

RASSEGNA IBERISTICA

41

dicembre 1991

Giuseppe Bellini, <i>Dos generales en su laberinto</i>	Pag. 3
Silvana Serafin, <i>Gonzalo Fernández de Oviedo fra tradizione medievale e rinnovamento scientifico</i>	» 5
Susanna Regazzoni, <i>En un noche tropical dos señoras</i>	» 29

C. Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. A cura di G. Mazzocchi (D. Ferro) p. 41; J. B. Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo* (J. J. Martínez) p. 43; M. Scaramuzza Vidoni, *Retorica e narrazione nella «Historia Imperial» di Pedro Mexía* (D. Montaldo Cessi) p. 46; A. A. Parker, *The mind and art of Calderón. Essays on the Comedias* (F. Meregalli) p. 49; A. Armas Ayala, *Galdós: lectura de una vida* (I. P. Arnáiz Amigo) p. 52; J. Larrea, *Orbe* (E. Pittarello) p. 53; M. Azaña, *Apuntes de memoria y cartas*, E. de Rivas, *Comentarios y notas a Apuntes de memoria de Manuel Azaña*; M. Azaña-C. Rivas Cherif, *Cartas* (F. Meregalli) p. 56; P. W. Silver, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía* (R. Londero) p. 59; J. L. Giménez Frontín, *Astrolabio (Antología 1972-1988)*. A cura de P. Gómez Bedate (B. Cinti) p. 61; J. M. Balcells, *Poesía y poética de Angel Crespo* (B. Cinti) p. 63.

J. M. Arguedas, *La volpe di sopra e la volpe di sotto*. A cura di A. Melis (P. Mildonian) p. 65; R. Armijo, *El asma de Leviatán* (D. Liano) p. 68; M. Laroche, *La Découverte de l'Amérique par les Américains*. Essais de littérature comparée (P. Mildonian) p. 69.

AA.VV. *Sodoma Divinizada* (A. J. Castanho) p. 76; A. J. Forte, *Corpo de Ninguém* (A. J. Castanho) p. 78; J. L. Vieira, *Luuanda*. A cura di R. Desti (M. G. Simões) p. 79.

«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.

Segretaria di redazione: Silvana Serafin

Diffusione: Susanna Regazzoni

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.
Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-411-X
Copyright © 1991 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di dicembre

GIUSEPPE BELLINI

DOS GENERALES EN SU LABERINTO

A pesar de que la novela de la dictadura hispanoamericana tiene siempre, o casi siempre, como protagonista a un militar, dos autores, Arturo Uslar Pietri y Gabriel García Márquez, en los últimos decenios han vuelto al tema, centrandó su narración sobre dos militares, dos generales, de categoría y significado distinto, se entiende, ambos venezolanos: Juan Vicente Gómez y Simón Bolívar. Después de la serie singular de novelas hispanoamericanas dedicadas a denunciar la dictadura en los años 1972-1975¹, el venezolano Uslar Pietri publica, en 1976, su novela, *Oficio de difuntos*, proponiendo el tema del poder en su país, más cerca en este sentido de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, pues, a pesar de disfrazar los nombres de sus personajes bajo otros ficticios, consta perfectamente en la narración que se trata de personas realmente existidas y de un período histórico bien definido, el que vió la toma del poder en Venezuela de parte del general Cipriano Castro antes y sucesivamente del general Juan Vicente Gómez, protagonista principal del libro.

Existe, pues, una diferencia clara entre la novela anterior dedicada a la denuncia de la dictadura y el texto de Uslar Pietri: se trata ahora de una novela histórica, vuelta significativa a un género que parecía desde hacía tiempo superado, confinado en la época decimonónica y que, al contrario, florece de nuevo, en forma y con intenciones diversas; fenómeno sobre el cual ya se ha insistido bastante. Por otro lado, el tema histórico resulta preferido por Arturo Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino del Dorado* (1948), *Un retrato en la geografía* (1962), *Estación de máscaras* (1964), se centran en fi-

¹ Cfr. las novelas de Alejo Carpentier, Demetrio Aguilera Malta, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos en particular. Ver sobre el tema G. Bellini, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

guras y momentos significativos de la historia nacional de Venezuela, a partir de Lope de Aguirre y su rebelión contra el rey de España Felipe II, hasta llegar a la gesta de la Independencia y las transformaciones todavía recientes del país, en los años 1936-1948.

Por otra parte, bien se puede afirmar que existe una tradición en la narrativa venezolana que contempla el tema político, tan candente siempre en la historia del país: Rufino Blanco Fombona con sus novelas *El hombre de hierro* (1907), *El hombre de oro* (1915), *La bella y la fiera* (1931), Pio Gil con *El cabito* (1909), José Rafael Pocaterra con *El Doctor Bebé* (1917) constituyen antecedentes significativos, y no dejarán de tener su influencia también en otros novelistas venezolanos, de Rómulo Gallegos a Miguel Otero Silva.

Carmen de Mora ha escrito que, al contrario de Rafael Pocaterra en sus *Memorias de un venezolano de la decadencia*, Arturo Uslar Pietri “lejos de denunciar los horrores de la dictadura gomecista”, recrea, a través de la personalidad y la sicología de Gómez el vacío histórico de Venezuela en el largo período de su dominio absoluto, 1900-1935². Verdad parcial, se entiende, puesto que el novelista cuando estudia a Juan Vicente Gómez denuncia explícitamente su sistema, la progresiva deformación del personaje en hombre todopoderoso, que se identifica de manera abnorme con el país, donde nada llega a moverse sin su decisión personal. Y tanto es así que en vísperas de su muerte, una muerte que, absurdamente, muchos habían llegado a pensar imposible, tantos eran los años de su presencia en el poder, se difunde un pánico general:

“En los días anteriores a la muerte del presidente las ciudades comenzaron a quedarse vacías de noche. Aquello recordaba los tiempos de la peste. No se veía un alma por las calles oscuras. A ratos pasaba una patrulla de la policía montada y los cascos de las cabalgaduras resonaban ominosamente dentro de las casas. Sonaba el teléfono y todos se precipitaban en espera de alguna noticia terrible. Una señal de que la gran kermesse de muerte y destrucción había comenzado. [...]”³.

Una paz de casi treinta años había sido la obra mayor de Gómez, una paz impuesta al precio de castrar toda ambición de cambio, todo respiro de la nación. La gente, escribe el novelista, se había acostumbrado a no pensar, había delegado, al final, en el general todas sus voluntades, como ocurre en las dictaduras de larga duración. Pero, con la muerte del dictador todo cambiaría:

² C. De Mora, “Introducción” a A. Uslar Pietri, *Oficio de difuntos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 41.

³ A. Uslar Pietri, *ob. cit.*, p. 56.

[...] tenía que terminar aquel orden tan personal que él había impuesto, tan hecho a su imagen, tan vinculado a su carácter, a su vida, a su presencia física. Había un jefe y era únicamente aquel que ahora yacía muerto ante un país lleno de temores e impaciencias”⁴.

Como si con su entierro debiera desaparecer todo el vasto mundo sobre el cual Gómez había dominado, estableciendo entre sí y el país “una especie de insoluble amalgama, de integración mágica”⁵, un mundo que, paulatinamente, el general había transformado en prolongación de su persona, en propiedad personal, que nadie podía atreverse a insidiar en su ordenado vivir, un orden fundado en la fuerza, la astucia, la desconfianza, en la opresión más dura, que había llenado las cárceles de presos políticos u obligado al destierro a los contrarios.

Con este cuadro singular Arturo Uslar Pietri denuncia, desde el comienzo de su novela, abiertamente los delitos del “hombre fuerte” y presenta la muerte del general como lo que es en realidad, la liberación de una larga pesadilla:

“Lo que acababa de ocurrir era como abrir compuertas, como desatar sogas, como romper diques, para que todo lo represado se desbordara, para que todo lo contenido brotara, para que todo lo callado se convirtiera en grito, para que aquellos hombres refrenados que apenas se expresaban por miradas se soltaran en tropel de asaltos y de alaridos para decir y hacer en una hora lo que habían estado esperando durante una vida de silenciosa opresión”⁶.

El período de gobierno del general Juan Vicente Gómez es considerado un largo momento oscuro en la historia venezolana. Rufino Blanco Fombona, denunciador incansable del tirano, en patria y desde el destierro europeo, después de haber salido de la cárcel, define al personaje “expoliador y asesino de Venezuela”⁷. Desde el punto de vista económico, sin embargo, en los últimos años del “gomecismo” el país comienza a transformarse, con el descubrimiento y la explotación del petróleo, pasando de una economía exclusivamente de tipo agrario a ser fuente de abastecimiento para la industria extranjera. Pero, durante los ya numerosos años de poder del caudillo Venezuela, se había cerrado al exterior, en una suerte de hibernación impuesta, donde reinaba orden y disciplina, en menoscabo de la libertad. El país había pasado a ser una inmensa hacienda, que Gómez gobernaba con puño de hierro, decidido a preservarla de la anarquía y de cualquier tentación de rapiña de parte de los muchos militares y politiqueros, a quienes despreciaba profundamente.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ R. Blanco Fombona, *Camino de imperfección*, ahora en A. Rama, *Rufino Blanco Fombona íntimo*, Caracas, Monte Avila, 1975, p. 176.

A la hora de la muerte del general asombra que tanto poder haya podido ejercitarlo una sola persona, cuando su cuerpo revela ahora toda su miseria. El narrador insiste hábilmente sobre este contraste y nos presenta al cadáver de un hombre destruido por la enfermedad, vaciado de todo vigor. Eficazmente Uslar Pietri insiste sobre el espectáculo:

“Estaba muerto el general. Había cerrado los ojos oscuros y penetrantes, la atezada cara había empalidecido, el bigote gris había blanqueado, el cuerpo se había ido vaciando de materia como un saco de arena roto. Los que lo habían visto en su larga agonía decían que parecía otro. Más pequeño, más delgado, casi frágil. Todo el imponente aspecto de fuerza había desaparecido, todo el imperio de la mirada y de los gestos se había ido borrando hasta convertirse en una débil y esfumada semblanza de lo que había sido”⁸.

Es el gran triunfo de la muerte, la denuncia de la vanidad del poder humano. Pero Arturo Uslar Pietri, denunciando la perversión de la dictadura, no deja tampoco de subrayar las responsabilidades de las *élites* y de las masas populares en el triunfo del caudillo y en su permanencia en el mando. Al golpe de estado, aprovechando el viaje a Europa, para curarse de una enfermedad, del general Cipriano Castro, hombre corrupto, mujeriego, desconfiado y sin ideales, un grupo de políticos ambiciosos anima a Gómez a sustituirle en el poder, pensando dominarle. Son personajes mezquinos, antiguos enemigos derrotados, viejos adversarios sin ideas ni energía, a quienes, una vez en el poder, el general domina fácilmente. Será un juego del gato con el ratón, hasta que llega Gómez a tener todo el poder, que funda sobre el apoyo de un ejército moderno, atentamente cuidado, bien pagado y fiel, sobre el cual el general ejerce una verdadera fascinación, debido a sus aciertos militares y a sus victorias sobre sus adversarios.

No dejará nunca Juan Vicente Gómez de representar la comedia de una aparente democracia, del respeto a la Constitución: varias veces se alejará del ejercicio directo del poder nombrando sustitutos de ningún relieve o gente de incondicional confianza, conservando siempre saldamente en sus manos el mando del ejército, gobernando así realmente desde su retiro agreste. El novelista le hace pronunciar al protagonista una frase que lo explica todo con gran cinismo: «A mí no me importa la presidencia para recibir diplomáticos y asistir a recepciones y ponerse levitas apretadas. A mí lo que me interesa es el mando y ese lo tengo aquí con el ejército»⁹.

⁸ A. Uslar Pietri, *ob. cit.*, pp. 57-58.

⁹ *Ibid.*, p. 254.

En una de sus últimas investiduras, llamado como a salvar a la patria por sus partidarios políticos y por el pueblo sugestionado, el hombre, a quien le gustaba afirmar que ahí estaba solo para poner orden, es aclamado en el Senado, vitoreado por las calles, llevado en triunfo: "Al salir, la masa humana rompió las filas y el presidente siguió por las calles, a pie, en medio de aquella apretura viviente. Alzaban voces y manos abiertas"¹⁰.

La comedia va más allá de lo que se había planeado y no es difícil aceptar que el dictador se sintiera electo por aclamación universal: «Este es el pueblo trabajador que me aprecia»¹¹, decía, olvidando a sus muchos opositores, varios de los cuales, como es natural, estaban encerrados desde hacía años en cárceles espantosas. Eran éstos, para él, los enemigos de la patria y era justo que sufrieran la pena por sus crímenes.

Hay que notar que el caudillo que nos presenta Uslar Pietri bajo el nombre de general Peláez, en realidad Gómez, es un personaje particular. En primer lugar es un "caudillo", no un político, y además nadie puede poner en duda su preocupación por el país, su pasión por la tierra, que va adquiriendo en grandes extensiones hasta los últimos días de su vida, como buen campesino que era en sus orígenes, antes de meterse a guerrillero y luego a militar y por fin a presidente. La vida de Gómez no se parece en nada, en la novela, a la de la mayoría de los dictadores latinoamericanos, corruptos, perdidos tras un ejercicio egoísta del poder, héroes de ocultas gestas eróticas. Dos mujeres, con sus hijos, comparten el corazón del poderoso, sin que nunca pensara casarse con ninguna. El ejercicio del poder, finalizado a la defensa de una construcción personal, no lo permitía, pues siempre había que estar alerta para conservarlo. Gómez sabe muy bien que "El mando no se puede dejar ni un momento"¹². El mando, no la exterioridad del poder.

Sin embargo, tampoco el mando es eterno. Al hombre que ha alcanzado todo el poder lo acecha el desgaste inevitable de la edad, la muerte, que poco a poco avanza. Y antes un destino de soledad, producto de la instintiva desconfianza en los hombres, de la continua sospecha, frecuentemente justificada, pero que da, más que seguridad, tormento. Sin contar los lutos que una larga vida fatalmente conlleva: la desaparición de los pocos amigos, de familiares queridos, un hijo, en el cual el general ponía todas sus esperanzas de continuidad.

La soledad le hace más triste la vida al poderoso, mientras van debilitándose progresivamente sus energías y avanzan los achaques de la edad, tanto que

¹⁰ *Ibid.*, p. 381.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibid.*, p. 248.

él debe imponerse a sí mismo, luchando contra la modorra que lo invade, los vacíos de la memoria, la pérdida de la vista, las dificultades de un organismo que funciona cada vez menos, acudir a un activismo que lo destruye, para que nadie se dé cuenta de su debilidad, mientras amigos y enemigos están acechando suspensos su próximo fin.

Insistiendo en estos motivos, poco a poco va creándose en la novela, hacia el final, un clima de gran tristeza, que vale casi a justificar las equivocaciones del hombre que se creyó salvador de la patria y perdió el rumbo, puesto que no supo interpretar las instancias verdaderas de su pueblo. Domina un insistente “memento” que, a pesar de todo, el caudillo se niega a aceptar, aferrándose cada vez más al poder, a su tierra, al ejército, cuyo mando tiene finalmente que dejar a uno de sus oficiales más jóvenes, aparentemente fiel, pero de quien el viejo caudillo profundamente desconfía.

En esto consiste su drama: la sospecha le destruye. Son días y meses de amargura, en los que el temor a ser destituido se une a las señales del agotamiento físico: “Dio un traspies al levantarse del sillón. ¿Lo habrían visto?”¹³ Preocupación constante del viejo es que nadie se dé cuenta de su decaimiento, puesto que eso sería su pérdida. Y llega el momento de la agonía. En torno todo es espectación y temor: “No sólo en la alcoba del enfermo, sino en el país entero el tiempo pareció hacerse más lento y casi detenerse. Era como una larga víspera desesperadamente tarda”¹⁴.

Vanidad de las vanidades, la muerte como culminación trágica del gran carnaval, con la pérdida de todo.

Hábilmente el novelista conecta los últimos momentos del general con el comienzo de la novela, donde nos daba el anuncio trepidante de su muerte apenas ocurrida. La parte central del libro es la historia del ascenso del mandatario, hasta su muerte. La nota humana, la comprensión que domina las páginas finales de la novela no atenúa la denuncia del sistema que esclaviza a tantos hombres. En el telón de fondo del drama se mueve el fantasma del dictador anterior, vagabundo por todo el Caribe, en espera vana de la ocasión feliz para volver al poder.

¿Será atrevimiento interpretar la novela de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*¹⁵, dedicada a la figura de Simón Bolívar, “El Libertador”, como un nuevo aporte, en la narrativa, al tema de la dictadura? Recordaba Juan Calviño que para contrarrestar el proliferar de “banderías” de caudillos y

¹³ *Ibid.*, 389.

¹⁴ *Ibid.*, 396.

¹⁵ G. García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, La Oveja Negra, 1989.

“pequeños tiranos de todas las razas y colores”, el Libertador escribía al general Santander que “solamente un hábil despotismo” hubiera podido “regir” a América¹⁶. Por eso, según el crítico citado, Bolívar fue “quizá el primer autócrata ilustrado». En el Congreso de Cúcuta el general advertía: *Un hombre como yo es un ciudadano peligroso en un gobierno popular; es una amenaza inmediata a la soberanía nacional*»¹⁷.

En efecto, lo que nos presenta García Márquez en *El general en su laberinto* es el drama del poder, drama que atormenta a Bolívar en sus años últimos, cuando, después de tanto haberlo ejercitado con absoluto vigor, ha decidido improvisamente dejarlo, fastidiado por las intrigas innumerables de sus muchos enemigos, y hasta amigos, ofendido por la ingratitud y las tentativas de contrastar mezquinamente su autoridad. Un mundo de ingratitud lo rodea en Bogotá y el general decide, enojado, dejar con el mando a la ciudad: “‘Vámonos’, dijo. ‘Volando, que aquí no nos quiere nadie’”¹⁸.

Un cielo plomizo domina el momento: desde las tres de la madrugada del sábado 8 de mayo del año treinta está lloviendo; ni los gallos se oyen; pero no hay gallos, lo advierte su fiel servidor José Palacios: “‘No hay nada’, dijo el general. ‘Es tierra de infieles,’”¹⁹. Hasta los amigos son ya provisionales: “‘No tengo amigos’, dijo él. ‘Y si acaso me quedan algunos ha de ser por poco tiempo’”. “Pues están ahí afuera – le revela su fiel amante Manuela Sáenz –, velando para que no lo maten”, [...]”²⁰.

Estamos ante un final de mayor momento que no el del general protagonista de *Oficio de difuntos*. La desilusión, el desengaño más destructor, acompañan los días finales de Bolívar. Gabriel García Márquez desarrolla con habilidad el motivo, ensanchando la dimensión humana del personaje, mientras lo va envolviendo en un halo mítico. A ello contribuye el misterio de sus decisiones, su enfermedad, el hecho de que nadie cree que pueda morir de un momento a otro, ni marcharse y dejar realmente el poder:

“Sus ayudantes militares sentían que los síntomas del desencanto eran demasiado evidentes en el último año. Sin embargo, otras veces había ocurrido, y el día menos pensado lo veían despertar con un ánimo nuevo, y retomar el hilo de la vida con más ímpetus que antes. José Palacios, que siempre siguió de cerca estos cambios imprevisibles, lo decía a su manera. ‘Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe’”²¹.

¹⁶ J. Calviño, *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ayuso, 1988, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. García Márquez, *ob. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

La frase recurrente contribuye a la dimensión enigmática del personaje, perfectamente lograda. Nadie puede adivinar sus intenciones, pero él tampoco sabe ya tomar una decisión. Es la fin de un individuo que supo realizar una gesta grandiosa, y que ahora está en el ocaso de su vida, un ocaso temprano que marca más su condición de hombre entre los hombre.

La novela de García Márquez, por su manera de presentar a Bolívar, ha sido celebrada por unos y duramente criticada por otros, especialmente en Colombia, donde se ha visto en el autor una intención insultante hacia el héroe máximo de la Independencia, pero sobre todo por los ataques y las denuncias que el novelista hace en su libro contra personajes históricamente reales del séquito del Libertador, que le traicionaron por intereses personales y cuyos descendientes constituyen todavía la aristocracia del país. Lo mismo, más o menos, pasó en Venezuela, donde se gritó al escándalo, casi al sacrilegio contra la figura del “Prócer”, del “Padre de la Patria”, una patria que, por otra parte, se le mostró siempre desagradecida y contraria, hasta impedirle en sus últimos años el ingreso dentro de sus confines.

Pero, la intención del escritor colombiano en su novela no es la de empobrecer al mítico personaje, sino de reducirlo a estatura humana, quitándole botas y uniforme de gala, poniéndole en bata y pantuflas, para destacar mejor su condición de ser humano acosado por la envidia y las traiciones, por las mezquinidades de personajes ambiciosos que se entrometieron con astucia, y no pocas veces mediante el delito – valga el asesinato del mariscal Sucre – en los sueños utópicos bolivarianos.

A Simón Bolívar la narrativa hispanoamericana había dedicado ya algunos libros interesantes: recordaré entre ellos *La caballeresa del sol*, del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta²². El libro inauguraba la serie de los “Episodios Americanos”, siguiendo el lejano ejemplo de los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós. La de Aguilera Malta es una novela histórica, donde el personaje principal es la amante ecuatoriana de Bolívar, Manuela Sáenz, una mujer de gran carácter, que le quedó fiel hasta más allá de su desventura y le defendió siempre con atrevimiento, desde Bogotá, contra enemigos y calumniadores, indiferente ya a las muchas traiciones afectivas del pasado: una verdadera heroína de la causa y del amor.

La figura de Manuela aparece de nuevo en *El general en su laberinto*, pero esta vez se queda en el telón de fondo y el héroe de la novela es exclusivamente Bolívar. García Márquez va tratando a su personaje con un amor que desconoce la piedad y acentúa las notas corrientes de una “humanidad” dominada por un destino funesto, el del caudillo cansado. La desilusión del poder

²² D. Aguilera Malta, *La caballeresa del Sol*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.

se alía a la que procede de la pérdida del mismo. La enfermedad, los achaques de la decadencia, no hacen más que acentuar la “normalidad” de un individuo excepcional, que a pesar de su reducción al estado “llano” mantiene algo insólito que lo hace distinto de los demás. Si alrededor del Libertador cierran rangos los soldados fieles y si alguna tentativa de volver a dominar el curso de los acontecimientos se manifiesta con la vuelta improvisa, y extrema, a la guerra, el clima es definitivamente el de la irrepetibilidad de la historia. La exaltante aventura ha terminado para siempre. No asistimos al repetirse del milagro, puesto que ya en Bolívar falta la voluntad, convencido íntimamente de que todo es inútil y nada puede cambiar el curso de los acontecimientos.

Cuando el Libertador emprende su marcha hacia el destierro, hacia Cartagena de Indias, a orillas del Caribe, donde tendría que embarcarse rumbo a Europa – viaje que nunca realizará –, desde lejos le siguen, vigilando sus movimientos y los de su tropa, un ejército cansado, los soldados del gobierno colombiano, sospechoso siempre acerca de las intenciones del general. El pelotón que acompaña al Libertador se mueve, se detiene, al parecer sin rumbo fijo, como si quisiera despistar a los soldados del gobierno que lo espían, en realidad indeciso y más parece un entierro que un ejército en marcha.

En su largo merodear por las tierras colombianas Bolívar comprueba los cambios intervenidos y cuando llega a Cartagena, un tiempo ciudad llena de vida, se da cuenta de que los tiempos son otros:

“La población del recinto amurallado, convocada por un bando urgente, se había echado a la calle. Las tardes empezaban a ser demoradas y diáfanas en el solsticio de junio, y había guirnaldas de flores y mujeres vestidas de manolas en los balcones, y las campanas de la catedral y las músicas de regimiento y las salvas de artillería tronaban hasta el mar, pero nada alcanzaba a mitigar la miseria que querían esconder. Saludando con el sombrero desde el coche desvencijado, el general no podía menos que verse a sí mismo bajo una luz de lástima, al comparar aquella recepción indigente con su entrada triunfal en Caracas en agosto de 1813, coronado de laureles en una carroza tirada por las seis doncellas más hermosas de la ciudad, y en medio de una muchedumbre bañada en lágrimas que aquel día lo eternizó con su nombre de gloria: El Libertador.[...]”²³.

Contraste eficaz entre los recuerdos de gloria y la realidad del momento. En un último arranque, hacia el final de sus días, el general parece reaccionar y vuelve a la guerra, después de haber resistido por tanto tiempo las insistencias de sus generales. Pero ya no es el caudillo de antes, sino un personaje mi-

²³ *Ibid.*, p. 173.

nado internamente, más que por la enfermedad que se agrava de día en día, por la desilusión. El Libertador ha entrado en un laberinto que no admite salida: el de la desesperanza. Su última campaña no verá éxito ninguno, sólo derrota.

Hacia el final de su novela el autor nos presenta a Bolívar a punto de morir, plenamente consciente de que “la loca carrera entre sus males y sus sueños llegaba en aquel instante a su meta final”²⁴. Le rodean los objetos de su miseria: la última cama que obtuvo prestada, la toleta miserable “cuyo turbio espejo de paciencia no lo volvería a repetir”, el aguamanil de porcelana “descarhada”, con el agua y el jabón que ya servirían para otras manos, “la prisa sin corazón del reloj octogonal desbocado hacia la cita ineluctable del 17 de diciembre a la una y siete minutos de su tarde final”²⁵.

Siempre García Márquez ha amado representar en sus obras a personajes llegados al ocaso de su vida, más humanos por su debilidad física, la vejez o la enfermedad. Los espectáculos del abandono, del desencanto, de la soledad ejercen sobre el escritor un atractivo intenso: lo atestiguan numerosos protagonistas de sus novelas: el viejo militar de *El coronel no tiene quien le escriba*, los persistentes amantes de *El amor en tiempos del cólera*, figuras inolvidables, hombres y mujeres, de *La hojarasca*, *La mala hora* y *Cien años de soledad*, el protagonista mismo de *El otoño del Patriarca*. Frente a Bolívar, aprovechando este clima final, el narrador destruye y reconstruye el mito: destruye el mito inhumano del héroe y construye el mito del hombre, personaje normal y excepcional a un tiempo, víctima injustificada de la ingratitud y la maldad. El lector participa de la condición amarga del héroe caído, siente íntimamente la distancia cruel entre la gloria del pasado y la miseria del presente. El personaje recupera así una categoría mítica, la del hombre desdichado que se dispone a morir:

“Entonces cruzó los brazos contra el pecho y empezó a oír las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches, y vio por la ventana el diamante de Venus en el cielo que se iba para siempre, las nieves eternas, la enredadera nueva cuyas campánulas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo, los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse”²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 266.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, pp. 266-267.

Acaba así Simón Bolívar, prisionero de su laberinto, del cual no supo, o no quiso, salir, porque hubiera significado imponerse a su destino, destruir un ideal de legalidad sobre el cual había fundado, al fin y al cabo, su utopía. Nada tiene que ver el Libertador con Gómez, un tirano equivocado en su papel de regenerador de la patria, pero a su vez prisionero en un laberinto, el del poder absoluto.

Universidad de Milán.

SILVANA SERAFIN

GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO FRA TRADIZIONE MEDIEVALE E RINNOVAMENTO SCIENTIFICO

Nel complesso panorama culturale del XVI secolo accanto alla tradizione medievale della Scolastica — il cui contributo è evidente nell'«occamismo» definito da Giulio Preti «la via moderna della Scolastica»¹ — è sempre più prepotente la ricerca di una *renovatio* completa dell'uomo e della società. Non antitesi tra le due posizioni, ma integrazione sia pure dialettica di due modi di pensare, d'interpretare la realtà: magia e scienza, poesia e filosofia interagiscono in una società travagliata da inquietudini religiose e da esigenze pratiche di ogni genere.

L'aspetto più interessante di questa polemica è costituito dai molteplici elementi mistici e magici che continuano ad essere vitali anche nella cultura scientifica dei secoli successivi. La cabala e il significato dei numeri entrano nel tessuto culturale del tempo a tal punto da costituire la chiave di lettura e di comprensione dei segreti dell'universo.

Oviedo² non si sottrae a tale suggestione, accetta la tradizione popolare, secondo la quale i numeri e il loro significato rappresentano una particolare forma di conoscenza che sta tra la simbologia dei concetti religiosi e l'interpre-

¹ Giulio Preti, *Storia del pensiero scientifico*, Milano, Mondadori, 1957, p. 30.

² Nato a Madrid nel 1478 da nobile famiglia asturiana è dapprima paggio dell'infante don Juan, figlio dei Re Cattolici, poi del re di Napoli. Nel 1514 s'imbarca per le Indie con l'armata di Pedro Arias de Avila. Ricopre vari incarichi tra cui quello di *Veedor* per la fusione dell'oro, Tenente Governatore del Darién, Governatore di Cartagena delle Indie. Infine, nel 1532 è nominato cronista ufficiale delle Indie. Muore a Valladolid nel 1557 dopo avere attraversato per ben dodici volte l'Atlantico. Tra le sue opere principali si ricordano: *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, pubblicato a Toledo nel 1526; *Historia General y Natural del las Indias*, Siviglia, 1535; *Batallas y Quinquagenas*, 1550; *Tratado general de todas las armas e diferencias dellas de los escudos*, 1550.

tazione dei fenomeni naturali, ma oppone una revisione razionale della conoscenza, il che connota contraddittoriamente la sua posizione³.

Anche la magia entra di forza in tutta la cultura scientifica del XVI secolo, e continua ad essere nella credenza popolare il simbolo del potere dei sapienti. D'altra parte, già alla fine del XV secolo, Pico della Mirandola aveva inserito sia la magia, sia la cabala nel suo sistema filosofico: considerava la cabala uno strumento indispensabile per la spiegazione della Bibbia e di molti altri testi sacri e la magia come una «pars practica scientiae naturalis»⁴.

Naturalmente l'atteggiamento di Oviedo non è quello del filosofo: più semplicemente egli riflette le incoerenze dell'uomo del suo tempo attratto dalle nuove idee, pur rimanendo legato ai valori tradizionali. Per lui il concetto di magia è strettamente connesso ai miracoli della fede come si evince dai numerosi esempi disseminati nel libro dei *Naufragios*⁵. Egli stesso afferma: «[...] ninguno dubda este arte (la magia) haber venido de la medicina, [...] y en aquesta forma, a sus promesas [...] haberse juntado la fuerza de la religión. E después que este subcedió, juntóse con este el arte matemática, la cual puede mucho en los hombres, porque cada uno es deseoso de saber las cosas futuras y porvenir, [...]»⁶. D'altra parte questa tesi, informa il cronista, è tipicamente pliniana dato che per i moderni è insolito identificare la matematica con l'arte divinatoria; ciò dimostra il potere esoterico dei numeri.

In verità, i due concetti di astrologia e di magia assumono, nel tempo, significati diversi e mutevoli. Mentre Pico della Mirandola esclude categoricamente l'astrologia dal suo sistema filosofico avendo un particolare riguardo per la magia come ho già messo in rilievo, Tommaso Campanella alla fine del Cinquecento non solo difende l'astrologia come espressione di un'unica natura, secondo le compenetrazioni di materia e di spirito, ma considera la magia naturale una scienza i cui strumenti sono le stesse forze della natura: in quanto scienze ambedue rispettano leggi definite⁷. È evidente da tali considerazioni che ogni approfondimento delle scienze naturali coincide in realtà con la co-

³ A questo proposito Antonello Gerbi (*La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 367-371) e Alberto M. Salas (*Tres cronistas de Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 126) sottolineano il rapporto incostante di Oviedo nei riguardi del numero dodici, dapprima rifiutato e poi scelto come «número, hermoso y sancto» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y natural de las Indias*, in B.A.E., vol. 118, Madrid, Atlas, p. 27).

⁴ Giovanni Pico della Mirandola, *Hectaplus, septiformi sex dierum Geneseos e narratione, ad Laurentium Medicem, 1489*, in Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978, p. 486.

⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. 122, Libro I, op. cit..

⁶ *Ivi*, vol. 119, p. 426.

⁷ Cfr. Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, op. cit., p. 486.

noscenza del soprannaturale. Gli stessi uomini di scienza non controllano il limite tra filosofia naturale e mistica.

Il discorso per Oviedo è valido fino a un certo punto: apparentemente nello scagliarsi contro la magia egli aderisce alla linea dello scetticismo umanista: rifiuta solo la stregoneria popolare mentre accetta completamente i prodigi meravigliosi. Nel campo delle scienze naturali tutto è possibile e il cronista ha ripetutamente dimostrato tale affermazione. Vedasi, ad esempio, la descrizione della calamita, una delle tante meraviglie che si trovano in natura: «[...] La calamita o pietra imán tira a sí el hierro, y por el ajo lo suelta o pierde o desecha. La sangre del cabrón rompe el diamante [...] la Natura ninguna cosa ha producido sin alguna oculta causa»⁸.

Il riferimento alle cause nascoste di alcuni fenomeni naturali sono ulteriore conferma dell'atteggiamento critico di Oviedo nei confronti della realtà. Enormi sono i segreti del creato e la conoscenza delle sue leggi può essere svelata solo agli occhi del giusto. Sapere inteso come premio, dunque, è quanto emerge dalla seguente affermazione: «[...] el que estas cosas de admiración permite, sabe obrar estas cosas y otras incomprendibles maravillas que al entendimiento humano no se conceden sin especial gracia. Yo ho puesto aquí esta cuestión como testigo de vista; de la absolución della no he sido digno hasta agora»⁹.

Altro residuo della conoscenza medievale si riscontra in un particolare aspetto del naturalismo rinascimentale. Sebbene alla fine del secolo XV e agli inizi del secolo XVI le tecniche d'indagine rivelino certo razionalismo dovuto alla polemica contro ogni forma di eredità antica, la magia non è ancora una scienza. Tommaso Campanella alla fine del secolo XVI continua a considerare l'individuo «spirito» della realtà¹⁰, l'armonia delle cose, l'influsso che ogni essere esercita sugli altri, giustificando gli eventi straordinari attraverso le affinità: «[...] E senza dubbio le cose consimili potero nascere e morono consimilmente: onde l'amico pate per l'amico, e quel medesimo influsso celeste che serva il simile, serva il consimile. Questo si vede chiaro in naturale e astrologica scienza»¹¹.

Seguendo il medesimo principio Oviedo descrive, per esempio, il lupo marino, mettendo al corrente il lettore di una sua particolarità straordinaria: «[...] Pero porque es cosa para notar lo que agora diré deste animal lobo marino,

⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. 119, op. cit., p. 12.

⁹ *Ivi*, p. 41.

¹⁰ Tommaso Campanella, *De sensu rerum* (1620), in Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, vol. II, op. cit., p. 341.

¹¹ *Ivi*.

digo que las cintas y correas que se hacen del cuero dél [...] cuando quiere que la mar está baja, el pelo se llana, y cuando está alta se alza. Cosa es muy experimentada [...] y todas las mudanzas que la mar hace, se conocen en el pelo destos animales»¹².

Solo nel secolo XVII con il *Discourse de la méthode* (1637) di Descartes si giungerà ad un'assimilazione di scienza e di razionalismo al punto tale che i due termini diverranno sinonimi.

Oviedo ricorrendo costantemente alla sperimentazione nell'indagine della realtà fa proprio uno degli aspetti innovatori del sapere che cerca di svincolarsi dai legami ormai ingombranti della tradizione aristotelica. Tale processo di rinnovamento, infatti, che, come ho già sottolineato, ha inizio con la polemica contro il sapere astratto e sterile delle scuole medievali, è conseguenza di una necessità nuova, di una riflessione sui problemi dell'uomo e della società.

Oggi, alla luce dei numerosi studi sull'argomento, si possono distinguere due atteggiamenti diversi relativi all'Umanesimo e alla sua posizione nei confronti della scienza. Da una parte alcuni storici¹³ negano all'Umanesimo qualsiasi contributo allo sviluppo scientifico e basano tale giudizio sul concetto ristretto di scienza intesa come acquisizione di nozioni storiche, metodiche e sperimentali incluse nel patrimonio scientifico. Altri, come Eugenio Garin¹⁴ e Jacques Le Goff¹⁵, basano le proprie tesi su di un concetto più generico di scienza e rivendicano agli umanisti il riconoscimento di una funzione essenziale nell'elaborazione moderna. Gli umanisti, infatti secondo il commento di Gianni Micheli «[...] spingono la loro polemica contro la cultura medievale fino ad assumere un atteggiamento di accentuato disinteresse per i problemi scientifici tradizionali. [...] La natura in generale viene interpretata e intesa in modo consono a questa nuova problematica ricorrendo in particolar modo alla tradizione platonica, che aveva dato un'immagine della natura esemplata sull'uomo»¹⁶.

Della stessa opinione risulta essere Giulio Preti¹⁷ che sottolinea il forte contrasto tra le due tendenze che dominano entrambe i secoli XV e XVI.

¹² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. 119, op. cit., p. 60.

¹³ Gianni Micheli, *La cultura italiana di fronte alla scienza*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali* 4, Torino, Einaudi, 1980, p. 205.

¹⁴ Cfr. Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1988.

¹⁵ Cfr. Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Bari, Laterza, 1988.

¹⁶ Gianni Micheli, *La cultura italiana di fronte alla scienza*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali* 4, op. cit., p. 205.

¹⁷ Giulio Preti, *Storia del pensiero scientifico*, Milano, Mondadori, 1957, p. 128.

In verità il carattere di rinnovamento del periodo si trova nella stessa apparente incoerenza che definisce una crisi nella quale si attuano posizioni estremamente varie. Ho usato il termine «apparente» perché la possibile scienza nuova assume nei riguardi del sapere e della realtà il medesimo atteggiamento critico sviluppato nell'Umanesimo e nel Rinascimento: ribelle di fronte all'autorità classica, curioso e indagatore del mondo reale.

Anche Oviedo può manifestare certe incoerenze visibili in alcuni punti della sua opera: dagli aspetti formali (racconti ripetuti più volte anche se in forma diversa senza seguire un ordine cronologico), alla sua incostante fedeltà agli antichi e a Plinio in particolare. A volte le citazioni del maestro sono usate a sostegno di tesi proprie, in un dialogo privo di uno dei due interlocutori, ma originale nei confronti dell'autorità; altre volte l'autore si è limitato a ripetere nozioni acquisite senza alcun intervento critico.

Tra le incontestabili verità dei testi antichi e l'esperienza come unica maestra di vita, Oviedo va alla ricerca di una conoscenza più vera e più vicina alla realtà avvalendosi dell'osservazione diretta e della sperimentazione. Tecniche queste già attuate nei secoli XII e XIII alla scuola di Chartres¹⁸ dove si apprendeva la lettura «fisica» ovvero la combinazione della filosofia naturale e della Bibbia. Sotto l'influenza averroista, per citare un altro caso, si formò una concezione «positiva»¹⁹ della scienza, fino ad arrivare alle affermazioni di Guglielmo D'Occam che dichiara esplicitamente l'importanza dell'esperienza²⁰.

Oviedo ha il grosso merito di osservare costantemente, con rigore pressochè scientifico, piante e animali, di verificare personalmente e di sperimentare, per provare una tesi già ipotizzata. È quest'ultimo l'aspetto più innovatore degli apporti oviediani alla scienza ufficiale. Infatti egli fornisce notizie particolarmente dettagliate e minuziose di una flora e di una fauna sconosciute, fa un tentativo di classificazione, ricorre a un vero e proprio metodo sperimentale costantemente controllato nell'accettazione di tesi già codificate o di ipotesi proprie. Oviedo utilizza tale metodo nel senso più compiuto della concezione empirica della scienza che riconosce all'intelletto la funzione principale nell'elaborare i dati acquisiti dall'esperienza.

¹⁸ Pierre Brunet, *La scienza nell'antichità e nel Medioevo*, in AA.VV., *Storia della scienza*, vol. I, Bari, Laterza, 1976, pp. 123-125.

¹⁹ Questo termine, nel campo puramente scientifico, è stato più volte frainteso perché appartiene *de facto*, a una scienza moderna nata dal positivismo. Scrive a tale proposito Pierre Brunet «[...] Bisogna tuttavia ben intendersi sull'attributo di «positiva» da noi applicato alla concezione della scienza, fino a un certo punto comune agli scienziati di Chartres e ai filosofi averroisti. Con ciò indichiamo quella tendenza naturalistica che induceva gli uni e gli altri a desistere dal voler conoscere il mondo con vuote speculazioni sui principi, senza ricorso ai fatti» (*Ivi*, p. 123).

²⁰ *Ivi*, p. 130

Nel Libro XII della *Historia* vi sono esempi concreti di due diverse forme di sperimentazione: percepire la realtà attraverso i sensi e sperimentare direttamente. Descrivendo i cani domestici di Haiti, scomparsi dall'isola all'arrivo degli spagnoli, il cronista racconta di averne mangiato uno senza saperlo e aggiunge: «[...] En verdad a mí me pesó haberlo comido, y no comí más, ni dejara de comer hasta que se acabara; pero [...] digo que me supo bien e que quisiera que me avisaran más tarde»²¹. Nello stesso capitolo riferisce il tentativo da lui fatto per provare se corrispondeva a verità il mutismo dei cani o il canto delle rane e delle cicale una volta trasferiti in un luogo diversi. La teoria è affascinante ed egli porta dal Nicaragua a Panama un cane muto, che «allí también estuvo mudo»²². Riflettendo Oviedo conclude: «[...] Y que en Panamá fuese mudo no es de maravillar, porque todo es una costa y tierra firme, y como he dicho en aquellas partes todas y en estas islas los perros naturales dellas son así mudos»²³. La teoria non viene verificata, ma la critica di Oviedo alla sua stessa prova, che può essere considerata più propriamente un esperimento, attesta un'indagine assai vicina al nostro concetto moderno di metodo scientifico. Tale particolare atteggiamento è dovuto alla curiosità insita in lui, alle letture dotte di Plinio e a certi commenti di Aristotele.

In generale i testi antichi occupano una posizione ambigua nel panorama culturale del tempo. Da una parte essi sono rifiutati come false conoscenze, dall'altra costituiscono il solo riferimento universalmente accettato delle scienze fisiche e naturali. Il Rinascimento, perciò, ha il difficile compito di realizzare la sintesi fra scienza classica e nuovi metodi d'indagine, utilizzando la lettura filosofica dell'Umanesimo. In Oviedo l'ambiguità è vincolata alle diverse utilizzazioni del testo pliniano e delle citazioni delle fonti antiche in generale. Così, mentre egli presenta la propria intenzione di seguire l'esempio di Plinio, nel Libro I della sua *Historia*, dopo poche righe, mette in risalto i limiti metodologici che lo separano dal maestro. Leggiamo, infatti, [...] las cuales (materias) no he sacado de dos mil millares de volúmenes que haya leído, como en el lugar suso alegado (el proemio de la *Natural Historia*) Plinio escribe, en lo cual parece que él dijo lo que leyó; [...] pero yo acumulé todo lo que aquí escribo, de dos mil millones de trabajos y necesidades y peligros en veinte y dos años y más que ha que veo y experimento por mi persona estas cosas»²⁴.

Se le teorie di Plinio non soddisfano l'analisi attenta dei fenomeni considerati, Oviedo esprime chiaramente i suoi dubbi suggerendo ipotesi conscio

²¹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. 118, op. cit., p. 30.

²² *Ivi*, p. 31.

²³ *Ivi*.

²⁴ *Ivi*, p. 11.

che, alla luce delle scoperte oceaniche, le teorie antiche devono sottostare, necessariamente a continue revisioni critiche dato che vengono a mutare i presupposti conosciuti.

Ciò risulta valido sia per la spiegazione di fenomeni naturali, quali ad esempio le maree, sia per il mondo vegetale. Per quanto riguarda la zoologia egli si appoggia, di proposito a Plinio con l'evidente intenzione di ottenere maggiore credibilità.

La zoologia, infatti, è più che mai «imbrigliata» e immobilizzata da una nozionistica vaga, che dalle opere di Aristotele, interpretate dalla filosofia cristiana, ai bestiari raccoglie in sè descrizioni più o meno concrete di animali reali e immaginari. Unica fonte ricorrente e autorevole risultano, di conseguenza, i testi antichi, presi da modello costante anche se in sostanza essi aumentano la confusione all'interno di tale branca scientifica²⁵. Nemmeno Oviedo sfugge alla regola: le novità del Nuovo Mondo possono sembrare «troppo» in tutti i sensi data l'esagerazione e la varietà delle forme naturali, per cui egli si avvale delle notizie meravigliose riportate da Plinio come garanzia di verità. L'autore è conscio di tale stratagemma e chiede la comprensione del lettore, come risulta evidente dalla seguente affermazione tratta dall'ottavo capitolo del libro dedicato agli animali acquatici: «[...] Los que no las han visto (las tortugas) o no han leido, pensarán que en estas o otras cosas yo me alargo; y en la verdad antes me tengo atrás, [...] Y para este efecto busco testigos algunas veces en los autores antiguos, para que me crean como autor moderno»²⁶.

L'influenza dei bestiari medievali si manifesta, all'interno dell'opera di Oviedo, indirettamente tramite le suggestioni meravigliose contenute in detti testi o direttamente attraverso le notizie e le conoscenze che da essi si estrapolano.

Quest'ultimo caso è documentato da alcune descrizioni di ipotetici esseri la cui esistenza viene comprovata da testimonianze e da racconti selezionati dall'autore con estrema prudenza. Ciò non toglie che Oviedo si ispiri chiaramente alle notizie dei bestiari: il capitolo XXVI del Libro VI della *Historia* intitolato «De una ave de rapiña o monstruo de los aves, que caza en la tierra y pesca en la mar y en los ríos»²⁷ sembra preso integralmente dai testi antichi. La descrizione è sintetica, priva di particolari, come possiamo notare dal seguente brano: «[...] es del tamaño de una gavina, y el plumaje cuasi de aquella ma-

²⁵ Tali testi, oltre ad avere, com'è noto, una funzione didattica, costituivano una sorta di dizionario (di animali e di piante), un manuale divulgativo per il perfetto cristiano, contenendo già aspetti letterari, artistici e pre-scientifici.

²⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. 119, op. cit., p. 63.

²⁷ *Ivi*, vol. 118, p. 195.

nera, como blanco mezclado de pardo, y el pico como de gavina y más agudo. Mantiénese de cazar en la tierra y de pescar en el agua. Tiene el pie izquierdo como de ánade o pato, y con aquel se sienta en el agua cuando quiere, y la mano derecha es como de gran azor o de sacre; y cuando los pescados salen de la superficie del agua, déjase caer de alto donde anda volando, y con aquella mano de presa apaña algún pez»²⁸.

L'autore raramente ricorre al termine «monstruo» (e in questo caso si riferisce alle gemelle siamesi unite per il petto) contrariamente ai bestiari e ai trattati medievali in cui, durante tutto il secolo XV, il «monstruo» indicava una categoria animale o sub-umana, nella quale veniva incluso tutto quanto presentava anomalie, in un tentativo razionale e schematico di circoscrivere gli effetti pericolosi di queste creature, la cui esistenza era attribuita alla volontà diabolica.

Ciò che avvicina questo «monstruo entre las aves» alle descrizioni dei bestiari è la forma con cui si esprime il cronista. Egli, naturalmente, presenta gli animali non soltanto attraverso il loro aspetto esteriore, ma descrive le loro caratteristiche comportamentali con la vivacità di un naturalista, attento e sensibile. Nel caso in questione, questa caratteristica manca completamente: Oviedo include l'uccello mostruoso solo perché raro, assieme ad altre curiosità e stravaganze della natura, come ad esempio il grifone. A proposito di quest'ultimo, l'autore, per la prima ed ultima volta, non dubita dell'esistenza di un animale mitico, nonostante la mancanza di testimonianze dirette. Ciò si spiega perché, come nel caso delle tartarughe giganti di Plinio, la realtà dei grifoni permette ad Oviedo di ottenere, per contrasto, una maggiore credibilità nel presentare il «gato monillo»²⁹.

In effetti, la presentazione dei grifoni si riduce a un artificio o a una strategia letteraria per introdurre il protagonista del capitolo, ovvero il «gato monillo» secondo lo stile dei bestiari. Oviedo si rifà, più propriamente, alla *Silva de varia lección* (1542) di Pero Mexía come egli stesso più volte suggerisce a partire dal Libro VI. Il suddetto testo, segnala Bataillon è considerato «uno de los grandes éxitos de librería del siglo [...] el tipo mismo de la olla podrida que deleitaba a los robustos apetitos de esta época»³⁰. Tuttavia, Oviedo prende quasi sempre le debite distanze dal testo di Mexía, tranne nel caso dei grifoni. Dapprima egli propone il problema della loro esistenza: «[...] de aquí (la obra de Mexía) podemos pararnos a pensar lo que dice de los grifos, si es verdad que la mitad del grifo para adelante es águila, y de la mitad para atrás es león»³¹.

²⁸ *Ivi*, pp. 195-196.

²⁹ *Ivi*, p. 223.

³⁰ Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 637-638.

³¹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. I, op. cit., pp. 222-223.

Dato che non è in possesso di prove reali a sostegno della propria tesi Oviedo ricorre a prove esclusivamente letterarie e aggiunge: «[...] Conforme a esta opinión, dice Isidoro en sus *Ethimologías* que los grifos son la mitad león y la mitad águila. Allende de lo que está dicho, es de notar que es verdad que hay tales animales, porque en el *Levítico* cap. XI, hace la Sagrada Escritura mención deste animal grifo»³².

È così dimostrata l'esistenza di queste creature fantastiche: il ricorso alla Bibbia pone fine a qualsiasi dubbio e l'autore può continuare il proprio racconto dando testimonianza di «otra cosa que no es menos maravillosa que los grifos»³³, ovvero lo straordinario «gato monillo»

Il Libro VI o «De los depósitos» della sua *Historia* è quello che si avvicina di più allo stile dei bestiari per la tipica forma di raccolta di notizie varie, di curiosità e di rarità, anche se spesso il contenuto è completamente diverso. Nella descrizione del crotalo o «culebra de cascabel»³⁴, dei gatti discreti negli amori³⁵ per citare solo alcuni esempi, Oviedo propone la propria formula descrittiva, basata su fatti sperimentati e ricca di dettagli preziosi.

Quello della sperimentazione risulta fondamentale presupposto alla credibilità di una notizia, com'è il caso dei Texoxes del Guatemala, ovvero degli uomini che, per magia, si trasformano in animali. Egli si limita a classificare l'avvenimento come «vanidades», scrivendo: «[...] a este propósito dícense mil vanidades que no son para aquí, sin tener más experiencias dellos»³⁶.

Tutto ciò non fa di Oviedo un autore di bestiari e nemmeno lo avvicina al clima onirico e fantastico di questi testi antichi, senza dimenticare la mancanza di intenzione moralizzatrice così chiaramente visibile nella sua *Historia*. L'unico caso in cui si presenta questo particolare aspetto è nel *Sumario*, quando l'autore descrive con vivacità i «peces voladores». Una volta segnalate dettagliatamente le caratteristiche di detti pesci che riescono a sfuggire i predatori sia d'acqua sia di terra, egli conclude inaspettatamente: «[...] este mismo peligro tienen los hombres en las cosas de esta vida mortal, que ningún seguro hay para el alto ni bajo estado de la tierra; y esto sólo debería bastar para que los hombres se acuerden de aquella segura folganza que tiene Dios aparejada para quien le ama, y quitar los pensamientos del mundo, en que tan aparejados están los peligros, y los poner en la vida eterna, en que está la perpetua seguridad»³⁷.

³² *Ivi*, p. 223.

³³ *Ivi*.

³⁴ *Ivi*, cap. 23.

³⁵ *Ivi*, cap. 10.

³⁶ *Ivi*, vol. IV, Libro XLII, pp. 420-421.

³⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 171.

Più che al genere dei bestiari la sua zoologia descrittiva appartiene alle odierne opere di divulgazione. Infatti, ogni animale è oggetto di osservazione e di indagine ad iniziare dall'*habitat* in cui esso vive, dal tipo di alimentazione e dalle particolari abitudini. Sono descrizioni tanto precise, scrupolose e dinamiche da ricordare i documentari moderni che vengono proposti ripetutamente alla televisione e al cinema.

L'etologia nata agli inizi del nostro secolo dedica i propri studi agli aspetti della vita animale che offrono risposte diverse agli stimoli esterni. Suoi tratti distintivi sono l'analisi sistematica dei dati acquisiti su base sperimentale e, soprattutto, la negazione di un atteggiamento antropocentrico della situazione. Nei secoli passati il mondo animale veniva percepito attraverso uno specchio nel quale l'uomo rifletteva l'immagine dei propri comportamenti individuali e sociali. Animali virtuosi o viziosi, utili o inutili riempivano le pagine dei bestiari popolari, ma anche di compendi e di trattati tradizionali. Il motivo è piuttosto evidente: la visione dell'uomo si sovrapponeva a quella dell'animale nell'intenzione apotropaica di allontanare l'immagine della propria bestialità.

Nelle osservazioni di Oviedo si riscontrano chiaramente alcuni indizi propri della scienza moderna come appare evidente nella descrizione del modo di nutrirsi di alcuni animali (per esempio dell'iguana³⁸ e della marmotta³⁹) e dell'esigenza di misurare con la massima precisione le dimensioni parziali e totali degli esemplari selezionati. Per tale motivo il cronista fa togliere le piume a un «rabihocardo», un'enorme aquila marina, per verificare la grandezza del corpo dell'animale, tanto sproorzionato rispetto all'apertura alare misurata al centimetro. Il commento di Oviedo è alquanto eloquente: «Y son los vuelos de esta ave tan grandes, que no pudiera ya crear lo que allí vi por experiencias [...] porque muchos hombres de buenos cuerpos extendidos los brazos, probaron si alcanzarían de punta a punta las alas deste rabihorcado [...] ninguno alcanzó»⁴⁰.

Per la medesima ragione l'autore fa sventrare un serpente al fine di verificare numero, forma e colore delle uova in esso contenute⁴¹; fa aprire un formicaio per studiarlo e descriverlo nei minimi dettagli⁴²; ispeziona il nido degli uccelli comuni «tan grande o mayor que los que suelen hacer las cigüeñas en los campanarios y torres de Castilla»⁴³ e in cui vivono alcune centinaia di uccelli.

³⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. II, op. cit., p. 33.

³⁹ *Ivi*, p. 49.

⁴⁰ *Ivi*, p. 69.

⁴¹ *Ivi*, p. 37.

⁴² *Ivi*, p. 46.

⁴³ *Ivi*, p. 72.

La frequenza delle verifiche attuate da Oviedo non lascia dubbi sul carattere scientifico e sistematico delle sue osservazioni che costituiscono uno schema logico nel quale egli colloca i dati acquisiti. Il criterio principale, riconosciuto dalle teorie moderne come la base stessa della percezione, inserisce i dati in una scala di successione partendo da quelli generici per giungere a quelli più specifici e peculiari. Oviedo, in virtù di tale criterio, raccoglie gli elementi di osservazione di ogni animale antepoendo l'aspetto generale alle forme particolari ed entrambi alle notizie, tipiche di ogni specie. Inoltre, egli relazione l'animale americano, oggetto della descrizione, con uno simile europeo, ben conosciuto dal lettore, cosa questa evidente in tutti i cronisti del Nuovo Mondo, ad iniziare da Cristoforo Colombo. A questo proposito il Gerbi commenta: «Decir de una especie nueva [...] que es como "de Europa", [...] quiere decir recibirla en el proprio horizonte mental, reconocerle aquella normalidad, aquella tradicionalidad, aquella racionalidad, que tienen los animales y las plantas de nuestros climas»⁴⁴.

Oviedo personalizza tale criterio con uno scrupolo di precisione che fa evidenziare la diversità, la peculiarità della flora e della fauna americana, assicurando ad entrambe un'esistenza autonoma e parallela. La nuova realtà non è nè migliore nè peggiore di quella europea: è diversa. Fondamentale è per il cronista difendere tale carattere distintivo dalle generalizzazioni e dalle assimilazioni troppo facili che i suoi compatrioti stanno attuando nei confronti della flora, della fauna e delle caratteristiche morfologiche. Un secondo momento, necessario e immediato, è centrato sull'analisi specifica e individuale di tutti i caratteri distintivi generali della specie americana. In questo tentativo la formula d'obbligo è fissa come possiamo individuare dai seguenti esempi: «Es una manera de oso [...] y parecen mucho a los osos de España excepto en [...]»⁴⁵; «Leones hay, en la Tierra Firme, reales, pero son rasos, que todos parecen lebreles grandes escocese, excepto que [...]»⁴⁶; «Gato cerval es animal fiero y de la manera y lechura y color que los gatos pardillos pequeños, mansos, domésticos que tenemos en las casas para la guerra de los ratones. Mas estos gatos cervales son [...]»⁴⁷.

Numerosi sono gli esempi possibili, ma è interessante riportare quelli, sia pure meno frequenti, in cui non esiste il termine di paragone che funga da valido supporto alla descrizione del riferimento già riconosciuto. Nel proporre l'armadillo Oviedo scrive: «Los encubertados son animales mucho de ver y

⁴⁴ Antonello Gerbi, *La naturaleza del Nuevo Mundo*, op. cit., p. 18.

⁴⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. II, op. cit., p. 45.

⁴⁶ *Ivi*, p. 43.

⁴⁷ *Ivi*.

muy extraños a la vista de los cristianos y muy diferentes de todos los que se han visto en otras partes del mundo y en éstos, y a ninguno se pueden comparar sino a los caballos encubertados»⁴⁸. In un altro capitolo dedicato alla marmotta, l'autore evidenzia quanto segue: «Es este un animal de los extraños, y que es mucho de ver por la desconformidad que tiene con todos los otros animales»⁴⁹.

Nella descrizione giunge poi il momento di specificare le forme proprie e in molti casi le strutture vengono relazionate con l'*habitat* e il comportamento tipico della specie considerata. In questo senso il caso delle marmotte risulta esemplare, come si evince da quanto segue: «[...] Tienen cuatro pies y delgados, y en cada mano y pie cuatro uñas largas, como de ave, y juntas; pero ni las uñas ni las manos no son de manera que se pueda sostener sobre ellas, y desta causa, y por la delgadez de los brazos y piernas y pesadumbre del cuerpo traen la barriga casi arrastrando por tierra. [...] Y su intención [...] es asirse de arbol o de cosa por donde se pueda subir en alto, [...] trepando muy espaciosamente, esos andan colgando y asiendo con aquellas luengas uñas (que a este propósito son más que para andar por tierra)»⁵⁰.

Altro tema importante utilizzato da Oviedo per l'individuazione di speci diverse è quello della generazione spontanea. Ciò può sembrare ai nostri occhi una limitazione della conoscenza del cronista. In realtà tale teoria, nonostante le *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* (1668) di Francesco Redi⁵¹, viene proposta e sostenuta da molti fino alla metà del secolo XVIII. Vediamo come Oviedo la riassume quando nel descrivere i topi afferma: «Porque los ratones no es casta que ha menester simiente, no obstante que entre los ratones haya de ambos sexos masculino y femenino, y que por el coito o ayuntamiento se multipliquen, [...] se pueden engendrar y se hacen de la corrupción alguna fecha en los elementos. [...] Y los mismos digo que los topos y sus semejantes, y de las abejas, y moscas, y tábanos, y mosquitos y otras animalias a estas conformes, y gusanos, y sanguijuelas, etc.»⁵².

Se, come ripeto, l'adesione a detta teoria può sembrare un tratto antiquato dell'Oviedo naturalista, molte altre volte lo scrittore si distingue per le brillanti intuizioni. Nel caso del «gato monillo» che canta come un usignolo, considerato dalla «scienza» del tempo un ibrido tra un uccello e un «mico» Oviedo puntualizza: «Yo soy de contrario parecer; y tengo de opinión (consideradas algu-

⁴⁸ *Ivi*, p. 47.

⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

⁵⁰ *Ivi*.

⁵¹ Maurice Dumas, *Storia della scienza*, vol. IV, Bari, Laterza, 1976, p. 29.

⁵² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. II, op. cit., p. 31.

nas cosas que se deben pensar de la desconveniencia del sexo e instrumentos generativos que hay de las aves a tales gatos) que tal animal no nació de tal adulterio, sino que es especie sobre sí y natural»⁵³.

La teoria della generazione tra speci diverse che danno vita a nuovi individui è stata considerata possibile fino alla fine del secolo XVII, quando il naturalista inglese John Ray prova esattamente il contrario: mai una specie può nascere dal seme di un'altra, nè generarne una diversa⁵⁴.

Oviedo non arriva a costruire una classificazione della fauna americana, nè a definire i concetti di specie e di genere come attuerà due secoli più tardi Linneo nel suo *Systema naturae* (1758)⁵⁵, anche se è evidente il tentativo in tutta l'opera oviediana. Quando, dopo la prima stampa della *Historia*, il cronista rivede il materiale per una seconda edizione, nel presentare l'iguana decide di trasferire la descrizione dal libro XIII, dedicato ai pesci, al libro XII, relativo agli animali terrestri. In realtà egli considera l'iguana di un genere neutro, valido sia per il mondo terrestre, sia per quello acquatico; di una cosa è certo: non è un coccodrillo e nemmeno qualcosa di simile. Gli elementi costitutivi della differenza sono «la forma, la maniera y el color»⁵⁶, ma caratteristica decisiva è data dall'osso mascellare fisso e dall'apparente mancanza di lingua, non riscontrabili nell'iguana. Oviedo, in tal modo, applica il concetto di specie, attraverso la comparazione della forma (criterio morfologico) e della fisiologia.

Tutto ciò contribuisce a testimoniare la «scientificità» dell'autore, i cui tratti caratteristici sono l'osservazione diretta, il controllo dei dati e delle teorie tramite sperimentazione. Limitati e rudimentali sono i mezzi a sua disposizione, per cui i risultati finali non hanno il rigore e l'esattezza di veri e propri esperimenti. Il linguaggio dell'epoca è inadeguato di fronte ai nuovi eventi a tal punto che egli ricorre a disegni illustrativi e chiarisce costantemente errori di assimilazione utilizzando vocaboli indigeni, che per certi aspetti danno specificità a piante e animali recentemente scoperti. Di ciò non sembra mai stancarsi Oviedo che insiste, a volte con pedanteria e ossessione, nel descrivere le caratteristiche organolettiche di quanto sta presentando.

A questo proposito Gerbi specifica: «[...] Queda por ver hasta qué punto la fórmula oviediana es de origen meramente estilístico o literario, o mejor, hasta qué punto Oviedo llena con un pensamiento nuevo o crítico un giro de uso corriente»⁵⁷. Non c'è dubbio che in altri cronisti siano presenti forme stilisti-

⁵³ *Ivi*, vol. I, p. 223.

⁵⁴ Cfr. Edmond Perrier, *La philosophie zoologique avant Darwin*, Paris, Alcan, 1884, p. 31.

⁵⁵ Cfr. Maurice Dumas, *Storia della scienza*, vol. IV, op. cit., p. 25.

⁵⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia...*, vol. II, op. cit., p. 34.

⁵⁷ Antonello Gerbi, *La naturalezza de las Indias Nuevas*, op. cit., p. 18.

che simili a quelle utilizzate dal cronista, tuttavia il rigore con cui egli affronta il «nuovo» e il «diverso» depone a suo favore. Se questo è, in breve, il panorama culturale del tempo in cui l'autore compone l'opera e queste le sue posizioni generali si può asserire, senza ombra di dubbio, che egli è un erudito aperto alle vie nuove e originali della conoscenza con una sensibilità sicuramente scientifica.

In virtù di tale sensibilità Oviedo è riuscito a penetrare l'essenza di una natura nuova e sconosciuta, rispettandone la diversità, senza sottometterla ad una lettura preconstituita. Il mondo medievale sta scomparendo anche nella Spagna del Cinquecento e i pochi elementi dell'antica cultura riscontrabili nell'opera considerata restituiscono Oviedo alla propria epoca, senza trasformarlo, com'è successo in passato, in difensore acritico della monarchia spagnola e della cultura eurocentrica, o in moderno, quanto improbabile uomo di scienza. È più giusto, perciò, collocarlo nella fase intermedia fra Medio Evo e Rinascimento, fra antico e nuovo mondo.

Università di Venezia

SUSANNA REGAZZONI

EN UNA NOCHE TROPICAL DOS SEÑORAS...

1— En Río de Janeiro vive Luci, una señora argentina de ochenta y un años, residente en Brasil desde hace tiempo con un hijo, enviado temporáneamente a Suiza por trabajo. Nidia, hermana de aquélla, mayor de dos años llega de Argentina para visitarla y recuperarse del grave dolor provocado por la muerte reciente de una hija.

Los recuerdos del pasaso de las dos constituyen el enredo principal de *Cae la noche tropical*¹ (1988) y la nostalgia del anochecer de sus existencias distingue el fondo de la novela ya desde los primeros renglones del libro: «Qué tristeza da a esta hora, ¿por qué será? / Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia»².

La estructura del libro se organiza en doce capítulos, los ocho primeros basados únicamente en los diálogos entre Luci y Nidia, los restantes formados esencialmente por cartas, actas de denuncia, declaraciones de testigos y un informe de vuelo.

La avanzada edad de las dos mujeres las obliga a vivir en un ambiente donde no hay sitio para los ancianos y es Luci — caracterizada desde el principio como la más sentimental y vital quien reacciona a esta situación; significativas son las siguientes palabras: «Me dan tristeza las casas con luz mortecina, no sé si notaste que las casas de los viejos solos tienen poca luz. Por eso a mí me gusta tener todo bien iluminado (...) Sí, que no parezca casa de viejos (...) Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas./ ¿Y dónde se meten los viejos?/ Y qué sé yo... Están encerrados en la casa, Nidia. Se deben creer que yo soy una loca, en la calle todo el día»³.

¹ M. Puig, *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

² *Ibidem*, pág. 5.

³ *Ibidem*, págs. 21 y 7.

La vida de las dos hermanas ha sido satisfactoria y la condición presente de vejez les provoca añoranza hacia un pasado que ahora consideran feliz: «Nidia, no te pongas así. Los buenos recuerdos tendrían que ayudar a vivir a la gente, no te pongas triste (...) Pensá en esas mujeres que no tuvieron nada en la vida, que no se casaron, que no tuvieron hijos»⁴.

Ellas trascienden el aislamiento dado por la edad a través de las vivencias de los seres que las rodean y entre éstos, la difícil historia de amor de Silvia, una vecina amiga de Luci, psicóloga de cuarenta y cinco años que se enamora de un hombre, Ferreira, viudo desde hace poco, que trabaja como especializado en impuestos.

El tema ocupa la mayor parte de los diálogos de Luci y Nidia y a través del cauteloso acercamiento de esta pareja y del deseo de amor de la mujer, ellas repasan todas las fases que corren en una relación sentimental, la una expresando una reacción y un juicio distinto de la otra. La simpatía de Luci hacia la vecina no es compartida por Nidia que, familiarizada con un yerno viudo, vive el episodio de la parte del hombre, sensible al miedo de él frente a una mujer fuerte y decidida, la anciana señora afirma: «Y esta Silvia que quiso ayudar al tipo se hundió ella. Pero ella no quiso ayudar, Luci, le quería complicar la vida. Lo que quería era divertirse ella, y no le importó meterse en la vida de alguien que estaba con las heridas así abiertas, y tan difíciles de cicatrizar. Ella fue una atrevida y una irresponsable, que se aguante ahora si le salió mal la jugada»⁵.

Sin embargo, a medida que Nidia se recupera de su dolor empieza a reconocer en Silvia a otra mujer como ella, con la cual compartir ciertas impresiones de su pasado «Mirá, Luci, yo me olvido de todo ahora con la vejez pero me acuerdo que de jovencita había muchachos que me enloquecían (...) Luci, de eso me acuerdo como si fuera ayer. Estoy sintiendo esa mano. (...) Recién me corrió un escalofrío, al acordarme tan patente»⁶.

La honda decepción por la falta de correspondencia de parte de Ferreira induce a Silvia a una tentativa de suicidio.

La historia de Silvia como núcleo narrativo principal se acaba en el capítulo octavo, donde ella misma — llegando a ser objeto-sujeto de narración — explica su gesto a Luci en una carta. El cambio, preparado convenientemente por varios acontecimientos, se cristaliza en este capítulo, donde acaban los diálogos sustituidos por cartas, nueva forma de comunicación entre los personajes de la novela que ocupa todo el resto del libro.

⁴ *Ibidem*, pág. 42.

⁵ *Ibidem*, pág. 34.

⁶ *Ibidem*, pág. 75.

Nidia, caracterizada hasta allí como voz pasiva y contraria a la historia de Silvia, se transforma en protagonista, comprometida activamente con otra historia — la de Rolando — núcleo narrativo principal del resto del libro.

Gracias a una carta de Luci desde Lucerna, enviada a la hermana que se ha quedado en Río, se comprende que la anciana señora ha viajado para ver al hijo, ya definitivamente instalado en Europa con su trabajo, deseoso que su madre se traslade con él. Sola en Río, Nidia descubre poco a poco la libertad de su independencia, sustituye a Luci con la amistad de Silvia y, sobre todo, se interesa por la suerte de Rolando, portero nocturno, cuya indigencia le ha obligado a dejar a su mujer en el nordeste brasileño.

Los acontecimientos relacionados con este hombre y su vida, narrados en las cartas de Nidia, ocupan, cada vez más espacio a medida que el libro avanza. El anuncio de la muerte de Luci dado por su hijo Ñato, en una carta a Silvia y la decisión de no comunicar la noticia a Nidia hasta que regrese a Buenos Aires, transforman las cartas de Nidia en un monólogo, interrumpido, de vez en cuando, por Ñato que escribe de parte de Luci la cual «sigue indispueta y debe guardar cama (...) y totalmente afónica»⁷. En su monólogo Nidia manifiesta el entusiasmo hacia Río y hacia la posibilidad de quedarse a vivir allí con Rolando y su mujer como acompañantes, mientras tanto para no preocupar a la familia, decide llamar a una ñinera de trece años — María José — que trabaja en el mismo edificio.

Hacia el final de la novela se insertan una serie de informes policiales, de los cuales se conoce que Rolando se ha escapado con María José, embarazada de él y Nidia ha vuelto a Buenos Aires donde ha conocido la muerte de su hermana.

El libro termina con una conversación telefónica y un informe de vuelo de Aerolíneas Argentinas. En la primera, Silvia llama desde Río de Janeiro a Nidia para saludarla y para comentarle los últimos acontecimientos: la mujer de Rolando ha llegado, desesperada, en busca de él, Ferreira se ha ido a vivir con una antigua novia suya, pero continúa viendo también a Silvia. Nidia completamente cómplice de Silvia acusa el egoísmo del hombre. Las dos mujeres, solas, cada una a su manera, manifiestan un sincero cariño. La más joven invita a la anciana a visitarla a Río. En la última página se lee un informe de vuelo del viaje a Río de «la pasajera de clase turística Nidia de Angelis, ya señalada por su avanzada edad y alta presión arterial»⁸.

⁷ *Ibidem*, pág. 149.

⁸ *Ibidem*, pág. 221.

2- El enredo se estructura según el modelo folletinesco y uno de los aspectos que, de modo más evidente, contribuye a generar la tensión interpretativa del final de *Cae la noche tropical* es la particular esencia de los materiales que lo constituyen. Estos tienen un carácter variado y forman los principales elementos de naturaleza heterogénea que integran los últimos capítulos del libro.

Desde el principio se evidencia la ausencia del narrador y de cualquier información acerca de los personajes. El lector sin guía, se encuentra frente a un diálogo que se alimenta de una charla cotidiana que sirve de punto de partida de la lectura. El escenario no se presenta por medio de una descripción sino que la acotación escénica exige un proceso análogo al de estar presenciando una obra de teatro o la lectura de una fotonovela. El resultado es el carácter enmascarado de una narración que comienza como si la presencia de los personajes fuera tangible, como si estuviera ante nosotros en la actualidad de la foto o del escenario. La reducción espacial (un piso en Brasil) — temporal (menos de un año) y el uso mayoritario del diálogo facilitan que el autor se esfume tras los personajes a los que deja libres en su autoexposición.

La desintegración completa del narrador omnisciente favorece la formación de una «obra abierta» que requiere la participación de un lector en la comprensión del texto, que organice los datos y colabore con su interpretación⁹. Se instaura, de esta forma, un impersonalismo en que el narrador subsiste plenamente pero como sujeto objetivo que se limita a reproducir la realidad sin interpretarla, sólo consignándola del mismo modo que haría — aparentemente — un cronista. En efecto el mismo Puig afirmó: «Yo no sabía más que escribir monólogos interiores, porque a mí el castellano puro me hacía temblar. A lo único que me animaba era a registrar voces. No es que fuera un trabajo de grabador. Yo después manejaba el material, lo recortaba... hacía con él el experimento que quería»¹⁰.

La construcción de *Cae la noche tropical* sigue el modelo clásico de los libros de Puig y se divide en dos partes casi simétricas¹¹. La primera parte, en los diálogos de las dos hermanas donde Luci cuenta a Nidia una «historia» (la relación amorosa de Silvia), cumpliendo las funciones de narradora la primera y receptora la segunda, como claramente se entiende: «Luci, seguí contándome de la muchacha esa» / «Bueno, pero no me acuerdo dónde quedamos»¹². La función oyente de Nidia se completa con la de intérprete y comentadora de

⁹ Cfr. U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ed. Ariel, 1979.

¹⁰ Cfr. M. García Ramos, *La narrativa de Manuel Puig*, S. Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1982, pág. 529.

¹¹ Cfr. G. Triviños, *La destrucción del verosímil folletinesco en Boquitas pintadas*, «Texto Crítico», 9, 1978.

¹² M. Puig, *Cae la noche tropical*, ob. cit. pág. 37.

la historia, rectificando y completando las impresiones de la hermana: ¿Vos vas a saber más que ella?» / «No creo, Luci. Ella lo habrá interpretado así, pero no era por eso que lloraba (...) Lloraba porque se dió cuenta que no era ella lo más importante para él, y basta»¹³.

La voz narrante de Luci, reemplazadora de la voz del narrador, se modela, además, según la estructura de las entregas da una radionovela, con las mismas interrupciones, divagaciones y pausas.

La construcción de la narración de las dos hermanas sobre la historia de Silvia, consiste en un enredo dentro de otro que, a la manera de un microcosmo paródico reproduce los elementos constitutivos de la novela. El resultado es una textura producida por diferentes *leitmotius* que se entrelazan en una apretada síntesis.

3- La caracterización más notable de *Cae la noche tropical* es la presentación del mundo novelístico directamente ante el lector, sin la mediación del autor. La frialdad del copista, la meticulosidad de los relatores, están al servicio de un inventario de datos que nunca participa de las preocupaciones estilísticas de una tercera persona omnisciente tradicional. La narración encomendada a estos relatores manifiesta por encima de otro tipo de preocupación, una gran riqueza informativa. Esta forma de discurso, en apariencia absolutamente impersonal y objetiva, se presenta en dos momentos: los diálogos de la primera parte y las cartas de la segunda¹⁴.

Las cartas son casi exclusivamente de un único emisor, Nidia, pero tienen el sentido de un verdadero diálogo, aunque sólo escuchamos una voz. Es el lector quien, en base a indicios colocados por el autor, reconstruye las réplicas, objeciones o informaciones de las respuestas epistolares.

Aclarar las situaciones y los conflictos de los personajes brinda al lector la clave de toda la obra. Además la serie de cartas que cierran la novela dan coherencia a la historia y la clausuran estructuralmente¹⁵.

4- La obra de Manuel Puig, conscientemente presente en la elaboración estratégica de sus novelas, pone en discusión el fenómeno de la proliferación de modelos culturales tomados en préstamo de una realidad diferente, impuesta. En el interior de esta situación se ambientan sus novelas: por una parte tenemos el bagaje personal del escritor argentino y por otra las diferentes

¹³ Ibídem, pág. 102.

¹⁴ O. Steinberg de Kaplan, *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

¹⁵ Cfr. Aa.Vv, *La lettera familiare*, «Quaderni di Retorica e Poetica», 1, 1985.

influencias exteriores. Por lo que se refiere a estas últimas, tenemos que decir que el autor no rechaza ninguna de ellas; por el contrario trata de entender, explicar e insertar en sus novelas todo lo que, desde el mundo exterior, influye en la creación de la personalidad del individuo en busca de placer y aturdimiento: el mercado mundial de lectores, la subliteratura de folletines radiofónicos y televisivos, el cine, etc¹⁶.

Desde sus primeras novelas, Puig subraya el aspecto de la autoidentificación, por parte del género humano, en esferas espaciales y temporales diversas, fuera de lo real, elemento que forma el núcleo central de su narrativa. La evasión hacia un mundo irreal fantástico, a través de medios provistos de un código sentimental romántico como el cine de los años '50, las letras de tango o bolero, constituyen una razón de vida para sus personajes, condicionados por los medios del ambiente y desengañados por su existencia monótona, de cuya mediocridad intentan evadir. Son personajes que representan los modelos de una sociedad pequeño burguesa, la del mismo Puig, que de esta forma la cuestiona: «Espero que, a través de la lectura, salga en claro que los personajes no son totalmente responsables de su conducta. Son producto de su medio. Lo que los oprime es la imposibilidad de pensar en sí mismos, de ser originales. Ellos mismos se encargan de cavarse la fosa; la mujer en base al sometimiento, y el hombre al creer en la máscara de la superioridad del mando»¹⁷.

Lo que Puig nos cuenta es lo que sus personajes se dicen entre sí, casi siempre situaciones revividas a partir de ciertas películas. Sin embargo, detrás de la fácil adhesión a un género temáticamente folletinesco, se encuentra también la función demistificadora del valor de estos motivos *kitch*. Todo ello se observa a nivel de las estructuras narrativas, puesto que no respetan los elementos constitutivos del modelo del género que el lector espera encontrar: narrador omnisciente, juicio moral implícito, final feliz. De esta forma se presenta un contraste entre el nivel melodramático de la novela y el cronístico que es significativo de por sí¹⁸.

Otro elemento importante en este proceso es el lenguaje, instrumento fundamental de la creación estética de Puig, que puede ser leído en los niveles variados y opuestos de su inmersión totalizadora. La duplicidad de la estructura se reproduce en la interpretación, permitiendo una lectura múltiple: la inmediata del enredo y la paródica del relato.

¹⁶ Cfr. N. Castelli, *Entrevista con Manuel Puig: una narrativa de lo melifluo*, «Quimera», 18 de abril, 1982.

¹⁷ Cfr. D. Torres Fierro, *Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería*, «Eco», 173, 1975, pág. 50.

¹⁸ Cfr. J. M. Oviedo, *La doble exposición de Manuel Puig*, «Eco», 205, 1977.

5- En la historia del hombre común de nuestros días, Puig muestra la enajenación de los caracteres debido a los medios de comunicación de masa, unido a la enajenación del lenguaje. La apertura del discurso se hace, así, a través de la racionalización, destruyendo la tradición de univocidad de la prosa castellana. Los medios de comunicación de masa se vuelven objeto de la expresión por medio de la ironía. Los personajes de Puig son paródicos por hablar un lenguaje enajenado por los boleros en algunos casos, por la literatura tanguista en otros o por el estilo folletinesco. El habla se transforma a través de selecciones de significados que recogen su variedad como acto atemporal y permanente, y el discurso narrativo está en tensión con el discurso de sentido temporal. La continuidad del lenguaje hablado es al mismo tiempo vehículo de la narrativa, en el nivel autónomo del lenguaje articulado del diálogo, y es la misma materia narrativa, según una nueva lógica, que sustituye la acción con las palabras¹⁹.

En lugar de hacer del discurso literario un lenguaje de connotación, Manuel Puig enfoca su narrativa en el mismo lenguaje, y en su función denotativa. Es el mismo proceso narrador que está relacionado con los objetos: de consecuencia el enunciado es, a su vez, desplazado por la enunciación.

Los libros de Puig son novelas que no existirían fuera del acto lingüístico, y gracias a éste se verifica el microcosmos en su permanencia, se reintegra en la realidad extra-novelesca, se extiende en ella, a través del diálogo de las dos hermanas.

La literatura que produce Puig es una literatura de trasgresión, sus novelas están escritas en un lenguaje homogéneo sin sugerencias de apertura: no hay una presencia tematizada de la literatura, juegos autoreflexivos, etc... Son obras no problematizadas con el lenguaje, seguras de la posibilidad de escribir enmascarando el acto de la escritura. En consecuencia su carácter ficticio está sostenido por una dialéctica de exterioridades no cuestionadas, y aun así se instituye la posibilidad paródica²⁰.

Puig, además, como otros escritores del pasado, destruye las convenciones de la literatura consoladora, mediante un proceso de irrisión y de apoteosis de las posibilidades toleradas en los textos que reescribe.

El mundo de proyecciones ingenuas, formado por el material que alimenta la pobreza intelectual, exagera las posibilidades de movilidad social, tiñe de

¹⁹ Cfr. F. J. Rodríguez Padrón, *Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular*, «Cuadernos hispanoamericanos», 245, 1970; M. Sánchez Arnosi, *Manuel Puig: la búsqueda del lenguaje popular*, «Insula», 428-29, 1982.

²⁰ Cfr. L. Kerr, *Suspended Fiction. Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.

color de rosa la vida de sus personajes y ayuda a vivir amando los clisés y las grandes pasiones. Ha sido éste el mundo de las primeras novelas de Puig, sobre todo el de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*²¹. En su última novela, el proceso de desintegración ideológico de estos motivos se acompaña con su superación consciente por parte de los mismos personajes, a nivel discursivo explícito, como tema de conversación entre las dos hermanas. Nidia y Luci de nivel cultural más alto que otros personajes de Puig, no recuerdan letras de tangos como fondo de sus primeros amores sino las palabras de la famosa «Sonatina» de Darío: «Calla, calla, princesa, en caballo con alas, hacia acá se encamina el feliz caballero que te adora sin verte, y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, a encenderte los labios con un beso de amor»²². Conscientes de la enajenación de cierta cultura popular y de su función consoladora, ellas logran aclararse el mecanismo, como por ejemplo cuando tratan del cine hollywoodiano de los años '50: «Me pidió si tenía alguna otra (película) para ver. Yo le dije que no. Ella quería ver una bien triste esa noche, dijo que tenía ganas de llorar. (...) me gustaría volver a verlas, las tengo muy olvidadas (...) Vas a llorar, ¿te parece que te hará bien? ¿no te hará mal? (...) Lloró un poco. Y dice que le hizo bien»²³.

Las dos mujeres son conscientes del valor ficticio de la ideología ofrecida por las manifestaciones de la cultura popular pero reconocen también su elemento de atracción y evasión. Luci y Nidia no añoran otro mundo, sino acaso el del pasado. La tentativa de evasión de sus existencias de soledad y monotonía las empuja, ya no hacia un mundo que reconocen como falaz, irreal sino hacia otra existencia, la de Silvia. Si la mayoría de los personajes de Puig viven la realidad munidos de unos conceptos que, pese a su falsedad, ellos implican a sus vivencias diarias, esto no pasa con ellas porque, como afirma Nidia: «La vida te enseña a darle importancia a lo que verdaderamente la tiene»²⁴.

Cae la noche tropical empieza con la misma técnica diálogada de la primera novela escrita por Puig, *La traición de Rita Hayworth*, pero muchas de las características ideológicas de los personajes han sido superadas; las jóvenes llenas de ilusiones que empezaron una charla anodina («El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de hilo color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel»)²⁵, en la última novela son dos ancianas señoras que desde las primeras palabras de su diálogo definen el crepúsculo de sus existencias («Qué

²¹ M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1968; *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

²² M. Puig, *Cae la noche tropical*, ob. cit., págs. 83 y 85.

²³ *Ibidem*, págs. 45 y 47.

²⁴ *Ibidem*, pág. 36.

²⁵ M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, ob. cit., pág. 9.

tristeza da esta hora ¿por qué será? / «Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y estar muy ocupada a esta hora»²⁶.

Puig se sirve de las dos hermanas para abordar el tema del «mal gusto», para aclarar a sí mismo su predilección hacia los géneros menores, con su carga de sentimentalismo y cursilería. Además, como declaró el mismo Puig, como enfrentamiento claro y polémico con la cultura culta, «noble» y dominadora²⁷. Su propósito es, una vez más, investigar el placer ambiguo que proporcionan los productos de la cultura popular, objeto de su frecuentación asidua; también la de Luci y Nidia, aunque con cierto desapego.

6- En la última novela de Puig, la conciencia de la realidad alcanza todos los característicos recursos consolatorios de la manipulación de las masas, incluso el de la religión. A pesar de la edad avanzada las dos señoras no intentan encontrar alivio en un más allá, y la pragmática Nidia afirma: «Los que son creyentes tienen ese consuelo. Pero una no se puede engañar, no hay manera. Es una gran cosa esa fe. Realmente yo se la envidio al que la tiene.», y Luci comenta: «Yo lo único que pido es que si hay otro mundo no me toque estar sola. Pero después de esta vida no hay nada, por suerte. (...) Claro que no hay nada. Mejor que no haya otro mundo. Para injusticias ya bastante con éste»²⁸.

La visión materialista de la vida y la consciente participación en la realidad de las dos hermanas se acompaña también con la temática política y la del exilio. Luci reside en Brasil porque ha perdido todo en su patria. Pero la única reflexión concreta a su situación es cuando comenta: «(...) es que Buenos Aires me trae malos recuerdos, nada más. Pensé que allá tenía mi regia casa, y la perdí. A vos eso no te tocó, perder la casa y hasta el último centavo. (...) Mucha gente perdió todo, en estos años»²⁹.

La política se inserta en la conversación de forma muy natural, sin agregarle ningún tipo de agresividad ni de violencia, pero es una crítica asumida, que ya no deja lugar a dudas sobre el conocimiento de una clase política constituida por militares asesinos, y con mucha soltura Nidia pregunta: «pero acá (militares) no son tan asesinos como los de Argentina, ¿o sí?»³⁰. También Silvia es una argentina obligada a escaparse de su país y Luci le explica a Nidia: «Se fue de la Argentina en la época de Isabelita y de la triple A, que vino esa campaña

²⁶ M. Puig, *Cae la noche tropical*, ob. cit., pág. 5.

²⁷ Cfr. *Semana del autor: Manuel Puig*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 24-27 de abril de 1990.

²⁸ M. Puig, *Cae la noche tropical*, ob. cit., pág. 6.

²⁹ *Ibidem*, pág. 20.

³⁰ *Ibidem*, pág. 37.

de que todos los psicoanalistas eran de izquierda (...) se fue de la Argentina por amenazas de la triple A (...) porque la llamaron una noche diciéndole que tenía 24 horas para salir del país, sino la mataban. Media Argentina se tuvo que ir.(...) Pobre Argentina»³¹.

Quizás sea oportuno reflexionar sobre el hecho que sólo a causa de un mal entendido Puig ha sido acusado de ocuparse de *trivial literature* cuando las formas de aquella literatura las utilizaba él para expresar un rechazo de la ficción literaria y además y quizás, más dramáticamente, ha sido criticado por no haberse comprometido con la terrible realidad de su país y al mismo tiempo se ha encontrado desterrado de la Argentina acusado por la censura del gobierno de Isabelita.

Todas las novelas de Manuel Puig pertenecen a un mismo «libro» que va creciendo y enriqueciéndose. *Cae la noche tropical*, de forma particular podría leerse como una variante de la experiencia de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*³². Muchos son los elementos que vinculan estas dos obras, desde el temático — el problema de la soledad de dos individuos y del exilio de la Argentina — hasta el estructural — la forma dialogada predominante —. Sin embargo ambos libros pertenecen a dos etapas distintas de la vida de Puig. El mismo escritor explicó en numerosas ocasiones que todas sus novelas habían nacido de alguna experiencia personal o biográfica o conocida por el autor a través de otros³³. *Maldición* nace de la crisis vivida por Puig durante su residencia en Nueva York y de la necesidad de analizar sus propios problemas con otros ojos. Los motivos principales son la soledad, la incapacidad de comunicar, en sentido lato y también concreto, puesto que trata de dos personajes de lengua distinta, la argentina del anciano Ramírez y la norteamericana del joven acompañante Larry. A través de las conversaciones de los dos hombres salen a flote los deseos ocultos, las frustraciones y la incapacidad de rescatar de los recuerdos de la vida pasada. Al final de la novela resulta preponderante la parte negativa de la relación humana.

Cae la noche tropical se escribió mientras Puig vivía en Río de Janeiro con la madre y de cierta forma la novela se enriquece del cariño de esta relación.

Nidia y Luci representan otra pareja, de mujeres esta vez, que en una situación similar a la de *Maldición*, reaccionan de forma distinta. El deseo de amor, el problema de la soledad, la nostalgia son los mismos del libro anterior, pero

³¹ *Ibidem*, págs. 12 y 35.

³² M. Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

³³ M. Esquerro, *Alrededor de Manuel Puig*, in Aa.Vv., *Le texte familiale*, «Actes du colloque organisé par G. Martin», 14-15-16 mai, 1982, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.

en *Cae la noche tropical* la solución ofrecida es completamente distinta; las ancianas señoras tienen una posibilidad de consuelo de su presente insatisfactorio que reside en la memoria de sus existencias, en el pasado: «¡Lo feliz que una era y no se daba cuenta! fueron años buenos y los viviste ¿Quién te quita lo bailado?»³⁴.

Cae la noche tropical se escribió en Río y testimonia la vivencia del autor en aquel momento, de la experiencia directa de su vida cotidiana, de sus encuentros, él vivía delante de la playa de Leblonen en un piso al lado del de su madre, María Elena. Esta señora, de origen italiano, de casi noventa años, todas las noches se encontraba con el hijo para compartir con él la pasión por el cine. Llena de vida, alegría e inteligencia, la señora María Elena contrastaba con el hijo delgado y tímido, con el cual, sin falta, se encontraba después de la cena en un cuarto lleno de videocassettes para participar juntos a las historias de las películas que les apasionaban³⁵.

A finales de 1989, Puig acabó por desilusionarse del país en que había elegido vivir. La situación económica brasileña, la violencia, la contaminación y varios disgustos profesionales e indudablemente su perenne deseo de encontrar un lugar perfecto, le movieron a abandonar Río de Janeiro para instalarse en México, donde ya había vivido pero de donde había tenido que trasladarse por motivos de altitud. Fue allí, en Cuernavaca, donde murió Manuel Puig el 22 de julio de 1990³⁶.

Manuel Puig fue uno de los primeros en haber logrado escribir, en pleno auge de la novela fantástica-maravillosa-mágica, libros innovadores desde el punto de vista formal y temático, arriesgados por su completa originalidad con respecto a la narrativa del tiempo. Utilizaba el cine, el folletín, la novela policíaca, recortes de diarios y periódicos, partes oficiales y muchos otros elementos inesperados para escribir una especie de crónicas sociales de la historia, de la cultura, de los acontecimientos de las sociedades latinoamericanas. Sin embargo, a diferencia de otros, Puig ha desarrollado esta función con una aparente suavidad y ligereza de escritor popular, extravagante y experimental, inspirándose por la mayoría de sus técnicas a la pasión de su vida: el cine.

Yo le había conocido pocos meses antes de su fallecimiento, en la semana que se le había dedicado en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (del 24 al 27 de abril de 1990). En aquella ocasión él había comentado que consi-

³⁴ M. Puig, *Cae la noche tropical*, ob. cit., pág. 27.

³⁵ Cfr. G. Bruno Guerri, *La notte tropicale è arrivata*, in M. Puig, *Gli occhi di Greta Garbo*, Milano, Leonardo Ed., 1991.

³⁶ Cfr. P. Bacarisse, *Manuel Puig (1932-1990)*, «Revista Iberoamericana», 152-153, 1990, págs. 1365-1370.

deraba la vejez, como a la edad más épica de la vida, porque todos los días era una batalla contra la muerte³⁷.

En efecto en *Cae la noche tropical* Puig se ha ocupado de un grupo social — los viejos — normalmente emarginado, gente a la que ha sabido narrar con cariño e inteligencia³⁸. Una vez más el poeta nos ha mostrado su compromiso con la vida revelándonos una forma de existir libre de los condicionamientos sociales, una forma de sentir particular y distinta, en contra de los grandes mecanismos represivos de los sentimientos y de la fantasía.

Università di Venezia

³⁷ Cfr. I. Bignardi, *Il peccato di narrare*, «Repubblica», 24 luglio, 1990.

³⁸ Cfr. G. Bellini, *M. Puig, Cae la noche tropical*, «Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane», 6, 1988, pp. 87-89.

RECENSIONI

Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. Edizione critica, studio introduttivo e commento a cura di Giuseppe Mazzocchi, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1990, pp.344 (Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 61 – Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere moderne).

Il lavoro di Mazzocchi è iniziato come tesi di dottorato in Iberistica presso la Università di Bologna, ed è giunto con merito alla dignità della stampa.

Nulla è provato sul Comendador Román, personaggio sconosciuto che si pensa abbia prodotto la sua poesia tra il 1465 e il 1500 circa, e abbia vissuto a contatto con la corte dei Re Cattolici ai quali dedica la sua opera più importante, le *Coplas de la Pasión con la Resurrección*.

Nel tempo si sono azzardate ipotesi sulla sua appartenenza a razze faticamente e suggestivamente sospette come l'ebraica o l'araba, sul nome di battesimo (Antonio), sulla sua militanza nell'ordine cavalleresco di Calatrava, risultate poi alla verifica prive di ogni fondamento.

Il Mazzocchi propone di identificare il poeta con Diego Román la cui presenza è documentata a Toledo negli anni dei Re Cattolici, personaggio storico sufficientemente ragguardevole (continuo) e conosciuto dai suoi contemporanei da essere indicato brevemente come «Comendador Román». Avvalora la sua ipotesi con numerosissime testimonianze di documenti studiati e sviscerati e citati a volte anche integralmente.

Le *Coplas de la Pasión con la Resurrección* nascono in un ambiente di calda e intensa sensibilità religiosa i cui fondamenti risalgono al passato, alla fine del '300, quando fiorì quel movimento spirituale fiammingo che prese il nome di *devotio moderna*, e che secondo alcuni studiosi (Castro, Bataillon, López Estrada) aveva raggiunto anche la Penisola Iberica, mentre per altri (Whinnom) ne è impossibile la presenza e l'influenza. Nasce così una «polemica» sull'argomento che il Mazzocchi approfondisce avvalorando ogni idea con ampi e precisi riferimenti e citazioni sulla dottrina e i suoi riflessi in Román, la cui intenzione, secondo l'editore, era di «commuovere i suoi lettori, di solleccitarne senza requie le reazioni sentimentali di fronte a momenti cruciali della vita terrena di Cristo».

Il problema della datazione dell'opera di Román e della *Pasión Trovada* di Diego de San Pedro, l'opera contemporanea più vicina a quella di Román, viene affrontato dal

Mazzocchi parallelamente, anche pensando a eventuali, ma non dimostrabili, rapporti di derivazione tra le due opere. Alla luce di una minuziosa analisi delle proposte avanzate da vari studiosi, rimangono più credibili le datazioni proposte nei termini 1479-1491.

Nelle *Coplas de la Pasión con la Resurrección* si possono distinguere tre parti: la *Cena*, la *Pasión*, la *Resurrección*, scritte, se crediamo alle rubriche, in momenti diversi, il che fa dell'opera un insieme strutturalmente non omogeneo presentando ogni parte singole introduzioni, difformità metriche, estensioni sproporzionate, dissonanze di struttura, più evidenti nella *Cena*. Per il Mazzocchi è una scelta strategica; è indubbiamente la rispondenza fra le *Coplas* di Román e l'ideale estetico del quattrocento, vista anche la diffusione a stampa dell'opera che induce ad ipotizzare un pubblico più ampio di quello della sola corte dei Re Cattolici, pubblico competente che apprezzava l'opera perché a conoscenza dei giochi della struttura letteraria del tempo.

Ancora alla consuetudine culturale dei lettori bisogna richiamarsi per comprendere l'operazione *vuelta a lo divino* condotta da Román su testi amorosi ben noti e vicini ai sentimenti del pubblico perciò perfettamente ricettivo.

Fenomeno abbastanza simile e altrettanto vicino al lettore è l'uso frequente delle similitudini (*exemplum, comparatio, collatio aperta*) che, pur interrompendo la narrazione, permettono l'accostamento di realtà legate spesso da un'analogia molto labile.

Un altro elemento strutturale che, secondo il Mazzocchi, unisce l'opera di Román non solo alla letteratura coeva, ma anche alle grandi opere della spiritualità europea tardo-medievale sono le *exclamationes*, pause di meditazione sulle sofferenze della Passione e le gioie della Resurrezione, e veri e propri interventi dell'autore che invita i lettori a partecipare ai dolori e alle gioie di Cristo.

Altrettanto quattrocentesca è l'unione del motivo religioso a quello politico, unione in termini storici più che corretta considerando i fatti degli ultimi due decenni del 1400. E l'unione sacro-profano si concretizza nella coincidenza del fenomeno della profezia: Passione, Morte e Resurrezione di Cristo sono state predette dai profeti, così altre profezie dimostrano che il regno dei Re Cattolici risponde a un volere divino. Il tutto riflette un radicatissimo antisemitismo dell'autore, legato al tema letterario della Passione e all'ideale di unità religiosa che si realizzerà poco dopo con la cacciata degli ebrei.

Il Mazzocchi sottolinea inoltre gli elementi teatrali (il parateatrale, la teatralità intima considerando impossibile un recupero teatrale) individuabili nell'opera di Román proprio nella creazione di «uno scenario dell'anima per il lettore *devoto*» continuamente sollecitato dall'autore a guardare a Cristo e alle situazioni che gli si creano intorno.

La tradizione del dramma sacro medievale, la stessa liturgia della settimana santa, non possono essere scivolati via senza nulla lasciare in un'opera sulla Passione.

Il dramma sacro e il sermone sono legati da elementi stilistici ed ideologici. Per il tratto omiletico le caratteristiche del sermone sono riconoscibili in un vasto spazio della letteratura spirituale medievale, anche per la mancanza di originalità nella struttura e nei temi delle opere.

Nella convinzione della difficile determinazione e dell'isolamento anche temporale di qualsiasi fatto letterario, il Mazzocchi affronta giustamente con molta prudenza il problema delle fonti.

Román, secondo il nostro editore, possedeva una profonda conoscenza di tutti e quattro i Vangeli che gli permise un «fine gioco d'incastro, che dimostra la familiarità

con tutte le diverse narrazioni della Cena, la Passione e la Resurrezione, ma anche l'organizzarsi delle stesse, nell'immaginario collettivo, in un *unicum* omogeneo».

Il Vangelo dunque è il testo ispiratore dell'opera di Román, pur riconoscendovi elementi dei Vangeli apocrifi ed echi delle opere dei Padri della Chiesa, importantissimo filtro interpretativo dei testi evangelici.

Una strettissima rete di rapporti lega l'opera di Román a quella di autori religiosi precedenti e contemporanei, soprattutto per l'assimilazione di un modello, di un modo di scrivere poesia religiosa. Il Mazzocchi però evidenzia che ciò che caratterizza la poesia di Román è l'interesse che il poeta dimostra verso le emozioni che le cose suscitano, più che verso una realtà che viene sempre «filtrata in termini affettivi e sentimentali», attraverso l'uso di sostantivi astratti, perifrasi e vari *cultismos* che, accompagnati a modalità sintattiche già ricercate nel '400, generano spesso poca chiarezza, ambiguità espressiva.

Il terzo e ultimo capitolo dello studio introduttivo è dedicato alla ricostruzione testuale delle *Coplas*. L'editore studia minuziosamente i testimoni (due manoscritti e tre stampe incunabule), esamina i rapporti tra i testimoni e in seguito ai risultati della *recensio* arriva a fissare con «ragionevole certezza» lo stemma, riservando una attenzione particolare al ms. N (Hispanic Society of America di New York) che presenta un testo intenzionalmente rimaneggiato e che viene così studiato in modo extra-stemmatico.

Il Mazzocchi tiene a evidenziare la necessità della fruibilità del testo da parte di un lettore moderno, sia nella scelta dei criteri grafici che riproducono la realtà fonetica dell'epoca in cui l'opera fu scritta, sia nella strutturazione dell'apparato nel rispetto delle esigenze di leggibilità e delle caratteristiche della tradizione del testo, dando però l'impressione di preferire la rigorosa osservanza della tradizione testuale in una elaborata sistemazione di varianti con rimandi ad appendici.

All'edizione delle *Coplas* segue un *Comento* essenzialmente linguistico che colpisce per la precisione e la ricchezza di riferimenti.

La *Bibliografía*, abbondantissima e forse poco selettiva, è preceduta da una nota esplicativa che dà la chiave interpretativa di sigle che, al primo impatto, possono risultare alambiccate cacofonie.

Chiude l'opera l'indice lessicale e tematico con un'appendice in cui vengono raccolte anche le citazioni bibliche e l'indice dei nomi.

Il lavoro del Mazzocchi è modello di rigore anche se a volte divagazioni colte appesantiscono un discorso che sarebbe potuto essere più essenziale per giungere lo stesso, proprio attraverso le motivazioni di scelte, a conclusioni prudenti e mature.

Donatella Ferro

Juan Bautista Avall-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, pp. 462.

El *Amadís de Gaula*: ¿dónde nació? ¿cuándo? ¿cuántas versiones hubo? ¿quién era en realidad Garci Rodríguez de Montalvo y por qué decidió reconstruir una obra que ya en su momento era famosa desde hacía varias generaciones?

Muchas preguntas, muchas respuestas y no todas sólidas. Precisamente situar el estado de la cuestión en unos términos claros y precisos, discutiendo pros y contras de todas y cada una de las teorías que sobre esta obra han circulado es el motivo central de los tres primeros capítulos de este interesantísimo estudio de Avalle-Arce que estamos reseñando. En ellos el autor logra zanjar (en la medida de lo posible) los problemas externos a la obra-nacionalidad, fecha, refundiciones, etc. — a partir de un análisis minucioso de la recepción del texto antes y después de 1508, fecha de la primera edición conocida. Y lo hace confirmando las teorías más sólidas y mejor documentadas que hasta el momento se conocen: origen castellano del original, el cual se debió componer hacia finales del siglo XIII o principio del XIV y sobre el que se fueron añadiendo diversas modificaciones y ampliaciones de mano (-s) diversa (-s), una de las cuales corría en forma de tres libros tal y como nos confirma Pero Ferrús en una composición del *Cancionero de Baena*. «Amadys el muy femoso / [...] sus proesas fallaredes / en tres lybros...»

Hasta aquí sólo una matización: Avalle-Arce llega a la conclusión de que la obra debió componerse en los años del reinado de Sancho IV a partir de un razonamiento eficaz, pero peligroso si no se matiza suficientemente: «Creo yo que es natural, justo y lógico suponer el paso temporal de tres generaciones entre la redacción de una obra y su condena por los moralistas en estos siglos medios en cuestión» (p. 99). Es cierto que la recepción de una obra tenía que ser necesariamente más lenta a principios del XIV que en el primer cuarto del XVI, pero de ahí a establecer una relación directa y general entre los quince años que transcurrieron entre la primera edición del *Amadís* y la primera crítica conocida, la de Juan Luis Vives de 1923, y unos supuestos cuarenta y cinco años que necesariamente debieron transcurrir entre la composición de la obra y la primera crítica, la de Juan García de Castrojeriz de poco antes de 1350, me parece demasiado aventurado. La recepción de las obras literarias durante la Edad Media no se atiene a reglas temporales fijas ya que éstas cambian con el período, con los géneros e, incluso, con cada obra. Por ello la afirmación de Avalle-Arce me parece poco sólida en sí, si bien se puede estar de acuerdo con la fecha dada para el origen de la obra porque respeta la necesidad ya mencionada de un espacio de tiempo más o menos largo entre su composición y su difusión (son varias las citas que nos confirman que a mediados del XIV la obra ya era ampliamente conocida) y coincide con el ambiente cultural y literario que se respira en la obra.

El cuarto capítulo lo dedica Avalle-Arce a la reconstrucción del primitivo *Amadís* a partir de un prudente uso de los técnicas comparatistas del folklore occidental y, en especial, de los estudios sobre la figura del héroe folklórico de Lord Raglan (ya Y. Rassinovich había recurrido anteriormente a las teorías de este autor para explicar el *Amadís*, si bien con finalidades diversas, en «El elemento mítico-simbólico en el *Amadís de Gaula*: interpretación de su significado», *TH*, XXIX (1974), 129-168. De esta manera, el autor llega a las mismas conclusiones que María Rosa Lida en su ya clásico estudio «El desenlace del *Amadís* primitivo», *Romance Philology*, VI (1953), 283-289: final trágico de la obra con la muerte violenta de Amadís a manos de su hijo Esplandián y el posterior suicidio de Oriana. En efecto, los cambios fundamentales introducidos por Montalvo no han logrado eliminar el carácter fundamentalmente folklórico del personaje original. Así, Avalle-Arce llega a reconstruir no sólo ese final ya conocido, sino sobre todo

cómo se llega a él: a partir de los puntos 12 y 13 de la biografía del héroe fijados por Lord Raglan sabemos que Amadís tiene que conocer a una princesa con la cual se casa y a cuyo padre sucede en el trono. Así pues, la llegada al poder de nuestro héroe debía ir precedida de la muerte del rey Lisuarte hecho éste que en la edición de 1508 no ocurre. Para que ello pudiera suceder el autor primitivo transformó la psicología del rey convirtiéndole en un personaje negativo que sólo por orgullo pretende casar a la fuerza a su hija con el emperador de Roma. Así se justificaría un enfrentamiento violento entre Amadís y Lisuarte que en el original acabaría con la muerte del rey a menos de alguien cercano a Amadís (¿Agrajes?) y de Galaor a manos de su propio hermano. De este modo la obra se nos presenta como un alegato contra el amor humano causante, en última instancia, de un fratricidio, un regicidio, un parricidio y un suicidio.

Con todo la labor más ardua y original de todo este trabajo lo constituyen los capítulos V al VIII. En ellos el autor hace un minucioso y sistemático análisis de cada uno de los cuatro libros que componen el *Amadís* de Montalvo. A partir de las leyes que rigen la narrativa folklórica (tal y como las explicó Olrik en 1909 y, sobre todo, en 1921) y de un profundo estudio de la onomástica, de las técnicas narrativas del relato, de los personajes y de los diversos núcleos temáticos que componen la obra, Avalle-Arce nos da no sólo una visión nueva, sino sobre todo, convincente de la obra en sus diversos añadidos.

De esta manera, por primera vez estamos en disposición de saber qué partes de la edición de 1508 son obra de Montalvo y cuáles pertenecen a la redacción primitiva ya que entre una y otra existe una fuerte oposición ideológica y artística. Efectivamente, la actuación del regidor de Medina del Campo se justifica por su deseo de crear una nueva caballería que estuviese más de acuerdo con su siglo para lo cual no sólo no dudó en eliminar el final trágico de la obra primitiva (inconciliable con un momento histórico de fortalecimiento de la monarquía y de fuerte presión moralista en la literatura), sino que introdujo todos los cambios estructurales que consideró necesarios para conseguir la absoluta modificación ideológica del texto, es decir, para transformar el radical arturismo del primitivo *Amadís* en un apología de la caballería cristiana tal y como esta se concebía en el XVI.

Es así cómo descubrimos que el personaje de Briolanja, que tantas discusiones ha despertado, es una mala interpolación obra de algún refundidor anterior a Montalvo (pp. 161-166). Lo mismo ocurre con Florestán (pp. 157-160). De la misma manera podemos interpretar que en la batalla aplazada contra el rey Cildadán de Irlanda, que culmina el actual LII, debía producirse el crucial enfrentamiento entre Lisuarte y Amadís en el primitivo mientras que en la versión actual Montalvo, con mano sabia, lo ha trasladado al LIV y ha eliminado sus consucuencias sangrientas (pp. 211-233). Cómo los episodios de la Peña Pobre, que tanto impresionó a don Quijote, y el del Endriago (pp. 199-210 y 289-295, respectivamente) son obra de Montalvo ya que ambos son momentos decisivos en el proceso, finalmente fracasado, de transformar a Amadís en un modelo de «caballero cristiano».

No estoy de acuerdo, sin embargo, con la explicación que da Avalle-Arce al matrimonio final entre don Giulán el Cuidador y la duquesa de Bristoya. En efecto, nuestro autor afirma: «El despropósito de casar a la duquesa de Bristoya a pesar de que su marido está vivo debe ceder al fin pedagógico y cristiano a que Montalvo asesta su nueva

caballeresca» (p. 368). Creo que aquí Avalor-Arce ha ido demasiado de prisa ya que parece olvidar que el duque al que se hace referencia en este pasaje final no es el marido de la duquesa, que había muerto en LI, cap. XXXIX, sino su hijo el cual, queriendo recuperar sus posesiones, había apoyado a Arcaláus contra Lisuarte y había sido hecho prisionero (LIV, respectivamente CVIII y CXVII).

En definitiva, guiados por la sabiduría y el fino olfato crítico de nuestro autor contemplamos cómo la obra va sufriendo una metamorfosis desde un LI casi totalmente mantenido idéntico al original y un LIV obra exclusiva de Montalvo. Y como su transformación progresiva va siempre indicada por la voluntad de nuestro regidor de adaptar el original a una nueva ideología caballeresca y amorosa ajenas a las violencias características de la caballería arturiana y al amor cortés tan criticado por los moralistas del XV y XVI. Y es también así como gracias a Avalor-Arce descubrimos la sutil técnica narrativa de Montalvo, el cual sí mediante cortes y añadidos, pero también mediante un hábil trabajo de reorganización de los motivos fundamentales del texto y de transformación psicológica de los personajes principales, creó una nueva obra ligada a la tradición por una sutil red de alusiones a la versión primitiva que acallaran la memoria colectiva, pero que en conjunto es nueva y original y detrás de la cual se esconde un narrador digno de consideración.

Jaime J. Martínez

Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Retorica e narrazione nella «Historia Imperial» di Pero Mexía*, Roma, Bulzoni Editore, 1989, pp. 316.

Carlo V richiede temporanea forza e vita a «quel fantasma dell'impero che aveva ossessionato il Medioevo», come asserisce Frances Yates in *Astrea. L'idea d'Impero nel Cinquecento*, fece rivivere nel XVI secolo l'idea politica dantesca della Monarchia universale. Per diffondere questa concezione l'iconografia ufficiale si preoccupò di stabilire continui collegamenti con il mondo romano (l'impostazione del ritratto di Carlo V a cavallo dipinto dal Tiziano nel 1547 richiama alla memoria la statua equestre di Marco Aurelio in Campidoglio) e con il mondo cavalleresco del Medio Evo (nello stesso dipinto spicca al collo del sovrano l'insegna dell'ordine del Toson d'Oro che qualificava l'imperatore quale cavaliere destinato a guidare la cristianità). Anche l'impresa di Carlo V ideata da Luigi Marliano, con due colonne alle quali è intrecciato il motto «Plus outre» o «Plus ultra» si rifà al «Non plus ultra» dei romani, suggerendo che la scoperta del Nuovo Mondo fa del sovrano il «dominus orbis». I titoli con i quali viene definito Carlo dopo l'elezione ad imperatore «Rey de Romanos y Emperador agosto» e «Sacra Cesárea Católica Real Majestad» confermano questa volontà.

Lo sforzo imperiale si concentrò nel legittimare con la forza possente di un mito tenace e duraturo nella cultura, nella storia e nell'immaginario collettivo l'effettiva funzione che il potere universale avrebbe dovuto svolgere. Collaborando a perpetuare e a propagandare questo mito la produzione letteraria e storica proveniente dalla stessa corte di Carlo V. In questo ambito viene pubblicata la *Historia Imperial y Cesárea* di

Pero Mexía che «nasceva non solo da un generico interesse storico, ma anche dal nuovo interesse che presentava il tema dell'Impero nel momento del suo tentato rilancio in dimensione universalistica ad opera di Carlo V» (p. 43) come sostiene Scaramuzza nel suo studio.

Retorica e narrazione nella «Historia Imperial» di Pero Mexía segue l'attività dello scrittore e il pensiero ad essa sotteso nel suo trascorrere da una iniziale simpatia per l'«illuminismo» e l'erasmianesimo che si può cogliere nei componimenti poetici scritti per le justas (gare poetiche) organizzate a Siviglia nei primi anni trenta alla «totale inversione di rotta rispetto ai temi di rinnovamento più tipici del movimento erasmiano» (p. 25) nella *Historia Imperial*, dove presenta l'impero preoccupato non tanto di imporre iniziative riformatrici, quanto di cercare un appoggio ed una «legittimazione sociale» nel Papato.

Come nasce questo amore e interesse per l'impero nella Spagna che da esso si era sempre sentita svincolata se non tradita nel momento in cui non trovò nessuna solidarietà nella cacciata dei mori dal proprio territorio?

Il saggio di Scaramuzza ricostruisce l'ambiente in cui riprende vigore l'idea dell'impero universale nelle convinzioni e nel pensiero dei consiglieri e segretari del sovrano quali Ruiz de la Mota, Gattinara, Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés puntualizzando le diverse posizioni nelle loro differenze a volte profonde, a volte sfumate senza dimenticare l'ombra di Erasmo che aleggiava intorno a Carlo nei suoi primi anni di regno. Note sempre precise completano e ampliano il quadro con riferimenti esaustivi che non si limitano alla cultura spagnola, ma spaziano a tutte le possibili componenti europee.

Pero Mexía nella ricostruzione storica dell'impero, quando debba dare una valutazione delle grandi contese fra i due poteri, si pronuncia sempre a favore di quello spirituale, convinto della superiorità di quest'ultimo, superiorità che gli deriva dall'approvazione pontificia dell'incoronazione dell'imperatore, essendo il potere temporale di origine divina. Lo storico inoltre non perde occasione per giustificare il diritto della Chiesa al potere temporale sulle terre possedute, frutto della donazione dei re franchi.

La concezione filo-papale di Mexía non appare strana nel contesto storico-politico nel quale nasce, ma può stupire che Carlo V l'apprezzi a tal punto da nominare cronista imperiale chi l'ostenta con tanta fierezza. Scaramuzza elabora una lucida e ben motivata interpretazione di questa apparente contraddizione, considerando che con la scomparsa di Gattinara e Valdés dalla scena politica, con il diffondersi di un clima anti-erasmiano, si dovette abbandonare ogni idea di *renovatio* imposta al Papa anche contro la sua volontà; il concilio di Trento poi si preoccupò non di assumere un carattere dialogico come avrebbero voluto gli erasmiani, ma di ridefinire i dogmi della dottrina cattolica. «In questa situazione, quale garanzia avrebbe ricevuto l'autorità imperiale (da sempre paladina della cattolicità, dell'unità religiosa considerata necessaria come *instrumentum regni*) se avesse avuto unicamente una base autonoma costituita dalla rappresentanza dei principi tedeschi? Ecco dunque acquistare un'importanza ancora maggiore di prima la legittimazione da parte del pontefice romano come rappresentante di quella che avrebbe dovuto essere l'unica vera Chiesa. Di qui l'opportunità che poteva presentare agli occhi di Carlo V e dei suoi consiglieri di quel periodo una visione dei rapporti impero-papato come quella di Mexía; che del resto riprendeva tematiche abbastanza tradizionali nel pensiero spagnolo in proposito».

Dopo aver inquadrato l'opera di Mexía nel suo tempo ed averne indagato il pensiero, l'autrice passa all'analisi dei ricorsi retorici adottati che inseriscono lo storico nella tradizione castigliana di una potenziale dottrina dell'*ars histórica* in quel percorso che dal tardo Medio Evo giunge alle teorizzazioni cinquecentesche di Luis Vives e di Fox Morcillo. Uno degli elementi che si perpetuano è la visione provvidenzialista della storia nata dalla convinzione della costante attenzione di Dio per le vicende umane e il conseguente suo intervento per aiutare i buoni a colpire i cattivi. Il *provvidenzialismo* è accompagnato dal *moralismo* o *esemplarismo* giacché il racconto storico deve porsi come insegnamento morale e deve rispondere alla caratteristica della veridicità.

Con grande abbondanza di esempi Scaramuzza ricostruisce un ideale percorso della narrazione storica basata su tali principi da Pero López de Ayala, Pérez Guzmán, Diego Enríquez del Castillo, Alonso de Palencia all'umanista Fernán Pérez de Oliva fino alla riflessione teorica di Guevara, Vives e Páez de Castro senza dimenticare la base latina a tutti comune.

La concezione storiografica di Mexía emerge già nell'«Epístola» dedicatoria indirizzata al principe Filippo e nel prologo «Al lector» che precedono la *Historia imperial*, dove appare evidente la sua condivisione delle idee di fondo degli storici precedenti impegnato a magnificare quei «personaggi che meglio sembrano incarnare l'idea d'impero che l'autore ha o anticipare certi aspetti della politica imperiale della sua epoca. In particolare si ha un'esaltazione di quegli imperatori la cui linea dinastica conduce a Carlo V» (p. 154). Segue anche il precetto della *veridicità* («el principal fundamento es, guardar la verdad», e ancora «basta no ser mentiroso») che si garantisce attraverso la autenticità e la fondatezza delle fonti. In nome della veridicità Mexía dichiara di non ricorrere agli ornamenti dell'eloquenza, di sentirsi soddisfatto dall'essere veritiero. Scaramuzza non dà credito a queste affermazioni e individua nel testo una serie di preoccupazioni per lo stile che nascevano dall'attenzione ai dettami di un certo ciceronianesimo diffuso nel suo tempo. Contro le asserzioni di Mexía di volere *cortar*, *abreviar*, *reduzir*, ci si imbatte sovente in figure dell'*amplificatio*, ma non mancano neppure ripetizioni fonetiche quali rime e assonanze per sottolineare unità ritmiche all'interno del periodo o riprese della stessa radice verbale, o un uso di arcaismi che diano un tono solenne alla sua prosa.

Denuncia poi l'interesse dello storico per la precettistica il riguardo prestato al lettore nella proposta di aneddoti e digressioni che «venivano consigliate dalla retorica agli storici anzitutto allo scopo di ricreare un po' il lettore» (p. 170-171), ma anche nel coinvolgerlo nelle proprie scelte narrative, facendolo partecipe di dubbi o problemi (*dubitatio*) inerenti all'organizzazione della materia: «Uno dei problemi fondamentali della retorica infatti è quello di mantenere la comunicazione con chi deve ricevere il messaggio. Mexía se ne mostra perfettamente consapevole e sviluppa la sua storia quasi in un colloquio costante con il lettore» (p. 172).

Delle scelte retoriche impiegate nella ricreazione dei ritratti di re e imperatori attraverso i quali Mexía costruisce la sua *Historia*, Scaramuzza si serve per la comprensione del pensiero, della ideologia e della visione politica dello storico. L'adozione della *laudatio*, che presuppone la continua esaltazione di quei valori etici e di quelle qualità umane verso le quali ci si propone di accrescere l'adesione del lettore, viene operata, come bene si evince dal *Trattato dell'argomentazione* (Torino, 19667 di C. Perelman,

L. Olbrechts-Tyteca «preferibilmente da quanti in una società difendono i valori tradizionali, i valori ammessi, che sono oggetto dell'educazione, e non... i valori nuovi che suscitano polemiche e controversie» (p. 54). Il discorso epidittico dunque «forte dell'umanità di fondo in cui si trova ad operare... tende a trasformare tali valori accettati in qualcosa di assoluto» (p. 190), richiamandosi a un ordine universale, alla natura o a Dio.

«La *Historia del emperador Carlos V*, completamente ideale della *Historia imperial y cesárea*, come recita il titolo del capitolo 8°, si basa sui «moduli classici del genere epidittico, unitamente però ad alcune immagini peculiari elaborate in quel periodo anche in funzione propagandistica da letterati e artisti gravitanti nell'orbita imperiale» (p. 267). L'immagine di Carlo V che emerge è quella del cavaliere cristiano, del *miles Christi* di stampo medievale che combatte per proteggere il suo popolo. «Mexia — conclude Scaramuzza —... ci ha lasciato uno degli estremi tentativi di rivitalizzare l'idea dell'instaurazione di una società giusta attraverso una unica suprema autorità civile, per di più in stretta unione con un'unica suprema autorità religiosa. Se non ha certo potuto ridare vita realmente a quegli ideali, la sua grande abilità comunicativa e divulgativa... è riuscita per parecchio tempo, e non solo in Spagna, ad alimentare interesse ed ammirazione per la maestosa storia dell'impero» (p. 286).

Questo saggio, sempre doizioso di note bibliografiche e di precisi riferimenti nella individuazione delle matrici culturali e degli antecedenti retorici, è arricchito da una bibliografia preziosa per chiunque si accinga a compiere un lavoro sul Cinquecento spagnolo.

Donatella Montalto Cessi

Alexander A. Parker, *The mind and art of Calderón. Essays on the Comedias*, Ed. Deborah Kong, Cambridge University Press, 1988, pp. XIV-417.

A riposo dal 1978 (era nato nel 1908), Alexander Parker pensò di dedicare la sua libertà a «rounding off» la sua interpretazione della commedia calderoniana. Nel 1981 divenne quasi cieco, e l'impresa si fece difficile. La Cambridge University Press gli propose di raccogliere in volume i suoi scritti calderoniani; ma Parker (che, sorprendentemente per me, non aveva mai pensato a simile operazione: cf. p. X) fece la controproposta di rifondere tutto ciò che aveva sulla *comedia* in modo da giungere a una «general survey of Calderon's development as a dramatist from first to last» (p. IX). *The mind and the art of Calderón* è il risultato: un libro che accoglie, adatta e ampiamente integra quasi tutti gli studi calderoniani sulla *comedia*, fatto in modo che «could appeal to a wider audience than a specialist one», come afferma (p. XIII) Deborah Kong, che efficacemente assistette Parker. La semicécità, rileva questi, gli impedì di aggiornarsi sulla letteratura secondaria posteriore al 1981; infatti non dimostra conoscenza dell'ampia produzione occasionata dal centenario, e pubblicata più tardi.

Personalmente avrei preferito la ristampa degli antichi scritti, preceduta, o seguita, da una visione d'insieme, ad essi richiamantesi, ma da essi chiaramente distinguibile. È difficile inserire uno scritto specifico risalente a un determinato periodo e dirigentesi ad un determinato pubblico di specialisti in un libro concepito come attuale interpretazione d'insieme diretta ad un pubblico anche di non specialisti. Con quella diversa organizzazione risulterebbe chiara la ragione delle differenze di tono e di proporzioni; e si rileverebbe meglio il «development» di Parker, insieme a quello di Calderón.

Comunque, eccoci qui, sotto gli occhi, ciò che possiamo considerare (e lo è nelle intenzioni) il testamento di Parker calderonista, la sintesi della sua vita intellettuale, che non si limitò a Calderón, ma si incentrò nel suo studio.

O degli altri poeti onore e lume,
vagliami il lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Questi versi costituiscono l'epigrafe dell'opera. Per Parker, Calderón fu «degli altri poeti onore e lume», così come per T. S. Eliot lo fu Dante: la citazione di Dante in questo caso è un'implicita citazione di Eliot, che fu il punto di riferimento di Parker fin dalla gioventù e lo rimase fino alla fine, anche se in questo volume le citazioni di Eliot sono poche. «Every new work of literature alters all preceding literature», come T. S. Eliot «once put it» (p. 361); dobbiamo collocare l'autore del passato nel suo tempo; e poi vedere cosa significhi per noi. Questa è una premessa essenziale del calderonismo parkeriano.

Parker afferma che egli per lo più non cercò di diventare familiare coi nuovi metodi critici (cf. p. XI). In realtà qualche presenza (Frye, Eliade) affiora; ma possiamo tranquillamente ritenere che, sulla base di Eliot, la lunga ricerca di Parker fu guidata dalla sua riflessione personale. Anche per questo, nel libro è presente più la «Mind» che la «Art». La favolosa abilità artigianale di Calderón rimane in ombra nella ricerca parkeriana; affiora prevalentemente da suggerimenti altrui (Casalduero, D. Alonso). Il teatro come gioco, e come ironia: gli elementi che prevalgono nell'opera calderoniana «de capa y espada» e «palaciega», non tanto nel senso che manchino nelle opere più drammatiche, quanto nel senso che in queste vengono messi in ombra dall'urgenza dei problemi esistenziali, non erano stati oggetto specifico della riflessione parkeriana, che pure, affermando il «theme» al di là del «plot», rinnovava il modo di vedere e di giudicare la struttura dell'opera teatrale. Calderón ha scritto una cinquantina di opere piuttosto brillanti che drammatiche; ma nel corso della sua vita Parker si era occupato quasi solo delle opere di contenuto drammatico. Qui si è accorto di tale squilibrio; e aggiunge studi più o meno ampi su alcune «commedie», inteso il termine nel senso ora corrente: *El astrólogo fingido* (pp. 153-168), *La dama duende* (pp. 143-147), *El galán fantasma* (pp. 147-152), *No hay cosa como callar* (pp. 181-195). Comunque, di fronte a una decina di «commedie» esaminate, o almeno citate, lo sono una ventina di «drammi», che pure costituiscono una parte meno numerosa del *corpus* calderoniano; e a questa ventina si devono in qualche modo aggiungere le *comedias* mitologiche studiate, studiate spesso perché rivelano un fondo, esse pure, di riflessione esistenziale.

L'importante presenza nel volume delle opere di tema mitologico rappresenta un'innovazione nei confronti del calderonismo d'origine romantica di cui Parker è erede (anche se non dimostra un'adeguata conoscenza del grande calderonismo romantico tedesco). È un'innovazione che si deve collocare accanto all'interesse di Aubrun, ed anche a quello di un calderonista più giovane, Neumeister, nei confronti del quale Parker dimostra un suo tratto notoriamente caratteristico (dimostrato particolarmente a proposito del suo libro sulla picaresca): l'inclinazione al giudizio acerbo, enunciato più che motivato.

All'analisi di alcune opere mitologiche Parker estende il rilievo da lui dato al «father-son conflict». Egli ricorda che Blanca de los Ríos parlò dei «diez Segismundos» di Calderón, insinuando che l'inventiva calderoniana era piuttosto povera. Giustamente, Parker rileva che si tratta d'altro. Il mito della Torre si riferisce al «fundamental existential problem» (p. 95) di Calderón. Il tema ricorre nell'opera perché ha segnato profondamente la vita. Il difficile rapporto col padre ha una relazione, in Calderón, col problema teologico della conciliabilità tra predestinazione e libertà individuale. La profezia sul destino della persona, ereditata dalla tradizione classica e combattuta dalla chiesa cristiana, ha spesso una parentela con tale rapporto, in Calderón. E «the psychological strains of Calderon's boyhood were still in his old age inspiring poetic drama» (p. 83). Audacemente, ma suggestivamente, Parker intravede nella giovanile *La devoción de la cruz* allusioni alla vicenda umana del fratellastro Francisco e perfino a quella della monacazione prematura della sorella Dorotea. Si è sostenuto che Calderón è un «detached and remote dramatist» (p. 83); invece in lui simboli e miti contengono «a literal reference and a much greater range of unwritten meaning, implication and emotion» (p. 87). Certo Calderón è un drammaturgo intellettuale; ma ciò «does not mean the subservience of feeling and emotion to reason» (p. 364).

Non di rado Calderón deforma i dati storici da cui derivano i suoi drammi e trasforma la tradizione mitografica. Ma non si tratta di cambi arbitrari; ognuno «specifically points towards the meaning he wishes his plays to convey» (p. 338). Il mito è deformato per esempio ne *La estatua de Prometeo*; i dati storici per esempio ne *Las armas de la hermosura*, che si riferisce alla ribellione di Coriolano. In Calderón, questa risulta immediatamente posteriore al ratto delle Sabine, che secondo le fonti storiche avvenne tre secoli prima di Coriolano. Coriolano, ribelle al patriziato romano di cui fa parte, trova ospitalità tra i Sabini; ma la sua fidanzata (nelle fonti storiche si parla della madre) Veturia interviene e mette pace: le donne «produce the civilising, because humanising, influence» (p. 63); Roma è salvata dalle stesse Sabine che ha offeso. Secondo Parker, quello che anacronisticamente si potrebbe chiamare il «femminismo» di Calderón si traduce in questo caso nel suggerimento di una politica. *Las armas de la hermosura* è precisamente databile: è del 1652, l'anno dell'esaurimento della ribellione catalana. Calderón insinuava l'opportunità di un atteggiamento conciliante del potere nei confronti dei catalani, lontano dall'arroganza patrizia. Noi ora sappiamo che nel 1641 Calderón scrisse un *pamphlet* diretto ai catalani ribelli, in cui si affermava che il Re era disposto a confermare i loro *fueros*, se fossero ritornati a riconoscere il loro sovrano. Su linea analoga è *Amar después de la muerte*, che deplora l'arroganza patrizia e fa risalire a questa la ribellione dei *moriscos* all'epoca di Filippo II; e anche *El alcade de Zalamea*, in cui Filippo II finisce col convalidare l'evidente abuso di potere di Pedro Cre-

spo, che «would certainly have been executed in real life» (p. 55), nel 1580. In effetti, ed andando oltre Parker, ma sulla linea da lui esemplificata nel caso de *Las armas de la hermosura*, possiamo addirittura vedere in Calderón una tendenza a comprendere la ribellione delle minoranze e dei ceti oppressi. Coriolano, patrizio ribelle difensore delle donne, vince; suo padre, patrizio senz'altro, aveva votato per la sua condanna. Sullo sfondo del suo radicale problema esistenziale, il conflitto col padre, emerge una concezione diversa del potere politico.

Certo non tutto convince nel libro di Parker. Debole mi è parso il suo capitolo su *El príncipe constante*, benché quest'opera sia da collocare alle origini dal calderonismo parkeriano: Parker ne fece un'edizione nel 1938, mezzo secolo prima di questo libro. Vi si prescinde dai rapporti Fénix-Muley e Fernando-Muley, cioè da elementi fondamentali della complessa struttura dell'opera. Più in generale, rimane molto in ombra la funzione del *gracioso*, funzione ironizzante ed equilibrante. Tale fatto ha un'implicita relazione con lo scarso interesse per la commedia calderoniana: abbiamo visto che lo stesso Parker si rese conto che non poteva presentare una visione d'insieme della «comedia» di Calderón prescindendo da una delle commedie di cappa e spada più ammirata attraverso i secoli, *La dama duende*. Certo il libro è fatto di «essays on the Comedias», come dice il sottotitolo; non sorprende che Parker non si sia occupato dei «sainetes», del resto solo molto recentemente recuperati all'attenzione della critica; ma il fatto è da collocare accanto allo scarso rilievo dato al *gracioso* e alla commedia che chiameremo leggera. Tutto un versante di Calderón resta al margine dell'attenzione di Parker; questi resta definitivamente legato alla sua problematica, che senza dubbio coglie il nucleo centrale dell'opera calderoniana: il rapporto tra destino (di cui fa parte l'eredità paterna, in essa quasi sempre traumatica) e libertà. In questo libro Parker accentua il suo impegno di chiarire lo sviluppo diacronico, e quindi di rintracciare nelle stesse opere mitologiche anche tardive, scritte per la corte, la sopravvivenza dell'antico problema esistenziale. Ma ci sono anche altri suggerimenti. Si tratta, ripeto, di un libro-testamento; «datato», naturalmente, come tutto; ma un libro del passato aperto verso l'avvenire.

Franco Meregalli

Alfonso Armas Ayala, *Galdós: lectura de una vida*, Sta. Cruz de Tenerife, Edit. Conf. Cajas de Ahorro, 1989, pp. 397.

La dedicatoria «A mi padre, espíritu galdosiano», nos dice ya del fervor con que el autor asumió la tarea de ofrecernos su «Galdós, Lectura de una vida», de indubable interés no sólo para los galdosianos, sino también para el lector curioso por conocer detalles del hombre Galdós y de su época.

En la «Nota breve» se exponen algunas reflexiones sobre las fuentes consultadas (Clarín, Berlowitz, Casaldueiro, Pérez Vidal, etc.), de indiscutible importancia para el conocimiento de la biografía de Galdós. El autor subraya que «Sin Galdós y sin su tiempo histórico no es posible conocer ni explicarnos nuestra propia época, nuestro mundo actual; la España de Galdós es el primer capítulo que debemos conocer si quere-

mos tener conciencia clara de la España en que todavía puede leerse con viva claridad, las páginas escritas por el autor de los Episodios Nacionales». (p. 15)

En los ocho capítulos siguientes, A. Armas Ayala nos introduce morosa y atractivamente en el entorno vital de aquel joven canario, que sería, andando el tiempo, el novelador fabuloso, creador de personajes fascinantes.

En «La canariedad de Galdós» el autor, subrayando este rasgo, afirma que no es casual que el novelista retrata tan fielmente a la pequeña burguesía, ya que por nacimiento y educación procedía de ella o *inconscientemente* se constituyó «... en personaje de la propia novela de su vida» (p. 34) Son particularmente interesantes las afirmaciones de Armas Ayala sobre el carácter del novelista, «su claro sentido común, su saber escoger el término medio... el saber escuchar a los demás y... sus silencios», (p. 72) que le proporcionarían una base inapreciable para colaborar en los diarios más prestigiosos de Madrid, colaboración que le proporcionó una gran popularidad. «Cuando el joven Galdós publica su “Fontana de Oro”, ya no era un desconocido en los círculos literarios madrileños». (p. Idem) Las ideas políticas y filosóficas, predominantes en aquellos días de efervescencia republicana, (proclamación de la República, La Niña, su fracaso y la Restauración), prendieron en al ánimo del joven e incipiente novelista que «... se comprometió total y asbolutamente en muchas ocasiones». (p. 195)

El krausismo, el regeneracionismo y el sentido cristiano que Galdós tuvo de la religión católica, hicieron del novelista y del hombre una personalidad comprometida con su época, y cuyo compromiso lo mantuvo hasta el final de su vida. Su evolución ideológica desde 1886 hasta 1913 es el resultado de esa saturación a la que llega la inteligencia y la sensibilidad de un español cada vez más ciego físicamente, pero más clarividente en la visión de su patria». (p. 219)

En el Capítulo sexto «Los amigos de Galdós», el autor transcribe opiniones de escritores y políticos como Clarín, A. Palacio Valdés, Giner de los Ríos, Pablo Iglesias, Antonio Maura, Costa y otros; algunas de indubable interés por su novedad.

Armas Ayala refiriéndose a «El Caballero Encantado», «... el más social de los textos galdosianos», (p. 289) afirma que Galdós y Costa fueron «... buscadores de una nueva España que solo encontraban en unas raíces nuevas, precisamente las que les ofrecían el campo, la educación y una nueva vida, distinta a la que hasta entonces se había conocido, la que habría de basarse en el trabajo de cada uno». (p. 290) Las Notas, Láminas, Dibujos, Fotografías... en total VIII capítulos, presentan un rico material biográfico, complemento brillante de este «Galdós: Lectura de una vida», cuyo segundo volumen deseamos llegue pronto a manos del lector.

I. Palmira Arnáiz Amigo

Juan Larrea, *Orbe*, Edición de Pere Gimferrer, Barcelona, Seix-Barral, 1990, p. 276.

Entre 1926 y 1933 Juan Larrea fue llenando páginas y páginas de un diario singular, que pensaba publicar en España en otoño de 1936. La guerra civil acabó con el proyecto. Esa obra que, tras el título provisional de *Universo poético*, se llamó final-

mente *Orbe*, ha permanecido inédita hasta nuestros días. En su conjunto aún lo sigue siendo, pero recientemente, gracias a Pere Gimferrer, se imprimió una parte de las mil quinientas veintiuna páginas que constituyen la copia del original, escrita a máquina en su día por César Vallejo y entregada más tarde a Gerardo Diego.

Tal como nos es dado a conocer en la actualidad, *Orbe* presenta una estructura abierta en grado extremo. Para el autor era genéricamente un «libro de notas», donde se yuxtaponen muestras de diferentes formaciones discursivas, como por ejemplo la confesión personal y el análisis sociológico, el manifiesto estético y la predicción religiosa, la anécdota doméstica y la política planetaria. Es un texto de argumento discontinuo, inconexo, desordenado, simbióticamente vinculado a la existencia del autor. Es éste el dato más llamativo de cada página, donde sobresale el esfuerzo titánico por deshacer convenciones, costumbres, certezas, en la tentativa de revisar cómo la cultura occidental ha ido desarticulando su más auténtica relación de necesidad entre el lenguaje y el mundo, la literatura y la vida. Al empezar esta obra, Larrea era un original poeta de vanguardias; al terminarla, se había convertido en un heterodoxo inventor de utopías.

Como suele pasar a menudo con este tipo de textos, la necesidad de escribir un diario surge en Larrea durante una época de perturbación física y psíquica que culmina, hacia el final de los años veinte, en una intensa crisis de identidad. A partir de entonces todo es distinto: tanto vivir como escribir. Para Larrea, artista total, las dos realidades habían sido siempre inscindibles. A cualquier experiencia vital tenía que corresponder una experiencia verbal. A un nuevo ajuste de su existencia tenía que seguir un nuevo ajuste de su escritura. Por eso es indispensable individualizar previamente unos puntos de referencia que nos permitan orientarnos.

El pasado es uno de ellos. La imaginación de lo que se va a hacer tiene su raíces en la conciencia de lo que ya se ha hecho. La trayectoria futura necesita enlazarse con el camino pasado. Larrea sin embargo no dispone de esa continuidad. La crisis ha producido en él muchas rupturas. Reconocerlas, circunscribirlas, enunciarlas es el primer paso para conjeturar acerca de uno mismo una imagen posible y su posible discurso.

El referente figurado que utiliza el autor para hablar del profundo malestar psíquico relativo a esa época es sumamente concreto, físico: «descoyuntación» (p. 16); «disgregación» (p. 17), «enrrecimiento» (p. 17), «fragmentación» (p. 59), «desgajamiento» (p. 59) son algunas de las definiciones aniquiladoras que preparan la sentencia definitiva: «El yo, esa unidad que dentro del individuo preside a su eficaz existencia, ha estado *muerto*» (pp. 17-18).

El autor subraya a menudo que sus habituales relaciones con el mundo se iban deteriorando progresivamente, que en su mente se iba confundiendo todo término de referencia. Entre ellos la memoria, que «se había desmembrado en andrajos» (p. 50), y la escritura, que se había reducido a «notas desbarajustadas» (p. 28). Ya no quedaba unidad, orden, estructura, ni en la actividad de la conciencia, ni en el ejercicio de la literatura. Cualquier tentativa de autoreflexión se convertía en alguna metáfora de autodestrucción, cuyas etapas se representaban — también concretamente — a través del movimiento de un camino desandado, un «retroceso» diario (p. 52), un inevitable «precipitarse en el abismo sin fondo» (p. 52). En el supuesto punto de llegada, en ese fondo de in-existencia que atraía todo lo que poco a poco dejaba de ser reconocible como forma o estructura, quedaba sin embargo un núcleo perdurable. A través del campo se-

mántico de la deconstrucción fabril tantas veces utilizado para las realidades más evanescentes, Larrea representa su crisis como un derrumbe general, del que nada puede salvarse menos los «trozos dispersos» (p. 51) de la escritura. En el escenario caótico del fragmento indiferenciado e inservible, entre los «añicos del yo roto» (p. 51), escribir sigue siendo el acto que «presta realidad a la vida interior» (p. 51).

La vida interior, sin embargo, está tan alterada que la vivencia de la crisis resulta en sí misma inefable. La experiencia de ese dolor no encuentra ninguna expresión adecuada. La esencia del fenómeno permanece verbalmente irrepresentable, opaca, «irreal». El desequilibrio psíquico es a la vez una incapacidad literaria. Los signos quedan vacíos, puros simulacros de un sentido que no tiene correlación. Pero todo lo que no pase a la página está perdido para siempre. Lo importante entonces es renovar la dinámica fundamental de la escritura. Mientras no cese el gesto, el sujeto no desaparecerá. Mientras se repita la ceremonia, permanecerá abierto el contacto entre un caótico mundo interior y el logos colectivo organizado. Para sí y para los demás, Larrea sigue existiendo porque sigue escribiendo, aunque será en todo caso *otro* hombre.

A raíz de la crisis, el autor no sólo no aspira a recomponer esa división de la personalidad que reconoce como propia desde la infancia, sino subraya la imaginaria hendedura, la ensalza, la institucionaliza, puesto que allí descubre la presencia simultánea de un yo biológico individual y un yo ideológico colectivo, sometidos a elaborados procesos verbales. La escisión se configura a veces como alteridad radical («el yo que me posee es contrario a mi temperamento, es monstruoso», p. 59), a veces como emanación propia («ese parásito de mi verdadera personalidad», p. 73), a veces como enigma («Ese segundo personaje oculto ¿qué es? ¿quién es?», p. 71).

Nada parece ya seguro, ni siquiera el nombre propio que de pronto es defectuoso, inadecuado, desprestigiado. De la dúplice realidad que el autor advierte en sí mismo, sólo una es identificable bajo la expresión «Juan Larrea»; la otra no tiene designación, no es abarcable. Por eso, en lugar del nombre único que aún no puede ser escrito, el nombre propio se mezcla al pronombre, pero doble también, de primera y tercera persona: *yo* y *él*.

Son curiosas oscilaciones gramaticales a las que corresponden interesantes oscilaciones conceptuales, ya que el autor intenta racionalizar lingüísticamente lo irracional, añadiendo al paradigma común formas de conocimiento que no consiguen convertirse en métodos, que no admiten más que hipótesis faltas de control y coherencia. Pero en ellas reside la «posibilidad de una organización superior» (p. 118). Tal como ha llegado a la edad moderna, la razón aparece una «potencia *represora*» (p. 57), un obstáculo para el completo desarrollo del hombre, que necesita ser integrada por la imaginación, la sola facultad capaz de cumplir «el prodigio de la autocreación, de la autopercepción, de la autodescripción» (p. 151).

La posible reconstrucción de la identidad de Larrea pasa por este programa, que en un primer momento parece elegir la vía heterodoxa del delirio. Pero este amago de transgresión solitaria va cediendo pronto a un proyecto de integración colectiva. La imagen del loco que posee la verdad tiene sin duda una gran tradición, pero se sitúa automáticamente fuera de la sociedad. Larrea en cambio no pretende ser singular sino ejemplar. No quiere dar escándalo, sino poner sobre aviso. Necesita encontrar por lo tanto un terreno común entre su propia vivencia y el contexto cultural en que espera

reconocerse y ser reconocido como sujeto. Basta con substituir el concepto de locura por el concepto de inconsciente. Sin embargo, aunque utiliza ciertos términos psicoanalíticos, Larrea no concibe esta realidad psíquica como una virtualidad vacía de la conciencia, sino como su antagónico depósito de sentido. Territorio sagrado y hasta la fecha rechazado, el inconsciente encierra para él un saber profético e intemporal que necesita ser descubierto — no interpretado, ni reducido a la explicación — para que compense las carencias de la racionalidad, para que haga triunfar en el futuro la unidad del «Todo», cierta mística «Vida» que trasciende lo humano.

Larrea vuelve así a introducir desde una perspectiva universal esa dualidad que tanto le afecta en el plano individual. Dentro o fuera de sí, hay siempre una parte de verdad que se eclipsa y se resiste a tener configuración, identidad, nombre. Una presencia espectral que sólo puede ser conjurada a través de la negación. «Soy un hombre en el que se amalgama lo que es y lo que no es» (p. 155), afirma Larrea de sí mismo. Y esa ausencia es tan halagüeña y aniquiladora como para inducirle a escribir: «me llamo Nadie» (p. 119).

Elide Pittarello

Manuel Azaña, *Apuntes de memoria y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1990, pp. 378; Enrique De Rivas, *Comentarios y notas a Apuntes de memoria de M. Azaña* ibid., 1990, pp. 244; Manuel Azaña-Cipriano Rivas Cherif, *Cartas*, 1991, pp. 171.

Le *Memorias* di Azaña pubblicate da Juan Marichal nelle *Obras completas* rivelano notoriamente grandi lacune, dovute al fatto che non tutti i quaderni su cui Azaña le scrisse furono rintracciati. Le lacune restano tuttora, dopo il recupero dell'archivio sequestrato dalla polizia franchista nel luglio 1940. Ora Enrique de Rivas pubblica degli «apuntes de memoria» di Azaña, che erano già noti all'editrice delle *Obras completas*, la quale tuttavia non giudicò opportuno pubblicarli, come non pubblicò frammenti di *Fresdeval*. Ora Rivas ci presenta gli appunti in tre forme: come manoscritti in fac-simile, in una trascrizione «fiel» e in una «versión restaurada». Divide i discontinui originali in 15 «textos», ognuno dei quali viene descritto e fatto oggetto di un «comentario general» e quindi annotato, soprattutto per confrontarlo con le memorie di altri personaggi che presero parte agli avvenimenti: particolarmente Alvarez del Vayo, Giral, Hernández, Largo Caballero, Negrín, Prieto, Zugazagoitia. Anche più frequentemente viene citato l'amico e cognato Rivas Cherif. Segue l'edizione, pure commentata, di cinque lettere inedite di Azaña; indi tavole cronologiche, un indice dei nomi, un'amplissima, forse esauriente bibliografia degli scritti di Azaña. Così testi di una novantina di pagine conducono a una pubblicazione di seicento: un lavoro puntiglioso, anche se parecchie allusioni non sono state chiarite.

A quando risalgono gli appunti, fino a che punto siano contemporanei ai fatti riferiti, non sempre è facile stabilire. Hanno inizio con delle considerazioni generali; poi si

riferiscono alla strage commessa dai «milicianos» nella «Cárcel Modelo», mentre Azaña, presidente della Repubblica, si trovava, ignaro, nel vicino Palazzo Reale; quindi ai 52 «fusilamientos» di Alicante (di cui una delle vittime fu José Antonio Primo de Rivera) e al trasferimento della presidenza a Barcellona. Questi primi testi sembrano risalire alla fine del 1936; i successivi che Rivas chiama «textos 3-10» sono della primavera del 1937. Gli uni e gli altri rivelano «desesperación» e «horror» (p. 19); un compatto pessimismo («nada de esto sirve para nada», p. 72). Arriviamo all'epoca della redazione de *La velada en Benicarlo*; gli appunti confermano, malgrado le dichiarazioni di Azaña, che i personaggi di quest'opera hanno la loro matrice nella conoscenza di interlocutori vivi di Azaña.

Un successivo gruppo di testi (n. 10-14) si riferisce ai primi mesi del 1938. È dunque esatto che gli appunti coprono in qualche modo dei vuoti delle *Memorias*, come rileva Rivas (p. 9 dei *Comentarios*). Li coprono per quanto riguarda i fatti e le reazioni immediate; non certo per quanto riguarda la complessità delle reazioni e quindi la qualità letteraria.

Dopo gli *Apuntes*, Ríos pubblica cinque lettere di Azaña, rispettivamente del luglio 1938, luglio 1939, settembre 1939, febbraio 1940 e infine 29 maggio 1940. La prima (ed unica scritta mentre era ancora presidente) riguarda i rapporti tra Azaña e i militari, e specificamente col generale Goded. Secondo Azaña, «una de las pocas personas capaces, entendidas, del generalato español» (p. 305). La lettera del luglio 1939 è esteriormente pacata, ma rivela «el mal genio que la gente le atribuye» nel momento stesso in cui lo nega (p. 313): «Negrín se ha propinado la satisfacción de arrastrarme en el suelo» (p. 314). La terza lettera parla de *La velada* appena uscita a Parigi («un hermoso libro de erratas. Más de 70 he contado en las 187 páginas de la obra», p. 318); contiene anche valutazioni positive sullo spirito francese a due giorni dalla proclamazione della guerra colla Germania («La moral, excelente. Todos comprenden que la tarea es durísima, pero se disponen a llevarla a término con calma y firmeza»: p. 318). La lettera del febbraio 1940, a J. J. Domenchina, in Messico, rivela uno stato d'animo sollevato: «Me satisface, me rejuvenece volver a los tiempos en que yo estaba al margen» (p. 323). Ma l'ultima, a José Giral, del 29 maggio, sa di congedo. È molto gentile con Giral, che era stato per breve tempo (luglio-sett. 1936) capo del governo e apparteneva al suo stesso partito repubblicano. Azaña ritiene che, per l'avvenire della Spagna, «las soluciones intermedias tendrían más favor que otra cualquiera» (p. 327); che il peso dell'emigrazione spagnola sul destino immediato della Spagna sarebbe stato «levísimo»: le decisioni sarebbero venute dall'interno.

Direi che, nel complesso, queste cinque lettere dell'ultimo Azaña abbiano più importanza, per entrare nell'animo profondo di lui, che tutti gli «apuntes». Altrettanto si può dire delle ventisette scritte all'amico e poi anche cognato Cipriano de Rivas Cherif raccolte, insieme a tredici di questo ad Azaña, da Enrique de Rivas, che già ne aveva pubblicate cinquantasette nella sua edizione del *Retrato de un desconocido*.

La corrispondenza Azaña-Rivas Cherif raccolta in questo volumetto, in gran parte proveniente da materiali restituiti dallo Stato agli eredi di Rivas Cherif, si estende dal 1917 al 1935 (quella raccolta in appendice al *Retrato de un desconocido* va dal 1921 al 1937) ed importa per conoscere l'uomo, anche il carattere del suo impegno politico, piuttosto che per illuminare gli accadimenti politici di cui fu protagonista.

Notevole è la lettera del 1926, scritta da Burgos, dove Azaña si trovava come Commissario per gli esami al posto di notaio (una funzione che esercitò ripetutamente, anche a La Coruña e Valladolid: una delle sue poche attività professionali di cui abbiamo testimonianze). Azaña visita un'abbazia ad Oña, che era stata benedettina, ma era occupata da gesuiti: un insulto alla tradizione: su un fondo romanico si concepiscono «monjes de cogulla», non «el horrendo bonete de cuatro puntas» dei gesuiti. Azaña vede i gesuiti con un'antipatia e un disprezzo che fanno pensare ai suoi interventi alle «cortes» nel 1931. Vi sono anche alcune confidenze che fa all'amico e illuminano il suo carattere: L'amico sa «lo muy enfadado que estoy contra mí mismo»: «por exceso de generosidad, de candidez, de buena fe o de lo que fuere, me he pasado lo mejor de la vida esperando un mañana que no ha venido» (p. 58). «El señor Azaña es un personaje poco ameno en las tertulias, a quien hay que perdonar mil faltas, y tan orgulloso que no quiere que le perdonen nada» (p. 60). Nel settembre 1927 esprime la sua soddisfazione per il giudizio positivo espresso da Unamuno su *El jardín de los frailes*, appena uscito. «Todo esto parece implicar la resolución de tomar *muy en serio* la literatura, a falta de aplicación más agradable. El caso es que yo no tengo vida pública, ni vida privada, si puede decirse. Vida pública, porque no la hay más que para los granujas; y vida privada» per i suoi rapporti distaccati con le donne. «La literatura es un término medio; es un vida de «puerta entornada». Ni actividad excesiva, ni jubilación» (p. 72). Ancora nel giugno 1929, appena rientrato dal viaggio di nozze a Parigi, sembra vedere la politica dal di fuori. «No he querido asistir a ninguna reunión, porque me estomagan la pedantería y la vanidad» (p. 93). Scrive a Rivas Cherif, che come direttore artistico della compagnia di Margarita Xirgu si trova a Buenos Aires (la corrispondenza è importante anche per la storia di questa compagnia, di spicco nella vita teatrale ispanica del suo tempo): sempre mordace nei confronti degli altri; dà notizia di sua sorella, ammalata di «neurosis aguda» (p. 88).

Ma nel luglio 1929 presiede una riunione di «Alianza republicana», e vi tiene un discorso che lo mette in evidenza come uomo politico. Intanto «traduzco, leo, y escribo borradores de las futuras obras maestras» (p. 102). Anche l'attività di traduttore letterario risulta ben documentata da Enrique de Rivas, il cui commento alle lettere Azaña-Rivas Cherif, particolarmente, rapporta egregiamente tali lettere agli altri scritti di Azaña e all'ambiente politico, teatrale e letterario. Nel suo volume sui *Comentarios y notas* Rivas dà, pp. 243-244, una lista delle traduzioni di Azaña, dal francese e dall'inglese: Vigny, Stäel, Voltaire, Erckmann, Borrow, René Benjamin, Eugène Monfort, Mérimée, Cendrars, Chesterton, Jean Martet, Russell, Giraudoux: una lista che individua abbastanza chiaramente gli interessi di Azaña, e che naturalmente cessa coll'intensificarsi degli impegni politici (1930).

In una lettera dell'aprile 1930 Azaña riferisce a Rivas (che si trova in *tournee* nel nord della Spagna) degli incidenti nell'hotel Nacional, in cui la polizia arrestò Eduardo Ortega e Claudio Sánchez Albornoz. In quell'occasione Azaña ebbe un grande successo. Tra l'altro «en el banquete había muchos militares que me aplaudieron las cosas que dije del ejército» (p. 112): particolare che contribuisce, coi noti studi di Azaña sulla politica francese, a spiegare come poi il comitato di San Sebastián abbia pensato ad Azaña come ministro della guerra. Nel giugno 1930 fu eletto con «un éxito inmenso, inmenso» (p. 113) presidente dell'Ateneo di Madrid. Nell'agosto 1931 Rivas Cherif scrive-

va a Azaña da Zarauz, presso San Sebastián, che si parlava di un movimento che non era contro la repubblica, proclamata nel mese di aprile, ma voleva «imponer la disciplina social con una nueva dictadura militar, acometida y presidida, claro, por el general Franco, *caudillo* de quien están entusiasmados» molti militari (p. 116). (Si noti che Franco aveva, a quella data, meno di trentanove anni.). Cipriano scriveva a suo cognato più di quanto questi, occupatissimo, potesse scrivere a lui. Nel settembre 1933, quando Azaña aveva cessato di essere presidente del governo, Rivas Cherif cercava, da arciamico, di spiegargli le ragioni della contrazione della sua popolarità, limitandosi a considerazioni sul suo carattere: «Te falta — y es absolutamente necesario — espectáculo personal. Exageras la continencia y el puritanismo, el pudor y la corrección del pensamiento y de la expresión. Exiges demasiada atención de la inteligencia» (p. 139). Cipriano, uomo di teatro, prescindeva dalla sostanza politica, e puntava sull'immagine; era in buona fede, ma non contribuiva certo a indirizzare Azaña verso un'autocritica politica che d'altra parte stava facendo l'interessato, molto a suo modo.

Nel settembre 1935 Azaña si sottraeva per qualche settimana all'ambiente spagnolo: scriveva da Bruxelles, dove era andato con sua moglie, tre brevi lettere a Cipriano. Non aveva voglia alcuna di tornare; ma lo doveva fare; tra l'altro, Bruxelles non era più come nel 1912, quando vi era stato per la prima volta: era carissima. Allude ai trionfi teatrali della compagnia di Margarita Xirgu (che aveva rappresentato *Yerma*, *Bodas de sangre* e *La dama boba* di Lope de Vega). Allude anche alla situazione politica internazionale: «Aquí no parece que creen en la guerra europea. Yo creo que tratan de buscar la manera de que Mussolini quede lo menos mal posible, arreglándose sobre el número de abisinios que le permitirán matar. Más les preocupa Hitler» (p. 156).

Franco Meregalli

Philip W. Silver, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1989, pp. 126.

Nell'ottobre del 1988, in occasione del 25° anniversario della morte di Luis Cernuda, Philip Silver lesse alla Fundación Juan March di Madrid un ciclo di stimolanti conferenze dedicate al poeta sivigliano. L'anno successivo esse apparvero raccolte in un volumetto che — pur nella sua concisione — costruisce un valido (anche se per certi aspetti soggettivo) percorso di lettura del «romanticismo» cernudiano.

Suddiviso in quattro capitoli fitti di dati e dissertazioni, il libro parte dal fondamentale presupposto che «Cernuda es de los poetas que [...] *hacen época*» («Introducción», p. 16): impossibile, dunque, incasellarlo nella Generazione del 27, i cui limiti egli travalica, come García Lorca. Di fronte a una figura tanto singolare di uomo e di artista, Silver considera necessario tracciare ancora una volta le tappe salienti della biografia, tanto più quando essa contribuisca in modo determinante a gettar luce su molti aspetti dell'opera. Silver si mantiene, così, fedele alle posizioni dei maggiori critici cernudiani, da Pedro Salinas a Carlo Peregrín Otero, nel dare il giusto peso al nesso inscindibile che Cernuda sempre istituì tra l'esercizio letterario e le vicende private. Nella prima parte, dal significativo titolo «Esa gran obra, la vida» (pp. 21-45), Silver rispetta, la ritro-

sia cernudiana a raccontare di sé, accogliendo nella ricostruzione l'angolatura del poeta stesso.

Dalla scelta delle liriche e dei brani in prosa presentati, risulta subito evidente come il critico voglia ancora riproporre, senza sostanziali novità, l'interpretazione «edénica» da lui già ampiamente esposta nella monografia del 1965, *Et in Arcadia ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda* (London, Tamesis Books). In essa, Silver esaminava in dettaglio i poemi in prosa di *Ocnos* (1942), per suffragare la sua teoria della «sete d'eternità» cernudiana: precipitato dall'Eden della fanciullezza, il poeta tenta di recuperarne la dimensione atemporale attraverso l'unione erotica e il contatto con una natura mitizzata.

Per sostenere tale tesi, nel saggio dell'89 Silver utilizza la citazione di «"Diré cómo nacísteis», da *Los placeres prohibidos*, che fonde il rimpianto degli anni giovanili con l'ardente tensione omosessuale; alcuni versi di «Los espinos», da *Como quien espera el alba*, cui è sotteso un panteismo naturale di impronta wordsworthiana; e passi carichi di urgente pulsione amorosa da *Variaciones sobre tema mexicano*.

In questo contesto diventa pleonastico il secondo capitolo, «*Et in Arcadia ego*» (pp. 49-72), che volutamente richiama, anche nel titolo, il lavoro di vent'anni prima: qui lo spunto di maggior interesse sta nel rilievo dato al conflitto tra *realidad* e *deseo*, i due poli del macrocosmo di Cernuda, e al conseguente «anhelo de *reconciliación*» tra soggetto e oggetto (p. 56) che — secondo Silver — ne percorre l'intera parabola lirica.

Quest'ultima notazione funge da premessa alle tesi illustrate nei due capitoli finali: esse costituiscono un avvincente tentativo, tutto personale, di far chiarezza sul cosiddetto «romanticismo» di Cernuda, a detta di Silver tanto nettamente anti-ispanico da accostarsi per molti versi alle correnti di pensiero romantico anglo-germanico.

Nel terzo capitolo («Cernuda, ¿poeta romántico?», pp. 75-97) e nel quarto («Cernuda, ¿simbolista o alegórico?», pp. 101-121), Silver si rifà alle argomentazioni di M. H. Abrams (*Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Co., 1971) e di Paul De Man (*Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, The University of Minnesota, 1983²) circa la tradizione «simbolica» e «allegorica» del romanticismo nordeuropeo, per collegare ad esse alcune suggestive connotazioni del «romanticismo» di Cernuda.

Se in *Ocnos* e nelle raccolte antecedenti l'esilio, puntualizza Silver, il sivigliano aderiva alla corrente «simbolico-idealista» nella ricerca di un'identità eternante tra l'io e il mondo, a partire dagli anni Quaranta egli s'inserisce nel solco «allegorico» del pensiero romantico per la stoica accettazione del dolore inerente al vivere e per la coscienza dell'incolmabile disparità fra soggetto e realtà esterna, acuita dall'incapacità umana di sottrarsi al flusso temporale. La poesia di Cernuda, conclude Silver, «estaría a caballo entre el romanticismo simbolista y el alegórico, entre la conciliación-redención y la autenticidad alienada». (p. 97). In tal modo, a giudizio del suo esegeta, il sivigliano si guadagnerebbe a pieno titolo il ruolo di rappresentante del «genuino romanticismo lírico en España» («Epílogo, p. 126).

A lettura conclusa, ben riconoscendo al Silver il merito innegabile sia di una coraggiosa ipotesi interpretativa che di un procedimento analitico fine e rigoroso, ci si chiede, tuttavia, se sia ancora lecito applicare a Cernuda l'etichetta di poeta romantico *tout court*, o se non sia preferibile temperare la portata di tale definizione optando per un termine più calzante sotto il profilo cronologico e concettuale: quello di «neoromantici-

smo», peraltro già adottato da José Luis Cano, Octavio Paz, Kevin J. Bruton. Il poeta andaluso, infatti, assimilò, sì, i temi romantici che sentì più vicini alla propria filosofia del mondo (la solitudine, l'amore, il tempo, l'incombere della morte, il contrasto tra illusione e realtà, la nostalgia per la patria lontana), ma li filtrò attraverso esperienze letterarie diverse, quali il simbolismo e il surrealismo. Valga come esempio illuminante il modello di Baudelaire, per la considerazione cernudiana del poeta-vate maledetto, del veggente privilegiato e reietto, cantato in «A un poeta muerto» (*Las nubes*) o «El poeta» (*Vivir sin estar viviendo*).

Comunque, volendo riprendere il punto di vista di Silver e seguire il critico nella sua chiave di lettura dell'opera di Cernuda, ci si domanda perché lo studioso non abbia ritenuto opportuno avvalorare più concretamente la sua interpretazione con l'indicazione del ruolo decisivo che la diuturna frequentazione dei romantici inglesi, da Blake a Coleridge, da Keats a Shelley, ha rivestito nella lirica cernudiana della maturità.

A testimoniare il proficuo assorbimento e la rielaborazione da parte del savigliano di paradigmi basilari del romanticismo anglosassone, quali la funzione dell'immaginazione o il concetto di estasi iniziatica nella creazione artistica, stanno non soltanto le liriche, da *Las nubes* (1937-1940) in poi, ma pure numerose traduzioni e la raccolta di saggi critici *Pensamiento poético en la lírica inglesa – Siglo XIX* (1958), profonda e puntuale riflessione sulle poetiche romantiche inglesi. Al Silver sarebbe bastato accennare ad una tale relazione letteraria, così feconda, anche per rinforzare il motivo dell'«europeismo», che ricorrentemente egli sottolinea nel saggio come uno dei caratteri distintivi della produzione cernudiana.

Renata Londero

José Luis-Giménez Frontín, *Astrolabio* (Antología, 1972-1988). Selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, ed. Planeta, Pamplona, 1989, págs. 142.

La prefazione all'opera qui sopra citata, di Pilar Gómez Bedate, mette in rilievo che il poeta antologizzato è un «independiente», che non ha fatto parte di gruppi, scuole o generazioni, e che ha fatto opera di poesia lirica come di opera in prosa narrativa, saggio o traduzione, per esprimere se stesso, per esigenza di sincerità, da raggiungere al di sopra di ogni cosa.

Ricordando il termine di poeti «novísimos» che José María Castellet conferì ai poeti cosiddetti di «rottura» ancora nel 1970, la stessa prefatrice aggiunge che dobbiamo ammettere che le determinanti culturali sono ora cambiate e che non è più il caso di attenersi troppo rigidamente a quel termine (di «novísimos»), dopo 20 anni dalla sua formulazione, per quanto, in linea di massima, almeno dal punto di vista manualistico, sia utile tenerne conto.

Giménez Frontín non esclude invece nessuna delle possibilità espressive della sua poesia, spinto unicamente — come ha asserito — dalla necessità e dallo stimolo di scrivere; si trova, comunque, immerso nell'atmosfera o clima attuale che è quello neosimbolista, dato che i giovani poeti spagnoli (mi riferisco a quelli nati nel decennio che va

dai '40 ai '50 come Frontín) si proclamano, dal punto di vista dell'estetica del linguaggio, seguaci di Mallarmé e di Valery, ma sono in cerca di un cammino nuovo.

L'antologia in questione è composta da una selezione di raccolte poetiche che cominciano con pubblicazioni degli anni '70 (*La sagrada familia*, Barcelona 1972, *Amor omnia*, Barcelona, 1976), seguite da *Las voces de Laye* (Madrid, 1980) e *El largo adiós* (Barcelona, 1985), più alcuni inediti.

È sempre presente, in tutte queste opere, la coscienza della frammentazione della personalità (non so se si possa dire che corrisponda a quella che Machado ha chiamato la «essenziale eterogeneità dell'essere»): in Frontín troviamo ugualmente presente il desiderio di disporre armonicamente la personalità stessa intorno ad una forza accentratrice che in questo caso è la poesia, la composizione, la scrittura della poesia. I temi chiave sono quelli della memoria, dei ricordi famigliari, sentimentali, mitologici e della civiltà moderna, ma si raggruppano intorno al tema centrale che è quello della salvezza attraverso la poesia, che è espresso dal bellissimo poema «Testamento en Mileto», scandito da un eptasillabo che mantiene una tensione straordinaria lungo gli otto capitoli di cui è composto.

I ricordi famigliari sembrano infittirsi intorno al nucleo dei nonni e della sua casa avita, ora distrutta e che strappa accenti di un patetismo senza lacrime, di dolore asciutto che segna come una lacerazione, che vuole diventare come un graffio evanescente per assimilarsi anch'esso alle figure e luoghi che il tempo fa scomparire.

Las voces de Laye sono ancora ricordi, ma questi sembrano depositati nel subcosciente, in uno strato più profondo e più libero dalla razionalità dell'essere (per questo la Barcellona che fa da sfondo è chiamata col nome antico preromano di Laye), lo scavo nella memoria si effettua col rito di una «discesa agli inferi», e l'affiorare del passato è espresso con immagini — direi — di stampo surrealista.

Molte altre osservazioni si potrebbero fare su altre sezioni di questa antologia: una che mi ha particolarmente attratta è quella delle «Postales de viaje», che sono le cartoline, coi paesaggi o monumenti che uno spedisce agli amici quando si trova qua e là per il mondo.

Senonché, queste «cartoline» ci comunicano momenti di intensa emozione sfiorata da un alito di mistero, come nel bellissimo «Rilke en ronda», dove gli spazi brumosi sono attraversati da voli di angeli e dove, in certi momenti dell'alba, un'ombra si aggira con uno sguardo di intesa verso il poeta; oppure il «Patio de las doncellas»; che è tutto un ricamo verbale che si accorda con quello architettonico; e c'è anche una «cartolina» da Verona, percorsa dall'abbraccio del suo fiume, un abbraccio rude, fiero «quasi da soldato», e che rende più delicato — per contrasto — il sorriso già dolce, delle ragazze veronesi, sorriso che insinua la nostalgia e il senso dell'assenza nel cuore del viaggiatore.

L'ultimo verso, «Verdea el ángel del jardín secreto», suggerisce — con l'incanto che solo la vera poesia possiede — come la nostalgia provocata dall'ambiente veronese renda più intenso il sentimento custodito segretamente, e lo nutra di speranza (con tutta la simbologia che il colore verde, l'angelo e il giardino posseggono).

Bruna Cinti

J. María Balcells, *Poesía y poética de Angel Crespo*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1990, pp. 175.

Si tratta di un nuovo, colto e sostanzioso contributo alla poesia e alla poetica crespiana, contributo che si va ad aggiungere alla ricchissima bibliografia che già a Crespo poeta è stata dedicata (basta dare un'occhiata alle fittissime pagine 71, 72, 73, 74, 75, 86 di questo libro per restarne impressionati).

È un contributo nuovo, oltre che in senso temporale, anche perché l'introspezione critica, che focalizza tre momenti o tre tappe principali della produzione del Nostro, si distingue da altri studi precedenti per una accurata analisi di simboli che la caratterizzano e per la riduzione dei tanti temi e sottotemi all'epicentro finale semantico che è quello del tema della «poesia»: questa come prodotto di un monologo, a volte di un dialogo del poeta con se stesso e il proprio poetizzare personale.

Ma prima di enucleare le tappe poetiche del cammino di Crespo verso il momento presente, Balcells premette un «itinerario biografico», che allora era il miglior modo per esprimere la propria disconformità con l'ambiente che lo circondava. Questa disconformità antiborghese si affermava con il «matar prejuicios»; nel campo della poetica postista era centrale l'interesse per la pittura, allo scopo di ottenere una visione plastica e pittorica della realtà e un giro di pensieri nuovo, che equivallesse alla rielaborazione del surrealismo, il quale esigeva già per se stesso rinnovamento e libertà artistica.

Per ciò che si riferisce in particolare al linguaggio crespiano di quegli anni, bisogna anche riferirsi all'influenza del creazionismo e all'amicizia personale che aveva legato il Nostro con lo stesso Huidobro.

Le tre tappe poetiche di Crespo corrispondono alle tre «salvaciones», come le chiama Balcells, è vocabolo originale utilizzato nel senso di ricerche, nelle varie fasi, dello «stato» migliore per il suo spirito grazie alla creazione lirica; vengono qui studiate ed esposte come consequenziali ma anche differenziate.

La «salvación primera» è quella del «realismo magico», che va dal 50 al 66, cioè da «Una lengua emerge» di *En medio del camino* a *Docena florentina*; non implicò la negazione del «postismo», come neppure dei movimenti precedenti di avanguardia, tant'è vero che si è potuto parlare di «postpostismo» riferendosi al primo distanziamento del postismo.

Castellet, nella sua celebre antologia — celebre, ma giudicata non imparziale, perché non prendeva in esame la totalità delle opere — qualificò Crespo «poeta realista»; ma quello di Crespo, dice Balcells che si fa eco anche di altri giudizi, non era realismo: non era neppure simbolismo; si trattava di realismo magico, come abbiamo detto, e come lo aveva definito Federico Muelas che trovò conferma in José Albi, il quale introdusse la tensione misteriosa della poesia di Crespo di quegli anni nell'orbita onirica e nella captazione dell'atmosfera fantasmale.

Una precoce apertura al simbolo e all'immagine visionaria — che andrà intridendo la poesia delle tappe successive — è una delle manifestazioni che distingueranno Crespo dai poeti della generazione degli anni '50. Tuttavia ciò che più è caratteristico in lui di questi anni è la simbolizzazione del «quotidiano», che costituisce l'altra faccia misteriosa di quanto si alberga al di là dell'apparenza.

Un altro argomento interessante è quello svolto da Balcells a proposito del cosiddetto linguaggio « conversazionale » o « colloquiale », come a volte si è detto erroneamente. Crespo, afferma Balcells, non ha mai scritto testi dialogati: solo, talvolta, introdusse forme conversazionali con lo scopo di avvicinarsi ai lettori. La formula crespiana di quel periodo si può considerare affine a quella del realismo linguistico della poesia romana medievale, di cui Crespo è gran cultore, e alle letture contemporanee di Cesar Vallejo, che fu tanto attento alle particolarità della lingua.

Peccato non poterci trattenere sulle belle analisi delle qualità sensoriali, soprattutto visive e tattili, della poesia crespiana di questi anni, come anche sulla cura dei contorni, sull'attenzione agli equilibri, ai ricorsi parallelistici, al procedere ricollettivo, che sono affini alla struttura lirica parnassiana, e che rendono preziosa anche questa prima tappa poetica.

La « salvación segunda » (1966-78) è caratterizzata da un Umanesimo culturalista che viene potenziandosi singolarmente — essendo in parte presente nella prima tappa — fino a diventare cosmopolita. L'esperienza italiana e quelle di altri paesi — pone fine all'isolamento vissuto in terra spagnola; dopo un lungo girovagare per longitudini e latitudini, inizia un lungo periodo a Puerto Rico; la permanenza alle Antille è in contrasto con l'Umanesimo europeo; questo è sentito « in absentia » e con nostalgia, ora soprattutto delle città di Venezia e di Roma, in seguito della Francia e della Scandinavia. L'esilio dei Caraibi per contrasto fa sentire il poeta più attaccato al nostro continente; perfino la natura, in genere, siccome si mantiene fedele a se stessa, priva di cambiamenti, finisce per rinchiudersi senza permettere di essere decifrata. Così, la spinta conoscitiva del poeta verso l'esterno cambia rotta e viene diretta verso l'interno, verso il recupero del mito, il quale nasce in forma antropomorfa ed è il freddo, che avanza « con sandalias de hierro » nel paesaggio nevato, ma con l'occhio di fuoco del sole che mai scompare dall'orizzonte.

Il cammino crespiano della poesia tende a comporre in armonia i contrasti, a unificare i diversi; ne *El aire es de los dioses* e ne *El ave en su aire* questo intento pare raggiunto, in quanto natura e spirito, storia personale e storia generale, insieme a temi artistici e letterari, si fondono in una unità superiore che rappresenta il canto del poeta verso la quintessenza unitaria e integrale del cosmo.

Bene ha fatto Balcells a chiarire che la poetica dei « dioses » si basa sulla polisemia del vocabolo, che significa sia gli dei mitologici, le figure classiche dell'Europa mitica, sia i poeti stessi, come anche i versi delle loro epifanie, e soprattutto le teofanie che misteriosamente si offrono nella natura, oltre a quelle che sono illuminazioni spirituali di Angel Crespo. La poetica del simbolo non è un processo nuovo per lui, ma qui egli lo intensifica per condurre a sfere occulte ciò che al poeta stesso si era rivelato per via intuitiva. Lo stesso « io » poetico è simboleggiato dall'« ave » « pájaro »; si nominano specifici volatili, ma è la « alondra » quella che chiarifica i tratti essenziali della poesia dell'autore. Altri simboli rilevati dal critico sono il fuoco, la luce, l'oscurità, la dea, la rosa, quest'ultima come incarnazione di ambito immateriale, sintesi di armonia e purezza suprema.

Un capitolo è riservato alla metrica dell'ultima fase o tappa poetica. Insieme a problemi di ritmo, Balcells segnala il rinnovamento sintattico che è caratteristico della fase attuale, una maniera di esprimersi « entrecortada y sinuosa », che è stata chiamata da altri critici « sintaxis del misterio », perché crea una atmosfera favorevole alla epifania degli dei.

Balcells dedica anche molta attenzione ai libri di aforismi, un buon numero dei quali è dedicato a delucidazioni di poetica di particolare potenza e lucidità immaginative.

Segue una ricca antologia crespiana, da «Una lengua emerge» fino ad «Alondra de Ziresa», poesia dedicata al volatile divenuto il simbolo più idoneo alla sua parola poetica di oggi.

Bruna Cinti

José María Arguedas, *La volpe di sopra e la volpe di sotto*. A cura di Antonio Melis, Torino, Einaudi, 1990, pp. XVIII - 296.

Ogni diario può dirsi cronaca di una morte annunciata, poiché ogni diario s'interrompe (non finisce, una conclusione nel senso della vita e della storia non essendo prevista nella sua scrittura frammentaria, occasionale e, comunque, non-teleologica) poco prima della morte di colui che lo scrive. È questo un aspetto della scrittura diaristica su cui gli scrittori moderni sono più volte ritornati, non tanto nei loro diari, in cui pure la morte irrompe, non meno prepotentemente della vita, nel quotidiano e nei modi che sono noti ad ogni essere vivente, quanto in quei romanzi o racconti in forma di diario, che talora riescono più sinceri e veritieri dei diari reali, poiché esternano nell'io fittizio i contrasti e i nodi più dolorosi dell'io reale, e stigmatizzano (e insieme riescono non del tutto contraddittoriamente a narrare) il rifiuto della lotta per la conoscenza e l'esistenza.

Solo nel racconto a struttura diaristica dell'Ottocento, basti ricordare l'*Ultimo giorno d'un condannato* di V. Hugo o il *Manoscritto trovato nella bottiglia* di E. A. Poe, l'esperienza della morte come limite della predicabilità oltre che della realtà appare un estremo eroico tentativo dell'immaginazione e del sentimento.

Non così nel nostro secolo, per il quale il silenzio di Alceste è totale, mentre sulla scena della rappresentazione il crimine (suicidio, assassinio?) s'è sostituito alla tragedia. Dal *Diario d'un vecchio pazzo* di Tanizaki a *Malina* di I. Bachmann sono molti i romanzi che descrivono questa lotta impari dell'io fino alla sua totale riduzione al silenzio.

La perdita della dimensione eroica non è il solo dono che il diario reale del secondo Ottocento ha fatto al romanzo moderno, e in particolare al *nouveau roman*, accampandosi nello spazio della letteratura, sfidando il romanzo realistico, naturalistico o veristico, di cui metteva a nudo la struttura *fictional*, e rivendicando a sé stesso la vera scrittura della modernità fondata sulla visione positivista della vita e della morte. La vera contropartita è stata la perdita del linguaggio letterario come linguaggio collettivo, nel quale con gradi differenti, a partire dall'epos sino a giungere alla lirica, si rendeva possibile una omologia tra narratore, personaggio e pubblico. Luoghi d'esaltazione e di dannazione, e insieme «factotum insufficienti a tutti gli usi» (H. F. Amiel), i diari moderni (reali o fittizi), nati come scritture di uomini che non vedevano nella loro vita se non motivi «per non scrivere un romanzo» (Jules Renard), hanno ben presto denunciato l'insufficienza del linguaggio dell'io, la sua condanna a una parola sovrabbondante e sostanzialmente incomunicabile.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, l'ultima opera di José María Arguedas, pubblicata postuma, è, anche in tale senso, una sfida: «l'ultima sfida di Arguedas: dare voce al caos e all'afasia» come intitola Antonio Melis la prefazione alla propria traduzione.

A partire dall'edizione del 1971, quella conforme alle ultime volontà di Arguedas, il libro si compone di quattro parti. Si apre col discorso: «Non sono un acculturato...» tenuto da Arguedas nell'ottobre del 1968, allorché gli fu conferito a Lima il premio «Inca Garcilaso de la Vega»; prosegue con pagine di diario del suo ultimo anno di vita in cui lo scrittore reiteratamente esprime la sua decisione di togliersi la vita; al diario si frappongono i quattro ampi capitoli di un romanzo apparentemente incompiuto. Le volpi del titolo, infine, s'inseriscono surrettiziamente col loro dialogo alla fine del «primo diario» e ritornano poi a dialogare a metà del primo capitolo del romanzo, assumendo in proprio la voce del narratore e anche il suo narratario: poiché è la volpe di sotto che racconta all'altra la vicenda di Chimbote, il porto peschereccio della costa dove si ammassano gli indios scacciati dalle terre della montagna, e dove sembrerebbero destinati ad essere inghiottiti dall'industria della pesca e della farina del pesce.

Il dialogo delle volpi è, certo, anzitutto un colloquio tra i due opposti su cui si fonda la cultura andina: l'alto e il basso, la sierra e la costa, ed una riassunzione della materia del manoscritto di Madrid sulla mitologia della provincia di Huarochirí, opera di Francisco de Avila, che Arguedas per primo tradusse allo spagnolo e pubblicò nel 1966. Ma è anche l'apertura a un nuovo, estremo, modello narrativo.

Se da un lato il romanzo può infatti considerarsi come la naturale prosecuzione di *Todas las sangres* (*Tutte le stirpi*), e molte spie ci conducono in tal senso (ad es. la toponomastica dei quartieri degradati di Chimbote, Esperanza, San Pedro, che rimanda ai nomi delle terre e dei villaggi forzatamente abbandonati), d'altro lato ci troviamo di fronte ad una trasformazione notevole dei moduli narrativi; il linguaggio della saga romanzesca è elevato qui ad una dimensione mitologica e non solo per l'intervento delle volpi, ma per la totale cancellazione del narratore. Le pagine del diario, rigidamente separate anche nella grafia da quelle del romanzo, fanno infatti riferimento all'uomo e allo scrittore, alla sua ricerca d'un linguaggio adeguato alle sue intenzioni narrative, con un severo staccato dal racconto. In esso la funzione dello scrittore pare tutt'al più quella di renderci comprensibile il discorso delle volpi, in alcuni casi traducendolo dal quechua, ma più sostanzialmente permettendoci di comprendere un linguaggio mitologico, che è «denso» come «il canto delle anitre nere» che «il silenzio e l'ombra delle montagne... trasformano in musica che affonda in tutto ciò che esiste»; una comprensione che per noi non può se non avvenire attraverso la parola, ed essere necessariamente confusa, poiché «la parola... deve sminuzzare il mondo», «la parola è più precisa e per questo può confondere».

Che Arguedas abbia riservato il linguaggio mitologico al romanzo dell'inurbamento forzato, della assimilazione violenta, per narrare lo sfruttamento, l'alcolismo e la prostituzione di un intero popolo è operazione ideologica di non poco conto. Che poi l'abbia affidato al suo ultimo agone con la morte dà all'intera operazione il senso di un testamento. Equivale a dire anzitutto che gli indios non permettono che la loro lingua, il quechua, veicoli nel quotidiano la loro esperienza catastrofica, si chiuda su se stessa, ma come Demetrio Rendón Willka, l'indio di *Todas las sangres*, si sono mossi alla faticosa conquista della lingua dell'altro, dei suoi segni e dei suoi modi di percezione e di

valutazione. Li hanno decostruiti con pazienza e con pazienza li abitano. Ciò permette loro di sopravvivere all'isolamento, e allo scrittore di scrivere quello che non si può dire a nessuno. Ma alla propria scrittura Arguedas fa riferimento solo in forma indiretta e negativa, confessa la sua difficoltà a riconoscersi nella parola dei grandi romanzieri iberoamericani contemporanei e nella loro sovranazionalità, di stampo sostanzialmente europeo, e insieme rifiuta ogni soluzione individuale ed egoista. La scelta del linguaggio mescolato di quechua e di spagnolo come linguaggio di un profondo che non può identificarsi con quello della psiche di un individuo, ma è la creazione d'un popolo, ha pure questo significato.

La sovrareferenzialità, di cui parla A. M. Barranechea, deve tener conto, nel romanzo delle volpi, della dimensione del linguaggio mitologico, proprio nel senso che «il mito è linguaggio; ma un linguaggio che agisce a un livello elevatissimo, e in cui il senso riesce per così dire a *decollare* dal fondamento linguistico da cui ha preso l'avvio (C. Lévi-Strauss); deve tener conto anche del fatto che i miti si pongono al punto d'articolazione delle lingue e delle culture con altre lingue e culture, e che: «il mito quindi non è mai della propria lingua, bensì una prospettiva su di una lingua altra dalla sua» (Lévi-Strauss).

Ciò rende ancor più difficile il già arduo compito del traduttore di Arguedas. Poiché tradurre è l'operazione *letteraria* per eccellenza (lo notava Fortini in quegli stessi anni, mettendo in guardia dalle conseguenze ideologiche del rifacimento creativo). D'altra parte, se è vero che il mito è «quel modo del discorso in cui il valore della formula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero» (Lévi-Strauss), la traduzione mitologica non è data nella nostra civiltà se non riportandosi a una esperienza di decostruzione analogica, a un contratto mimetico che vada oltre i limiti delle convenzioni letterarie nella direzione d'un approfondimento del senso linguistico degli originali. Le osservazioni di W. Benjamin a questo proposito sembrano in più d'un caso confermate dalla pratica traduttrice odierna, anche se con tutta probabilità la gran parte dei traduttori moderni rifiuta l'ipotesi monolingvistica e originaria della *pura lingua*.

La traduzione di A. Melis «è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra»; Melis dispone di uno strumento debole sotto certi aspetti: l'italiano non ha registri popolari, come ad esempio il francese. Ha i dialetti, ma nel loro uso si rischia la parodia, il *pastiche* e l'espressionismo; quanto c'è di più lontano dal linguaggio mitologico di Arguedas, e Melis, infatti, respinge l'ipotesi. Volge invece la debolezza stessa dell'idioma d'arrivo a vantaggio della traduzione. Se l'italiano disponesse di registri forti, com'è il caso del *français populaire*, con i suoi *jargons* e le sue forme argotiche e *banlieusardes*, la loro connotazione culturale disturberebbe l'operazione di mimesi creatrice del linguaggio. Con molta finezza Melis riproduce non la parola, ma l'operazione stessa da cui scaturisce il variegato lessico di Arguedas, sospinge ai limiti delle loro possibilità le risorse fonetiche, morfologiche, sintattiche e semantiche dell'italiano. Il risultato è che, come in Arguedas, queste trasformazioni non ci sembrano dell'ordine delle parole, ma delle cose. Segno dell'adattamento dell'indio alle nuove realtà, alle realtà anche nemiche e assassine, segno che si può abbattere la sua carne, ma non il suo spirito, lungi dal rinchiuderlo nel suo linguaggio, creano un ponte sul mondo («Pachachaca! Ponte sul mondo, significa questo nome»); la stessa ignoranza della sua cultura da parte degli altri, i responsabili del suo massacro, esecutori materiali, spagnoli e meticci, e esecutori

silenti, le multinazionali, i *gringos*, si affranca in questo linguaggio antico in cui tutte le lingue moderne sembrano sprofondare e insieme trovare un senso più vero, e non ci sembra strano che alla fine gli stessi preti della teologia della liberazione trovino la loro libertà in quel medesimo linguaggio.

L'ultima soglia di questa esperienza è però la fine della parola. Non importa se scritta o orale: ma la parola definita di una lingua definita. Con molto rigore Arguedas si ferma al «marciapiede degli addii», e rispetta infine questo silenzio che non è la negazione (e tantomeno la negoziazione) di chi torna per forza al mondo altro, sui propri «passi perduti»; lui s'arresta al limite estremo da cui comincia il «crepaccio profondo» e sul cui bordo sottile come lama danza il *winku*, e danzano le volpi.

Paola Mildonian

Roberto Armijo, *El asma de Leviatán*, San Salvador, UCA editores, 1990, pp. 265.

Roberto Armijo es una personalidad muy conocida en el área centroamericana, sea por su abundante producción literaria que por su trayectoria política, de oposición a los regímenes autoritarios salvadoreños. Más famoso como poeta, Armijo cuenta con una producción teatral de valor. Ahora, publica una novela, *El asma de Leviatán*, anunciada desde hace tiempo a sus amigos y lectores.

Se trata de un relato construido en fragmentos, alrededor de un núcleo. Dicho centro narrativo cuenta las idas y venidas del protagonista a través de una París poco atractiva, oscura, fría y lluviosa, una París enneblinada e inhóspita, en donde la gente corre neurótica, bajo el acicate del reloj. El protagonista observa con parsimonia, piensa, anota, y trata de recrear su Chalatenango natal, con tanta fuerza que llega a tocar la alucinación. Luego se refugia en su apartamento, asediado por un asma que no le da cuartel.

La dureza del ámbito europeo se mitiga con la presencia de algunos amigos, a los que lee fragmentos de la misma novela de la que es protagonista (y uno de los amigos comenta, en el colmo de la *mise en abyme*: «Si la *mise en abyme* la inventamos nosotros!»). También lo consuela una paciente amiga francesa, a la que llama la «Gacela Cartesiana», quien lo acoge, en sus frecuentes naufragios urbanos, para darle un poco de tranquilidad, hasta la próxima crisis.

Sobre este núcleo, se construyen una serie de *flash-backs* que nos llevan a diferentes segmentos narrativos. El más constante es el de la voz de un narrador que se identifica con el padre del protagonista. A él se le encargan la reconstrucción de ambientes e historias del lejano El Salvador. Por él conocemos la vida del bandido Siete Pañuelos, de su antagonista el finquero Maximiliano, de la joven y casquivana esposa de éste, y del retículo de historias que se tejen alrededor de sus interrelaciones. La voz del padre es frecuentemente la voz de la sabiduría y el autor pone en su boca largos fragmentos reflexivos sobre los aspectos más importantes de la vida, fragmentos que son de lo más logrado en la novela. Otro narrador es el mismo protagonista, desdoblado en sus recuerdos de la niñez, de la militancia política y del dramático intento de regresar a la pa-

tria in modo clandestino. Los textos dedicados a la infancia son breves y de condensado vigor poético.

Aparte de las estrategias narrativas, que dan fe del dominio del oficio del escritor, el libro es algo más que una novela nostálgica. Se trata de una *summa* de El Salvador, en sus animales, en sus plantas, en sus creencias, en sus tradiciones populares, en su profundo sabor nativo, en su dramática historia contemporánea. La sabiduría del autor no es sólo sabiduría de vida, sino auténtica erudición de las cosas salvadoreñas. Erudición, hay que decirlo, de alta poesía. La enumeración de fauna y flora está escandida por un ritmo de fábula, similar al que se imaginaría en un narrador popular.

Se puede afirmar que *El asma de Leviatán* es una novela capital en la narrativa centroamericana contemporánea. Moderna, estilísticamente refinada, recoge, al mismo tiempo, la mejor tradición literaria y popular de El Salvador. Refleja, también, una sincera y profunda inquietud por el lugar de origen, sinceridad que se transparenta en la limpidez de la forma narrativa. Armijo explora a fondo dentro de sí, en su memoria y en sus angustias, y halla algo más que un espejo. Encuentra a su país esencial, encuentra su propia madurez, como hombre y como literato, y todo ello se convierte en una obra de hermosa factura.

Dante Liano

Maximilien Laroche, *La Découverte de l'Amérique par les Américains*. Essais de littérature comparée, Québec, GRELCA, 1989, pp. 280.

Il volume raccoglie alcuni saggi recenti e recentissimi di M. Laroche, studioso tra i più noti della letteratura haitiana e di quella québécoise.

Articolata in tre sezioni, dedicate rispettivamente alla presenza dei modelli mitologici indigeni nella letteratura haitiana, («Rêve/Récit/Nostalgie»), alla lettura comparata della letteratura dei Caraibi nel contesto panamericano («Méthodes»), alle tipologie culturali afroamericane («Découvertes»), la proposta di Laroche si sviluppa nei termini d'una nuova metodologia di ricerca.

Il caso Haiti non è solo l'oggetto di uno studio appassionato, ma diviene, per la sua stessa storia, un paradigma: quello d'un nome che, recuperato dopo la rivoluzione del 1804, rappresenta il trionfo più precoce e in certo senso definitivo della «negritudine», e insieme il fallimento d'una autentica rivoluzione politica e sociale; quello d'un paese che s'è limitato ad una «sostituzione», e per circa due secoli ha conservato una struttura politica, amministrativa e militare fondata sull'ordine internazionale da sempre stabilito dalle potenze dominanti.

Non pare incongruo che anche gli strumenti per l'interpretazione di questi eventi abbiano continuato ad essere elaborati secondo modelli euro-statunitensi. Perciò una scoperta dell'America da parte degli americani esige che ad una conoscenza sempre più approfondita della storia, lingua e tradizione locali s'accompagni un'assunzione delle culture afro-americane e afro-latinoamericane capace di elaborare percorsi di ricerca autonomi e modelli semiotici e valutativi adeguati ai «contenuti», alle «forme del contenuto» e alle «forme della trasmissione» dei materiali creoli.

Testi e linguaggi letterari stabiliscono una interrelazione tra questi tre parametri nella misura in cui raccolgono, conservano e traducono, nel senso più ampio del termine, le tracce della storia e dei suoi mutamenti insieme allo scorrere meno percettibile delle tradizioni, e la loro funzione è enfatizzata là dove più vario e più ricco è il poliglottismo culturale.

Se ci sono dei momenti in cui le voci possono mettersi «a parlare haitiano in portoghese, in spagnolo, in inglese e non solo in francese», poiché intatta resta la sostanza e la forma dei materiali discorsivi, parallelamente, strettissimo è il rapporto fra le forme del contenuto d'un genere letterario come il romanzo, e le forme di trasmissione di una cultura nella quale il *kont*, racconto e atto narrativo, ha una funzione centrale, nella vita pubblica e privata.

La persistenza di alcuni modelli mitologici (i gemelli *iva marasa* e il/la loro fratello/sorella minore, *dosou/dosa*, gli zombi, i personaggi e i modi dei riti vodou) nella letteratura di lingua creola e di lingua francese, dai primi decenni dell'Ottocento sino ai giorni nostri, spiega le idee chiave e i modelli narrativi su cui si reggono le strutture profonde del romanzo haitiano, da *Stella* (1859) di Émeric Bergeaud alla trilogia anti-dualverista di Marie Chauvet (*Amour, Colère, Folie*) (1968). Il saggio dedicato a *Hadriana dans tous mes rêves* di René Depestre ripercorre tutte le implicazioni e insieme le imbricazioni attraverso le quali ora si palesano ora si nascondono gli interventi del racconto orale tradizionale; praticato soprattutto nelle forme brevi dell'indovinello e dell'enigma nelle veglie funebri, esso è il modello profondo su cui si regge la topica notturna e onirica del romanzo e si crea il rapporto tra il mondo del racconto notturno e il «mentire il vero» del sogno diurno ad occhi aperti.

La capacità evocativa e insieme modificatrice della parola narrata che rende presente e vicino ciò che è assente e lontano (nello spazio e nel tempo), che riporta alla vita chi non è mai del tutto morto (lo zombi), è rappresentata come una struttura di trasmissione e insieme una struttura modellizzante che nella pratica individuale e collettiva governa la sfera della ragione e quella della passione, la comunicazione quotidiana e l'espressione letteraria, la più vasta gamma degli atti locutori (tutte le possibilità della parola e del canto) e extralocutori (il riso, il sogno, l'immaginazione).

Lo scrittore haitiano entra consapevolmente in questo flusso narrativo e il suo rapporto con i linguaggi della letteratura (generi e forme) ne risulta necessariamente mediato. La sostanza stessa della cultura creola comporta dunque, per essere compresa, molteplici operazioni di analisi e sintesi comparata, e non una confusa definizione di somma e compresenza di contenuti. La dualità sintetica dei gemelli nel terzo (fratello o sorella / *dosou* o *dosa*) non è solamente un tema ricorrente ma un paradigma interpretativo di autolettura critica del processo di sintesi su cui si fonda la cultura caraibica.

Del resto dell'importanza del messaggio letterario sono coscienti i manipolatori politici e sociali, e lo dimostra l'«ansia» letteraria dello stesso Duvalier. In forma più raffinata l'Europa, dapprima, e gli Stati Uniti, in seguito, si sono sempre accostati alla realtà americana attraverso una «testualizzazione» del reale, una allegorizzazione che renda governabile l'altro, riportandolo ai limiti del proprio e del già noto.

L'accusa che Edward Saïd ha mosso all'«orientalismo» partigiano degli occidentali deve però, nel caso delle culture creole, essere corretta attraverso una operazione che ten-

ga conto appunto di tali compresenze. Due categorie mutate la prima dalla cultura brasiliana e l'altra da quella caraibica illustrano lungo il libro questa intenzione. Il programma di Laroche s'apre nel nome della «antropofagia culturale» di Oswald de Andrade, e si conclude con una interpretazione inusuale del bovarysmo.

Assumendo in positivo l'accusa più terribile di cui l'Europa investì il mondo americano, il cannibalismo, Laroche, come già de Andrade, propone di riconsiderare il valore euristico che in esso di cela. Se è vero che la civiltà del primo mondo ha continuato a «divorare» economicamente, politicamente e anche militarmente il terzo mondo, le culture creole son quelle che possono convertire questa dimensione etico-politica in una dimensione estetica, riconoscendo in sé stesse il risultato, non di un divoramento, ma di una lenta e però continua manducazione ed assimilazione. Pertanto anche i processi di testualizzazione e di allegorizzazione con cui l'Europa e gli Stati Uniti interpretano l'altra America non vanno respinti in blocco, ma sottoposti a una lettura ironica o comunque para-allegorica, alla quale l'immaginario letterario offre ancora una volta non poche suggestioni: poiché ogni immagine è il risultato, il distillato di un lento complesso processo di selezione, e richiede uno sforzo pari a quello dell'elaborazione di una nuova specie botanica. La metafora chiave è rappresentata in questo caso dal «cannibalismo amoroso» (la definizione è mutuata da un altro brasiliano, Affonso Romano de Sant'Anna). Nella poesia erotica la riduzione del corpo della donna a cibo non va semplicemente letta, in termini di critica sociologica o di *gender criticism*, come segno della persistenza dell'occhio del colonizzatore nel rapporto di coppia, ma come istituzione di un nuovo universo in cui si compongono, in un ordine mitologico, le opposizioni della storia. Nel corpo femminile, come totalità o come parte totalizzante, si situano il crudo e il cotto, il dolce e il salato, la carne terrestre e quella acquatica, il solido e il liquido, il bollito e l'arrosto; il caos dell'eros diviene cosmo, e la manducazione amorosa, il cibarsi e l'essere cibo, atto d'un rituale ripetuto, denuncia la sospensione temporale della storia dominata e regolata.

In senso opposto, e però specular e parallelo, l'accusa di «bovarysmo» che Jean Price-Mars rivolge agli haitiani non rientra nei processi di allegorizzazione denunciati da Said; si tratta infatti d'un paradigma europeo, ma non è l'Europa ad applicarlo al terzo mondo; quest'ultimo se lo assume autonomamente e ironicamente. È infatti un modello presente in negativo, e ad esso s'oppono il modello femminile, forte e positivo, della letteratura caraibica: la *dosa*, segno non già d'uno sdoppiamento, ma della sintesi del doppio gemellare nell'unità femminile della sorella minore, *trickster* risolutore delle contraddizioni, che sa assumere, soffrire e consumare nella propria persona.

L'interesse dell'operazione metodologica intrapresa da Laroche va oltre l'interpretazione della letteratura haitiana: s'apre al contesto panamericano, e in particolare latinoamericano, elaborando strumenti raffinati di lettura antropologica e poetica. Di particolare interesse le pagine dedicate al *realismo meraviglioso* (con riferimenti comparativi a Juan Rulfo, García Márquez, Alejo Carpentier), portato in alcuni casi di una immaginazione mitica e nostalgica (si rimanda alla bella analisi di *Gouverneurs de la rosée* di Jacques Roumain), ma anche, come si può evincere dalle opere di M. Chauvet o di J. S. Alexis, zona di una progettualità fantastica, d'una immaginazione teorica e storica: emblema ideologico il mito di Cuba, luogo dove è dato all'immaginazione haitiana di sognare una vita reale.

Tutte le intuizioni e le analisi di questo libro possono dirsi destinate a un riuso metodologico che va esteso all'intero continente americano; offrono infatti chiavi di lettura inedite sia per la trasformazione e le commistioni dei generi letterari in una prospettiva comparata verticale (le osservazioni dedicate alla morte della pastorale nel romanzo delle piantagioni potrebbero essere confrontate al destino della forma pastorale non solo nella narrativa ma anche nella poesia — esemplare il caso di Auden — nordamericana), sia per una lettura intersemiotica che ripercorra in letteratura la presenza del linguaggio musicale (jazz, rap) e soprattutto di quello cinematografico che ormai modella le scenografie e le sceneggiature del nostro immaginario, e a cui Laroche dedica tre bellissime analisi.

Ancora una volta, a ben scoprire l'America, si può pensare d'aver scoperto altro dall'America.

Paola Mildonian

AA. VV., *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, pp. 158

É de sublinhar a oportunidade desta edição do texto de Raul Leal que em 1923 lançou, em vez de água, gasolina sobre o já crepitante fogo da polémica desencadeada em torno do ensaio de Fernando Pessoa, *António Botto e o ideal estético em Portugal*. Quem quer que se interesse pela atmosfera cultural em que mergulhavam os artistas de *Orpheu* encontrará neste livro um indispensável documento — tanto mais que, além dos referidos textos de Leal e de Pessoa, o volume comporta os indignados manifestos de Álvaro Maia e da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, bem como as respostas que os dois escritores urdiram a tão feroz quão ociosa campanha: *Aviso por causa da moral*, de Fernando Pessoa — Álvaro de Campos; *Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica*, de Raul Leal — Henoch; *Sobre um manifesto de estudantes*, de Fernando Pessoa.

Os textos publicados pela Olisipo, efêmera editora de que Pessoa era o proprietário e único responsável directo, foram, cremos, apenas estes: os *English Poems* de Pessoa, em 1921; uma edição aumentada e corrigida das *Canções* de António Botto, em 1922; *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, em 1923. Como Mário Cesariny de Vasconcelos evidencia em *O Virgem Negra (...)*, não deixa de ser profundamente significativo que em todas as publicações dadas à estampa pela Olisipo se manifeste a opção homossexual, pelo menos enquanto componente de um ideal estético de raiz «helénica» preconizado, por exemplo, por um Winckelman, autor que Pessoa cita expressamente no ensaio *António Botto e o ideal estético em Portugal*.

Sobre o referido ensaio diz Aníbal Fernandes: «Talvez consciente dos perigos que rodeiam o seu acto editorial, [Pessoa] constrói com minúcia e brilhantismo um pára-raios e publica-o em Julho [de 1922], no n.º 3 da revista *Contemporânea* de José Pacheco» (p. 35). Na verdade, temos as nossas dúvidas no que respeita a hipotética finali-

dade de «pára-raios» da edição das *Canções*, atribuída por Aníbal Fernandes ao ensaio de Pessoa. A existir essa, não deixaria, contudo, de poder coincidir com uma intenção publicitária: há em Pessoa facetas de panfletário, de provocador e de desajeitado, mas ambicioso empresário, a merecerem ainda aturada investigação...

Seria injusto não destacar ainda a magistral *Cronologia, ou quase* com que nos brinda Aníbal Fernandes, o organizador da edição: indo do ano do nascimento de Leal ao do seu passamento (isto é, de 1886 a 1964), o facto de estar redigida num tom ligeiro, desprezencioso, por vezes jocoso, até, que lhe torna particularmente agradável a leitura, não prejudica — antes reforça — a sua merecida apreciação como precioso instrumento de trabalho para o estudioso.

É de salientar a original disposição dessa *Cronologia* (...), que se reparte intermitentemente ao longo do volume, por forma a introduzir as informações sobre a época em que cada um dos textos foi escrito e publicado imediatamente antes da apresentação dos mesmos. Tal disposição permite-lhe evitar em absoluto o risco de se tornar de leitura «pesada», e, ao contrário do que acontece quase sempre com as cronologias, orienta devidamente o leitor para a contextualização precisa de cada um dos documentos sem o obrigar a um contínuo, cansativo vaivém entre estes últimos e ela própria.

Desta *Cronologia, ou quase* há um episódio que merece aqui transcrição, porque envolve um protagonista da «cultura oficial» da época, Júlio Dantas, que, além de então furiosamente vilipendiado pelos modernistas (lembramos o *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros), nas últimas décadas quase deixou de ser lido. É que, se o escritor Júlio Dantas é digno do relativo desprezo que lhe tem sido votado, o episódio relatado por Aníbal Fernandes permite criar do sobredito, enquanto homem, uma imagem bastante mais benévola do que a geralmente interiorizada pelos interessados na literatura portuguesa contemporânea — imagem que tem continuado a depender, prioritariamente, das fortes impressões despertadas pelo célebre *Manifesto* de Almada Negreiros:

«Quem tiver de memória a atitude não-colaboracionista de grande parte das livrarias nos quarenta anos de censura do Estado Novo, não estranhará que os livreiros de Lisboa acatassem, na aparência, a proibição de vender os títulos retirados do mercado pelo Governo Civil mas dissimuladamente os fornecessem a quem quisesse adquiri-los (com alguma candura, aliás, dada a inexperiência que ainda existia nesse campo).

«Pela *Época* de 28 de Março [de 1923] fica a saber-se que a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa tivera notícia do procedimento de algumas livrarias da Baixa lisboeta, em relação aos livros proibidos, e mandara um dos seus membros à «Portugal-Brasil» com o objectivo de verificar se era fácil, ou não, comprá-los naquela livraria.

Indicado o título da obra, o livreiro solicitara ao cliente que aguardasse un instante, desaparecera nas traseiras do estabelecimento e de lá voltara com o livro pedido. O resultado desta diligência foi, de imediato, transmitido a Teotónio Pereira que se dirigiu, em pessoa, à Portugal-Brasil e advertiu o livreiro das consequências que a sua atitude poderia ter.

«Conta ainda o mesmo jornal que outro cliente da livraria se aproximara do jovem moralizador e tivera o desprante de se mostrar chocado pelo facto de se retirarem livros do mercado, atitude que considerava repressiva e contra a liberdade de expressão. Pedro Teotónio Pereira tinha-se dado, então, a conhecer como representante da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa. E o seu opositor respondera-lhe:

« – Pois eu sou o Presidente da Academia das Ciências!»

«Ou seja... Júlio Dantas!» (pp. 99-100).

Confessamos a nossa agradável surpresa, perante tão lúcida atitude da parte de alguém que — talvez com certo exagero e alguma injustiça — tem sido considerado como a viva personificação do «parâmetro “bota-de-elástico”» da nossa Literatura...

Arlindo José Castanho

António José Forte, *Corpo de Ninguém*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, pp. 112

Afirmou-se António José Forte como um dos mais significativos exemplos da «capacidade de sobrevivência» da opção surrealista, manifesta tanto em termos estritamente estéticos como até políticos — na medida em que é lícito associar a esta corrente estética um complexo determinado de atitudes políticas características (mera simpatia ou claro comprometimento com o anarquismo, o trotsquismo ou outras «heterodoxias») e, ainda, uma especial interpretação das «responsabilidades sociais» da Arte que entra em confronto, por exemplo, com a veiculada pelo Neorealismo. Nunca pôde ou nunca quis abandonar, porém, uma tonalidade discursiva e uma orientação temática que mantêm afinidades com as assumidas por alguns dos mais significativos representantes desta última «escola»: usando do espontaneísmo discursivo preconizado pelos cânones surrealistas de forma sensivelmente morigerada e passando ao largo de hermetismos caros a alguns dos émulos de Breton, empenhou-se em dar voz — a sua pessoalíssima voz — às mais generosas aspirações sociais, à crítica radical do quotidiano, ao aviso instantâneo da urgência de — ligando uma expressão de Marx a outra de Rimbaud — «transformar o mundo e mudar a vida» (p. 101).

Vogou, assim, um pouco «entre duas águas», no que concerne os domínios das correntes estéticas visadas e das suas implicações no âmbito da problemática da «praxis» social da Arte, sem que isso obnubilasse minimamente a límpida coerência intrínseca da sua atitude própria: são o hibridismo e a insuficiência dos dois constructos ideológicos em causa que acabam por justificar esse seu «hibridismo» pessoal, que se apresenta assim como uma generosa — e em parte conseguida — tentativa de «resgatar» ambos, conciliando-os.

Não me parece que tal atitude tenha contribuído para lhe granjear muitos amigos. Alguns, no entanto, ficaram: a prová-lo, as recentes edições da «Hiena», com *Dia a Dia Amante* em 1986 e *Caligrafia Ardente* em 1987.

Este *Corpo de Ninguém* dá, contudo, azo a alguns (pouco caritativos, mas infelizmente necessários) reparos:

Antes do mais, a escolha do título não se nos afigura feita pelo autor, mas pelos responsáveis (lamentavelmente anónimos) por esta edição póstuma; os quais não se dignam fornecer-nos qualquer indicação sobre o processo conducente a tal atribuição. Na verdade, quem pela primeira vez tomar em mãos o volume ficará com a impressão de se tratar de uma produção original, de um «inérito» de António José Forte. Essa falsa impressão, que os responsáveis pela publicação deveriam ter procurado evitar logo na

capa, através de um título mais esclarecedor, é apenas hesitantemente coarctada por uma anónima e exígua nota introdutória: «Como era oportuno publicar todos os escritos, encontrou-se como melhor disciplina acrescentar duas secções ao volume projectado: uma contendo os poemas inéditos, dez no total, sob o título comum de *Desobediência Civil*, e outra com os textos em prosa, seis, aqueles que já haviam figurado em livro e os dispersos. Ficava assim intacta a intenção primeira, expressa pelo Autor, e cumpria-se o propósito de dar a conhecer os inéditos e os dispersos, tudo organicamente apresentado num volume. O que pareceu razoável às pessoas consultadas: aos amigos, aos próximos.» (p: 9).

Não sabemos por que se tornou «oportuno publicar todos os escritos», assim de repente, e gostaríamos de saber. Também nos ficam muitas dúvidas quanto a que resulte «assim intacta a intenção primeira, expressa pelo Autor» — até porque o que anteriormente se dizia nessa «introdução» sobre as intenções do mesmo era confrangedoramente confuso.

Quanto a ficar «tudo organicamente apresentado num único volume», o «organicamente» apenas se pode referir ao facto de as folhas impressas se apresentarem da mesma dimensão, matéria e cor, sob a mesma capa e cosidas umas às outras — além de serem, claro, todas obra da mesma pena... Não se percebe que critérios poderão ter levado ao amálgama de textos doutrinários, de entrevistas, anteriormente publicados em jornais, com textos poéticos originais e — pasme-se! — com outros já publicados nos dois volumes que a mesma editora dera à estampa...

Ficamos sem saber quem são os «amigos», os «próximos» que se ocuparam deste «piedoso encargo». E o facto de declararem apenas «razoável» a escolha que fizeram não indicia uma absoluta tranquilidade de consciência.

O autor, que já cá não está para protestar, merecia decerto uma apresentação mais meditada, mais escrupulosa, das suas produções inéditas e dispersas.

Arlindo José Castanho

José Luandino Vieira, *Luuanda*, tradução e nota di Rita Desti, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 143.

Eis finalmente em italiano a obra-prima de Luandino Vieira, publicada com grande coragem em Luanda, em 1963, e à qual um júri igualmente corajoso ousou atribuir em 1965 o prémio da narrativa portuguesa. São conhecidas as consequências que tal acto, visto sobretudo como intervenção política, acabou por determinar, vicissitudes que conduziram ao encerramento (e à destruição do património) da Sociedade Portuguesa de Escritores, entidade promotora do prémio, e à tomada de posição dos intelectuais relativamente à operação colonialista de Portugal, que conduzia uma guerra injusta e impopular em três frentes principais: Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

Tais vicissitudes, complicadas pelo facto de o Autor se encontrar detido, como preso político, na colónia penal do Tarrafal (Ilha do Sal, Cabo Verde) — são descritas pela própria tradutora na sua sucinta mas bem elaborada «nota» (pp. 137-141), destinada a

criar o contexto e o clima que envolvem as três estórias deste livro e, ao mesmo tempo, a fornecer alguns tópicos para a «leitura» de um texto com um elevado índice de transgressividade. Neste aspecto, dividido integralmente a opinião de Rita Desti quando afirma que a revolução de Luandino reside na linguagem e na «intensa carga eversiva e poética, anzi eversiva in quanto poetica» (p. 138), embora não compartilhe a ideia, várias vezes reiterada, de que do discurso pouco transparece de claramente político. O grande mérito de *Luuanda* reside justamente na evidência de uma referencialidade, implícita ou explícita, quase sempre dada através de informantes e indícios, isto é subtraída pelo Autor às sequências funcionalmente narrativas. Neste aspecto, o texto é informado por uma densa rede de indicadores referenciais de inegável conotação política, que se distribuem com saber e oficina nos interstícios da estrutura enunciativa. Um exemplo, entre tantos: na sequência exordial, destinada a criar uma contextualização, o Autor insere improvisamente a expressão «jipes das patrulhas» («camionette di pattuglia», p. 11), de modo quase neutro e «inocente», expressão que, porém, não pode deixar de fornecer ao leitor, ainda que de forma subtil, a atmosfera de uma cidade ocupada militarmente, ou melhor, do *musseque* (bairro dos negros) vigiado pelos senhores da guerra que controlavam os movimentos das *cubatas* «venute su alla rinfusa» (p. 11).

Tratando-se de um texto caracterizado pela ruptura sintáctica e, como refere R. Desti, pelo uso de «un linguaggio intessuto di modismi, di parole quotidiane, di metafore locali» (p. 138), é fácil intuir as enormes dificuldades que a tradutora teve de enfrentar. Diga-se, desde já, que a tradução revela um considerável esforço de interpretação e que, de modo geral, os resultados são apreciáveis. É claro que o texto de chegada não pode oferecer uma visão da estrutura transgressiva, cuja transposição daria certamente um texto num italiano não só incompreensível mas incorrecto. Deste modo, o programa de R. Desti, no sentido de resolver os problemas da vivacidade linguística do texto de partida, consiste na manutenção de termos e expressões do quimbundo ou do português oral de Luanda, constantemente usados pelo Autor na organização da sua escrita. A este propósito, e com a finalidade de explicar aquelas formas, preparou a tradutora um «glossario» substancialmente correcto (pp. 133-136), apreciável sobretudo pela resolução de dificuldades objectivas: não há estudos sistematizados, para além de algumas tentativas de M. Laban, sobre as línguas em contaminação com o português africano ou sobre a evolução deste último por efeitos desse contacto. De qualquer modo, um dos traços distintivos do português de Angola, e que se reflecte no código linguístico de Luandino, é a ausência de conjunções, aspecto que talvez pudesse ser mantido na tradução, pelo menos em frases do tipo «Juro não fiz de propósito», transposta como «Giuro che non l'ho fatto apposta» (p. 114), solução que poderia ter eliminado a conjunção declarativa, conservando o registo oral. Por outro lado, e por analogia com termos como *musseque* ou *sanzala*, também seria de manter a forma *cubata*, evitando-se a dispersão sinonímica («catapecchia», «baracca», «capanna») e intensificando as marcas de africanidade textual.

A este respeito, nem sempre a tradutora seguiu um critério uniforme: mantém umas vezes a forma *sô* (de «senhor»), explicada no glossário, traduzindo-a outras vezes por uma expressão ainda por cima antiquada: «mastro Souto», p. 17; «mastro Jaime», p. 18; «mastro Sá», p. 25. O mesmo acontece com a interjeição do quimbundo *Aiuê!*, transcrita no corpo textual e também explicada no glossário, preferindo noutros mo-

mentos a tradução: «Povera me!», p. 15. Pelo contrário, mantém a expressão «Asilo República» (p. 30, quando deveria ter traduzido o primeiro elemento («Ospizio»), em obediência a um problema de semântica contrastiva. E, já agora, assinale-se a falta de distinção entre as formas *vavó/vavô* para distinguir o feminino do masculino, uma vez que só a primeira é referenciada, daí resultando formas incorrectas como «*vavó* Petelu» (p. 108), «*vavó* Vitalino» ou «*vavó* Lino» (p. 120).

Além destas indecisões inexplicáveis, há aspectos da tradução não perfeitamente realizados, produzindo desvios semânticos de certo relevo. Apenas alguns casos de desvirtuação do texto original:

p. 23 – *la bocca che respira a fatica l'aria nuova* («a boca respirando com força o ar novo»): parece-me inaceitável a solução *a fatica* («com força») até pelo valor simbólico de «ar novo», que pode ser um dos muitos indícios ideológicos de que se falou anteriormente;

p. 40 – *Sta' seduto, Zeca...* («Sente ainda, Zeca»): «sentir» tem aqui o valor de «ascoltar», como noutros momentos do texto, aliás bem interpretados;

p. 115 – *sporco bianco* («güeta camuelo»): «camuelo» significa mais propriamente «avarento», não se justificando, portanto, a intensidade e desvio da conotação depreciativa;

p. 117 – *esperti come lui* («menimo esperto como ele»): um caso de semântica contrastiva não resolvido («ragazzo sveglio»), provocando, contrariamente, uma tradução deficiente;

p. 125 – *Venticinque righe continuò* («Vintecinco linhas continuou»): trata-se de expressão substantivada para designar (alcanhar) um personagem — Velho Lemos, ex-ajudante de notário — cuja actuação está subordinada à ditadura da burocracia; a tradução literal, igualmente adoptada por três vezes na p. 124, não explicita a conotação burocrática que poderia ser dada, por exemplo, pela expressão «Carta bollata».

Apesar destas observações, que deverão ser vistas no contexto de um exercício pleno de dificuldades, é caso para saudar o aparecimento, em Itália, de uma obra de Luandino Vieira, a qual, juntamente com os textos já traduzidos de Pepetela (*La rivolta della casa degli idoli* e *Mayombe*), não deixará de oferecer ao leitor uma clara indicação sobre a grande maturidade da narrativa angolana.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

Antropos. Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 116, 117, 118-119, 1991.

Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 50, 1990.

Estudios, Instituto Tecnológico Autónomo de México, n. 23, 1990.

Il Confronto Letterario, Università di Pavia, n. 14, 1990.

Journal of Hispanic Philology, Florida State University, vol. 14, n. 3, 1990.

Letras de Deusto, Universidad de Deusto, n. 49, 1990.

Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 82, 1990.

L'Ordinaire Méxique Amérique Centrale, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 131-132, 1991

Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, n. 7, 1990.

Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, n. 154, 1991.

b) Libri

AA. VV., *Estudos Universitários de Linguística, Filologia e Literatura*. Homenagem ao Prof. Dr. S. Elia, Rio de Janeiro, Soc. Brasileira de Língua e literatura, 1990, pp. 338.

- AA. VV., *D'Annunzio in America Latina*, Chieti, Solfanelli, 1990, pp. 111.
- AA. VV., *Montengón*. A cura di G. Carnero, Alicante, Caja de Ahorros de la provincia de Alicante, 1991, pp. 237.
- C. V. Aubrun, *Mémoires herausgegeben von Sebastian Neumeister*, Marburg, Hitseroth, 1991, pp. 124.
- A. de Campos, *Vida e Obras do Engenheiro*. Int., organ., trans. e notas de T. R. Lopes, Lisboa, ed. Estampa, 1990, pp. 151.
- P. Cardoso, *Mar Português. A Mensagem Astrológica de Mensagem*, Lisboa, ed. Estampa, 1990, pp. 104.
- I. Castro, *Editar Pessoa*, Lisboa, I. Nacional Casa da Moeda, 1990, pp. 119.
- M. Ciceri, *Marginalia Hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 502.
- M. de Carvajal, *Navidades de Madrid y noche entretenida*. A cura di A. Prato, introd. M. G. Profeti, Milano, Angeli, 1988, pp. 254.
- T. de Molina, *Lo scantinato e la ruota*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 378.
- A. Ganivet, *Ideario spagnolo*. Introd., trad., e note di L. Frattale, Roma, Bonacci, 1991, pp. 145.
- S. Jüttner, *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt, Peter Lang, 1991, pp. X-377.
- D. Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafe letteraria in Pio Baroja*, Milano, Marcos y Marcos, 1990, pp. 233.
- G. Navales, *Miguel de Unamuno: Bipolaridad y síntesis ficcional*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 202.
- J. Peña Gonzáles, *Manuel Azaña: el hombre, el intelectual y el político*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1991, pp. 340.
- F. Pessoa, *Pemas de Álvaro de Campos*. Ed. critica de C. Berardinelli, Lisboa, I. Nacional Casa de Moeda, 1990, pp. 573.
- C. Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. Ed., studio e commento di G. Mazzocchi, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 344.

- C. Rodiek, *Sujet – Context – Gattung – Die Internationale – Cid – Interpretation*, Berlin, de Gruyter, 1990, pp. XII-354.
- N. Scilliacio, *Sulle isole meridionali e del mar Indico nuovamente trovate*. Introd., trad. e note di M. G. Scelfo, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 119.
- J. de Sena, *O Físico Prodigioso*. Trad. chinesa de J. G. Ping, Macau, I. C. de Macau, 1988, pp. 216.
- V. A. Serrano y J. M. Luciano, *Azaña*. Ed. corregida y aumentada, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1991, pp. 478.
- V. A. Serrano y J. M. Luciano, *Azaña: Memoria gráfica*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1991, pp. 143.
- J. M. Valverde, *Insegnamenti dell'età*, Roma, Piazzola, 1991, pp. 163.

