla cui soluzione non contribuisca in modo decisivo un previo giudizio di valore, o, più spesso, una cieca adesione o un intransigente ripudio di *una* fase almeno del passato del paese».

In realtà, il Perù fu un miraggio prima che una realtà; già a Panama, «testa di ponte dell'utopia» (p. 25), nel 1519. Traducendo una relazione inviata a Carlo V dal funzionario Gaspar de Espinosa (1533), prima i veneziani, poi i tedeschi e i francesi gonfiarono le notizie; crebbe il mito dell'oro del Perù, si generò una corsa all'oro analoga a quella che tre secoli dopo spinse gli emigranti a raggiungere la California. In Inghilterra si aspirò a togliere alla Spagna l'oro corruttore, che insidiava la pace. Personificazione di questa aspirazione fu Walter Raleigh, favorito della regina Elisabetta, che risalì l'Orinoco alla ricerca de El Dorado. Caduto in disgrazia di Giacomo I, Raleigh fu «giustiziato» nel 1618. Naturalmente, poiché l'opera era destinata ad un pubblico inglese, Gerbi seguì particolarmente il filone inglese del mito. Il mito del Perù si mescolava con quello de El Dorado e coll'antimito della Spagna, di cui si ebbe invidia ed orrore finché non se ne ebbe piuttosto disprezzo. «Fra i riformati, fu presto un luogo comune denunziare il danaro speso surrettiziamente dagli odiati cattolici». Gerbi segue le vicissitudini del mito dell'oro in relazione con le nuove tendenze e teorie economiche, che privilegiavano il commercio (i mercantili) o la produzione naturale (i filsiocratici). L'oro del Perù diventa una maledizione per la Spagna, la causa della sua decadenza; perché non è l'oro la vera ricchezza.

Al testo rimasto inedito nel 1945-6, Sandro Gerbi fa seguire alcuni scritti paterni degli ultimi tempi: due *papers* letti negli Stati Uniti nel 1975, che elaborano temi della sua seconda opera, che stava per uscire. Quindi riesuma scritti di erudizione dell'epoca passata a Lima (Antonello tornò in Italia nel 1948: la questione degli ebrei era un triste ricordo per tutta la nazione italiana, non di più). In uno Gerbi studia la polemica dell'immigrato limegno (d'origine ebraica: Gerbi nota con qualche ironia l'analogia con la sua situazione personale) Leon Pinelo con Giusto Lipsio, che secondo Pinelo non teneva nel dovuto conto l'università di Lima; poi studia due testi del Settecento, di Llano Zapata e di Antonio de Ulloa, che rientrano nel piano delle *Disputa*; quindi si occupa del pittoresco fray Servando Teresa de Mier, «per tanti aspetti quasi una caricatura» di Rousseau (p. 308). E chiude riproducendo una conferenza del 1975 su *Genovesi e i popoli primitivi*, quasi un'aggiunta alla *Disputa*, benché sia chiaro che a Genovesi interessa l'arretratezza dei suoi concittadini, più che gli abitanti del nuovo mondo.

Come appendice, si pubblica un programma di una «Biblioteca delle Americhe», che Gerbi compilò verso il 1956 per la casa Ricciardi, e che varrebbe la pena di riprendere (e naturalmente aggiornare, perché per esempio bisognerebbe tener conto anche dell'imponente produzione storiografica spagnola, già nel 1956 importante, ed a Gerbi, rientrato dal Perù in Italia, poco familiare). Una prima serie avrebbe dovuto raccogliere testi «tutti praticamente introvabili» (naturalmente selezionati ed antologizzati) ed una seconda di studi. L'elenco suscita inevitabili obiezioni, ma è ancora stimolante.

Franco Meregalli

Horacio Quiroga, *L'oltre*, a cura e con traduzione di Giuliano Soria, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1989, pp. 125.

Cosa capita agli attori del cinema dopo la morte? Diversamente dalla gente comune, non trovano la pace. La rinnovata proiezione dei film in cui recitarono li costringe a una vita spettrale. Abitualmente si riuniscono negli *studios* di Hollywood. Quando qualcuno manca, gli altri sanno che da qualche parte stanno dando una pellicola che quello girò: allora dicono «E' malato; è rimasto a casa». La notte successiva, oppure tre o quattro dopo, il fantasma torna a occupare il suo posto tra i compagni.

Tale è l'allettante esordio de *Il puritano*, sicuramente uno dei migliori tra gli undici racconti compresi nel volumetto. Quella in esame è l'ultima raccolta di narrazioni brevi pubblicate da Horacio Quiroga (*Más allá* apparve a Buenos Aires nel 1935). Nato in Uruguay ma vissuto per lo più in Argentina, lo scrittore (1878-1937) ebbe, come è noto, una vita segnata da una poco frequente serie di disgrazie. La morte, le premonizioni della medesima, e quella incerta regione che viene «oltre» la soglia della vita, caratterizzano la sua narrativa fantastica. L'inconsueto e l'immaginario prendono l'avvio, ovviamente, dall'esperienza quotidiana. Il comune spettacolo cinematografico suggerisce, per es., una serie di sorprendenti invenzioni. Gli attori defunti, oltre a essere costretti a rivedersi continuamente, possono a loro volta osservare coloro che nelle sale li guardano sullo schermo. Se con gli spettatori hanno poi intrattenuto in vita un intenso rapporto, anche ne «l'oltre» gli attori continueranno a provarlo. Ne *Il puritano*, una diva suicida per amore continua a bramare, e soffrire al contempo, l'assistenza ai suoi film dell'uomo per cui si è uccisa. Nel racconto *Il vampiro*, un altro appassionato di cinema riesce, attraverso dei particolari raggi e la forza della propria volontà, ad attirare a Buenos Aires l'immagine dell'attrice sognata, donna che vive beatamente in California. Purtroppo, quello che arriva è soltanto un etereo spettro: allora, l'uomo si reca a Hollywood per uccidere il corpo oggetto della sua passione, e ottiene... Inopportuno è rivelare il finale dei due racconti citati, perché, come nelle creazioni di Maupassant o di Poe – autori a cui Quiroga esplicitamente si richiama – la soluzione è a sorpresa.

Nelle due narrazioni a cui sopra ho accennato, altresì, gli affezionati alla letteratura latinoamericana, e i cultori delle influenze letterarie, potranno trovare anticipati motivi poi presenti ne *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares (pure disponibile da tempo anche in traduzione italiana). Come ricorda opportunamente il curatore della nota introduttiva, Bioy Casares ha negato ogni rapporto con Quiroga, volendo prendere le distanze da un autore che già José Luis Borges aveva liquidato con uno sprezzante, ma ingiusto e riduttivo, giudizio. E' vero che non sempre le conclusioni dei racconti dell'uruguaiano risultano pari alle ambientazioni e agli intrecci pur trovati, e fors'anche per questo Quiroga non è considerato un autore di prima categoria. Tuttavia, possiede un sicuro talento e una scrittura limpida (che ben risalta nell'accattivante traduzione di Giuliano Soria). Il letterato uruguaiano, in ogni caso, è stato recentemente rivalutato dalla critica, e tale opportuna riscoperta si è verificata anche in Italia, dove tra il 1987 e il 1988 sono apparse altre tre raccolte di racconti dello scrittore, precedenti il 1935. Se nella letteratura si cerca soprattutto la capacità di suscitare emozione, allora quella di Quiroga non defrauderà il lettore.

Aldo Albònico

Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 261.

Venticinque sono i saggi di letteratura scritti dal 1987 al 1989 tra Londra, Barranco, Lima, Fuengirolas, Punta Sal (Tumbes) e riuniti da Vargas Llosa in quest'ultima fatica critica. Le opere considerate sono tra le più significative della letteratura mondiale, come risulta dall'indice del libro: *La verdad de las mentiras*; *El llamado del abismo*. LA MUERTE EN VENECIA; *El Dublín de Joyce*. DUBLINESES; *Capital de enjambre y la destrucción*. MANHATTAN TRANSFER; *La vida intensa y suntuosa de lo banal*. LA SENORA DALLOWAY; *Un castillo en el aire*. EL LOBO ESTEPARIO; *El santuario del mal*. SANTUARIO; *El paraíso como pesadilla*. UN MUNDO FELIZ; *El nihilista feliz*. TROPICO DE CANCER; *Una pesadilla realista*. AUTO DE FE; *El derecho a la esperanza*. EL PODER Y LA GLORIA; *El extranjero debe morir*. EL EXTRANJERO; *Ramera, filósofa y sentimental*. LA ROMANA; *Elogio de la mala novela*. AL ESTE DEL EDEN; *¿Es posible ser suizo?* NO SOY STILLER; *Lolita cumple treinta años*. LOLITA; *Una llama en el viento*. EL DOCTOR ZHIVAGO; *Mentira de príncipe*. EL GATOPARDO; *Redoble de tambor*. EL TAMBOR DE HOJALATA; *Velando su sueño, trémulo*. LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES; *El cuaderno dorado de las ilusiones perdidas*. EL CUADERNO DORADO; *Réprobos en el paraíso*. UN DIA EN LA VIDA DE IVAN DENISOVICH; *Acomodos con el cielo*. OPINIONES DE UN PAYASO; *El humanista desbaratado*. HERZOG; *La fiesta compartida*. PARIS ERA UNA FIESTA.

Dalla molteplicità delle letture, lontane per interessi e per problematica, emerge un discorso unitario centrato sul concetto di letteratura che Vargas Llosa esprime con estrema chiarezza e lucida semplicità. Partendo dall'analisi dell'inquisizione spagnola che proibì la pubblicazione di romanzi nelle colonie perché questi libri «mentirosos» potevano essere pregiudizievoli alla salute spirituale degli *indios*, egli giunge alla conclusione che il Santo Uffizio nel proibire un genere letterario in astratto colse, con lungimiranza, la verità del romanzo, sempre menzoniero, fondato com'è, sulla visione fallace della vita. Tuttavia, l'autore ampliando il concetto, afferma che sotto la menzogna i romanzi celano «una curiosa vedad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es» (p. 6).

Verità e menzogna, sono concetti esclusivamente estetici, poiché il romanzo è di per sé un «género amoral» e la letteratura è il regno dell'ambiguità. Risulta, perciò, inutile, se non dannoso, cercare la verità storica nel romanzo il cui unico compito è quello di captare «la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas» (p. 15). Verità che dipende esclusivamente dalle capacità di persuasione del romanzo stesso, dalla forza comunicativa della sua fantasia, dalla magia che sa creare.

Requisito indispensabile di ogni buon romanzo, dunque, è stregare, in un certo senso, il lettore, distruggerne la coscienza critica, assorbirne l'attenzione, manipolarne i sentimenti, fargli vivere, nella magica parentesi della lettura, la menzogna come verità e la verità come menzogna. Le città stesse, prive di individualità, divengono, come la Dublino di Joyce o la New York di Dos Pasos, miti indistruttibili. Ed è esclusivamente nella creazione di una realtà svincolata da quella oggettiva, retta da legge e da caratteristiche proprie, che il romanzo conquista la propria supremazia.

L'originalità di un'opera è data dall'«elemento añadido suma o resta que la fantasía y el arte del creador lleva a cabo en la experiencia objetiva e histórica – es decir, en lo

reconocible por cualquiera a través de su propia vivencia – al transmutarla en ficción» (p. 53). Tale elemento «añadido» non è mai solo un aneddoto, uno stile, un ordine temporale o un punto di vista, ma una complessa combinazione di fattori che incidono sulla forma e sui personaggi di una storia, per dotarla di autonomia.

A proposito di storia «narrata», il romanzo per Vargas Llosa deve raccontare una «storia» con inizio e una fine, dato che essa ha il compito di opporre al caos della vita un ordine «artificioso, pulcro y persuasivo» (p. 97). Non è questa affermazione una novità, poiché il romanzo per sua natura non può essere altrimenti.

Fondamentale è il compito del narratore della storia, che è sempre il protagonista di una finzione. Distante dall'autore, invisibile o presente, uno o molteplice, incarnato nella prima, nella seconda o nella terza persona, dio onnisciente o testimone coinvolto nella vicenda, ripiegato in se stesso o installato nella coscienza dei personaggi, egli è oggetto di estrema attenzione da parte dello scrittore, poiché «de él, de su habilidad, de su coherencia, de su astucia, dependerá la suerte de los otros personajes» (p. 64).

Prima di essere aneddoto, il romanzo è, però «forma, palabra y orden» (p. 143). Tuttavia pochi sono gli autori che «en la esquizofrenia novelística» (p. 144) del nostro tempo, afferma severamente Vargas Llosa, hanno saputo dosare con perfetto equilibrio le componenti formali e quelle contenutistiche. Fra i migliori, che si possono contare in una sola mano, Vargas Llosa ricorda Faulkner e García Márquez, capaci di ricostruire l'unità della finzione in opere che sono «grandes creaciones estilísticas y mundos hirvientes de vida y aventura, de pensamiento y de pasión» (pp. 144-145).

Esistono, poi, scrittori che stanno tra «lo legible y lo ilegible» (p. 144) come l'italiano Gadda, il tedesco Broch, l'austriaco Musil e il cubano Lezama Lima, la cui affascinante operazione intellettuale, la raffinata e complessa costruzione dell'opera, ricca di molteplici riferimenti letterari, filosofici, linguistici e storici, difficilmente diverte il lettore comune.

Maestri indiscussi dell'opera «letteraria» nel senso di romanzo «enteramente construido a partir de las literaturas existentes y de un exquisito refinamiento intelectual y verbal» (p. 161) sono Nabokov di *Lolita*, ma soprattutto Borges. I suoi *Cuentos* appartengono con *Viaggio al termine della notte* di Céline, *1984* di Orwell e il *Dottor Zivago* di Pasternak, a quelle che Vargas Llosa definisce grandi creazioni moderne, quasi alla stessa stregua dei capolavori del secolo scorso: *I demoni* di Dostoevsky, *Madame Bovary* di Flaubert.

Tuttavia, neppure questi romanzi giungono ad essere delle opere «complete», in quanto «sin una sola excepción, – afferma perentoriamente il critico – toda novela deja una parte de historia sin relatar, librada a la pura deducción o fantasía del lector» (p. 80).

Con il lettore il cerchio si chiude. La sua importanza è fondamentale per la buona riuscita di un romanzo, ma soprattutto, per il successo personale di uno scrittore che può considerarsi soddisfatto completamente quando «consigue que su novela transmita al lector esa sensación perentoria, inapelable, de que aquello que cuenta sólo pueda ocurrir así – ser contado así – [...]» (p. 82). Ecco, dunque, dimostrato che la verità del romanzo consiste nel mentire in una maniera persuasiva.

Silvana Serafin



Alvaro Mutis, *La neve dell'ammiraglio*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 161.

Nell'imminenza delle celebrazioni del V° Centenario della scoperta dell'America, alcuni lettori, vedendo questo titolo del colombiano Alvaro Mutis, penseranno forse, in un primo momento, a qualche cosa che, in un modo o nell'altro, abbia riferimento con Cristoforo Colombo. Benché, certo, la neve non sia di casa nelle Antille da lui scoperte. Non si tratta di questo. E tuttavia il titolo del Mutis è suggestivo, perché coinvolge ambiguamente il lettore, anche se poi, poco a poco, il possibile equivoco si chiarisce e il libro acquista un fascino proprio.

Di Mutis, noto fino a poco tempo fa solo come buon poeta, e ora autore già di vari libri di narrativa, la fama è andata diffondendosi quasi improvvisamente, in seguito alla menzione che di lui ha fatto nel suo ultimo libro, *Il generale nel suo labirinto*, il ben più noto compatriota Gabriel García Márquez, il quale gli ha dedicato il suo romanzo, affermando che proprio l'amico gli aveva regalato l'idea di esso. La curiosità nei critici si è subito risvegliata: chi era mai questo Mutis amico di García Márquez? Perché uno scrittore tanto celebre gli dedicava la sua opera e da dove proveniva l'idea cui alludeva?

Il caso Mutis era perciò nato. Non dimentichiamo che, con Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, García Márquez fu uno dei promotori del «boom» della narrativa latino-americana che ebbe per anni tanto successo. Con encomiabile rapidità le madrilene Ediciones Siruela rivelavano il segreto, pubblicando una serie di racconti del Mutis col titolo di uno di essi, *El último rostro* (1990), precisamente quello che descrive gli ultimi giorni di Bolívar e che suggerì al Premio Nobel il tema per il suo romanzo.

Alvaro Mutis è nato nel 1923 a Bogotá ed ha trascorso l'infanzia in Belgio. Non è perciò uno scrittore giovane, ma il suo ultimo orientamento verso la narrativa ha dato risultati notevoli, che gli hanno ottenuto premi prestigiosi, quali il parigino Médicis e il messicano Villaurrutia.

Dal suo passato di poeta lo scrittore prende un personaggio, Maqroll il Gabbiera, e lo fa protagonista addirittura di una trilogia, della quale il libro appena pubblicato da Einaudi è l'inizio. L'editore torinese pubblicherà presto anche i due romanzi successivi, *Ilona arriva con la pioggia* e *Un bel morire*. Non v'è dubbio che molte delle qualità del Mutis poeta sono presenti nella sua prosa, e felicemente. Il lettore si addentra, attraverso il diario del personaggio, nella sua avventura umana, in un complicato dramma spirituale.

Va detto subito che la selva è coprotagonista del libro, a conferma di una tradizione colombiana che ha visto opere rilevanti sul tema, come *La voragine*, di Eustasio Rivera, uno dei libri fondatori della narrativa ispanoamericana del secolo XX. Ma nella *Voragine* il clima è in gran parte delirante-romantico e richiama per certi aspetti *Maria*, dell'ugualmente colombiano Jorge Isaac, il maggior scrittore del secolo XIX; benché la denuncia della condizione dei lavoratori della «caucho» assuma nel libro di Rivera toni violenti, divenga accusa durissima della condizione umana e la foresta una «cattedrale dell'incubo». Ispirandosi a *La voragine*, successivamente, il venezolano Rómulo Gallegos scriverà *Canaima*, ma per sviluppare il tema dell'«hombria», della virilità, che come conduce alla violenza può, secondo l'idealismo dello scrittore, condurre anche alla comprensione e alla giustizia.

Pur collegandosi in modo evidente con *La neve dell'ammiraglio* al romanzo della selva, il Mutis mantiene tuttavia intatta la sua autonomia. Non inutilmente sono passati gli anni e nuovi scrittori hanno affrontato il tema, come Mario Vargas Llosa in *La casa verde*, e in altri

romanzi. La lunga peregrinazione attraverso la selva, a bordo di una precaria imbarcazione, richiama, per qualche verso, proprio il romanzo citato dello scrittore peruviano. Ma è solo un riferimento esterno, subito cancellato dalla ricchezza interiore del protagonista. Nessuno dei personaggi de *La casa verde* presenta dimensione simile a quella di Maqroll.

Di che cosa va alla ricerca il personaggio del romanzo di Mutis avventurandosi sul fiume, risalendolo tra mille insidie, della natura e degli uomini, soprattutto di un potere misterioso e invisibile, sullo sfondo di un anacronistico impianto di segherie, del tutto inutilizzato, benché mantenuto in perfetta efficienza? Maqroll cerca solo se stesso, fugge dal proprio fallimento e lo alimenta. Finirà sull'altopiano delle Ande, in un paesaggio straziante e freddo, battuto dal vento e dalla pioggia, proprietario di una squallida bettola. Viaggio verso la fine, verso la propria distruzione, dove tutto è ricordo scoraggiante di illusioni e di fallite speranze. Un inutile vagabondare da un mondo esaltante, mare, selva, fiume, a un paesaggio desolato dove tutto è plumbeo. Avventura dell'uomo verso il nulla.

Giuseppe Bellini

Jorge Luis Borges, *Obras completas*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías, Barcelona, Maria Kodama y Emecé Editores, 1989, 3 voll., pp. 638-527-518.

In un recente articolo, *Italo Calvino imbalsamato?* («Corriere della Sera», 7 giugno 1990), Enzo Siciliano condannava quella «perversa» scrittura alla Borges dalla quale lo stesso Calvino sarebbe stato contagiato e che consiste nel preferire «alle lacerate compromissioni col mondo, il pensoso ritratto di se stessi».

Contro il modo di far letteratura che tende a trasformare lo scrittore in una «cultfigure», qualche anno fa, si era scagliato anche Franco Fortini ne *La piccola borgesiana*, («L'Espresso», 20 luglio 1986). Qui, Fortini criticava aspramente l'assenza dall'opera di Borges di qualsiasi accenno alla realtà fattuale (in particolare ai gravi episodi che avevano segnato la storia più recente dell'Argentina). E tanto imperdonabile giudicava questo silenzio da chiedersi se il valore di Borges fosse stato autentico o se piuttosto egli non fosse stato un falso genio, sopravvalutato anche dai più fini intenditori «per aver conferito alla propria opera dei caratteri che la fanno assomigliare a qualche altra, consacrata dalla gloria universale».

Forse i quattro anni trascorsi dalla scomparsa di Borges sono pochi per stabilire se la sua fu «vera gloria», ma certamente l'opera completa pubblicata da qualche mese contribuirà non poco a perpetuare il più diffuso e resistente dei luoghi comuni creatisi attorno al suo nome: quello cioè di uno scrittore suggestionato soprattutto dall'erudizione e dall'astrazione filosofica e che, come egli stesso ebbe a dire di Quevedo fu, «menos un hombre que una delatada y compleja literatura», (*Otras Inquisiciones*, II tomo, p. 44).

Ciò che colpisce immediatamente nello scorrere l'indice dei tre volumi è che qui non si esaurisce affatto l'opera *omnia* di Borges. Escludendo le opere in collaborazione (alle quali la Emecé dedica un quarto volume a parte) e volendo considerare solo ciò che è stato raccolto in libro, numerosissime sono le omissioni: dalle poesie del periodo 1919-1922 (C. Meneses, *Poesía juvenil de J. L. Borges*, Barcelona, Olañita, 1978) alle recensioni scritte per

un settimanale argentino (E. Sacerio-Gari, E. Rodriguez Monegal, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1986). Mancano inoltre le *Autobiographical Notes*, apparse nel «New Yorker», 19 september 1970 (trad. it. «Abbozzo di autobiografia», in *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino, 1971) e tutti e prologhi alle opere degli autori per lui più rappresentativi: sia quelli riuniti in *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975 (parte dei quali sono apparsi in J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori 1984-85) sia quelli redatti negli ultimi anni e ora raccolti in *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1988. Non appaiono nemmeno le conferenze pubblicate in *Borges, oral*, Buenos Aires, Belgrano, 1979 e le innumerevoli interviste e conversazioni: da quelle ormai classiche con Burgin, Charbonnier, Victoria Ocampo, Irby, Milleret, Sábato, Alifano, Maria Esther Vázquez, Sorrentino, a quelle apparse in *Borges at Eighty*, Indiana University Press, 1982 (trad. it. *Conversazioni americane*, Roma, Editori Riuniti, 1984) fino alle più recenti con Osvaldo Ferrari (pubblicate postume da Bompiani in due volumi).

Dato che nessuna spiegazione viene data a queste omissioni, si può ipotizzare che il curatore abbia seguito le disposizioni dello stesso autore. L'attuale edizione appare infatti come l'aggiornamento (rappresentato dal terzo volume che si riferisce al decennio 1975-85) della precedente opera completa, autorizzata dall'autore e realizzata dallo stesso Frías, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, con la differenza che le opere che lì erano riunite assieme ora sono distribuite in due volumi, 1923-49; 1952-1972. Per il resto è tutto uguale: identica la mancanza di note critiche e di bibliografia (che per Borges era da evitare perché allontana dalle fonti), identica la dedica iniziale a Leonor Acevedo de Borges, identico l'*Epílogo* finale, identico il principio che regola le esclusioni di alcuni testi.

A parte le poesie del periodo ultraista che l'autore ha sempre rinnegato senza per questo precludersi la possibilità di fondare proprio su di esse le basi della propria estetica successiva (si veda, ad es., R. Paoli, *Borges, dall'avventura alla riscrittura*, in «Letterature d'America», n. 11, 1982, e Raul Bueno, «Borges y la fobia crepuscular», *Poesía hispanoamericana de vanguardia*, Lima, Latinoamericana, 1985), tutto ciò che manca (interviste, conferenze, autobiografia, prologhi, articoli) fa parte di generi letterari non finzionali. Ovvero di generi in cui la verità del discorso non dipende dal gioco di linguaggio stabilito dall'autore, bensì è garantita dalla pura e semplice esistenza empirica di chi parla. Eliminando tutti i discorsi pronunciati come persona fisica, è come se Borges avesse voluto eliminare ogni traccia di sé. O meglio: come se avesse voluto lasciare come unica testimonianza di sé solo le algide e contorte geometrie delle sue opere di finzione.

Questa scelta, che certamente a qualcuno sembrerà una prova ulteriore dello snobistico disinteresse di Borges per la realtà concreta, a me pare una dimostrazione di profonda coerenza. Convinto com'era che l'unica verità di uno scrittore fosse rintracciabile solo nelle sue opere di finzione («de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía*», *Textos cautivos*, cit., pag. 172), Borges credeva fermamente che solo il testo elaborato *intenzionalmente* per quella forma specifica di comunicazione che è la letteratura gli desse l'opportunità di essere se stesso. Di qui che egli accettasse solo la paternità di ciò che aveva espresso attraverso l'illusione del «come se» letterario. A questa regola non sfuggono i numerosissimi saggi raccolti nei tre volumi, da *Evaristo Carriego* (1930) ai *Nueve ensayos dantescos* (1982), né le conferenze di *Siete noches* (1980): questi che per convenzione istituzionalista sono testi in cui è l'autore empirico a parlare, in mano

a Borges diventano un genere ibrido, a metà strada tra l'opera critica e il racconto di finzione, un po' come *Examen de la obra de Herbert Quain, Pierre Menard, autor del Quijote* e *El acercamiento a Almotásim*. D'altra parte, se Borges elimina i prologhi alle opere altrui e mantiene invece tutte le redazioni dei propri (ad es., per quanto riguarda la *Historia universal de la infamia*, appare sia il prologo alla prima edizione del 1935 sia quello all'edizione del 1954), ciò avviene perché il prologare le opere altrui era per Borges un'attività che aveva a che fare con «la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres» (*Prólogos*, cit., p. 5). Al contrario, presentare le proprie opere faceva parte dello stesso dialogo segreto e complice instaurato in esse con il lettore. Non a caso, infatti, il primo volume si apre con l'epigrafe di *Fervor de Buenos Aires, A quien leyere*: «Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco defieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor» (I tomo, p. 16). Chi sia questo lettore, capace di identificarsi a tal punto nell'opera di Borges da potersene considerare egli stesso l'autore è chiarito nell'*Epílogo* che chiude il terzo volume e costituito dalla scheda preparata da Borges per l'*Enciclopedia Sudamericana*, che sarà pubblicata a Santiago del Cile nel 2074. Come dire che solo i possibili lettori futuri, ormai lontani dalle polemiche che hanno accompagnato l'autore in vita, potranno finalmente valutare la sua opera e giudicarlo solo attraverso essa. Si accorgeranno allora che i suoi affreschi metafisici non tendevano affatto a cancellare il vissuto; che i suoi artifici linguistici erano così sottili e speciali da non poter essere ripetuti per imitazione o contagio e che le sue ossessive simmetrie di specchi e labirinti non erano estenuanti esercizi di maniera. Quando Borges non sarà altro che un nome in un libro, i suoi lettori si renderanno conto che la sua enigmatica letteratura era talmente legata alla vita da cambiare col passare degli anni, proprio come la vita.

Potendo disporre dell'opera ormai conclusa di Borges, si può vedere infatti che esiste un notevole cambiamento soprattutto nei racconti (il genere preferito dall'autore e nel quale egli è stato un indiscusso innovatore) a cominciare da *El informe de Brodie* (1970), fino al *Libro de arena* (1975) per arrivare a *La memoria de Shakespeare* che costituisce l'autentica novità dell'attuale edizione, in quanto oltre a tre racconti (*25 de agosto, 1983, Tigres, azules* e *La rosa de Paracelso*) pubblicati in differenti edizioni anteriori al 1983 (e apparsi in *Tutte le opere*, cit., con il titolo di *Tre racconti*), contiene anche il racconto che dà il titolo alla raccolta e che, come avverte il curatore, finora non è mai stato incluso in un libro.

Ciò che distingue gli ultimi racconti da quelli di *Ficciones* e de *El Aleph* non è un cambiamento in termini di perfettibilità o di maggiore o minore semplicità, bensì il fatto che gli ultimi racconti permettono di instaurare nuovi rapporti con quelli precedenti. Così, ad es., *El otro* del *Libro de arena*, che parla dell'incontro tra un Borges giovane e un Borges anziano, porta a riconsiderare tutti i racconti incentrati sul tema del doppio, alla luce dei cambi prodotti dal tempo e del conflitto padre-figlio (ho trattato questo problema in «Borges o la pragmática de lo fantástico», in corso di stampa in *J. L. Borges: procedimientos narrativos y bases epistemológicas*, K. A. Blüher, A. de Toro, F. de Toro eds., Tübingen, Narr-Verlag). E lo stesso avviene a proposito de *La memoria de Shakespeare*. Qui, il protagonista, Soergel, vorrebbe scrivere la biografia dello scrittore inglese, tentando di rivivere i suoi momenti di ispirazione. Dato che, attraverso la memoria di Shakespeare, può

solo recuperare le circostanze dalle quali sono nate le sue opere e che nulla possono spiegare della grandezza del *Macbeth*, rinuncia al suo progetto. Il racconto, che meriterebbe uno studio approfondito, qui impossibile anche solo tentare, si riallaccia al *Pierre Menard*, il primo racconto fantastico di Borges.

Ritornando al punto di partenza, il cerchio del processo della riscrittura iniziato dal Pierre Menard si chiude, ricominciando a girare in un altro senso. Il fatto che Soergel, pur dotato della memoria di Shakespeare, non riesca a colmare il divario tra il pre-testo (la vita di Shakespeare) e il testo (la biografia di Shakespeare), mentre Menard, pur restando se stesso, riesce a riscrivere il *Quijote*, dimostra che identificarsi con un autore significa riconoscere nella sua opera le *proprie* esperienze di vita e non quelle che hanno portato all'esecuzione dell'opera. Come dire che, in letteratura, il vissuto è solo un segnale linguistico raccolto da qualcuno.

Per questo, forse, l'unica testimonianza della vita di Borges si deve alla pagina che María Kodama ha scritto come *Epilogo a Atlas*, una raccolta di prose e poesie che all'origine (Sudamericana, 1984) accompagnavano delle fotografie. Che alla composizione del libro di Borges abbia contribuito qualcuno diverso da lui è senza dubbio molto borghesiano. Soprattutto perché conferma quello che egli non si è mai stancato di ripetere: e cioè che la verità può essere cercata solo nel discorso dell'altro.

Laura Silvestri

Liliana Heker, *Zona de clivaje*, Buenos Aires, Legasa, 1987, pp. 286.

L'enigmatico titolo di questo romanzo ci viene spiegato a lettura inoltrata, verso la p. 81, dalla stessa protagonista: «ella habla de los cristales, del proceso lento y laborioso con que se elabora un cristal, de cómo los átomos desordenados y erráticos van buscando en el caos su lugar de mayor estabilidad y equilibrio hasta urdir una estructura destellante y perfecta. Por eso es casi imposible destruir un cristal [...] sin embargo hay zonas, planos, donde las uniones interatómicas no se consolidan, son débiles, y esos son los pavorosos planos de clivaje [...] es por esos planos que se puede quebrar el cristal...»

Attraverso un difficile cammino iniziatico, Irene, l'eroina della narrazione, mette a prova i suoi «piani di clivaggio» (il termine appartiene alla Fisica, e proviene dall'inglese *cleavages planes*: 'zone di scissione') e cioè, le sue fenditure, le sue spaccature, nella netta polisemia che include il referente fisico più immediato, ma non lo privilegia affatto: sarà il senso metaforico a prevalere: piani di debolezza dell'anima e del pensiero, dove filtra il vento freddo della pura angoscia minacciando di squilibrare costantemente la tensione vitale ed emotiva.

La storia è una storia d'amore fra un diciassettenne ed il suo professore di trentun anni. Cioè, per uno scrittore, arduo argomento. Se Manuel Puig ha risolto il problema di raccontare una storia *cursi* mimetizzando le tecniche proprie del romanzo rosa e parafrasando il linguaggio della classe media che lo legge, Liliana Heker sceglie una strada ancora più difficile: l'uso di un linguaggio introspettivo, altamente intellettuale, ironico e crudele,

sempre ad un passo della caduta nel *kitsch* e sempre ritirandolo, opportuna, e soprattutto lucida. Se c'è una caratteristica che definisce la sua scrittura, la si trova nella lucidità senza quartiere che impone alla protagonista, ma anche a se stessa nella rigidità del narrare.

Ciò deriva da un terrore del ridicolo molto paradossale, che si riflette negli atti della protagonista: tutta la sua vita è tesa a mettere a prova le sue debolezze, ciò che una volta veniva chiamato «morale piccolo-borghese». Tale atteggiamento la porta a delle situazioni estreme in cui, davanti alle convenzioni, appunto, piccolo-borghesi, lei farebbe la ridicola, dovrebbe vergognarsi, e invece, ne esce fiera. Si tratta di una autoemarginazione, non estrema al grado di portarla a contestare «socialmente» lo stato delle cose e nemmeno di condizionare il suo inserimento entro il mondo del lavoro e perciò, della produzione; no, la sua costituisce una fuga verso l'interno, una «morada interior» fatta traballare attraverso volute forzature della quotidianità. La marginalità di Irene risulta molto più profonda della fuga del cortazariano Oliveira sotto i ponti di Parigi: senza uscire nemmeno di confine, scava dentro di sé, alla ricerca di quelle zone che la fanno sì, debole, ma che una volta rintracciate, la renderanno completa, entro l'ideale razionalistico dell'uomo «architetto del proprio destino».

Ma l'importanza di questo romanzo risiede soprattutto nella conferma di una voce personalissima dentro la più recente narrativa ispanoamericana. Liliana Heker (Buenos Aires, 1943) s'era già segnalata alla critica per i suoi libri di racconti: *Los que vieron la zarza* (1966); *Acuario* (1972); *Un resplandor que se apagó en el mundo* (1977); *Las peras del mal* (1982). Non arriva, quindi, impreparata al romanzo, bensì fornita di una notevole esperienza narrativa che si fa sentire sin dalle prime pagine. La costruzione è solida, senza tentennamenti o sbavature di sorta, e i motivi si vanno collocando, come richiami di un invisibile ordito, lungo il romanzo, intrecciandosi con le retrospezioni (a livello di sintassi grammaticale quanto narrativa) e i cambiamenti di punto di vista, impercettibili quasi, con la trasparenza che solo una grande consapevolezza tecnica può conferire. Lo stile indiretto si alterna con la tradizionale onniscienza dell'autore demiurgo, ma i travasi non si notano. E c'è soprattutto una maniera diversa di scrivere lo spagnolo, che si nutre del colloquialismo e però lo trascende, lo fa diventare «altro», grazie a una evidente preoccupazione estetica non dimentica dello statuto artistico del romanzo.

La narrazione acquista, così, una tale distanza dai personaggi che questi possono ingannare gli altri, addirittura ingannare sé stessi ma non ingannare il lettore. Con parsimoniosa malinconia questi si rende conto che essi vivono ugualmente gli stessi rituali della piccola-borghesia dalla quale provengono, alla quale appartengono e che disprezzano con la rabbia di chi odia la propria immagine nello specchio. Il loro snobismo non naufraga, grazie a un marcato narcisismo che li fa sentire al di sopra della mischia; ma proprio qui sta la «zona de clivaje»: appena messi in «situazione-tipo» la risposta diventa altrettanto «tipica». Coi loro discorsi riescono a far cambiare di piano sintagmatico l'apparenza dell'esperienza, ma non l'esperienza stessa. Il discorso testuale smentisce il discorso del personaggio.

Su un altro piano di lettura, la narrazione indaga nel rapporto uomo-donna, approfondendo con estrema chiarezza (ma è «lucidità» la parola chiave) l'universo ambiguo e contraddittorio della condotta femminile e mettendo in luce, d'altro canto, l'insensibile sordità dell'uomo davanti a un'altra che non vuole né chiede né può capire, neanche quando finge strumentali comprensioni. L'uomo appare alternativamente come pigmalione, dongiovanni, paternalista, ipocrita e violento, ma anche come dio, modello, maestro,

amante. La ricerca della Heker, in questo senso, è di grande onestà e di sofferta analisi, senza risparmi di critica nemmeno per sé.

Si tratta, quindi, di uno dei migliori romanzi ispanoamericani degli ultimi tempi, senza le concessioni garciamarquesiane o borgesiane che affaticavano le nostre ultime lettere. L'opera va letta non come queste altre, espressione di un tardo folklorismo, ma come indagine tutta contemporanea di una serie di problemi universali e scritta con un senso estetico che va oltre la pura professionalità.

Dante Liano

\* \* \*

Alberto Vitor Stawinski, *Dicionário Vêneto Sul rio grandense-Português*, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul, EDUCS, 1987, pp. XIX + 322.

È il primo vero dizionario del veneto-brasiliano (per ora solo la parte veneto-portoghese), il quale copre un'area linguistica di almeno un milione di parlanti nel solo stato del Rio Grande Sul, che gli studiosi auspicavano da tempo e che fa onore, oltre che all'autore, all'Università di Caxias do Sul e alla Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes che (con la collaborazione della Fondazione Giovanni Agnelli) l'hanno pubblicato. Esso è preceduto da nozioni di grammatica veneta e costituisce una fonte preziosa non solo per la dialettologia e la etnografia ma anche per l'antropologia e la storia veneta e brasiliana; e non tanto per la quantità di voci quanto per la ricchezza delle varianti fonetiche e lessicali, per il numero di esempi che le accompagnano e, soprattutto, per il fatto che questi si trovano inseriti in contesti di modi di dire, proverbi e altre espressioni popolari i quali formano, a loro volta, un tesoro di lingua viva e, in particolare, un corpus paremiologico di grande interesse poiché implicitamente documenta e illumina usi e costumi antichi in via di estinzione. Il merito dell'A. risulta ancor più rilevante se si tien conto che egli non è discendente di veneti ma di polacchi e che per lui il veneto è una lingua acquisita a contatto con i venetofoni locali. Gli specialisti devono essergliene grati. D'altronde egli si è reso benemerito anche nei confronti della sua patria di origine e dello stesso ordine religioso a cui appartiene. Infatti, oltre alle opere che riguardano l'emigrazione veneta nel Rio Grande do Sul (fra cui va ricordata la traduzione in portoghese della ben nota storia romanzata, in dialetto veneto, di Aquiles Bernardi, *Vita e Storia de Nanetto Pipetta (nassuo in Italia e vegnudo in Merica par catar la cucagna*, 1976), egli non ha trascurato le ricerche storiche sull'emigrazione polacca (*Primórdios da emigração polonesa no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 1976) né quelle sulla presenza dei benemeriti Cappuccini agli inizi della colonizzazione dello Stato (*Capuchinhos da primera hora no Rio Grande do Sul*, 1977); senza contare il suo interesse per la lingua portoghese brasiliana (*Noções de Análise Gramatical*, Veranópolis, 1941). Si può parlare quindi di uno studioso equanime e ugualmente impegnato nelle diverse componenti della propria cultura e formazione del

quale pure si potrà dire un giorno che non sarà passato invano fra la sua gente. Chi, come me, ha avuto l'occasione di conoscerlo, può testimoniare, oltre all'incredibile padronanza di una lingua che non è la sua lingua madre, una semplicità, anzi un'umiltà, che pure gli fa onore. Va da sé che, per la raccolta dei materiali lessicali, egli non poteva servirsi solo della propria esperienza linguistica ma deve aver raccolto un nutrito shedario, frutto di anni di paziente lavoro. Egli stesso ci informa (p. III) che il dizionario si fonda sul veneto parlato in loco una cinquantina d'anni fa (cioè durante la sua gioventù) e sul lessico della cit. *Vita e Storia de Nanetto Pipetta* che egli, d'altronde, ha ripubblicato nel 1986 aggiungendovi una prima grammatica e un primo lessico di 85 pp. il quale ha costituito la base di quello odierno (322 pp.).

Il *Dicionário* contiene qualche migliaio di lemmi oltre ai materiali fraseologici e paremiologici cit.; ma non tutte le parole comprese in questi ultimi vi figurano. Il che vuol dire che esso potrebbe venire ampliato con i materiali stessi raccolti dall'A.. Basti l'esempio di «dizaforo» (bras. *desaforo* "insolenza") o di «marzinái» (bras. *marginais* "emarginati") che figurano rispettivamente all'interno degli esempi relativi a «agüentare» (bras. *agüentar* "sopportare") e a «slovada» (bras. *barrigada* "mangiata da lupo", "panciata"). Lo spoglio completo potrebbe essere anche prezioso tema per tesi di laurea. Comunque dovrà essere effettuata la comparazione sistematica dei brasilianismi del veneto-brasiliano, quali emergono dal *Dicionário*, con gli ispanismi del veneto-messicano e argentino quali emergono dai materiali di cui già disponiamo; anche per accertare la presenza e le differenziazioni di quei fenomeni di *lingue in contatto* di cui anch'io ho trattato in precedenti occasioni. Proprio dal punto di vista di tale fenomenologia vediamo di commentare fin d'ora, a titolo indicativo, anticipandone la motivazione linguistica, alcuni lemmi del *Dicionário* per il lettore non specialista.

Il fiume che attraversa una parte della zona di colonizzazione italiana del Rio Grande do Sul, oggetto di tante storie e aneddoti di nostri emigranti e il cui nome bras. è *Rio das antas* (letteral. *Rio dei tapiri*), diventa per i venetofoni *Rio Desanta* (Idezàntal) trascritto, negli esempi del *Dic.*, anche come «Dezanta» e «de Zanta». Si tratta in realtà di un caso di agglutinazione della preposizione articolata o del morfema -s appartenente al bras. *das* ("delle"). Infatti la -s finale, estranea al sistema veneto in quanto segno del plurale, è stata sentita come iniziale della parola seguente; simultaneamente il *da* bras. è stato tradotto (normalmente) con ven. *de*. Ecco il percorso fonetico: (*rio*) *das antas* (pron. [daz ántas]) > [da zántas] > [da zánta] (con la caduta della -s: fenomeno corrente fra i veneto-brasiliani) > [de zánta] [o [dezánta]]. Qualcosa di simile succede anche per il ven. d'Italia (oltre che del Brasile) in (*la*) *radio* che diventa *aradio*.

In «rubú» (bras. *urubú* "specie di cervo") è avvenuta invece la caduta della vocale iniziale in quanto *u-* è stata interpretata come art. bras. *o* (pron. quasi [u]). Tale fenomeno ha raggiunto anche parole esclusivamente venete come, p. e., «mesissia» (in alternanza con «amisissia»: bras. *amizade*) dove è caduta l'iniziale *a* sentita inconsciamente come articolo femm. per analogia col bras. *a* (cfr. pure *Mérica* per *America*, che si trova, per analogo motivo, anche nel ven. d'Italia). Addirittura l'analogia può estendersi a parole maschili come *amaranto* (pianta) che diventa «maranto».

Certe parole venete hanno cambiato di significato per incrocio con le equivalenti brasiliane. Ciò avviene sia per traduzione, come per es. in «testada» ("colpo in testa") che passa a significare "colpo di testa" (nel senso metaforico) per incrocio con bras. *cabeçada*,



sia per calco fonosemantico come nel caso di ven. *truco* (“trucco”) che passa al valore di “cambio”, “monete spicciole” per incrocio con bras. *troco* (pron. quasi [trúko]).

Il fenomeno contrario è quello di *Contedeo* (che oggi corrisponde alla cittadina di *Garibaldi*, nei pressi di Caxias), dall’originale toponimo *Conde d’Eu* dove la *-u* è stata reinterpretata come [o] per un fenomeno di *ipercorrettismo* rispetto alla cit. tendenza a sentire la *o* chiusa come [u]. Analogamente ven. *suíta* “cornacchia” diventa “soêta” per lo stesso motivo.

Altro esempio di ipercorrettismo è il ven. *desmentegare* “dimenticare” che passa a “smentegare” (con cui alterna), perdendo il prefisso per la contropinta psicologica dei venetofoni locali a prefissare con *de-* la loro *s-* preconsonantica secondo l’uso sistematico del portoghese (cf. *descartossare* “scartocciare le pannocchie” <ven. *scartossare*).

«Carapisso» suole sostituire il ven. *petarole* (“lappole”) insieme a «carabisso». Si tratta di adattamento fonetico di bras. *carrapicho* (pron. [karrapísho]) dove [sh], estraneo anch’esso al ven., è stato assimilato a [s], che gli è acusticamente vicino. «Carapisso» può diventare a sua volta «carabisso» anche per eufemismo rispetto all’elemento *pisso* (“piscio”) favorito, pure, dalla presenza di *bisso* (“verme e sim.”).

«Crinto» “tipo di vino usuale nel Veneto in tempi andati” (<clinto<*clinton*) passa al significato generico di “vino rosso” (bras. *vinbo tinto*). Ciò a causa della sua progressiva scomparsa in loco sostituito da vini più sofisticati e commerciabili.

«Becassôche» (letteral. “becca-ceppi”) non è altro che la traduzione letterale in ven. del bras. *pica-pau* (“picchio”). Analogamente *ciuciafiôr* (letteral. “succhia-fiori”) è la traduzione di bras. *chupa-flor* (detto più comunemente *beija-flor*). Nel caso di «a la sconta» (“di nascosto”; ven. *de scondiôn*) la traduz. dal bras. *às escondidas* presuppone la cit. non percezione della *-s* del plurale (il modello sintattico può essere il tipo ven. *a la bona, a la sinfa-sonfa* e sim.).

Sul piano fonetico troviamo altri fenomeni di adattamento, oltre a quelli già citati: bras. *lb* [λ] > ven. *li* [lj] (*armadilbo* > «armadilio») o anche *i* [j] (*barulbera* «baruiera»); bras. *-eiro* > ven. *-iero* (*brasileiro* > «brasiliero»); bras. *ch* [sh] > *ss* [s] o anche *si* [sj] (*gaúcho* > «gaúso» o «gaussio»)..

Alcuni possono sembrare particolarmente curiosi per il non specialista. Così, per es., l’alternanza (anche per la stessa parola) di *b* e *v* (bilabiale/labiodentale). Essa è troppo frequente nel *Dic.* per essere casuale: *vessiga-bessiga* (“vescica”); *bergamota-vergamota*, (“bergamotta”); *deluvio-delubio* (“diluvio”); *svampio-sbampio* (“evaporato”, “svampito”); *bacilare* (bras. *vacilar* “vacillare”); ecc... Questo fenomeno, che non è insolito nello stesso portoghese generale, dev’essere stato diffuso nello stato brasiliano del Rio Grande do Sul per influenza del confinante rioplatense (si sa che esso è presente nello spagnolo fin da epoca antica). Lo stesso si può dire della alternanza *b-m* (che hanno uguale punto di articolazione) per cui ven. *mocársela* diventa *bocarse* (con cui alterna).

Curioso può sembrare anche il cambio del bras. *mandioca* (“farina di tapioca”) in «mangiôca» che però si spiega con la peculiare pron. semioclusiva (anteropalatale) della *d(+i)* bras. che viene percepita dal venetofono come *g(+i)* [dʒ] (il suono articolatoriamente più prossimo). Così pure il cambio di *beata* in *biata* («Biata Vêrdene» “Beata Vergine”) il quale si spiega, a sua volta, con la dittongazione bras. dello iato *-ea-* che diventa foneticamente *iâ* [ja] (come in spagnolo).

Lo stesso dicasi della var. “Italia” la quale alterna in Stawinski con “Italia” (così come

“famegia” alterna con “fameia”). Ma si tenga conto che il cambio [lj]>[ldʒ] in termini di impronta letteraria è un fenomeno pop. antico diffuso in tutto il Veneto (cf. A. Prati, *Etim. Ven.*, 1968: XLIX). Per un fenom. anal. cf. anche “servèia” <bras. *cerveja* [servéʒa] pron. dai veneti [servédʒa].

Per concludere con gli adattamenti fonetici vediamo ancora un caso in cui *o* diventa *u* indipendentemente dalla cit. influenza bras.: *cartôn* che diventa «cartún» (con cui alterna), il quale non può essere influenzato dal bras. *cartão* dato che questo non contiene l'elemento [u]. Si tratta, in realtà, di un sing. analogico (non insolito, di per sé, nemmeno nel ven. d'Italia) rifatto sul plurale metafonetico *cartuni* (<sing. *cartón*).

Molti altri casi di incroci anche non fonetici emergono dal *Dic.*. DI TERMINAZIONE: «crosada» (“incrocio di strade”) <ven. [krosàra] + bras. *encruzilhada*. DI PREFISSO: «spassêio» (“passeggiata”) <ven. [spàsò] + bras. *passêio*. DI SEMANTEMA: «grúpa» (in alternanza con «grôpa») <ven. [grôpa] + bras. *garupa*. DI GENERE: «la cuciara» (alternando con «el cuciario») <ven. [el kutjâro] + bras. *a colher*. Ma di tutto questo dovrà essere fatto uno spoglio completo e una classificazione sistematica.

Un ultimo caso curioso, tutto speciale, è quello di «sioè» (bras. *isto* ê) il quale non è altro che la lettura alla brasiliana del nostro *cioè*. Se ne deve dedurre che questo termine non è entrato per via orale ma per via scritta, e che il fenomeno si è prodotto in loco in bocca di brasilianofoni da cui poi i venetofoni l'avrebbero adottato. Si tratta, insomma, di un *cavallo di ritorno*...

Quanto ai materiali paremiologici offerti dal *Dic.*, essi, come detto più sopra, sono preziosi perché certi proverbi, come, per es., «El canarin el canta par i siôri ma par i poarèti el schita» («questo canarino canta per i signori ma per i poveri fa la cacca»), o certi modi di dire come «sta menestra la ghe toca le tête a la regina» («questa minestra è squisita»), ormai da noi sono scomparsi. Preziose sono altresì certe espressioni esclamative di tipo essenzialmente blasfemo che si aggiungono a quelle più note tra i veneti d'Italia. Così, per es. fra le var. eufemistiche di *Ostia!* troviamo, accanto alla tradizionale «Ostaria!», «Ostreghêta!» *ôsta! ôsti!, ústi!, ôspia! ostamento! (osta + sacramento!), ostamenta (osta+sacramenta!), ostreghîn!, ostregôn!, ostregóna!*. Fra gli eufemismi di *Sacramento!*, al lato del tradizionale *Sacranôn!* (fr. «sacré nom»), troviamo *Sacramêgna!, Sacramênta!, Sacramêscala!*, e perfino le aferesi *Mento! Menta!*. Fra gli eufemismi di *Porco dio!*, al lato del tradizionale *Ôrpo! (corpo)*, troviamo *Orpo de bío! ecc.*

Va detto infine che il tesoro raccolto da Stawinski ci consente, fra l'altro, di calcolare, sia pure con approssimazione, la percentuale di brasilianismi presenti dopo un secolo nel veneto-brasiliano. Da un calcolo approssimativo (suscettibile di accertamenti più puntuali) le voci del *Dic.* risultano essere intorno alle 3.500 e i brasilianismi non meno di 700: se ne deduce la percentuale di un 20%. Il che è il primo dato statistico relativamente attendibile al riguardo. Sarà interessante comparare queste ed altre risultanze con quelle che emergeranno dagli studi che stiamo conducendo, per conto del Centro Interuniversitario di Studi Veneti, sul veneto in contatto con lo spagnolo in Argentina e Messico.

Per concludere va segnalata una non completa congruenza nei criteri che sono alla base della grafia adottata dall'A. (ma questo è un problema annoso ancora tutto da approfondire per il veneto in generale) e va corretto qualche errore di interpretazione o di trascrizione nel lessico come, per es.: «belche» (sotto il lemma «bel») invece di ven. *bel che* (“già”; “ormai”); «me son nincorto» (nello stesso lemma) invece di *me son incorto* (“mi sono

accorto”); «solche» (nel lemma «barbadebode») invece di *sol che* (“appena”, “altro che”, “solamente”); “sodán” invece di *sô dan* (“suo danno”, “peggio per lui!”); «pí tosto» (nel lemma «tosto») invece di *pitôsto* (“piuttosto”); «vaticatá» invece di *va ti (a) catá(r)* (lett. “va tu a cercare” ma da intendere nel senso di “vallo tu a sapere!”: traduz. di bras. *vâi a procura!*)... Comunque questi nei non intaccano l’indiscutibile valore dell’opera di Stawinski che speriamo possa offrirci presto anche la parte portoghese-veneto del dizionario. Sono certo che il suo esempio di lessicografo-pioniere sarà di stimolo ai più giovani ricercatori che già stanno affacciandosi a questi studi anche in Brasile.

Giovanni Meo Zilio

José Nunes Carreira, *Do Preste João às ruínas da Babilónia. Viajantes portugueses na rota das civilizações orientais*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1990, pp. 219.

O volume comprende una série de estudos em torno dos relatos de viagens por terra e mar empreendidas por portugueses nos séculos XVI e XVII, com partida da Índia na direcção do Mediterrâneo, relatos que J. Nunes Carreira observa com a perspectiva de um estudioso das civilizações pré-clássicas. Os textos aqui analisados dizem respeito aos relatos das viagens de: Francisco Álvares, *Ho Preste Joam das Índias* (1540); António Tenreiro, *Itinerario* (1560); Mestre Afonso, cirurgião feito geógrafo (de 1565 mas só publicado em 1923 por António Baião); António de Gouveia, *Breve relação*, de 1609; Pedro Teixeira, *Relaciones...*, de 1610; Frei Gaspar de S. Bernardino, *Itinerario de Índia por terra ate este reyno de Portugal* (1611) e o texto coevo de Nicolau de Orta Rebelo, *Relação da jornada*, cod. da BNL publicado por J. Veríssimo Serrão em 1972; P. Manuel Godinho, *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da Índia para Portugal no ano de 1663*; e D. Álvaro da Costa, *Tratado da viagem... da Índia Oriental à Europa, no anos do Senhor de 1610 e 1611*, ms. CXV/1-5 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Do ponto de vista da novidade textual, os capítulos mais interessantes são os que se referem a Nicolau de Orta Rebelo e a D. Álvaro da Costa, por se tratar de textos muito pouco conhecidos ou quase ignorados (o último é ainda inédito) e, como tal, matéria quase virgem no âmbito dos descobrimentos portugueses e suas implicações ao nível do conhecimento do mundo, com reflexos não indiferentes no domínio das ciências antropológicas ou do discurso literário que se produziu em Portugal nos séculos XVI e XVII.

Sendo o autor, como se disse, um estudioso das civilizações pré-clássicas, não é de estranhar que inicie o volume com uma bem documentada introdução (pp. 11-46) que reflecte o estado actual dos estudos nesse sector e os grandes avanços arqueológicos que se produziram nos últimos cento e cinquenta anos. É à luz destas descobertas, e sem perder de vista a especificidade dos seus interesses científicos, que J. Nunes Carreira «lê» os textos que se propõe analisar e, nessa perspectiva, a conclusão tinha que necessariamente incidir sobre a modéstia do contributo dos viajantes portugueses. Mas nem por isso menos «apreciável e precioso», como ele próprio torna explícito no final da sua incursão pelas expedições dos séculos XIX e XX que puseram a descoberto muito dos «mundos

sepultados»: «Nem as expedições organizadas foram a primeira abordagem séria das civilizações do Próximo Oriente antigo. Para não falar da Terra Santa, cujo fascínio atraiu romeiros devotos e curiosos em todos os tempos... houve uma plêiada de europeus a cruzar o palco das civilizações orientais nos séculos do Renascimento. Diplomatas, mercadores e até prisioneiros de guerra tornaram-se os primeiros investigadores *in loco* dessas culturas» (p. 38).

Como é fácil de intuir, no entanto, os viajantes renascentistas ocuparam-se sobretudo das realidades contemporâneas susceptíveis de despertarem a curiosidade dos leitores ocidentais. As suas descrições são produto directo da observação do «outro» tal como este se lhes apresentava e só superficialmente aludem a vestígios das antigas civilizações orientais. Apesar disso, analisando cada um dos textos, com razão vislumbra J. Nunes Carreira um embrião do espírito científico, mais evidente em alguns autores, de acordo com a sua formação e bagagem cultural acumulada. É neste contexto que distingue particularmente Francisco Álvares e que pode falar do seu contributo como «bases para a primeira abordagem científica da antiga civilização semítica da Etiópia» (p. 49); ou que atribui «o estatuto de pioneiro da investigação moderna em matéria de civilizações orientais» (p. 97) a António de Gouveia, frade agostinho que teve ainda o mérito de observar e referir, não sem curiosidade e espanto, a escrita cuneiforme de Persépolis. Especial relevo é o que dedica muito justamente à erudição e ao saber da experiência de Frei Gaspar de S. Bernardino, de quem elogia a meticulosidade e os processos metodológicos (com a projecção da história bíblica – Antigo Testamento – na paisagem que andava descobrindo) e cujo texto (*Itinerario de India*) levam o estudioso a produzir algumas sínteses notáveis: «uma incursão aliciante pela história da antiguidade, alicerçada na solidez das fontes disponíveis e amenizada pelo estilo destro do narrador» (p. 127).

Duas pequenas desatenções são, porém, de assinalar. A primeira diz ainda respeito ao *Itinerario* de Frei Gaspar de S. Bernardino e à hipótese de o reimpressor da ed. de 1842 dele ter conhecido traduções (nota 2 da p. 143): na verdade, trata-se de leitura incorrecta do prólogo daquela edição, da responsabilidade do reimpressor, onde se fala apenas da preferência que deveria merecer este «original português» relativamente a «certas traduções que no nosso tempo por aí aparecem, as quais, além da futilidade do assunto... se acham com uma infinidade de galicismos que as tornam fastidiosas e intoleráveis». A segunda tem que ver com a interpretação da expressão «novamente (!) impressa» (nota 12 da p. 50) como se se tratasse de obra já anteriormente publicada, quando, em rigor, o «novamente» está por «recentemente» e é expressão que aparece nos títulos e até mesmo no corpo textual de muitas obras do séc. XVI sempre com a mesma valência. E, já agora, não se vê motivo para a tradução, do castelhano para português, das citações do texto de Pedro Teixeira (*Relaciones...*), tal como não se compreende a utilização da ed. de 1842 para o ensaio sobre o texto de Frei Gaspar de S. Bernardino, quando a ed. de 1611 é perfeitamente disponível. É claro que estas observações não chegam para ensombrar uma obra de segura metodologia, conduzida com erudição e com uma perspectiva que põe em evidência aspectos novos de alguns dos mais importantes textos de viajantes portugueses dos séculos XVI e XVII.

Manuel G. Simões

Alice Raillard, *Conversations avec Jorge Amado*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 330.

A apresentação do volume pela editora traz a forma inversa, isto é, Jorge Amado, *Conversations avec Alice Raillard*, porém, como é simples intuir, trata-se somente de um expediente editorial. Na verdade, a operação realizada por Alice Raillard reentra naquela tradição das «conversações literárias» que procuram estabelecer um diálogo com um autor de particular importância, para levá-lo a dizer ao seu público alguma coisa a mais de quanto ainda não haja comunicado. A conversa entre Goethe e Eckermann vem sempre tomada como máximo exemplo de uma tal tradição, ainda que, hoje, a conotação típica da linguagem jornalística predomine em produtos desse gênero.

Alice Raillard segue evidentemente a mais moderna técnica de uma entrevista para estabelecer o seu amplo diálogo com Jorge Amado. Porém, o faz no sentido mais amplo da linguagem jornalística. Justamente aquela que sempre induz os teóricos da linguagem a procurar as possíveis relações entre jornalismo e literatura. Na estudiosa francesa, a profundidade de sua operação maiêutica, no confronto do universo ideológico e artístico do autor de *Mar Morto*, é possível pelo amplo conhecimento que ela possui da literatura brasileira, em particular aquela moderna, bem como da sua sincera adesão à obra amadiana. Com isso, essas «Conversations» logo se apresentam como um dos mais significativos instrumentos até hoje expressos para uma coerente compreensão do homem Jorge Amado e de sua operação literária.

Alice Raillard leva Jorge Amado a revelar-se de corpo inteiro, num perfeito e convincente «jogo da verdade». Mais do que em qualquer outro livro dedicado ao autor de *Capitães da Areia*, aqui tomamos conhecimento do testemunho do romancista brasileiro no tocante ao longo e profícuo percurso de sua vida literária que neste 1990 vem comemorada pelos seus 60 anos.

Seguindo um método sincrônico-diacrônico com o qual, partindo sempre da realidade vivida no momento existencial da conversa, se retoma a história pessoal de Jorge Amado a partir de 1930, o livro traça um grande painel dos últimos 60 anos da história brasileira. Naturalmente esta vem recuperada e contada a partir da memória pessoal do criador de Quincas Berro D'Água, o que a faz intensamente viva, ao mesmo tempo que verdadeira. Verdadeira até mesmo naqueles pontos em que não podemos compartilhar com a opinião amadiana, certamente não aqueles relacionados com os eventos político-ideológicos da mais recente história brasileira, mas sim em relação a determinados pontos da história literária do Brasil contemporâneo. Muito coerentemente com a linha geral que sempre observou para a sua prática literária. Jorge Amado nega, em muitos momentos de seu testemunho a Alice Raillard, a natureza revolucionária do Modernismo brasileiro para o estabelecimento da modernidade da literatura do Brasil dos nossos tempos. Chega mesmo a afirmar, sempre com a sua reconhecida coerência, que esta modernidade é o resultado da ação participante e criadora da geração que empreende a partir de 1930, e paralelamente à revolução política guiada por Getúlio Vargas, a denúncia e revelação da realidade brasileira. Mesmo diante da surpresa demonstrada pela entrevistadora, ele não hesita em afirmar: «Nous n'avions rien à voir avec le modernisme, notre generation n'a pas subi la moindre influence du modernisme – un mouvement régional de Sao Paulo qui eut une petite influence à Rio et presque aucune dans le reste du pays, toute petite dans le Rio Grande du Sud...» (p. 37) Mais adiante (p. 43) ele acrescenta: «A mon avis, le modernisme comme

phénomène est historiquement limité, il a un début et une fin». Apesar dessa posição e muito coerentemente, como sempre, com sua abertura para com autores e obras que mesmo não sentidos próximos ao seu ideal literário, mas por ele reconhecidos como de particular importância, o autor de *O País do Carnaval* não transcura nomes de modernistas da primeira hora como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e livros como *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Cobra Norato*.

Uma tal tomada de posição de Jorge Amado diante da vanguarda histórica brasileira corresponde a uma linha de contestação em geral assumida por escritores que viveram a explosão do Modernismo brasileiro como movimento sem dele haver participado internamente. Somente a perspectiva histórica posterior tem permitido à crítica e à historiografia literária superar tais dicotomias e reajustar aparentes contradições, como esta específica ligada a Jorge Amado, romancista dos mais representativos da modernidade literária brasileira diretamente ligada ao Modernismo.

Seguindo um roteiro vivo que abraça os últimos sessenta anos do Brasil, Jorge Amado expõe-se abertamente à inteligente curiosidade de Alice Raillard. De tudo, do confronto do escritor com o seu mundo nacional, em constante participação com a realidade internacional, e sempre em consonância com uma livre análise de seus muitos romances, resulta um testemunho em louvor da liberdade e da democracia, um canto ao homem e à humanidade: «... je crois que je suis un romancier chez lequel la conscience du social est très... très présente.» (p. 122).

Sílvio Castro

Ramon Llull, *Obres Selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, edició, introducció i notes de Antoni Bonner, Mallorca, Editorial Moll, 1989, 2 voll.; I, pp. 606; II, pp. 623.

Da anni Antoni Bonner maneggia, scompone e ricompone i tasselli del mosaico degli scritti di Ramon Llull, intervenendo in modo determinante nella definizione cronologica di un *corpus* operistico che con i suoi 265 titoli può ben figurare tra i più ricchi e complessi del panorama europeo medievale. Non meno rilevante è il contributo offerto dall'insigne Magister della Maioricense Schola Lullistica in ambito storico-ideologico, avendo egli avuto cura di raccordare, in una stessa linea di ricerca, cronologia ed evoluzione del pensiero del Beato.

Man mano che è andato ricostruendo un così proteiforme *iter* scritturale Bonner ha individuato, nell'*Art*, una sorta di nervatura principale da cui far discendere, o irraggiare, ogni altro germoglio compositivo lulliano. La centralità dell'*Art* è del resto confermata da considerazioni d'ordine sia biografico che tematico.

Lullo concepisce il sistema dell'*Art* durante il soggiorno eremitico sul monte Randa. È convinto che l'*Art* sia un dono del cielo di cui deve farsi messaggero presso i suoi simili. Di qui la preoccupazione costante e quasi esclusiva che il metodo ispiratogli da Dio per «atobar veritat» sia salvaguardato dall'oblio e reso accessibile al debole intelletto umano.

Anche per Lullo si rivolge a un pubblico vasto e diversificato. I suoi scritti sono destinati ora ad un auditorio colto ed erudito, quale quello che si raccoglie nelle aule della Sorbona, ora al soldato saraceno, ora al pellegrino, ora all'alto dignitario di corte.

Sia che si cimenti nel più macchinoso sillogismo, sia che si abbandoni a umili manifestazioni di sconforto dandone un'eccellente resa letteraria, questo instancabile predicatore non perde mai di vista ciò che sempre più gli appare come il vero e forse unico scopo della sua vita: divulgare e commentare adeguatamente le verità del Cristianesimo e dimostrarne in modo inconfutabile la superiorità rispetto a quelle rivendicate dalle altre religioni. I contenuti dell'*Art* vengono così a costituire una *summa* di principi generali cui ricondurre le diverse forme del sapere umano. Ecco perché ogni scritto lulliano, in ispecie quelli composti dopo le visioni di Randa, può dirsi ispirato e saldamente ancorato ai fondamenti dell'*Art*.

L'antologia qui in esame è stata pubblicata per la prima volta in inglese, nel 1985, con il titolo *Selected Works of Ramon Llull* (Princeton University Press). Viene ora riproposta in catalano con significativi ritocchi al catalogo cronologico delle opere del Beato. Ritocchi di cui lo stesso Bonner ha fornito generose anticipazioni in due articoli apparsi su «Estudios Lulianos» [*Modificacions al catàleg d'obres de Ramon Llull*, XXVI, (1986), pp. 81-92 e *La cronologia dels anys 1303-8 i de l'estada a Pisa de Ramon Llull*, XXVIII (1988) pp. 71-76], durante i quattro anni che intercorrono tra l'edizione inglese e quella catalana. Si tratta di aggiornamenti e revisioni che tengono conto delle ultime acquisizioni in materia bibliografica dovute dall'apparizione di nuovi volumi della *Raimundi Lulli Opera Latina*. Aggiornamenti che tuttavia non possono dirsi definitivi dato che – avverte il curatore – mentre l'antologia andava in stampa si pubblicavano altri importanti tomi del ROL, con il loro ricco repertorio di inediti e di notizie riguardanti gli anni della formazione del missionario e delle sue imprese in Tartaria e a Tunisi. La composizione della *Doctrina Pueril* – per fare qualche esempio – viene pertanto fatta risalire al 1274-6 mentre nell'edizione inglese figurava tra le opere composte tra il 1282 e il 1283. Il *liber contra anticristum* subisce un arretramento di circa dieci anni, collocandosi tra gli scritti del periodo compreso tra il 1274 e il 1283.

I testi scelti per quest'antologia sono stati riconsegnati alla lingua d'origine in una veste ortografica ammiccante al moderno – per «no aturar massa el lector» (p. XV) –, e nello stesso rispettosa «de la pronuncia dels copistes medievals» (*ibid.*). Così troviamo normalizzato il grafema *x* nel diagramma *ix* (crex>creix); *i,j,y* sono stati riconsiderati secondo l'uso attuale (yra>ira, creya>creia, iorn>jorn); *I* è passato a *ll* nei casi in cui è evidente che il copista intendeva trascrivere il fonema palatale.

La selezione si apre con il *Libre del Gentil* e *dels tres savis*, testo tra i più significativi e chiarificatori circa la prospettiva apologetica osservata dal Beato. Esso può dirsi il primo tentativo di divulgazione dell'*Art*, uno dei tanti condotti dal Beato al fine di illustrare ed esemplificare tecniche e obiettivi del suo metodo confutatorio. Seguono l'*Art Demonstrativa* e l'*Art breu*, delle quali il curatore fornisce – sia nell'introduzione ai singoli testi che in quella preposta all'antologia nel suo insieme – preziose chiarificazioni circa la funzione svolta dalle figure e dalle lettere che vi sono introdotte.

L'*Art* viene presentata come una speciale e complessa forma di combinazione tra un *modus essendi* – ossia l'universo strutturato secondo rapporti analogici che è all'origine della visione cosmologica lulliana – e un *modus intelligendi* strettamente correlabile al primo e

esemplificabile nel processo cognitivo suggerito dal *Liber de ascensu et descensu intellecti*. Di qui la curiosa mescolanza di pulsioni mistiche e rigori algebrici, di accordi lirici e stringente dinamica argomentativa che la caratterizza e la qualifica all'interno del panorama speculativo medievale come una delle elaborazioni filosofico-concettuali più incisive e resistenti al passaggio dei secoli e delle mentalità.

Il secondo volume inizia con l'opera enciclopedica, alla maniera medievale, intitolata *Felix o el libre de meravelles*. Essa integra in uno stesso piano conoscitivo i diversi ambiti del sapere universale. Dio, gli angeli, il firmamento, le piante, gli animali, gli uomini e i demoni sono immaginati e osservati dagli occhi di un ingenuo viandante che dovrà poi riferire ai suoi simili orrori e meraviglie.

Questa incursione nel mondo naturale ha un seguito nei *Començaments de medicina*. Il nostro poligrafo interpreta le teorie mediche del suo tempo – come del resto ogni altra forma di conoscenza – in senso analogico. Un'infermità, un evento naturale quale l'impollinazione primaverile, o la muta di certi animali, possono evocare, per citare alcuni esempi lulliani, l'Incarnazione, il dogma trinitario, e anche vizi e virtù morali. Il trattato si rivela perciò un'opera molto complessa. I suoi contenuti tendono a ramificarsi – come è nel costume lulliano – in una intrigante varietà di rivoli sapienziali di cui sarebbe veramente avvincente studiare l'intreccio.

L'antologia si chiude con un'operetta a sfondo mistico, *Flors d'amors e flors d'entel·ligència*, che riconduce a fonti cristiane un sentimento che Lullo amò e seppe condividere con i suoi avversari mediorientali. È ormai generalmente riconosciuta l'influenza esercitata dal misticismo sufico sull'immaginario amoroso a *lo divino* del Maiorchino. Qui però ci troviamo con una raccolta di aforismi, proverbi, e *exempla* di sapore più didascalico che ascetico, e d'ispirazione – a quanto sembra – più che altro agostiniana. L'esperienza unitiva, mistica, dell'*amic* e dell'*Amat*, viene inoltre – e assai curiosamente – analizzata secondo la teoria dei correlativi, ossia utilizzando quei procedimenti logico-deduttivi già operanti nell'*Art*. Di nuovo è la misteriosa «macchina del pensiero» dell'*Art* e mettersi in moto. E questa volta, per dare conforto «logico», sapienziale, a un lettore che Lullo vorrebbe, se non proprio introdurre, almeno familiarizzare con l'esperienza mistica.

Loretta Frattale



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

*Annali, Sezione Romanza*, Istituto Universitario di Napoli, vol. XXXI, n. 2, 1989.

*Cadernos de Estudos Linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 16, 1989.

*Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 109, 110 / 111, 112, 1989; 113 / 114, 115 / 116, 1990.

*Contemporâneos*, Jerez de la Frontera, n. 6, 1989.

*Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, I.T.A.M., n. 21, 1990.

*Filología*, Universidad de Buenos Aires, n. 1, 2, 1988.

*Fragmentos*, Universidade de Santa Catalina, n. 1, 2, 1989, 1990.

*Iberoamericana*, n. 14, 1990.

*Il confronto letterario*, Università di Pavia, 13, 1990.

*I.R.I.S.*, Université Paul Valéry, 1990.

*La Revista del Sur*, Malmo, Suecia, n. 20, 1990.

*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 47, 1990.

*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 77, 78, 79, 80, 1989, 1990.

*Letterature*, Università di Genova, n. 12, 1989.

*L'Ordinaire Méxiqne-Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 127, 128, 1989, 1990.

*Quaderni Ibero-Americani*, Torino, v. IX, 1990.

*Remate de Males*, Universidade Estadual de Campinas, n. 9, 1989.

*Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n. 1, 1990.

*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, n. 35, 1990.

*Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, n. 10, 1990.

*Strumenti critici*, nn. 63, 64, 1990.

## b) Libri

AA. VV., *Die Spanische Lyrik der Moderne, Einzelinterpretationen*, Herausgegeben von Manfred Tietz, unter Mitarbeit von Siegfried Juttner und Hans-Joaquim Lope, Frankfurt a.M., Verweuert, 1990, 446 S.

AA. VV., *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Ed., 1989.

AA. VV., *Le corps dans la société Espagnole des XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, Etudes réunies et présentés par A. Redondo, 1990.

AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Arlot*, a cura di G. Morelli, Milano, Jaca Book, 1988.

G. Alomar, *Il futurismo*, introd. G. Grilli, Palermo, Novecento, 1990, pp. 83.

P. Calderón de la Barca, *Teatro*, a cura di C. Samoná, con note di D. Puccini, C. Acutis, M. G. Profeti, G. Caravaggi, F. Tentori Montalto, Milano, Garzanti, 1990, pp. LXXII-986.

P. L. Ladrón de Guevara, *Dino Campana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 209.

Lope de Vega, *Peribáñez and the Comendador de Ocaña*, transl. with an Introduction and Commentary by J. Lloyd, Warminster, Aris and Phillips, 1990, pp. 247.

J. P. Etievre, *Márgenes literarias del juego. Una poética del naipe*. S. XVI-XVII, London, Tamesis Book, 1990.



