

RASSEGNA IBERISTICA

53

Giugno 1995

Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese* Pag. 3

Roberto Vecchi, *Nemésio e Garret: a escrita moderna e o transtorno da viagem* 17

D. Crystal, *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge* (R. Lenarduzzi) p. 31; *Dizionario delle immagini/Spagnolo* (R. Lenarduzzi) p. 33; C. L. Gallo-C. Pascual Escagedo, *Así aprendemos* (E. Panizza) p. 35; I. Santos Gargallo, *Análisis contrastivo, análisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*, (R. Lenarduzzi) p. 37; J. Hernando Pérez, *Hispano Diego García – escritor y poeta medieval – y el libro de Alexandre* (T. M. Rossi) p. 39; E. Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor* (M. Ciceri) p. 42; P. López de Ayala, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del Rey Don Alfonso Onceno* (D. Ferro) p. 45; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (A. Zinato) p. 48; L. de Vega, *Rimas, Doscientos sonetos* (M. G. Profeti) p. 50; J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni e Examen de ingenios para las ciencias* (F. Meregalli) p. 51; D. Manera, *Letteratura e società in Felipe Trigo* (F. Meregalli) p. 53; A. Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil 1936-39* (F. Meregalli) p. 54; J.J. Millás, *Ella imagina* (E. Pittarello) p. 56.

AA.VV., *Nuevo Diccionario de argentinismos* (P. Spinato) p. 59; *Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile* (A. Rotti) p. 61; I. Allende, *Paula* (G. Bellini) p. 63; J. L. Borges, *Inquisiciones* (L. Silvestri) p. 65; J. Cortázar, *I racconti* (G. Bellini) p. 67; L. Ballesteros Rosas, *La femme écrivain dans la société latino-américaine* (S. Regazzoni) p. 68; J. Díaz Rozzotto, *El papel quemado* (S. Regazzoni) p. 69; L. Sepúlveda, *Un nome da torero* (S. Regazzoni) p. 70.

J. Amado, *Ricette narrative* (M. G. Simões) p. 71; C. Cardó, *El gran refús e Les dues tradicions. Història espiritual de les Espanyes* (E. Vilella) p. 73; J. Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica* (E. Vilella) p. 76.

GIULIA LANCIANI

PER UNA TIPOLOGIA DELLA TENZONE GALEGO-PORTOGHESE

Il dibattito, la disputa, lo scambio *in praesentia* o *in absentia* di opinioni, giudizi, maldicenze, ma anche di censure, rampogne e contumelie, ha fin dalle origini costituito una delle più frequentate attività letterarie dei poeti medievali, visto che la più antica tenzone di cui abbiamo notizia oppone Marcabruno a Uc Catola e dunque risale alla metà degli anni trenta del XII secolo; ma ha assunto o prescelto forme diverse a seconda del tema trattato e delle varie aree culturali in cui si è manifestato: dal dialogo diretto a strofe alterne — spesso presumibilmente estemporaneo — allo scambio a distanza di sirventesi o di singole cobbole, e più tardi alle corone di sonetti e alle chiose a contrasto su motivo dato, dal confronto pacatamente dottrinario di posizioni teoriche alla discussione accesa su questioni talvolta banali di casistica amorosa, dalla contrapposizione ideologica tra concezioni diverse della ragion politica alla berta letteraria non di rado becera e insolente, dalla parodia sottilmente o velatamente satirica all'insulto versificato e all'improperio scurrile. Una gamma vastissima di modalità e di forme, di toni e di modulazioni, ha sempre accompagnato lo scambio poetico di idee e di vedute tra i letterati del medioevo, istituendosi come il rovescio «laico» — a volte serio, il più spesso faceto — del rito cortese della «fin'amor».

Di questa opulenza dialogica — in cui, come sempre, i provenzali sono stati maestri a tutta l'Europa dal Due al Quattrocento —, non tutte le letterature volgari hanno saputo o potuto cogliere e imitare l'intera scala cromatica: ciascuna, anzi, ne ha selezionato, adottato e «nazionalizzato» una minima parte, sulla quale ha eventualmente innestato proprie invenzioni o della quale ha in alcuni casi sviluppato certe potenzialità implicite nella matrice occitanica, variando a volte la forma e quasi sempre la sostanza del modello, adeguandolo al nuovo contesto politico e sociale e al gusto dei nuovi fruitori, diluendone la forza espressiva o dirottandola in direzioni ammesse o tollerate, modificandone se necessario la valenza socioletteraria, trasferendola dall'ambito feudale a quello cortigiano o cittadino.

La diversificazione conseguente alla *translatio loci* comporta ovviamente una diversità di approccio critico. Non sarà infatti produttivo accostarsi allo scambio di sonetti tra Giovanni Gherardi e Franco Sacchetti o tra il Burchiello e il Calderoni¹ con lo stesso atteggiamento classificatorio e gli stessi attrezzi interpretativi con cui affronteremmo la lettura della tenzone tra Peire d'Alvernhe e Bernart de Ventadorn² o del contrasto (fittizio) con la donna genovese di Raimbaut de Vaqueiras³. Tanto più accortamente misurata dovrà essere la nostra attenzione quanto maggiore è il divario geografico, sociale, letterario e ambientale che separa manifestazioni poetiche pur ispirate allo stesso modello. È una dichiarazione di intenti che potrà parere ovvia ma che in fondo non lo è poi tanto come sembra, atteso che non di rado si riaffaccia petulante una mai del tutto sopita tendenza a dimenticare il quadro storico in cui vanno ricollocati prodotti teoricamente analoghi ma concretamente dissimili.

La premessa vuole legittimare la scelta di definire un quadro tipologico della tenzone galego-portoghese prescindendo da analogie e difformità con altre formule dialogiche che non siano quelle proposte e messe a profitto dai trovatori provenzali, qui assunte quale unico termine dirimente nel caso di difficoltà classificatorie. Se infatti appare lecito rifarsi alla matrice comune, almeno per il momento è da ritenere superfluo — per non dire inopportuno — ampliare l'analisi al di là di questa, verso sponde troppo distanti dalla nostra per risultare davvero produttive.

Una parentesi: prenderò in esame 33 tenzoni, cinque più di quelle elencate da Tavani nell'edizione portoghese della sua *Poesia lírica galego-portuguesa*: la 9,14 tra Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende, la 21,1 tra Arnaldo (Arnaut Catalan) e Alfonso X, la 64,22 tra Johan Baveca e Pedr'Amigo, la 120,9 tra Pero da Ponte e Garcia Martinz, e la 125, 49 tra Pero Garcia Burgalès e Alfonso X.

Va precisato preliminarmente che anche il richiamo alla tenzone provenzale dovrà tener conto dell'evoluzione che la formula originale ha subito nel corso dell'ultimo periodo della lirica occitanica. Guillem Molinier — nel precisare che «aquest dictatz algunas vetz procezih per novas rimadas (et adonx pot haver .xx. o trenta cobblas o may), et algunas vetz per coblas» — avverte, per esempio, che «per novas rimadas es huey may acostumat»⁴: e dunque, sulla tradizione

¹ A. Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma 1971, pp. 255 e 211.

² *Amics Bernartz de Ventadorn*, PC. 323, 4 = 70,2 (C. Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S. 1915, pp. 10 ss).

³ *Domna, tan vos ai pretiada*, PC. 392,7 (J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 98-107).

⁴ *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, par M. Gatién Arnoult, 3 voll., Paris-Toulouse 1841-1843, I, 344.

che prevedeva un dialogo a coblas doblas per lo più di sette versi, si è innestata — e ormai (nella prima metà del Trecento) prevale — un nuovo tipo di tenzone in cui le «battute» di dialogo sono costituite da lunghe serie di distici di ottosillabi a rima baciata (fino a trenta e più), secondo un modulo che non ha trovato fortuna nell'Occidente della penisola iberica. Nell'assumere quale punto di riferimento la tenzone provenzale, occorrerà dunque circoscriverne le dimensioni alla formula tradizionale, l'unica recepita dai trovatori galego-portoghesi.

Las Leys d'Amors, nella versione più antica⁵, danno una definizione abbastanza sintetica della «tenso»: «Tensos es contrastz o debatz, en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag»; quando si sviluppa per strofe e non per novas rimadas «conte de VI coblas a X am doas tornadas en las quals devo jutge eligir, le quals difinisca lor plag e lor tenso. E'l jutge per aquel meteysh compas de coblas... pot donar son jutiamen». Più prolissa la descrizione che lo stesso Guillem Molinier ne offre nella redazione in versi conservata nel ms. 239 della Biblioteca de Catalunya⁶, che verrà poi integralmente riprodotta, e anzi aumentata di due versi, nella terza redazione⁷: l'unica integrazione di un certo rilievo è comunque l'avvertenza che il giudizio arbitrale non vuole essere accompagnato da melodia, «quar sol de bonas razos cura», a meno che non sia elaborato in una forma desunta da altri generi, come il «vers» o la «chanso» o altro componimento che esiga il supporto musicale.

Secondo il trattatista tolosano, il tipo di composizione dialogata più strettamente affine alla tenzone, il «partimen», si caratterizza nei confronti di questa solo perché lo sfidante propone allo sfidato «dos membres contraris», lasciandogli la scelta tra le tesi opposte e accollandosi la difesa dell'altra, in quanto «en todas las otras cauzas cant al compas, e cant al jutjamen, e cant al so, es semblans a tenso»⁸. E l'affinità è in effetti tale che nella prassi critica moderna si è talvolta fatto confusione tra le due modalità, almeno fino a quando Alfred Jeanroy non ha definitivamente stabilito che «Le terme “tenson”, désignant le genre, pouvait aussi désigner l'espèce, et se trouve appliqué à un très grand nombre de partimens, tandis que “partimen” ne s'est jamais appliqué à une tenson proprement dite»⁹: basandosi su questa precisazione, infatti, David Jones ha poi potuto ribadire la necessità di tenere ben distinta la tenzone, che è

⁵ *Las Flors del Gay Saber*, ed. cit. alla nota 4, ibid.

⁶ Joseph Anglade, *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona 1926, vv. 3196-3219.

⁷ *Las Leys d'Amors*, manuscrit de l'Académie des Jeux Floreux, publié par Joseph Anglade, 3 voll., Toulouse 1919, II, 182.

⁸ *Las Flors del Gay Saber*, par M. Gatien Arnould, cit, I, 344.

⁹ «Annales du Midi», II, 1890, p.285.

la forma più antica di dibattito poetico in area provenzale, sia dal «partimen» (che fa la sua prima apparizione verso la fine del XII secolo) sia dalle coblas (ancora più recenti)¹⁰.

L'Arte de trovar premessa al Canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona — l'antico Colocci-Brancuti — non fa invece menzione del dibattito a tesi su questioni di casistica amorosa, un genere che nella lirica galego-portoghese è rappresentato in effetti appena da due testi, peraltro definibili come «partimens» unicamente richiamando le prescrizioni dei trattati provenzali. Tutto quel che la Poetica frammentaria di B ci dice al riguardo sulla tenzone è contenuto nel capitolo VII del titolo III¹¹:

Outras cantigas fazem os trobadores que chama[n] tenções, porque son feitas per maneiras de rrazon que hũu aja contra outro, en que un diga aquilo que por ben tener na primeira cobra, e o outro rresponda-lhe na outra dizend[o] o contrairo. Estas se poden fazer d'amor, ou d'amigo, ou d'escarnho ou de maldizer, pero que deven de seer de mee[stria]. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo cadahũu a sua par. Se hi ouver d'aver fiinda, fazen ambos senhas, ou duas duas: ca non con-vem de fazer cadahũu a mais cobras nen mais fiindas que o outro.

Quindi una composizione dialogata, organicamente simmetrica, tra due poeti, il primo dei quali propone l'argomento e l'altro risponde sostenendo il contrario di quel che ha detto il proponente: non vi è nessun accenno all'eventualità che la proposta iniziale contenga due tesi opposte sulle quali l'iniziatore del dibattito lasci all'interlocutore la scelta di campo, accettando implicitamente di sostenere la tesi residua; nessuna traccia di un giudizio finale demandato ad un terzo personaggio che decida quale dei due contendenti sia nel giusto; nessuna indicazione terminologica o strutturale che richiami specificamente il «partimen» o «joc partit». Nonostante si ammetta che le tenzoni possono essere d'amor, d'amigo, d'escarnho o de maldizer, nessun indizio permette inoltre di supporre che con le prime due denominazioni l'anonimo trattatista volesse alludere al «partimen»: al contrario, con il termine tenzoni d'amore sono probabilmente indicate le cantigas d'amor dialogate, e con tenzoni d'amigo le cantigas d'amigo che presentano la stessa organizzazione a battute alterne tra due personaggi; si potrebbe ritenere che i due termini evochino il modello compositivo che l'autore ha descritto poco sopra, quando — a proposito dei testi

¹⁰ David J. Jones, *La tenson provençale*. Étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complète des tensons provençales, Paris 1934, p. 17.

¹¹ Cancioneiro da Biblioteca Nacional, carta 3 r^o; cf. G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa 1990, p. 202.

amorosi dialogati — avverte che «...algũas cantigas i há en que falan eles i elas outrosi»: in questo caso la cantiga

...se eles falan na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a rason d'ele, como vos ante dis[s]emos; e se elas falan na primeira cobra, é outrosi d'amigo; e se ambos falan en ũa cobra, outrosi é segundo qual d'eles fala na cobra primeiro¹².

In realtà, non mi sembra che siano numerosi gli esempi di cantigas dei due generi amorosi in cui ciascuno degli interlocutori utilizzi per la propria battuta una strofa intera, alla quale l'altro risponda analogamente con una strofa intera, e per le rime¹³; in particolare, le cantigas de amigo dialogate prevedono interventi per lo più molto brevi, il secondo dei quali può persino essere confinato nel solo refran, e quindi non corrispondono allo schema disegnato dall'Arte de trovar. Ma questo è un aspetto ancora da studiare, sul quale mi propongo di tornare in altra occasione.

Ciò non toglie che, sia pure in assenza del termine «partimen» (o «joc partit») o di testi che ne ripropongano fedelmente in ambito galego-portoghese la struttura formale e i contenuti, i trovatori peninsulari potessero essere informati dell'esistenza — in altre aree culturali — di questa modalità dialogica e ne conoscessero, forse solo approssimativamente, la normativa specifica: in uno dei cinque componimenti riconducibili, sia pure con qualche difficoltà, al «partimen» — il dialogo tra Johan Baveca e Pedr'Amigo¹⁴ — la richiesta dello sfidante di esprimere il suo parere sulla questione se sia «peior sen» che un «rafeç'ome» ami una «mui boa dona» o che un «[ome] bõ» ami una «mui rafece mulher» riceve dallo sfidato una risposta decisa, espressa solo in parte nei modi propri, appunto, del «partimen», ma articolata in toni arrogantemente imperiosi («vós vus terredes con qual m'eu tever», voi accetterete quella delle due ipotesi che faccio mia, e che mi appresto a difendere) e condita per di più di espressioni offensive («por sen-conhocer | vus tenh'ora», ora vi giudico un ignorante); e a questo punto, lo sfidante modifica il tiro, affermando — all'inizio della terza strofa — «Pedr'Amigo, des agora é tençon | ca me non quer'eu convosc'outorgar», cioè, da questo momento tra noi non ci sarà un dibattito su una questione di casistica amorosa, ma una disputa: non sono d'accordo con voi e difenderò la tesi da voi respinta, ma lo farò nei modi propri della tenzone, visto che non siete capace di mantenere la discussione su un tono corretto, e anzi mi insultate. Nelle strofe successive, Pedr'Amigo attenua il to-

¹² Ibid., titolo III, capitolo IV, carta 3r°.

¹³ Cf. la cantiga d'amor dialogata di Airas Moniz d'Asme cit. alla n. 42.

¹⁴ *Pedr'Amigo, quer'ora ũa ren*, Tavani, *Repertorio metrico*, 64,22=116,25: B1221, V826.

no, e il dialogo si incanala di nuovo nei modi del dibattito teorico; e nelle due fiindas, Baveca dichiara di considerare terminata la «tençon» e il suo avversario conclude — secondo la formula della remissione a giudizio propria, a detta di Molinier, sia della tenzone che del «partimen», ma usando anch'egli il termine «tençon» — «e julguen-nos da tençon per aqui». Un componimento ibrido, dunque, in bilico tra i due generi, ma che comunque, pur sviluppandosi secondo i canoni dell'argomentazione bipartita, non solo non introduce mai il sostantivo «partimen» — o il verbo «partir/departir» nel senso di 'separare, dividere in due' — ma al contrario viene designato esplicitamente e per ben due volte «tenzone».

Neppure il dibattito intavolato da Pero da Ponte e Garcia Martinz può a rigore definirsi un «partimen»¹⁵: al quesito se, amando una «dona» e non osando confessarglielo per timore di recarle «pesar», Pero da Ponte dovrà o no aprirsi a lei, Garcia Martinz risponde che, se la dama non ne avrà avuto notizia da altri, l'amante dovrà manifestarle egli stesso i suoi sentimenti, «e pois servir e atender»; Pero da Ponte replica tuttavia che non vuole correre il rischio di perdere «quanto ben no mund'ei», poiché sicuramente la reazione della dama sarà di allontanarlo da sé. Non siamo dunque in presenza di un vero e proprio dibattito teorico: Pero chiede all'interlocutore un parere su come deve comportarsi con la propria dama («...saber | queria de vós hũa ren»), ma per timore della punizione che certamente ne risulterà ritiene poi di non poter seguire il consiglio ricevuto; e anche se entrambi i poeti dichiarano, in obbedienza alla prassi sancita dalle regole del genere, di rimettersi al giudizio del re, l'atteggiamento del proponente di fronte all'ipotesi formulata dall'altro non è già di rifiuto, ma piuttosto di timorosa indecisione:

Don Garcia, non poss'osmar
com'ò diga nen o direi:
a que[n] servi sempr'e amei,
como direi tan gran pesar?

Il giudizio regio, come si sa, dà torto a Pero da Ponte: Alfonso X emette la sua sentenza nella famosa cantiga d'escarnho *Pero da Ponte, par'ò vosso mal*¹⁶, in cui, tra pesanti facezie, accusa il trovatore di sostenere un punto di vista folle, difendendo la tesi del «calar e sofrer».

Estraneo al dibattito su due ipotesi a confronto è invece lo scambio di pareri ironici e paradossali su come porre rimedio alla coita d'amor imbastito da

¹⁵ *Don Garcia Martinz, saber*, Tavani, RM, 120,9=52,1: B1652, V1186.

¹⁶ Tavani, RM, 18,34; S. Pellegrini, *Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale- Sez. Romanza», III, 1961, pp. 127-137.

Pero Garcia Burgalês¹⁷ e da un anonimo «Senhor», probabilmente Alfonso X, come suggerisce Elsa Gonçalves¹⁸: poiché entrambi soffrono dello stesso male, che non li lascia «dormir nen comer», Pero Garcia chiede come l'altro si comporti in tali circostanze, e questo risponde di non avere nessuna ricetta; quel che è certo è che se egli «fosse do mundo senhor | da-lo-ia per amor non aver»; il trovatore replica riferendo di aver sentito dire, da chi ne aveva avuto esperienza, che

per oraçon,
per jaiñar, per esmola fazer,
... per aquesto se partiu d'el amor:

se anche il suo interlocutore seguisse questa prescrizione, nostro Signore forse lo libererebbe dalla coita.

Al contrario, nell'ultimo dei quattro testi presi in esame, Afonso Sanchez¹⁹ chiede a Vasco Martinz de Resende: «pois vus esta, por que trobades, já | morreu, par Deus, por quen [ora] trobades?», e poiché Vasco Martinz nella sua risposta si limita a fare un panegirico della dama, Afonso ribadisce che, essendo costei morta da gran tempo, «pola morta trobar [já] non deveades»; la fiinda, sibillina, può essere interpretata in senso proprio («la mia donna per me continua ad essere viva, anche dopo morta, e voi ve ne renderete conto»), sia in chiave ironica («abbiamo scherzato, perché la donna non solo non è morta, ma è viva e vegeta e voi ne sarete ben presto edotto»):

Afonso Sanchez, vós sabedes ben
que viva é e comprida de sen
a por que trob', e vós sabe-lo-edes.

Quattro componimenti strutturati nei modi della tenzone, ma che dibattono temi legati alla coita d'amor, all'amore, al canto; quattro testi a ben vedere giocati però su tonalità semiserie o esplicitamente ironiche: anche il primo, in cui in effetti i due interlocutori dibattono una questione teorica, riceve una coloritura satirica sia dall'aggressività verbale di Pedr'Amigo, sia dalle sue apodittiche affermazioni secondo cui un «mui bon ome nunca pode errar», mentre il «rafeç'ome» tanto più è in errore quanto più in alto mira. E non meno giocoso risulta il dibattito tra Pero da Ponte e Garcia Martinz, al quale pro-

¹⁷ *Senhor, eu quer'ora de vós saber*, Tavani, RM, 125,49.

¹⁸ Cf. E. Gonçalves, articolo "Tenção" del *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisbona, Editorial Caminho, 1993.

¹⁹ *Vasco Martinz, poyos vós trabalhadés*, Tavani, RM, 9, 14 = 153, 1.: B416, V27.

prio il giudizio del re — espresso in forme chiaramente facete — assegna una netta valenza ironica che dalla lettera del testo non sembra trasparire in modo inequivoco.

A questi «quasi-partimen» si potrebbe aggiungere come quinto il dibattito avviato da Bernal de Bonaval e Abril Perez²⁰, su quale delle due dame servite dai contendenti sia la migliore: qui manca la formula interrogativa che caratterizza i testi finora presi in esame. Inoltre, il modulo introduttivo non è articolato nello stile «partimen», poiché alla solidarietà espressagli da Bernal per la pena d'amore che entrambi patiscono, il trovatore — che deplora l'incauto accostamento tra la «coita» sperimentata da un semplice giullare e la sua — replica spostando immediatamente il dialogo su toni di diverbio; per Abril Perez, infatti, l'affanno amoroso che la sua «senhor» gli fa soffrire è tanto superiore a quello del suo interlocutore quanto lo è la sua dama rispetto all'altra. Di qui, il contrasto si sviluppa — per sei cobbole ma senza fiindas — sull'eccellenza delle rispettive «donas», con una richiesta di giudizio espressa tuttavia non al termine del componimento, bensì alla fine della terza strofa («... julgar-nos-án | e vença quen tener melhor razon»), e con l'insulto finale del trovatore:

...ca ben sabemos, don Bernaldo, qual
senhor sol sempr'a servir segrel.

Assimilabile ai precedenti testi citati è inoltre una tenzone tra Johan Vasquez e Johan Airas²¹ in cui il proponente accusa l'altro di dir male «de quantas molheres no mund'á», e, mettendolo in guardia contro i pericoli insiti in tale atteggiamento, sottolinea l'ingiustizia che egli compie estendendo a tutto il genere femminile il risentimento che egli prova contro colei che si è ora sposata, deludendo le attese del suo corteggiatore; neppure qui manca la battuta malevola finale, in cui Johan Airas invita il suo interlocutore a tacere, accusandolo di essere stato prezzolato dalle donne, poiché «todos se queixan d'elas por én | se non vós, que filhastes por én don».

Quel che tuttavia caratterizza i primi due dei cinque componimenti assunti all'inizio è la richiesta di un parere — formulata sempre secondo lo stesso schema sintagmatico — su una questione, sia essa teorica, sia invece strettamente personale: Johan Baveca apre il dibattito che lo oppone a Pedr'Amigo con le parole «quer'ora ùa ren | saber de vós»; Pero da Ponte, rivolgendosi a Garcia Martinz, chiede: «saber | quera de vós ùa ren». Altrove, formule simili sono invece usate molto raramente: se non vado errata, soltanto Afonso San-

²⁰ *Abril Perez, muit'ei eu gran pesar*, Tavani, RM, 22,2=1,1: B1072, V663.

²¹ *Johan Airas, ora vej'eu que á*, Tavani, RM, 81,8=63,33: B1551.

chez²² nel dialogo con Vasco Martinz de Resende, Lourenço²³ nella tenzone con Rodrigu'Eanes, Pero Garcia Buralês nello scherzoso dialogo con Alfonso X²⁴, e Vasco Perez Parda²⁵ nel dibattito con Pedr'Amigo, l'adottano: «Quero saber de vós que mi o digades» nel primo caso, «queria saber | de vós porque» nel secondo, «eu quer'ora de vós saber... que farei» nel terzo, «quero saber de vós | ùa cousa» nell'ultimo, e in tutti manca l'elemento essenziale del sintagma, «ren», assente nei primi tre, sostituito da «cousa» nel quarto; altrove, Pero Garcia interpella Johan Baveca con le parole «fé que devedes | que me digades»²⁶, Vasco Gil prega Pero Martinz «ora, por caridade... dize-de-mi quen é comendador»²⁷ e ancora Lourenço introduce la sua tenzone con Johan Vasquez con le parole «moiro por saber de vós porque»²⁸. In tutti gli altri casi in cui la tenzone prende avvio con un verbo interrogativo, la scelta si disloca su sintagmi come «venho-vos rogar» (1 occorrenza), «venho... preguntar» (2), «ùa pergunta... quero... fazer» (2), «eno que vus ora preguntarei» (1); e in ben undici sulle ventotto tenzoni catalogate da Tavani (su 29 se vi aggiungiamo il dialogo bilingue tra il provenzale Arnaldo identificato con Arnaut Catalan e Alfonso X) non vi è traccia di proposizioni del genere.

La coincidenza dei primi due testi nell'impiego dell'apostrofe del tipo «quero/queria saber de vós ùa ren», che in nessun altro componimento dialogato della lirica galego-portoghese fa la sua comparsa con identica formulazione, mi sembra interessante per fissare una distinzione tipologica che, senza pretendere in alcun modo di essere tassativamente dirimente, potrebbe comunque essere assunta — anche per la diversità tonale dei primi due dibattiti nei confronti degli altri — quale indicativo almeno di un diverso atteggiamento discorsivo da parte dei contendenti, e quindi della loro coscienza di adeguarsi a norme diverse da quelle della tenzone vera e propria, anche se alla tenzone si richiama esplicitamente proprio il dibattito che meno si allontana dallo schema del «joc partit»: ci troveremmo dunque in presenza di un tipo di ibridazione analogo agli altri individuati da Tavani nella pastorella, nell'alba e nel sirventese politico, una ibridazione qui operata tra «partimen», tenzone e cantiga d'escarnho.

Se i primi due dialoghi analizzati possono essere qualificati come «richiesta di un parere», e ad essi può essere aggregata — pur in assenza di indicativi

²² Cit. n. 19.

²³ *Rodrigu'Eanes, queria saber*, Tavani, RM, 88,14=141,6: V1032.

²⁴ Cit. n. 17.

²⁵ *Pedr'Amigo, quero de vós saber*, Tavani, RM, 154,8=116,24: B1509.

²⁶ *Johan Baveca, fé que vós devedes*, Tavani, RM, 126,5=64,13: B1573.

²⁷ *Pero Martinz, ora por caridade*, Tavani, RM, 152,7=132,1: V1020.

²⁸ *Johan Vasquiz, moiro por saber*, Tavani, RM, 88, 7 =81,9: V1035.

specifici — la tenzone tra Bernal de Bonaval e Abril Perez, peraltro modulata su uno schema parimenti bipartito (quale delle due «donas» sia la migliore), i dodici contraddistinti da una diversa formula interrogativa — basata su «preguntar» e sul deverbale relativo ma anche sugli altri sintagmi già elencati («quero saber porque», «quero saber ùa cousa», «moiro por saber», «venho-vus rogar», «dizede-mi», «quero saber que me digades» «fé que devedes que me digades», etc.) — possono essere complessivamente definiti come «richiesta di informazioni», o — mutuando il termine dalla lirica quattrocentesca — «pregunta»: infatti, nel primo caso il proponente sollecita l'interlocutore a prendere posizione su un argomento che ammette una duplice risposta, ovvero (in uno dei componimenti) ciascuno di essi esalta l'eccellenza della propria «senhor» — e quindi ci si situa, sia pure marginalmente e con le attenuazioni suggerite, nell'area del «partimen», o più genericamente in quella del «dibattito» sia su questioni teoriche che su problemi personali, comunque legati al codice dell'amore cortese —; nell'altro invece la richiesta è intesa a introdurre, in modi apparentemente pacati, una proposizione unica, che ben presto si rivela giocosa, beffarda o sarcastica, e lo sviluppo della quale assume l'andamento di una vera e propria disputa a contrasto, su un tema che potremmo definire «monorèmico», cioè basato su un solo enunciato di base: unica eccezione sarebbe in tal caso la tenzone tra Johan Vasquez e Pedr'Amigo che, pur articolata sulla richiesta di un parere, assume — anziché il tono ironico, o peggio, delle altre — l'andamento di un panegirico di Alfonso X composto nel momento in cui è in predicato la sua elezione a imperatore. Questo gruppo includerebbe le tenzoni che oppongono Afonso Sanchez a Vasco Martinz²⁹, Estevan da Guarda a Don Josep³⁰, Garcia Perez ad Alfonso X³¹, Lourenço a Rodrigu'Eanes³², ancora Lourenço a Johan Vasquez³³, Martin Soarez a Pai Soarez³⁴, Pai Gomez Charinho a Alfonso X³⁵, Pero Garcia d'Ambroa a Johan Baveca³⁶, Vasco Gil a Alfonso X³⁷, lo stesso Vasco Gil a Pero Martinz³⁸, e Vasco Perez Pardal a Pedr'Amigo³⁹, con l'aggiunta dell'unica «seria» alla quale ho già accennato e che è un dialogo tra

²⁹ Cit. nota 19.

³⁰ *Vós, don Josep, venbo eu preguntar*, Tavani, RM, 30,35=84,1: B1315, V920.

³¹ *Hũa pregiunt'ar quer'a el-Rei fazer*, Tavani, RM, 54,1=18,44: B465.

³² *Rodrigu'Eanes, queria saber*, Tavani, RM, 88,14=141,6: V1032.

³³ *Johan Vasquez, moiro por saber*, Tavani, RM, 88,7=81,9: V1035.

³⁴ *Ai, Pai Soarez, venbo-vos rogar*, Tavani, RM, 97,2=115,1: B144.

³⁵ *Hũa pergunta vos quero fazer*, Tavani, RM, 114,26=18,45: B1624, V1158.

³⁶ *Johan Baveca, fé que vós devedes*, Tavani, RM, 126,5=64,13: B1573.

³⁷ *Rei Don Afonso, se Deus vos perdon*, Tavani, RM, 152,12=18,38: B1512.

³⁸ *Pero Martinz, ora, por caridade*, Tavani, RM, 152,7=132,1: V1020.

³⁹ *Pedr'Amigo, quero de vós saber*, Tavani, RM, 154,8=116,24: B1509.

Johan Vasquez e Pedr'Amigo sui vantaggi e gli svantaggi (soprattutto i vantaggi) che deriverebbero al regno dall'assegnazione al loro re della dignità imperiale⁴⁰. A questo gruppo sembra lecito aggregare il componimento dialogato in cui Johan Perez d'Avoin⁴¹ e Johan Soarez Coelho esprimono giudizi ovviamente sfavorevoli sui giullari: il primo interlocutore informa l'altro di aver ideato una «boa rason pera trobar» e di aver quindi incominciato a comporre un «cantar» a carico di un «jograron» incapace di cantare e di suonare la cítola; dal canto suo, Johan Soarez si atteggia — secondo la prassi — a difensore del reprobato, ma ne amplifica in realtà i demeriti attribuendo l'inettitudine dell'aggredito agli eccessi alcolici ed erotici ai quali ama indulgere.

Il tentativo di tracciare una tipologia della tenzone non può tuttavia basarsi unicamente su elementi verbali, o, meglio, nettamente formulistici. Infatti, se si prescinde dall'apostrofe onomastica che è di rigore in tutti i testi a dialogo — eventualmente sostituita, in quelle che per ora continuiamo a chiamare «tenzoni d'amore», da sintagmi neutri del tipo «mia senhor» o «cavaleiro»⁴², o nell'unica tenzone satirica che ne è priva, dal vocativo «Vós», peraltro limitato alla prima strofa⁴³ — nessun altro elemento formale consente di disegnare una mappa tipologica plausibile. Si dovrà quindi fare ricorso ad altri indicativi, di contenuto o tematici, per tentare una classificazione dei quindici testi residui.

Il primo di questi indicativi potrà essere individuato nella richiesta di mercede formulata da un giullare: in questa casella andranno a confluire sia la tenzone tra Arnaldo e Alfonso X («Senher, ara ie-us vein quer[er] | un don que-m donetz»⁴⁴) che quella in cui Lourenço insiste con Johan Garcia de Guilhade perché il servizio che gli presta sia retribuito adeguatamente («non mi mandedes a cevada dar | mal, nen o vinho, que mi non dan i | [a]tan ben com'eu sempre mercei»)⁴⁵.

Altro indicativo dirimente ai fini classificatori può essere identificato nel *gap*, il «vanto giullaresco», che va spesso unito ad aspre critiche nei confronti dell'interlocutore: un tipo di dibattito in cui eccelle — come è ben noto — Lourenço, ma al quale non si sottrae neppure un trovatore come Johan Perez d'Avoin. Lourenço — fatto oggetto di scherni e di malevole allusioni al suo modo di suonare la cítola e di cantare, ma anche alla sua pretesa di atteggiarsi a trovatore — ri-

⁴⁰ Ay, *Pedr'Amigo, vós que vos tēdes por trobador*, Tavani, RM, 81,1=116,1: B1550 (CA, II, pp. 420-21).

⁴¹ *Johan Soarez, comecei*, Tavani, RM, 75,8=79,29: V1009.

⁴² Airas Moniz d'Asme, *Mia senhor, vin-vus rogar*, Tavani, RM, 13,1: B7.

⁴³ *Vós, que soedes en corte morar*, di Martin Moxa e Lourenço, Tavani, RM, 94,20=88,18: B888, V472.

⁴⁴ Tavani, RM, 21,1=18,42: B477.

⁴⁵ *Muito te vejo, Lourenço, queixar*, Tavani, RM, 70,33=88, 10: B1494, V1105.

sponde (e non solo in forma di tenzone) esaltando la propria professionalità di esecutore e di poeta: «são sabedor | de meus mesteres sempr'adeantar», «sei ben fazer | estes mesteres que fui começar»⁴⁶; «veeron muitos... que me dizian... que non sabia'n trobar entender, | e veeron por én comigu'entençar, e figi-os eu vençudos ficar», «porque leixarei eu trobar atal | que mui ben faç'e que muito mi val? | Des i ar gradece-mi-o mia senhor | por que o faço»⁴⁷; «e quen tan gran parte ouvesse sigo | en trobar com'eu ei ... | ben podia fazer tenções quaes | fossen ben feitas», «fiz eu entençon e ben-na iguava», «se [un] trobador migu'entençar | defender-mi-lh'èi mui ben todavia»⁴⁸; «eu ei mui gran sabedoria | de trobar e de o mui ben fazer»⁴⁹. Più complesso il *gap* di Picandon, che dopo essersi vantato chiede all'interlocutore la mercede che gli compete: accusato da Johan Soarez Coelho⁵⁰ di non saper «fazer jograria», difetto inammissibile in chi è stato eletto a proprio portavoce da un trovatore della fama e della sapienza di Sordello, il giullare replica pacatamente «de seer en corte tan preçado | como segrel que diga; mui ben m'es | en canços e cobras e serventés»; e cosciente del proprio valore aggiunge: «por me deostardes | non perç'eu por esso mia jograria... ca eu sei canções muitas e canto ben | e guardo-me de todo falimen, | e cantarei cada que me mandardes», per concludere — alle scuse che il trovatore finisce per porgergli — che è disposto a perdonarlo purché lo ricompensi e gli procuri vantaggi dovunque egli vada. Il vanto, tuttavia, non è esclusiva dei giullari, in quanto anche un trovatore, come dicevo, ne frequenta lo schema, in forme anche più autoelogiative di quelle che abbiamo visto usate da Lourenço e da Picandon: in una tenzone con Johan Soarez Coelho, Johan Perez d'Avoin⁵¹ non sa trattarsi dal rivelare al proprio interlocutore che Lourenço — noto attaccabrighe, protagonista di diverbi con molti trovatori — non lo ha mai aggredito, e aggiunge: «ben sei eu por que aquesto faz: | por que sab'el que, quant'en trobar jaz, | que mi o sei todo e que x'é tod'en mi»; alla risposta sprezzante di Coelho, replica poi che non solo conosce perfettamente l'arte poetica, ma è anche in grado di giudicare se qualcun altro ne ignora i principi, con una implicita, sarcastica allusione alle composizioni dell'antagonista.

Un terzo discrimine è offerto dalla polemica letteraria, alla quale possono essere ascritte due tenzoni. La prima è quella, famosa, in cui Juião Bolseiro in-

⁴⁶ Johan Garcia de Guilhade, *Lourenço jogar, ás mui gran sabor*, Tavani, RM, 70,28=88,8: B1493, V1104.

⁴⁷ Johan Perez d'Avoin, *Lourenço, soias tu guarecer*, Tavani, RM, 75,10=88,9: V1010.

⁴⁸ Johan Soarez Coelho, *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade*, Tavani, RM, 79,47=88,12: V1022.

⁴⁹ Lourenço, *Quero que julguedes, Pero Garcia*, Tavani, RM, 88,13: V1034.

⁵⁰ *Vedes, Picandon, são maravilhado*, 79,52=137,1: V1021.

⁵¹ *Johan Soarez, non poss'eu estar*, Tavani, RM, 75,9=79,31: V1011.

terviene nella questione sollevata dalla non meno nota cantiga in cui Johan Soares Coelho elegge a propria «senhor» una «ama» anziché una dama di alto lignaggio⁵²: il giullare, che ritiene ragionevole avere «donas por entendedores | mui fremosas», vorrebbe che il trovatore gli spiegasse di dove gli è venuta l'idea di assumere in tale funzione — lui che ha viaggiato per paesi civili — «quand'amas, quando tecedeiras»; la risposta di Johan Soares è che dovunque egli sia andato ha conosciuto dame di grande nobiltà che tessevano e ricamavano e educavano belle fanciulle: tesi che troviamo integralmente replicata nei suoi successivi interventi (quarta strofa e seconda fiinda) per contraddire l'affermazione di Juião Bolseiro, secondo il quale

enas terras u eu soía viver
nunca vi mui bõa dona tecer
mais vi tecer algũa lazerada.

Altra tenzone di «polemica letteraria» è quella che oppone Afons'Eanes do Coton e Pero da Ponte⁵³ sulla distinzione dei ruoli in campo poetico: un trovatore che si proclama escudeiro non può chiedere doni, e se li chiede lo si chiama segrel; ma — ribatte Pero — chi deve vivere del proprio canto e del servizio d'amore, e non ha le risorse che il signore ricava dalla propria attività guerresca, deve pur procurarsi in qualche modo i mezzi di sussistenza: «est'é meu mester, | e per esto dev'eu guarecer», poiché «non podemos todos guarir assi | come vós, que guarides per lidar».

Delle residue cinque tenzoni, due sono frammentarie e dunque non altrimenti classificabili che come tenzoni di scherno: il componimento in cui Afons'Eanes apostrofa Pero da Ponte⁵⁴ è un lacerto di appena cinque versi, l'ultimo dei quali incompleto, e potrebbe essere altrettanto verosimilmente l'avvio di una cantiga d'escarnho o de maldizer; dell'altro, intonato da Johan Airas⁵⁵, restano solo i primi otto versi: il trovatore apostrofa un certo Rui Martinz che ha abbandonato Leon per recarsi, presumibilmente, a Santiago; soltanto la rubrica ci rende edotti che si tratta di una tenzone contro un tale di nome — secondo Rodrigues Lapa — Frutoso Canton, ma che forse si chiamava «Rui Toso, cantor» (un cantore della cattedrale?), il quale «respondeu-lhi». Tenzone di scherno — pur se giocata su toni più festosi che satirici — è da considerare il dialogo tra Men Rodriguez Tenoiro e Juião Bolseiro, in cui il trovatore minaccia il giullare di

⁵² *Johan Soares, de pran as melhores*, Tavani, RM, 85,11=79,30: B1181, V786.

⁵³ *Pero da Pont', en un vosso cantar*, Tavani, RM, 2,18=120,34: B969, V556.

⁵⁴ *Pero da Ponte, ou eu non vejo ben*, Tavani, RM, 2,19=48,2 (?): B1615, V1148.

⁵⁵ *Rui Martinz, poyz que vos est assi*, Tavani, RM, 63,70: B1052, V642.

malmenerlo con pugni e calci e di trascinarlo per i capelli, e Bolseiro assicura l'altro che risponderà con insulti e contumelie e che si raperà⁵⁶.

Le altre sono la ben nota tenzone contro i «privados» attribuita — nonostante la mancanza dell'apostrofe onomastica — a Martin Moxa e a Lourenço ma che António Resende de Oliveira⁵⁷ preferisce assegnare a D. Pedro; e l'ame-no dialogo tra Pero Velho e il fratello Pai Soarez⁵⁸, che — con il supporto della rubrica di cui è corredato — ha l'andamento di un giocoso aneddoto in cui si rievoca l'episodio che ha visto il primo introdursi di soppiatto nel «pomar» dei Trastamara per intrattenersi con due graziose fanciulle, e dal quale è stato bruscamente scacciato dall'importuno intervento di un occhiuto portiere che non ha permesso al poeta di stabilire quale delle due fosse più bella.

Giunti a questo punto, il tentativo di delineare una tipologia della tenzone galego-portoghese — ripeto, non più che un primo tentativo — può dirsi concluso: dei 33 componimenti complessivamente tramandati dai canzonieri come tenzoni o che tali appaiono in base alla definizione dell'Arte de trovar, sei possono essere definiti «tenzoni-partimens», nel senso che, sia esplicitamente attraverso la proposta di due tesi in contrasto, sia implicitamente mediante una loro distribuzione non preannunciata tra i due interlocutori, presentano elementi del «partimen» innestati su una struttura di tenzone; sedici sono «preguntas», cioè dibattiti monorematici in cui entrambi i partecipanti discutono di un unico problema o di un unico aspetto della questione sulla quale il proponente ha chiesto all'altro di informarlo o di pronunciarsi; due sono richieste di mercede; sei hanno l'andamento del vanto giullaresco, sia pure mescolato di elementi di scherno e di maldicenza; due trattano motivi di polemica letteraria, uno è un gioco poetico. Restano i due frammenti che — pur nella loro incompletezza — assumono andamento analogo a quello delle cantigas d'escarnho e maldizer. Conclusioni, queste che propongo, assolutamente provvisorie, che non hanno altro scopo che di formulare una prima ipotesi di classificazione.

⁵⁶ *Juão, quero contigo fazer*, Tavani, RM, 101,5=85,12: B403bis, V14.

⁵⁷ *Depois do espectáculo trovadoresco*, Coimbra 1992, pp. 538 ss.

⁵⁸ *Vi eu donas en celado*, Tavani, RM, 135,3=115,11: B142.

ROBERTO VECCHI

NEMÉSIO E GARRETT:
A ESCRITA MODERNA E O TRANSTORNO DA VIAGEM

«Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas Viagens, se te faltou, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e as larguras dos edifícios? algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?», Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, cap. XXIX.

Temas como o da viagem possuem, na relação com o texto, uma polivalência, uma especificidade, uma complexidade – e mais ainda num espaço geográfico, histórico e cultural como o português que fez da viagem uma sua constante peculiar – que às vezes transpõem os limites constitutivos da literatura temática e problematizam a própria prática da escrita. De facto, impossibilitada de reproduzir mimeticamente a identidade com o espaço que descreve, de tornar-se metonímia imediata da realidade que procura retratar (conforme observa com veia autoirónica Garrett) a escrita de viagem envereda logo pelas sendas simbólicas do discurso em que a vida, a escrita, as experiências, ou seja, qualquer tipo de percurso, real ou imaginário, pode perfeita e metaforicamente espelhar-se na viagem, no espaço ou no discurso da viagem. Porque ela vem representar o correlativo simbólico duma mudança interna, duma transformação existencial, de um dentro, que o viajante consegue relatar, reconstruindo a sua etiologia, descrevendo o seu fora, o contacto com a alteridade humana e geográfica, que provocou a sua metamorfose: come se, da circunstância exótica, o que interessa em verdade não é ela em si, mas a sua implícita dobra endóptica. O sentido e o valor da viagem desprendem-se, portanto, do espaço com que se relacionam, porque este se reduz (podendo aliás até anular-se), a puro pretexto do processo que desencadeiam.

O intuito destas notas, que partem de premissas tão gerais, retomando uma tónica, no fundo, clássica (o texto como metáfora da viagem), é verificar como essa ideia da viagem se combina com um género de escrita de algum modo privilegiado em captar humildemente as nuances subtis, mas também as

variações substanciais que a viagem determina na ordem discursiva de quem se propõe assumi-la como objecto – ou pretexto – da escrita: a crónica. Tipo «moderno» de escrita¹, embora ocultada pela aparência «menor», despretenhosa e circunstancial, disfarçada no imediatismo, a crónica torna-se um instrumento privilegiado de conhecimento de ampla magnitude para apreender – e aceitar – a realidade interna e externa do mundo e do homem, da vida «ao rés-do-chão» pela sua característica, apontada por António Cândido, de contribuir para «estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas»².

Conjugada com a viagem, ela pode oferecer valiosos indícios para descortinar não só uma semântica do espaço, mas sobretudo o universo do viajante. Deste ponto de vista, óptimos materiais de estudo dessa mistura, já em si híbrida e instigante, são-nos oferecidos, de forma aparentemente inesperada (o que lhes valeu uma certa marginalização em termos de aprofundamento crítico), por uma parte significativa da obra dum poeta e romancista como Vitorino Nemésio: é, de facto, aquele grupo de textos aparentemente circunstanciais e geralmente conhecidos como as *Crónicas*, mais pelo meio através do qual foram divulgadas do que pela fidelidade absoluta às regras do género. Este conjunto de textos «menores» permite apercebermo-nos de como neles continuamente muda a perspectiva da experiência da viagem nos seus revéberos escritos em função do narrador, de forma que a própria viagem, ao ultrapassar a sua natureza de tema, acaba por se tornar assim uma componente essencial do discurso literário de Nemésio, bem além do exclusivo âmbito das crónicas, uma atitude literária *moderna*, que, no entanto, afunda as suas raízes, como veremos, no próprio âmago da tradição romântica.

A primeira distinção que se impõe é o próprio escritor que a sugere: viagem «ao pé da porta», como ele intitula uma das colectâneas dessas crónicas³, que pode encontrar uma correspondência directa nas viagens «longe da porta», de acordo com a proposta crítica de Fernando Cristóvão⁴, nas quais se inscrevem basicamente as inúmeras peregrinações do professor em terra brasilei-

¹ Davi Arrugucci Jr., a este respeito, observou: «... a crónica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles industriais e em seus espaços periféricos», *Fragmentos sobre a crónica*, in *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 53.

² A. Cândido, *A vida ao rés-do-chão*, in *A crónica. O género, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas-Rio de Janeiro, UNICAMP-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 14.

³ Cfr. V. Nemésio, *Viagens ao pé da porta*, Lisboa, Editorial Pórtico, 1968.

⁴ «Do pendur universalista da sua cultura lhe vem a propensão de quebrar limites e ultrapassar fronteiras, pelo que, viajar ao pé da porta ou afastado dos lintéis domésticos é traço característico da sua personalidade e assunto de parte da sua obra literária. Para Nemésio, as viagens longe da

ra, observador, jornalista, turista, mas sobretudo, romancista e poeta, Vitorino Nemésio. Além desta bipartição implícita aos relatos de viagem, torna-se indispensável acrescentar um terceiro polo que se distancia pela sua substância temática dos outros, mas cujos reflexos se estendem em profundidade, chegando a atingir também a própria noção literária de viagem no seu conjunto: trata-se, evidentemente, da complicada relação que une o «ilhéu desterrado» Nemésio à realidade da sua terra açoriana, um vínculo de memória e destino capaz de replasmar, sob a luz da lembrança e da imagem física e arquétipa da ilha natal, todas as viagens que, simbólica ou fisicamente, o cronista empreende numa eterna partida e regresso aos longínquos lugares domésticos enterrados no passado, associando de forma indissolúvel as andanças e deslocações pessoais à condenação fatal de um povo à perpétua mudança e afastamento.

Neste triângulo da viagem, dentro do qual à irredutível oposição perto/longe se sobrepõe o incansável movimento da palavra e da memória, integra-se a diferente perspetivação da viagem de Vitorino Nemésio. O erudito observador, de facto, no emaranhamento das experiências e das impressões que anda registando nos diversos contextos onde se encontra, parece conferir uma ordem na aparente confusão da singularidade da experiência e do relato, produzindo assim as coordenadas básicas de um discurso literário coerente ao longo das décadas e denso de estímulos, cujos alicerces afundam na estrutura de um género aberto e, à superfície, desprezioso como o da crónica de viagem.

Na presente panorâmica, é em particular a questão do género em que inscrever a vasta produção das crónicas nemesianas, que nos interessa: o problema que se põe, com efeito, é representado pelas resistências a qualquer tipo de classificação rígida que a prosa impressionista, ao mesmo tempo curiosa e inquiridora, de Nemésio, nunca deixa de opor, mesmo nos momentos em que a sua atitude se torna descontraída e parece inflectir mais nitidamente para a aceitação convencional do género da crónica. A funcionalização da «viagem» aos objectivos do narrador, que mudam constantemente em relação ao pano de fundo ou a situação onde a enunciação é colocada, não cabem efectivamente por inteiro nas regras do comum relato de viagem, ou do diário ou do jornal íntimo, como também do autobiografismo ou mesmo da crónica jornalística tradicional. Deste ponto de vista, a escolha de um módulo muito dúctil, qual a crónica, torna-se, quer estratégica quer tacticamente, indispensável no plano

porta são sobretudo viagens ao Brasil, cujos relatos nos legou principalmente em dois livros descrevendo o que digno de registo encontrou na América portuguesa», F. Cristóvão, *As viagens «longe da porta» de Vitorino Nemésio*, já editado na «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», IV, 1 (1976-77), pp. 25-46, e agora republicado em *Cruzeiro do sul, a norte*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, onde se encontra a citação a p. 176.

da escrita para a realização de específicos efeitos de leitura que, sob a aparência de agilidade e despreconceito, são iminentes a toda a escrita nemesiana. Na verdade, esse processo de literarização da crónica, que desliza assim com extrema facilidade, através da voluntária cumplicidade dum narrador na maioria dos casos autodiegético, numa vertente ficcional ou lírica ou ainda erudita, é conscientemente assumido pelo Poeta, o qual procura aproveitar ao máximo, justamente, um traço peculiar desse tipo de escrita: a heterogeneidade do género. Conhecida é, de facto, a idiosincrasia de Nemésio, em campo literário, para qualquer estrutura e regra demasiado codificadas e rígidas, ao ponto de ele próprio, numa das suas deambulações «ao pé da porta», se insurgir em tom polémico para reivindicar a absoluta diferenciação entre ciência, com a sua rigorosa procura da exactidão, e literatura, enraizada num âmbito de mera subjectividade: «Literatura! Mas se a esta rubrica não corresponde uma unidade de conteúdo; se no mesmo saco desse rótulo metemos ensaios, novelas, dramas, cartas particulares, fábulas, máximas, contos, memórias e cantigas: – como pode constituir-se ciência de tão heteróclito objecto?!»⁵, embora o remate dessas considerações se conclua, em perfeito estilo nemesiano, com uma dilacerante interrogação aberta: «É tudo tão breve neste mundo! Para quê? Sim, para quê definições? Dar fim, contorno às coisas, acepções às palavras, precisão de ideias, remate aos artigos... Talvez quem define e arremata é que tenha razão»⁶.

Dentro desta concepção crítica da literatura, entender-se-á como a crónica de viagem, para o escritor, não se estrutura como um género fechado com seus próprios mecanismos, tornando-se, pelo contrário, um espaço aberto e branco, totalmente por preencher, em que o motivo da viagem poderá ser pretexto de reflexão, chave de memória do vivido, interpretação do ignoto através do conhecido, ressaltando a atitude constantemente devassadora do narrador. Espaço ideal, portanto, de uma maneira ou de outra, para (des) construir o passado através do fio da lembrança ou problematizar, por meio da escrita, os termos de discussão e articulação da identidade presente. É assim que à viagem física, material, poderíamos dizer histórica, fixada em palavras no instante do seu andamento, se sobrepõe a outra viagem psicológica, peregrinação ininterrupta e desassossegada, o roteiro interior do homem à procura do sentido da existência ou das respostas parciais e duvidosas aos enigmas irresolvíveis do ser. A viagem geográfica acaba por se tornar, de alguma forma, extensão simbólica, matriz filosófica, daquela viagem humana, irreduzível por si em palavras eficazes, da vida errática do escritor açoriano, arrancado à sua ilha e jogando num espaço físico não sempre compreensível, cujas margens é preciso cir-

⁵ V. Nemésio, *Meditação ocasional*, em *Viagens ao pé...* cit., p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

cunscrever com os meios da palavra e as armas do conhecimento. Desta relação pessoal dentro da multifacetada noção de viagem em Nemésio, Maria Margarida Maia Gouveia pôs muito bem em relevo os termos literários, ao afirmar que «as viagens concretas são, pois, apenas um aspecto dessa *viagem* maior, a que ele deu implícita e explicitamente o nome de “Jornal de Vitorino Nemésio”. É o sentido de existência como *viagem*, o que, se não é novo, assume em Nemésio as formas de diversos géneros literários: isto é, *viajou* através dos géneros numa atitude de conhecimento do mundo e de aprendizagem pessoal»⁷. Repare-se que a relação que se instaura é, significativamente, entre a vida e a literatura, em que a viagem no mundo e a viagem na escrita se unem num único projecto intelectual e artístico: ambas as viagens acabam, assim, por se integrar na trajectória biográfica do autor, encontrando nela um fio unificador, estável e coerente.

Por essas razões, demonstra-se insofismavelmente problemática qualquer tentativa de colocação estática da crónica de viagem de Nemésio dentro das linhas de força de um único género literário. O texto parece fugir de todos os esforços de redução num único campo de classificação: talvez seja esta uma das características principais, como já apontámos, desse tipo de escrita que aproxima – e mistura – um do outro os vários géneros da prática literária. Por outro lado, o próprio Nemésio mostra-se consciente da inviabilidade de qualquer definição, de qualque taxinomia, para as suas crónicas em que a viagem desempenha uma função-chave e chega até a encarar pessoalmente a problemática, procurando apontar as soluções hermenêuticas mais condizentes:

«em advertências prévias a vários livros meus da mesma índole expliquei que, compostos de artigos de colaboração dispersos em periódicos e na Rádio, muitos deles extraídos dos meus cadernos de viagem e do meu “diário” intermitente, considerava as respectivas recolhas como membros de um vasto *Jornal*, no duplo, ambíguo sentido de periódico e de canhenho de bolso (...) em suma, este *Jornal do Observador* não passa dos *petit-papiers* de um “pequeno-burguês” pouco comodamente entalado entre as classes, que aprendeu tarde e mal a cartilha dialéctica»⁸.

⁷ M. M. Maia Gouveia, *A viagem em Vitorino Nemésio*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1986, p. 22.

⁸ V. Nemésio, *Jornal do Observador*, Lisboa, Verbo, 1974, p. 7. Com o intento de esclarecer as condições mudadas da produção cultural na época contemporânea que cada vez mais exige uma organização aberta dos géneros, comenta o escritor, ainda na introdução do seu *Jornal*: «quem tenha, como o autor, o sentimento de viver o fim ou o declínio de uma cultura escrita que assentava no pressuposto “criador” da personalidade e, portanto, no apreço e respeito dela, só com melancolia pode assistir à largada destas folhas de papel a caminho da deterioração e finalmente da entropia... É certo que vejo também como que um alvor no horizonte, propício a cosais e coseias, tempo de massa e impacto, cultura “aberta”, audiovisual, que em escrita talvez não ultrapasse mui-

E, ao introduzir outro texto de crónicas, *Corsário das ilhas*, reafirma ainda os caracteres peculiares deste não-género constituído pelo *Jornal*, como ele há tempo tomou o hábito de chamá-lo:

«escrito e publicado periodicamente, convém-lhe a designação de JORNAL, que leva em antetítulo, e que poderá estender-se a outras obras do autor, tais como *Ondas médias* e *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*, já aparecidas. As datas mencionadas são geralmente as que correspondem à publicação dos respectivos trechos, principalmente no *Diário Popular*, de Lisboa, e ao microfone da Emissora Nacional de Radiodifusão, pois o JORNAL, que o autor mantém há muitos anos também é jornal falado»⁹.

Interessante sublinhar a valência atribuída ao termo *Jornal* que, numa sumária análise, se poderia considerar sinónimo de diário, na acepção de *journal intime*. Jornal como suporte, visto que é pela imprensa – impressa ou falada – que ocorre a divulgação dos textos, mas também jornal como forma privilegiada através da qual externar o seu monólogo interior, suspenso entre a memória do passado e os impulsos do presente, ou a comunicação dialógica entre o viajante e a etapa da viagem, o lugar novo há pouco conhecido – em vários casos, mais do que descoberto, «achado» – e as digressões eruditas que as incursões na esfera da cultura, da literatura e da história incessantemente estimulam na sensibilidade do literato «jornalista». Configura-se assim uma ideia de jornal como limiar do diário e da crónica que, no entanto, mantém uma sua específica pregnância e peculiaridade, encontrando uma eficaz metaforização na heterodoxa – pelo austero signo literário – mas, no seu caso, favoravelmente polissémica definição de «jornal». Ainda Maia Gouveia, na tentativa de fornecer as coordenadas básicas do não-género praticado pelo escritor na sua prosa das crónicas, aproveita uma justaposição de termos para delinear, mesmo que somente em linhas gerais, vista a sua particularidade, o conjunto de sub-géneros mais frequentados dentro dos textos, sinais inconfundíveis de uma verdadeira viagem interna, por *tópoi* literários: «assim – jornal – é conforme as circunstâncias, expresso por vários significantes: crónica de viagem, crónica jornalística, crónica-diário, crónica-ensaio, crónica-ficção, crónica-poema. De sublinhar a ideia de inutilidade, de percurso exterior, mas sobretudo percurso interior, pois que ele *viaja* principalmente dentro de si próprio e através das reacções, associações, alusões que o mundo exterior lhe produz»¹⁰.

to os esgrofitos de *slogans* nas cantarias dos palácios e nos plintos de monumentos aos ídolos tolerados ou a arriar. Alguma experiência de algo parecido me tem daço a TV – e, nela, que formidável revelação endopática do “outro” como projecção de nós mesmos!», *Ibidem*, p. 8.

⁹ Idem, *Corsário das ilhas*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956, p. 9.

¹⁰ M. M. Maia Gouveia, *op. cit.*, p. 20. A este propósito, também António Bettencourt Machado

O próprio Nemésio declara-se ciente da hibridez anómala da escrita, a qual, na contingência do reencontro com as ilhas natais, há muito tempo almejado e compreensível fomentador do exercício memorialista, assume um pacto de leitura com um estatuto desde o começo heterogéneo, como confirmará no decurso do *Corsário*, onde aproveitará sem hesitações uma espécie de heterónimo mítico, como o Mateus Queimado e as suas vicissitudes ficcionais que representam um extenso núcleo central, funcionalmente muito importante na inteira arquitectura da obra. Por consequência, desta «viagem sentimental», para retomar uma definição do roteiro que o próprio autor fornece¹¹, torna-se flagrante um carácter por assim dizer mitificado da viagem, por outro lado oportuna e extremamente harmonizável com a escrita dúctil da crónica. A atitude do escritor perante uma realidade tão carregada de mitos, recordações, saudades, retrospectiva mais do que perspectiva na dimensão do presente, revela-se assim muito eficaz para capturar, na prosa aparentemente circunstantial da crónica, a estrutura profunda do discurso da memória, apoiado na efabulação ficcional ou no tom lírico que vêm assim constituindo um importante meio de expressão do transtorno da viagem, do interdito emocional. A interferência de registos diferentes, que tem como resultado o de enriquecer muito os códigos duma escrita despida como a da crónica, quebrando os esquemas do género para ultrapassar rapidamente os módulos do jornal e enraizar-se em profundidade no campo efectivo da literatura, induzem Bettencourt Machado Pires a classificar a crónica com a mesma pluralidade de sentido antes detectada, reveladora do verdadeiro substrato artístico-humano do escritor; portanto o *Corsário das ilhas*, de Vitorino Nemésio – mas a observação crítica pode estender-se também às outras obras que obedecem aos mesmos critérios de compilação – «é ao mesmo tempo crónica, literatura de viagens, ensaio (histórico, sociológico e de geografia humana), livro de memórias, lirismo, em suma itinerário (não é esse o sentido de *corsário*, neste caso?) de ilhéu apartado do seu microcosmo, dotado, porém, de uma vasta cultura que lhe dá informação, sentido do rigor e curiosidade universal. Evocação telúrica, fidelidade ao mun-

Pires, ao prefaciar a segunda edição de *Corsário das ilhas*, põe problemáticamente a questão do género para o conjunto de obras de Nemésio, conhecido com o rótulo indeterminado de *Crónicas*, principalmente pelo meio com que foram divulgadas, partindo não de uma afirmação, como se poderia supor, mas de uma pergunta «que género?», que dá o título ao segundo parágrafo do seu prefácio. Ele coloca inclusive a possível explicação da peculiaridade do género das crónicas no contexto particular em que elas foram redigidas, ou seja, na circunstância de uma viagem de que se quer relatar através dos *media*, tornando assim o conjunto um «misto de crónica, viagens e diário», *Prefácio a Corsário das ilhas*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983², p. 10.

¹¹ V. Nemésio, *Corsário*... cit., p. 39: «eu é que atiro para cima das coisas circundantes a cobardia de partir para as ilhas em *viagem sentimental*, e faço falar as pedras e as cabras de barro no estilo do velho do Restelo» (o sublinhado é meu).

do ilhéu da infância, cultura como confluência de saberes, eis o Nemésio do *Corsário das Ilbas*, que é, afinal, o Nemésio global»¹².

Observaremos, aliás, que a modernidade deste tipo de escrita e da atitude do autor em relação à viagem – entendida seja existencial, seja fisicamente –, deita suas raízes no húmus profundo do romantismo: pense-se, a este propósito, na influência, para esta atitude, duma obra narrativa que, ainda que com outros intuitos e num bem diferente contexto, também elabora uma noção de viagem e coloca no jogo de prosificação um tipo de narrador de algum modo homólogos ao de Nemésio das crónicas: as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Para além das vicissitudes – aliás secundárias – da novela de Carlos, Joaninha e frei Dinis, é o estatuto do narrador, a sua atitude perante as várias deambulações, mas sobretudo a ideia da viagem como pretexto para meditações e considerações de conjunto, no caso específico a respeito da vida portuguesa da época, que aproximam muito as duas estratégias narrativas, ou, pelo menos, mostram a flagrante dívida que Nemésio tem em relação ao antecessor romântico. De facto, como esclarece desde logo Garrett:

«estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século [...] Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo... é um mito, palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo... quanto não se sabe explicar. [...] Ora nesta minha viagem Tejo-arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça»;

e ainda sobre a cumplicidade do narrador que frequentemente, em função meta-narrativa, fala da sua própria obra e do não-género nela ensaiado:

«neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada. Vamos pois com paciência, caro leitor; farei por ser breve e ir direito quanto eu puder»¹³.

O carácter declaradamente «típico, simbólico e mítico» da viagem de Garrett parece exprimir bem o sentido íntimo das crónicas de viagem de Nemésio,

¹² A. M. Bettencourt Machado Pires, *op. cit.*, p. 22.

¹³ Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, pp. 90-92 e 253. Sobre o débito da literatura contemporânea com Garrett e da prosa contemporânea com a substancial inovação formal das *Viagens*, notou Maria Alzira Seixo, na esteira de Jacinto do Prado Coelho, «que é o de toda a nossa modernidade, e que tem a ver, para além da oralidade, com propostas sintático-semânticas e com atitudes narrativas (a famosa cumplicidade narrador-leitor, por exemplo) que até agora ainda não foram inventariadas», *História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra*, em «Colóquio-Letras», 109 (1989), p. 37.

que também ultrapassam o simples relato da experiência para se colocarem num espaço que é ao mesmo tempo exterior e interior, onde os percursos físicos e intelectuais se entrelaçam inextricavelmente no núcleo unitário e dinâmico da crónica.

Não por acaso, é precisamente ao prefaciá-la a edição do centenário das *Viagens* de Garrett que Nemésio define a sua perspectiva intelectual e artística perante a viagem, que acompanhará e desenvolverá com coerência, no decurso do macro-testo das *Crónicas*. É interessante, com a finalidade de detectar as tendências presentes na obra de Garrett mutuadas por Nemésio, remontar a esse prefácio (e poder-se-ia lembrar, por incidência, como os prefácios do crítico reúnem uma verdadeira teoria da literatura) que, temporalmente, é possível colocar antes da redacção das crónicas de viagem e na mesma época da primeira viagem de regresso aos Açores, que será objecto de *Corsário das ilhas* e parece conter, portanto, as linhas primigénias dos futuros relatos do viajante Nemésio. Ao procurarmos sintetizá-lo por ideias-chaves, podemos reparar como o prefaciador se pronuncia, antes de tudo, sobre o carácter híbrido deste romance «que não é um romance»: «que livro tão simples e complicado! Que sábio e casto *imbroglio* de digressão e ficção...», «só nas *Viagens*, forte do exemplo de Sterne e liberto de qualquer estrutura desde o romper do livro, Garrett pôde dar largas, não só ao gosto romântico da indecisão de géneros, mas à sua vocação pessoal de elegante e de digressivo»; sobre o enredo-pretex-to da novela, fonte das digressões que são o verdadeiro núcleo central da obra e, portanto, o seu corte moderno: «Não! Decididamente, a historieta das *Viagens* é fraca e escusadamente complicada para moldura de um delicioso retrato da rapariga e pretexto de um fundo inesquecível de paisagens suaves, onde se praticam algumas castas galanterias. É essa arte do retrato e retoque, do diálogo precioso mas vivido, do ambiente bucólico e sonhado mas também geográfico, justo, que dá às *Viagens na minha terra*, com os foros de livro reformador da língua pela prosa atrevidamente fina e coloquial, o lugar de primeira obra-prima da nossa literatura moderna esteticamente conseguida»; enfim, como, nas conclusões, afirma: «a revolução consumada pelas *Viagens na minha terra* não era apenas linguística: era uma sublevação levada adentro das muralhas de *Dio* da nossa literatura em prosa. O ensaio, o jornalismo, a novela, a poesia, as viagens surgiam num só livro, enfeixados por uma prosa ondulante e calculadamente natural, enriquecidos pelas ideias gerais mais vivas e diversas, e recebendo de um espírito gentil, tão peninsular como europeu, a suprema unidade actuante do pensamento e da arte»¹⁴.

¹⁴ V. Nemésio, *Prefácio* a Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1949. As citações são tiradas respectivamente das pp. XVI, XVII, XX-XXI e XXVI.

Como se observará, especialmente na última citação alegada, já está presente, de forma embrionária, o espírito nuclear que impregnará a redacção das futuras crónicas que estão para ser escritas, ou seja, um eclectismo de géneros e estilos e a máxima abertura do campo visual que encontra no pormenor e no recorte o motivo tanto do particular como do universal da escrita. Retomando o rumo de Garrett, o que se configura nas crónicas de Vitorino Nemésio é um estilo liberto de qualquer preocupação teórica ou esforço de colocação num determinado horizonte de expectativa, para se tornar linguagem própria da intimidade do artista, meio de transpor em palavra o latejar do ânimo inquieto e devassador, inclusive os mais indecifráveis e inexprimíveis, na direcção duma transfiguração literária da realidade, que acaba, assim, por já não reflectir só o presente, tornando-se elemento de síntese e mediação entre a memória e o desejo.

A opção de privilegiar o discurso literário com aparente prejuízo da objectividade da crónica e do relato fiel da experiência, pelo contrário, amplifica as potencialidades de recepção do dado real, que se enriquece pela presença subjectiva e sensível do escritor que justamente, na heterogeneidade do género, encontra uma ordem e um sentido através da escrita, mesmo quando à toa eles não aparecem. A atitude, portanto, do narrador que, pela transgressão dos géneros, consegue dilatar a viagem material e histórica ao torná-la correlativo de uma mais ampla viagem existencial e espiritual, não significa falta de precisão, descuido pela exactidão do relato. Pelo contrário, o testemunho da atenção pela informação referencial certa sobre o contexto onde a crónica nemésiana se constrói é dado exemplarmente pela indicação sempre minuciosa de tempo e de lugar, e é em particular ao tempo que o escritor dirige uma escrupulosa consideração, às vezes no limiar da obsessão. De facto, para Nemésio a crónica parece recuperar verdadeiramente o seu sentido etimológico e, além dos processos utilizados na construção da prosa que divergem frequentemente da reprodução mecânica do real, parece ser o *chronos* o elemento central de articulação dos eventos – e das viagens – vividos no registo das crónicas. A notação do tempo torna-se às vezes, já o dissemos, até obsessiva, como aliás acontecerá no romance *Mau tempo no canal*, fortemente caracterizado pela presença de viagens nucleares de diferente estatuto, cujo desfecho traz a marca temporal exactamente fixada: «Lisboa, 7 h 25 m P.M. de 21 de fevereiro de 1944»¹⁵.

¹⁵ Cfr. Idem, *Mau tempo no canal*, Lisboa, Bertrand Editora, 1988⁹, p. 419. Para um aprofundamento da viagem na ficção de Nemésio, em particular no supramencionado romance, remete-se para o estudo de José Martins García, *O tema da viagem na ficção de Vitorino Nemésio*, em *Temas nemesianos*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação, 1981, pp. 53-81. Interes-

As crónicas, geralmente, iniciam-se por uma precisa indicação espaço-temporal ou, pelo menos, temporal, que enraíza a enunciação num preciso contexto. Note-se a oposição que se cria entre a estrutura espaço-temporal, de alguma forma certa e rígida, a que a crónica se refere e, contemporaneamente, a plurisignificação fora dos géneros codificados, assumida pela viagem dentro dela, que torna possível uma intensa variedade de módulos e tons: este contraste superficial subentende, de facto, uma coerência efectiva do discurso pessoal do escritor. Com efeito, o fluir da memória cristaliza-se no tempo, os fragmentos do vivido alinham-se para compor aquele «jornal», de que Nemésio muitas vezes fala para descrever o relato do seu itinerário no espaço físico e mental. Volta-se assim outra vez ao esquema do diário, ou melhor, do *journal intime* sempre de cunho confessional, constantemente actualizado com uma dedicação – em algumas épocas – praticamente cotidiana que mostra o percurso circular de estruturação das crónicas, num movimento de afastamento ou até de fuga do género diarístico que, no entanto, se transforma, em seguida, em impulso de aproximação progressiva, ainda que mantendo as suas próprias características peculiares.

A observação não é secundária porque nos permite aperceber alguns recantos íntimos do passado biográfico de Nemésio e, em particular, entrever algumas das tensões profundas presentes no seu vivido, cujos reflexos se projectam, mesmo que transfigurados pelo registo ou disfarçados, em muitas páginas de prosa e de versos nemesianos. Sem querermos aqui encorajar, de maneira alguma, uma interpretação demasiado biografista da obra do autor, lembramos como a crítica recente tende cada vez mais a identificar alguns percursos da estética de Nemésio com a alternância das vicissitudes humanas pessoais, sobretudo sentimentais, que uma forte influência parecem ter tido na sua evolução artística.

Seguindo esta pista, David Mourão-Ferreira, um dos críticos há mais tempo empenhados em actualizar a leitura da obra de Nemésio à luz dos novos elementos biográficos que vêm surgindo dos excertos de correspondência ou de outros tipos de documentos íntimos, pôde detectar algumas preciosas indica-

sante salientar como este crítico detecta no tema da viagem elementos conjuntivos de todo o macro-texto nemesiano: «se quiséssemos todavia alargar o âmbito de pesquisa no tocante ao tema aqui abordado, não nos faltaria material. Enquanto cronista, não esqueçamos que Nemésio é o autor de *Corsário das ilhas, Viagens ao pé da porta, O segredo de Ouro Preto e outros caminhos, Caatinga e terra caída* – isto para referirmos apenas algumas recolhas de crónicas onde o tema da viagem se caldeia com uma riquíssima informação cultural no mais amplo sentido da expressão. E que dizer do poeta Nemésio?...», *Ibidem*, p. 8. Do mesmo parecer é também M. M. Maia Gouveia em cujo estudo anteriormente citado aborda o tema da viagem quer nas crónicas, quer na ficção, quer na poesia.

ções a respeito da estruturação de *Mau tempo no canal*, cujos desenvolvimento e gestação Nemésio confiava em cartas à antiga namorada que lhe servia de modelo para uma das figuras centrais do enredo; a este propósito, já comentou o crítico, salientando a importância do achado: «oportunamente, como se impõe, serão essas cartas publicadas ou em parte ou na íntegra, já porque deslumbrantemente rasgam o véu sobre um dos mais complexos e impressionantes casos sentimentais alguma vez vividos por um grande escritor português, já porque também constituem, a um tempo, *documentos* indispensáveis para a compreensão das íntimas vivências do seu autor e *monumentos* imperecíveis da sua magistral arte de escrever»¹⁶.

A digressão sobre a função desempenhada pelo elemento biográfico na construção do romance de Nemésio serve-nos para entendermos como deste ponto de vista o «jornal» íntimo do escritor, que traz os rastros da memória das viagens e das cogitações com elas relacionadas, acaba por representar um instrumento indispensável para aprofundar o trabalho crítico de análise e interpretação de textos nemesianos no seu conjunto, esclarecendo boa parte dos lados obscuros que ainda hoje permanecem na sombra. Isto é, o sujeito empírico das crónicas muito pode contribuir para desvendar também o estatuto e as características do autor implicado no restante da obra de Nemésio.

O que emerge desse quadro é, portanto, o fundo de coerência de que se substancia a inteira produção do autor de *Viagens ao pé da porta*: dentro da aparente desordem da efabulação que corre atrás de cada estímulo induzido pelo contacto com um diferente lugar, seja ele geográfico ou literário, dentro dum substancial sincretismo de géneros, estilos e registos, da dispersão da memória que parece fragmentar irredutivelmente o ser humano, Nemésio não perde de vista o fulcro central através do qual dominar o caos e recompô-lo no plano da significação, exercício possível, esse, só pelo meio poderoso e universal da palavra: é por meio dela que, enfim, o escritor acaba por fazer a única verdadeira viagem, síntese de inexaustivas deambulações externas e de assí-

¹⁶ D. Mourão-Ferreira, *Novos elementos sobre a génese de «Mau tempo no canal»*, em «Colóquio-Letras», 102 (1988), p. 6. De acordo com o crítico, o caso sentimental entre Nemésio e a real «Margarida Clark Dulmo» do romance fornece a chave de leitura de muitos versos do poeta Nemésio que ao leitor não informado do vivido do autor se tornam de difícil compreensão: «quanto ao caso sentimental propriamente dito, adiantemos apenas por agora que ele se encontra reflexamente disseminado, como que em filigrana, ao longo de quase toda a poesia de amor contida em *La voyelle promise*, *O bicho harmonioso*, *Eu*, *Comovido a oeste*, *Festa redonda*, *Nem toda a noite a vida*», *Ibidem*, p. 7. Para uma actualização sobre a história sentimental entre Nemésio e a «Margarida Clark Dulmo», leia-se artigo de Maria Guiomar Lima, *Amor secreto no canal*, em «O Independente» de 6/9/1991, pp. 50-52.

duas meditações pessoais, que nela encontram, mesmo que só temporariamente, o equilíbrio do sentido e a voz da expressão:

«Mas já vou mesmo!... Despedi-me. Embarquei. Parti. Fiz, enfim, um par de pretéritos perfeitos e próprios das viagens... Já o meu próprio escrever é fluido como o mar e, como ele, ilógico. Uma cinza húmida e fresca tornou-se comum às águas, ao céu, à alma, à cabeça. Só o coração vigia inteiro e saudável nas primeiras derrotas do mar. (Eu durmo e o meu coração vigia)»¹⁷.

¹⁷ V. Nemésio, *Corsário...*, cit., pp. 51-52.

RECENSIONI

David Crystal, *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge*, Madrid, Taurus, 1994, pp. IX-475.

Se trata de la edición española de *The Cambridge encyclopedia of language* (Cambridge University Press, 1987) que ya en 1993 había sido editada en Italia por Zanichelli en una versión dirigida por Pier Marco Bertinotto.

Del Prefacio a la edición inglesa se puede inferir que tres son los motivos más relevantes a partir de los cuales se ha elaborado esta enciclopedia. a) un particular interés y admiración por ese inestimable fenómeno cultural que es el lenguaje humano; b) la posibilidad de dar a conocer dicho fenómeno en todas sus complejas manifestaciones; c) remover ciertos prejuicios y equívocos sobre el lenguaje que hemos heredado del pasado y que, pese a los importantes pasos que las disciplinas lingüísticas han cumplido en este siglo, siguen vigentes aún en la sociedad, en la escuela e, incluso, en ámbitos académicos.

Respecto al primer objetivo, está explícito ya en la primera cláusula del Prefacio: «Mi propósito, al escribir este libro, es conmemorar la existencia de lenguaje humano y rendir tributo a quienes lo estudian» (p. IX). Es imposible desconocer que los contenidos que necesariamente se deben tocar para llevar dignamente a cabo esta «conmemoración» y este «tributo» son tan vastos y de naturaleza tan diversa como complicada; y que exigen una labor casi titánica, además de una preparación científica rigurosa y puesta al día en un sector, como el de los estudios lingüísticos, que ha avanzado a pasos de gigante en las últimas décadas y se ha ramificado en tantas disciplinas particulares. Basta pensar en la organización que es necesario dar a esos contenidos para hacerlos accesibles en una obra de consulta como, por su propia naturaleza, es una enciclopedia, para darse cuenta de una de las tantas dificultades que el autor ha tenido que superar. A este respecto, se ha elegido una organización de tipo temático y no de tipo alfabético, como un diccionario (Por cierto, existen ya numerosos diccionarios de lingüística y/o Gramática) y esto es uno de los primeros aciertos de esta obra. Es verdad que desde hace años contamos con el impecable *Dictionarie encyclopédique des sciences du langage* de Ducrot y Todorov (del cual hay edición española; Buenos Aires, Siglo XXI, 1974) organizado también, a pesar de su título, de manera temática; pero el alcance de la obra de la cual estamos tratando es distinto, y de ello volveremos a ocuparnos cuando comentemos el punto b. El libro se presenta dividido en sesenta y cinco capítulos organi-

zados en once «partes» cuyos títulos damos a conocer para ilustrar a nuestro lector los numerosos campos que toca la obra: I.- Ideas populares sobre el lenguaje, II.- Lenguaje e identidad, III.- La estructura del lenguaje, IV.- El medio del lenguaje: hablar y escuchar, V.- El medio del lenguaje: leer y escribir, VI.- El medio del lenguaje: los signos y la visión, VII.- La adquisición infantil del lenguaje, VIII.- Lenguaje en el mundo, cerebro y trastornos del lenguaje, IX.- Lenguas del mundo, X.- El lenguaje en el mundo, XI.- Lenguaje y comunicación. Prácticamente toca todas las disciplinas que se ocupan directa o indirectamente de la lengua o las lenguas humanas: fonética, fonología, sintaxis, morfología, semántica, pragmática, filología, normativa, retórica, teoría literaria, psicolingüística, sociolingüística, etnolingüística, glotodidáctica, geolingüística y un largo etcétera. A todo ello se añade un apéndice con un Glosario, un cuadro de símbolos fonéticos y otros sobre las lenguas del mundo, una lista de lecturas recomendadas, la bibliografía y tres índices: de lenguas, familias y dialectos, de autores y personajes, y temático. Desde luego que tratándose de un volumen con algo más de cuatrocientas cincuenta páginas, los temas no están abordados en profundidad ni de modo exhaustivo, sino esbozados en sus líneas generales; pero un sistema de envíos entre los capítulos que guardan relación temática y las referencias bibliográficas dan prácticas pistas para quienes quieren o necesitan ahondar los contenidos. Otro mérito de esta enciclopedia (que el autor preferiría llamar «embrión de enciclopedia») está en la cantidad de asuntos tratados, la puesta al día en sus contenidos, el criterio didáctico con el cual está encarada.

El entusiasta interés que el autor prueba por los temas lingüísticos y los que están relacionados aunque sea indirectamente con el lenguaje se traduce en una exposición sugestiva y cautivante para el lector y es, en fin de cuentas, lo que le permite alcanzar el segundo de los objetivos que hemos enunciado, es decir: componer una obra amena y accesible a un público general, a pesar de la aridez y especificidad de algunos de los contenidos tratados. A ello contribuyen también una exposición clara, precisa y – al mismo tiempo – rigurosa de los temas, y una diagramación de las páginas que incluye ilustraciones, fotografías, esquemas, y recuadros con noticias marginales sobre aspectos más específicos, ya curiosos, ya atractivos, ya simplemente útiles para profundizar mejor un asunto. Es fácil intuir de todo esto que la Enciclopedia del Lenguaje, además de ser una obra de consulta seria, precisa y actualizada, permite también que el lector, incluso si no es un especialista en temas lingüísticos, se acerque a ella por el simple placer de la lectura. Y es precisamente el hecho de estar pensada para un amplio público lo que la diferencia del «diccionario» de Ducrot y Todorov que mencionamos más arriba, el cual se proponía más bien como instrumento de trabajo para estudiosos del lenguaje.

En lo que respecta a los propósitos de esta obra, por último, como explica Crystal en el Prefacio, además de «promover un conocimiento informado de la complejidad del lenguaje humano» y dirigir «la atención al conjunto de problemas humanos que tienen una causa o solución lingüística» quiere poner de relieve «el hecho de que las personas tienen derechos lingüísticos que no se deben olvidar». Creemos importante detenernos en este aspecto citando un fragmento esclarecedor: «Todas las personas tienen derecho a utilizar su lengua materna, a aprender una segunda lengua, a recibir tratamiento especial cuando sufren un trastorno del lenguaje... pero en muchas partes del mundo esos derechos están ausentes o se satisfacen de manera inadecuada. Sólo la atención pública sobre estas cuestiones promoverá el reconocimiento de esos derechos y espero que esta

enciclopedia desempeñe su papel ayudando a desarrollar un clima en el que las personas sientan la importancia del lenguaje en el individuo y en la sociedad y actúen con arreglo a ello» (p. IX). No es casual entonces que la primera parte de esta obra comience con las ideas populares sobre el lenguaje y, más específicamente, con un capítulo dedicado a la tradición normativa, seguido de otro sobre la igualdad de las lenguas, en los que con sólidos argumentos científicos se desarman algunos prejuicios sobre los idiomas que todavía siguen teniendo vigencia; en algunos casos, incluso en el mundo académico.

Es natural que esta edición española no se trata de un simple traducción de la versión inglesa original, sino que muchos temas, ejemplos, noticias y referencias han debido ser adaptados al mundo hispanohablante. En ello ha trabajado un equipo de docentes universitarios españoles compuesto por M. Victoria Escandell, Manuel Leonetti, José Portolés y Tomás del Amo, bajo la dirección del profesor Juan Carlos Moreno Cabrera, catedrático de Lingüística General de la Universidad Autónoma de Madrid. La traducción pertenece a Eleanor Leonetti y Tomás del Amo. El trabajo de adaptación, que se puede apreciar cuando se coteja esta edición con la original y con la italiana (las tres ediciones que hemos tenido a nuestro alcance), ha obligado al equipo docente a buscar una serie de referencias y de ejemplos del sistema lingüístico del español y de la literatura de este idioma que aclarasen los múltiples conceptos sintácticos, semánticos, pragmáticos, psicolingüísticos, sociolingüísticos, etc. abordados; lo que, sin lugar a duda, no ha sido tarea fácil y cuyas dificultades, vistos los resultados, han sido superadas de manera ejemplar. Por otra parte, la edición española se enriquece incluyendo referencias bibliográficas específicas para esta lengua y, como advierte la contratapa del libro, «por primera vez se sistematizan en español los nombres de las lenguas del mundo, hasta ahora en muchas ocasiones imperfectamente difundidos en sus transcripciones inglesas o francesas».

De todo lo expuesto hasta aquí queda claro que estamos hablando de una obra de consulta de gran utilidad para todas aquellas personas – pedagogos, médicos, sociólogos, psicólogos, periodistas, antropólogos, etc. – que de una manera u otra trabajan en ámbitos donde el lenguaje y la comunicación juegan un papel no indiferente.

René Lenarduzzi.

Dizionario per immagini / Spagnolo: Milano, Garzanti, 1994; pp. 298.

En 1936 el Bibliographisches Institut publicó un diccionario por la imagen de la lengua alemana que fue más tarde traducido y adaptado a los principales idiomas occidentales y que se conocen hoy comúnmente como los diccionarios «Duden». Estos diccionarios, en lugar de dar la definición o la descripción del significado de una palabra, ofrecen la imagen del referente y están compuestos por láminas organizadas por materias y acompañadas del léxico correspondiente a las imágenes; se trata, pues, de una obra que comprende el vocabulario de todas las cosas representables icónicamente. A través de oportunos índices de materias y de palabras contenidas en la obra se facilita la consulta. Como se comprenderá, estos diccionarios sirven para hacerse una idea clara

del objeto, planta, animal o persona a los que hace referencia una palabra, y son particularmente útiles en lo que se refiere a términos técnicos de la industria, de la arquitectura, de la decoración, de las ciencias naturales, etc. Muchas veces la descripción de un objeto que dan los diccionarios semasiológicos comunes no es suficiente para entender con precisión el referente aludido; por eso resultan muy útiles los diccionarios ilustrados, aunque éstos contienen, por lo general, sólo algunas imágenes. Para llenar ese vacío es que se han ideado los diccionarios por la imagen. Por otra parte, este tipo de diccionario resulta útil también para usar como diccionario de ideas afines o análogo; es decir, cuando queremos encontrar un término que ignoramos o que en un determinado momento no se nos ocurre, pero sabemos que está relacionado con un cierto ámbito: un tipo de embarcación, una parte de un edificio, el detalle de un vestido. En la sección correspondiente entonces a «embarcaciones», «casa» o «ropa», respectivamente, podemos superar nuestra laguna.

Para la lengua española, en Italia contábamos hasta ahora con un *Duden Español – Diccionario por la imagen* del Istituto Geografico de Agostini, cuya segunda edición se remonta a 1963; desconocemos si hay ediciones posteriores a ésta. A finales del año pasado, la editorial Garzanti publicó una nueva serie de diccionarios por la imagen de tipo bilingüe (el Duden es monolingüe) lo cual ya está indicando un destinatario distinto: hispanohablantes o itálofonos que estudian o usan el italiano y el español, respectivamente, como segunda lengua; y añade así a los usos semasiológicos y onomasiológicos, la posibilidad de consultarlo como vocabulario bilingüe.

Por otra parte, sin embargo, el caudal léxico que contiene es mucho más reducido. En efecto, abarca seis secciones (Naturaleza y Ciencias, Medios de Transportes, Armas, Técnica y Energía, Artes y Oficios, Casa, Ciudad y Tiempo libre, Deporte) que comprenden un total de 121 láminas y alrededor de unas seis mil voces en italiano con sus correspondientes en español (contra las quince secciones, seiscientos setenta y tres láminas y veinticinco mil palabras del Duden). A pesar de ello, no debe pensarse que se trate de una «reducción»: se advierte en la organización y distribución de los contenidos, en la presentación de las ilustraciones y en el uso de las convenciones gráficas, que la obra ha sido planteada con criterios propios. Si pensamos en las dificultades que es necesario superar en la elaboración de una obra de este género: la elección de las entradas léxicas, la organización de las mismas en campos semánticos que deben después compendiarse en láminas, la realización de dibujos y gráficos claros y concisos, la creación de índices apropiados, etc., podemos darnos cuenta de los méritos que, a pesar de sus reducidas dimensiones, presenta una obra como ésta.

La restricción de los contenidos léxicos y gráficos respecto del otro diccionario da a esta obra un carácter menos especializado y, en consecuencia, apto para un público de estudiantes o personas en general que utilizan un vocabulario no demasiado específico, limitado a realidades más o menos cotidianas; por otra parte, sin embargo, resulta un instrumento práctico por sus dimensiones «de bolsillo».

No podemos pasar por alto tampoco el hecho de que no son pocos los problemas de tipo exclusivamente lexicográficos que implica llevar a cabo un diccionario de este tipo. Ya se sabe que una de las mayores dificultades de la lexicografía, sobre todo en su aspecto normativo – que en el caso del español está bajo el cuidado de la Real Academia – consiste en la incorporación de neologismos relacionados con los ininterrumpidos

aportes de la ciencia y la tecnología y que, por lo general, llegan del mundo anglófono. Esto está relacionado, además, con el léxico específico de los lenguajes especializados como el de la informática, la prensa, la radiodifusión, etc. cuyos ámbitos forman parte también de las cosas representadas icónicamente y, en consecuencia, de las palabras que un diccionario por la imagen debe contener. Otra dificultad se añade cuando se incorporan referentes específicos de una cultura que no existen en otras, o existen, pero de manera más limitada y con menor gravitación; nos referimos, por ejemplo, a campos semánticos como el de las frutas y verduras, o el de la gastronomía, con platos tan específicamente italianos como el de las «pastas» (al cual este diccionario le dedica la lámina 90). Por último, una mención a la lengua española que, hablada en más de veinte países, presenta inevitables variantes regionales, especialmente en lo que respecta al léxico relativo a los instrumentos y utensilios de uso cotidiano. Ahora bien, pensando en todo esto, nuestro diccionario presenta algunos interrogantes y carencias. Por empezar, dado su carácter de obra de bolsillo, deja de lado los usos específicos americanos o españoles regionales y no da sino uno o, al máximo, dos términos españoles por cada término italiano. Se advierte, además, que la obra ha sido pensada a partir de la realidad italiana, que el listado léxico y sus correspondientes imágenes parten de esa lengua y, tomándolo como base, se ha añadido luego el léxico español; no se explicaría si no, por qué incluir una lámina con los distintos tipos de pastas y, en cambio, ninguna sobre la corrida o la arquitectura árabe que tan difundida estuvo en el sur de España. Respecto a tecnicismos y neologismos en general, la obra no ofrece ninguna especial aclaración sobre los criterios que se han seguido en la selección de las formas léxicas de los mismos.

Se comprende fácilmente de lo dicho hasta ahora que esta obra está destinada a un uso escolar, o a autodidactas que quieren aprender uno de los dos idiomas. En ese sentido reúne una serie de condiciones como la claridad de las imágenes y de la gráfica en general, la inclusión de prácticos índices de consulta, una dimensión de bolsillo que permite tenerlo siempre a mano, etc. El docente de español como L. 2 puede encontrar también que este diccionario puede servir como instrumento para encarar la enseñanza del léxico a través de tareas que permitan la intervención activa del alumno y superar así las clásicas y poco provechosas listas de palabras.

René Lenarduzzi

C.L. Gallo-C. Pascual Escagedo, *Así aprendemos*, Loffredo Ed., Napoli 1994, pp. 613.

El curso de gramática española que reseñamos comprende cinco partes: dos tratan de Fonética y Fonología; tres son propiamente gramaticales (Ortografía, Morfología y Sintaxis) y una va dedicada a la «Situación lingüística de España y del español en el mundo». Sigue, al final, un acertado conjunto de lecturas que definiríamos de «civilización española e hispanoamericana» (pp. 575-611).

Presentar una gramática normativa de este tipo, en la Babel de métodos didácticos modernos que se nos proponen casi a diario, puede resultar positivo cuando se respe-

ten dos condiciones: que los estudiantes que la manejen no sean principiantes y que los asuntos se traten de forma clara, exhaustiva y comprensible, sobre todo para los itálofonos, cuyos conocimientos lingüísticos se desean privilegiar en el texto, para profundizarlos y perfeccionarlos.

Ante todo, diremos que las explicaciones gramaticales que se refieren a las partes de discursos están bien dadas y, según lo que pensamos, son muy útiles. Todos los profesores de lengua topamos a menudo – hasta en el nivel universitario – con las lagunas gramaticales de nuestro alumnado. Las autoras de *Así aprendemos*, dándose perfecta cuenta de ello, colman, con apropiada terminología, posibles carencias en este sentido, aunque, a veces, lo pormenorizado del tema tratado pueda resultar pesado a los que ya lo dominan (Cfr., por ejemplo, la clasificación de los verbos, analizados: por su posición gramatical, por su significación, por el carácter que adquieren o por su conjugación (pp. 232-234).

Hay que destacar, sin embargo, cierta contradicción didáctica entre el puntilloso desarrollo de los asuntos morfosintácticos y los ejercicios prácticos presentados al final de cada apartado. No pocas veces, las ricas propuestas, que abarcan una amplia tipología (frases y textos con vaciado de información, traducción al español y al italiano de frases y fragmentos de autores, pruebas de comprensión de palabras y expresiones, dictados, etc.), no se ajustan al aspecto explicado y encaran al estudiante con problemas que todavía no forman parte de su patrimonio gramatical (significativo, entre otros, el empleo del «Complemento directo de persona» que se supone, por lo visto, pertenezca a la competencia lingüística del estudiante mucho antes del capítulo donde se elabora la especial construcción española (Cfr. El fragmento de Hemingway (p. 129) o el ejercicio IV (p. 190) y el II capítulo de la Sintaxis (p. 484).

Ello no redundanda en pro de una gradualidad que debería respetarse, teniendo en cuenta además lo que las autoras sostienen en su premisa, al asegurar que el manual está «concepito in modo da poter essere utilizzato in primo luogo per uno studio sistematico e progressivo...» (p. 5). C.L.G. y C.P.E. advierten también que la redacción del texto se ha llevado a cabo «previa consultazione dei bollettini ufficiali della Real Academia Española (loc. cit.):» lo cual destaca sus escrúpulos para sacar lo mejor de la gramática oficial. Hubiéramos deseado, sin embargo, ver citado en la sección bibliográfica algún tratado de español correcto, como el *Diccionario normativo* de F. Marsá (Barcelona, Ariel, 1986) o el clasicísimo *Diccionario de dudas y dificultades* de M. Seco (Madrid, Aguilar, 1988): eso hubiera evitado seguramente las incorrecciones sobre abreviaturas (p. 63), acentuación (p. 67), y numerosas otras que las autoras no se preocupan por desechar.

Analizar el funcionamiento del español explicando todas las reglas que forman la gramática y la sintaxis es, sin duda, un deber para el que propone un curso de gramática castellana y es su obligación tomar posición tanto ante problemas de alcance muy general (uso, por ejemplo, de ser-estar; oposición pretérito indefinido-pretérito perfecto; dicotomía indicativo-subjuntivo, etc.) como ante problemas tan concretos cuales pueden ser: los adjetivos y verbos que rigen una preposición distinta del italiano, los sintagmas especiales que traducen el verbo «diventare» o las partículas «ci-vi-ne». Creemos indispensable llamar la atención de los estudiantes italianos sobre esos exponentes lingüísticos, que *Así aprendemos* cita, pero de una forma no muy rigurosa. Todo ello

menoscaba la densidad de la obra en la que – hay que admitirlo – la abundancia de aspectos analizados maravilla; hasta abruma un poco. Es suficiente leer, para confirmar dicha impresión, el primer capítulo de la morfología, sobre «derivación»: de los numerosísimos diminutivos, aumentativos o despectivos registrados se ofrece, a menudo, una traducción italiana que trastorna al propio experto por su insólita o incompleta interpretación (Cfr. *apretón*=stringimento; *glorieta*=pergolato; *pegujón*=manesco; *pico-ta*=cuspidi; *sablazo*=sciabolata (pp. 89-99).

Es precisamente la mala traducción de algunos sememas que resulta sobremanera chocante en el manual: sea porque aparece completamente impropia (*guijarro*, dado no ya como «ciottolo o sassolino», sino como «sassello», da cierta grima al lingüista, enterado de que ése es un «uccello simile al tordo, ma più piccolo di questo» – Cfr. *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano 1987, p. 1679); sea porque desatiende el más elemental rigor lexicológico (El *anillo con dos brillantes* es propiamente una «sortija» (p. 398); el *periódico* (puede ser, pero) no es exactamente un «setimanale» (p. 545).

Cuidar semejantes detalles no nos parece tan fútil cuando al buen docente le importe que sus estudiantes aprendan un castellano de buena ley y consigan distinguir «con claridad las sustancias de la realidad referida de las formas lingüísticas» (G. Salvador, *Semántica y lexicología del español*, Madrid, Ed. Paraninfo, 1985, p. 9).

Lo repetimos, *Así aprendemos* ha supuesto indudablemente un trabajo intenso y asiduo, que sería una pena malograr. Mucha parte de él tiene validez, pero para lograr el aprecio que merece, sus autoras deben revisarlo seriamente (¡Averigüen, por favor, si el modelo de carta «A la embajada española» está debidamente redactado! (p. 617): solo después de haberlo hecho, su manual podrá considerarse una eficaz obra de consulta, en condiciones de brindar al estudiante de español una segura referencia normativa en los casos de duda o dispersión lingüística que puedan presentársele.

Emilietta Panizza

Isabel Santos Gargallo, *Análisis contrastivo, Análisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*, Madrid, Síntesis, 1993; pp. 175.

La Lingüística Aplicada, como estudio interdisciplinario que conjuga el campo de la actividad teórica y práctica orientándose a la resolución de problemas concretos, ha encontrado un rápido desarrollo durante estas últimas décadas, tanto en lo que respecta a quehacer pedagógico, informático, médico, etc. El ambiguo terreno en que se mueve ha despertado cierta perplejidad acerca de su naturaleza científica, pero los aportes que a través de la praxis se han alcanzado van disipando poco a poco las dudas sobre la utilidad de estos estudios más allá de las discusiones epistemológicas. Hoy en día, la Lingüística Aplicada cuenta con tres ramas fundamentales: la Sociolingüística, la Etnolingüística y la Psicolingüística. En el ámbito de esta última que, entre otros asuntos, se ocupa del proceso de adquisición de una lengua – ya sea de la lengua materna o de una extranjera – se han desarrollado principalmente dos teorías: la teoría conductista y la te-

oría cognitiva que, aplicadas concretamente en el campo de la glotodidáctica de las lenguas extranjeras (o L2, como las llamaremos de aquí en adelante), han creado no sólo métodos de enseñanza, sino también modelos de análisis a partir de los cuales contar con parámetros concretos y científicos para guiar la actividad de los docentes de L2. Estos estudios, conocidos también como Lingüística Contrastiva (que no se debe confundir con la Lingüística Comparada: ambas trabajan en sectores diferentes, y diferentes son también sus objetivos), cuentan hoy con una abundante bibliografía en diversos idiomas, pero sobre todo en lengua inglesa. Para el español, en cambio, la bibliografía es escasa y se presenta un poco dispersa, lo cual deja pensar que la didáctica del español L2 no se ha valido, o se ha valido poco, de los aportes de la Lingüística Contrastiva (de aquí en adelante la referiremos con la sigla LC).

En este terreno de la Lingüística Aplicada se ubica el trabajo de Santos Gargallo del cual nos estamos ocupando, y que forma parte de la Colección Lingüística de la editorial Síntesis de Madrid dirigida por don Francisco Marcos Marín. Se trata de un manual que intenta reunir y analizar los tres principales modelos sobre los cuales ha trabajado principalmente hasta ahora la LC. El primer capítulo, de tipo introductorio, se ocupa de trazar el marco dentro del cual se mueve la Lingüística Aplicada y las subdisciplinas que comprende, definiendo el objeto de estudio de cada una de ellas y los objetivos que persiguen. Los capítulos 2, 3 y 4 se ocupan respectivamente del Análisis Contrastivo, del Análisis de Errores y de la Interlengua, los tres modelos aludidos en el título de la obra. En ellos se describen esos modelos explicando las hipótesis teóricas y prácticas sobre las cuales se basan y la metodología empleada en cada uno de ellos, se traza un panorama evolutivo y se analizan algunos proyectos concretos llevados a cabo en esos ámbitos. Teniendo en cuenta la praxis y los resultados obtenidos con la aplicación de estos modelos en la didáctica de las lenguas extranjeras, la autora elabora un listado de aciertos e inconvenientes que pueden advertirse en cada una de estas propuestas y saca conclusiones sobre las implicaciones pedagógicas y las aplicaciones didácticas de las mismas. El capítulo 5, por último, se ocupa de los últimos pasos dados por la LC en nuestros días. Es necesario añadir que cada uno de los capítulos está acompañado de una «bibliografía recomendada», que presenta los principales trabajos relativos al tema tratado, y de un cuadro sinóptico que reúne en una práctica y acertada síntesis los contenidos desarrollados. Además de ello, la obra concluye con una bibliografía general relativa a la LC.

Los contenidos están desarrollados de manera ordenada y minuciosa, analizando con atención fundamentos, conceptos y metodología; sea de los modelos en sus líneas generales; sea de cada uno de los proyectos concretos que se han llevado a cabo en distintos países europeos y en Estados Unidos. El docente de L2 encontrará en esta obra un rico caudal de informaciones, reflexiones y observaciones que redundarán en beneficio para su tarea didáctica; basta pensar en los conceptos de interferencia, interlengua, transferencia, la distinción (formulada por J. Norrish) entre error, falta y lapsus, los criterios en la descripción de los errores, etc. La autora, por su parte, no se limita a una exposición puramente objetiva de estos asuntos, sino que interviene expresando sus propios puntos de vista, los aciertos y desaciertos, ventajas y desventajas que en su opinión presentan estas propuestas y procura, al cabo de cada capítulo, extraer conclusiones críticas. Así, por ejemplo, el último punto (4.8) del cuarto capítulo está dedicado,

después de haber presentado y analizado los modelos en consideración, a dar una opinión conclusiva sobre los mismos. La autora se demuestra partidaria de un eclecticismo: «Consideramos que estos métodos no se oponen, como se ha pretendido, sino que se complementan y que la conjunción de ambos puede facilitar el proceso de aprendizaje en el alumno y el de enseñanza en el profesor» (p. 156); su postura, en definitiva, antepone las necesidades concretas del alumno y la intuición del docente a cualquier rígido apriori: «Y ante todo, hay que ser realistas y no olvidar que nuestros alumnos, primero son personas, después, estudiantes». (p. 156). Se advierte entre líneas un verdadero entusiasmo por los temas tratados, una «vehemencia» y «rotundidad» – como expresa J. Sánchez Lobato en el Prólogo – y, sin embargo, esto no quita nada al rigor e imparcialidad que deben caracterizar a obras de este género, sino que contribuyen a estimular la lectura y el interés por los temas tratados.

La autora explica que se ha propuesto como fin último de este trabajo: «por un lado, contribuir a la mejora de la enseñanza del español como lengua extranjera, (...); y por otro lado, ofrecer una modesta aportación a los estudios en Lingüística Aplicada con el propósito de que en el futuro reciba el estatus que merece dentro del mundo académico» (p. 163). Coincidimos ampliamente en la necesidad de difundir la aplicación de estos modelos en el ámbito de la enseñanza del español y auspiciamos, en nuestro caso, un impulso a la investigación contrastiva español/italiano. En ese sentido, este manual ofrece valiosas pistas para encarar una tarea científica y provechosa que redunde en beneficio del quehacer docente.

René Lenarduzzi

José Hernando Pérez, *Hispano Diego García – escritor y poeta medieval – y el Libro de Alexandre*, Burgos, 1993, pp. 351.

¿Una misma pluma o la misma sabiduría?, nos preguntamos al reseñar *Hispano Diego García* (HDG) y *el Libro de Alexandre* (*LAlex*) de J. Hernando Pérez (J.H.P.), un estudio ponderoso intencionado a plantearnos una solución al anonimato del poema más significativo del «mester de clerezía».

J.H.P., buceando en los documentos de la segunda mitad del siglo XII y del primer tercio del XIII, en su tesis doctoral ya perfiló la figura histórica de HDG, clérigo, político y autor de una obra enciclopédica en latín, pero posteriormente no abandonó al personaje, intencionado a atribuirle un papel también en el ámbito de la incipiente lengua romance, literariamente creadora. Tomando derroteros abiertos en el siglo XVIII y el siglo presente, a menudo rectificándolos, ha afianzado hipótesis suyas y ajenas, ha indicado otras sugerencias acerca de una figura esclarecida de las tres curias regias castellana, aragonesa y leonesa y prócer de la adquisición cultural universitaria más acá de los Pirineos.

Se ha concretado así el primer apartado «Breve biografía de Hispano Diego. El hombre y el escritor» (pp. 13-88), donde va tomando cuerpo una personalidad de alcance europeo, cuya reconstrucción ha resultado enigmática debido a los diferentes nombres de que se sirvió y que le atribuyeron, enigmática también debido a los diferentes oficios

que ejerció. El personaje investigado usaría nombres distintos al actuar en el mundo eclesial, en el civil y en el de las letras; antes de haberse aclarado, tantas variantes fueron escollos a la hora de averiguar su identidad, deslingándola, además, de muchas homonimias en centenares de documentos. J.H.P. remata su montaje biográfico identificando a Hispano abad de S. María de Bujedo, deán de Toledo, arcediano de Cuéllar y obispo de Segorbe (la diócesis recién conquistada a los moros en tierras aragonesas), con el canciller de Castilla Diego García. En cuanto al hombre de letras, le sigue los pasos desde su juventud de traductor del árabe en Toledo, precisamente de obras aristotélicas y pseudo-aristotélicas con las cuales se presentó en la Universidad parisina y que más tarde fueron retiradas de la lectura pública con el Decreto pontificio de 1215, hasta su madurez, cuando a raíz de esta condena reclama su ortodoxia con la valiosa obra didáctico-teológica *Planeta* (*PL*) y trata de levantarse de la postración echando mano a su enciclopédica sabiduría. Justamente la erudición y la creatividad expresiva prodigadas por HDG le sugirieron a J.H.P. la oportunidad de una lectura paralela de *PL* y el *LALex.*; finalmente quedó determinado a la empresa detectando, incluso, coincidencias léxicas; p. ej., en *PL* los juglares histriones se estigmatizan con el epíteto de *peccatores* y en el *LALex.* el mester culto del autor viene ensalzado con el epíteto *sin pecado*.

Empieza así el aporte inédito «Tras las huellas de un autor», cuyas doscientas y pico de páginas, en su intención de solucionar el problema de la autoría del *LALex.*, a nuestra manera de ver, resultan dedicadas a rescatar del olvido a dos señaladas personalidades literarias muy cultas y creadoras, coincidieran o menos en la figura histórica de HDG, el autor de *PL*. Sigamos a J.H.P. quien procede por partes; antes de emprender la lectura comparada, en el apartado «Noticias sobre fecha y lugar de composición» (pp. 107-120) repasa las dos cuestiones básicas y aún debatidas del *LALex.* Acerca de aquella mencionamos su revisión de los cómputos que se han venido dedicando al problema ecdótico de la estrofa 1636 Ms O y 1778 Ms P; J.H.P. acude a una fuente más, la de Pedro Comés-tor, también propia de *PL*, para sacar el resultado de 1201 *ad* 1636 O y 1204 *ad* 1778 P. En cuanto al lugar, se nos impone recordar que el Ms más antiguo del que se tiene noticia, procedía del monasterio de Bujedo en tierras de Burgos, cuyo abad a partir de 1198 fue HDG, y recordar cómo las variantes leonesa y aragonesa de la trasmisión textual bipartida se ajustan a las estancias del propio HDG en la curia real leonesa y en la diócesis aragonesa de Segorbe.

En el apartado «El Alexandre y Planeta» empieza la lectura comparada y en vista de las coincidencias heterogéneas surgidas del criterio escogido (la afinidad literal), J.H.P. las reparte en directas o textuales (pp. 122-183) e indirectas o mediadas por la fuente ejemplar del *LALex.*, la *Alexandreis* de Gautier de Chatillon (pp. 183-192). A continuación sólo dejamos constar tres de los copiosos resultados del rastreo, escogiéndolos: 1) entre las fórmulas que han venido a dar con una misma fuente para las dos obras, «Lo que parez por ojo non ha menester provar» *LALex.* 367b, v.q. 379d, 946b, e «Ista clausula quanto es evidencior tanto leviori indiget argumento» *PL* p. 253, que se remontan a la máxima de la *Logica* «Evidentia non indiget probatione», cuyo desemboque fraseológico *ver!* *parecer por ojo / per visum proprium* menudea en las dos obras (*LALex.* v.s. y *PL* pp. 393 y ss.); 2) entre las aclaraciones exegéticas procedentes de los paralelismos establecidos, p. ej., el cambio del color negro tradicional por el bermejo inédito a propósito de los iris diferentes de Alejandro, «El uno ojo ha verde y el otro vermejo» *LALex.*

150a, queda motivado con la puntualización fisiognómica «Ira vero ardencius inflammata dispumat in corde sanguineo, a bile amaritudinem, vendicando» *PL* p. 77, o sea, verde – bilis – ímpetu y rojo – corazón – irascibilidad; 3) entre los aportes ecdóticos, unos más y otros menos probatorios pero todos sugeridos por la lectura comparada, elegimos uno que va a repercutir en la tradición textual, se trata del nombre bíblico *Joab* como enmienda de las lecciones *Job* 2195b O y *Jobas* 2337b P, que vendría fundamentada en dos pasajes de *PL*, pp. 168 y 437.

J.H.P. en el apartado «Las fuentes del Alexandre a través de Planeta» (pp. 193-322) proporciona una pista segura para 17 fuentes comunes; de las 11 antiguas sólo repetimos a los autores más bien nuevos para la exégesis del poema: el poeta anónimo en su *LALex.* e HDG en su *PL* mencionan y/o aprovechan al historiador Dares Frigio en la versión de Cornelio Nepote; a Gaio Solino, sin apoyos de literalidad y a través de san Isidoro; a R. Vegecio, el tratadista de las estrategias militares o «de re militari»; a Aulo Gelio, autor de las *Noctes Atticae*; de los maestros contemporáneos franceses vienen a ser tres los que han dejado su huella en el *LALex.* y han tenido acceso a *PL*: Hugo de san Victor, cuya fuente resulta algo difícil de demarcar con respecto a la de Plinio y san Isidoro, más patente la de Alano de Lille, el Doctor universal, y la de Pedro Coméstor, el Maestro de las Historias. Sin embargo, en vista de una misma autoría para las dos obras, consideramos más sugerente el repaso que J.H.P. dedica a las últimas tres fuentes, obras las tres, que HDG tradujera del árabe y con motivo de las cuales su nombre entró en el Decreto censorio de 1215 emitido en Roma; a saber, la *Ethica ad Nichomacum*, el *Secretum secretorum* y la *Epistola Aristotelis ad Alexandrum*. Con el espiguelo de un fértil conjunto de conceptos comunes, también va adquiriendo trascendencia el léxico parecido, sólo un ejemplo: la razón especulativa del empleo de *figura* (vs. *forma*) acaba por sobrepasar la motivación técnica que presupone la rima con *natura* en el poema.

En el apartado «Carta del rey Alfonso VIII al papa Inocencio III» (pp. 323-336) J.H.P., conjeturando que el canciller de Castilla HDG asistió a la batalla de las Navas de Tolosa (1212) en calidad de cronista oficial, supone su intervención en la escritura del documento-misiva sobre aquel importante triunfo cristiano; por lo tanto pasa a leerlo con detención y a reseñar coincidencias pormenorizadas de temas y formas con el *LALex.* Es en esta última lectura comparada donde los paralelismos traen a colación con mayor frecuencia que antes el *Poema de Fernán González*, en el cual el *LALex.* ha confluído. Las semejanzas temáticas de la prosa latina y de la versificación vernácula surgen a propósito de la preparación, el desarrollo y el éxito de la batalla; y, de pronto, a nosotros se nos ocurre pensar para ello tanto en un relato muy del gusto épico e igualmente fundamentado en los tratados «de re militari» al uso, cuanto en el proceso de medievalización que traspasa todo el *LALex.*, y, por lo tanto, también su tecnicismo militar; sin embargo, allí están en los tres textos las coincidencias formales de léxico (p. ej., los mismos dobles sinónimos) y de sintaxis (p. ej., las mismas perífrasis modales ingresivas), coincidencias todas ellas sorprendentes.

J.H.P. remata su ponderosa labor («Conclusión» pp. 337-343) aproximando al escritor latino de una obra de elevada espiritualidad al poeta vernáculo autor de un poema épico-didáctico y lo hace repasando su propia reconstrucción de circunstancias históricas y sus propios rastreos de saberes extraordinarios y de hábiles artilugios literarios; nosotros observamos que semejante enciclopedismo, especificado por él en cientos de

por menores textuales y averiguado en el manejo de tantas fuentes, era entonces universal y, justamente, porque trasladar materiales de las autoridades literarias era un dictamen, de ello se conseguían ciertas formas lingüísticas unívocas. Regresando a la coincidencia léxica *peccatores* – *sin pecado* propia del concepto de “no-letrado” vs. “letrado”, la consideramos un reflejo del *peccatum linguae*, objeto de reflexión moral entre fines del siglo XII y mediados del siglo XIII; el propio Alano de Lille en su *Summa de arte predicatoria* analiza los tres pecados o *vitia linguarum*, *verbositas*, *mendacium* y *detractio*.

El *LAlex.* y *PL* bien pueden sobreponerse en cuanto productos de la misma cultura medieval latina y de su expresión lingüística o, dicho de otro modo, en cuanto sus autores peregrinaron separadamente por la misma «calzada romana» que señalara E.R. Curtius como recorrido obligado de la Edad media latina a los albores de la literatura romance. No cabe duda de que también la pudo recorrer un mismo autor hasta alcanzar su meta, la creación de la obra literaria vernácula, para luego volver atrás con la redacción de la obra espiritual latina; fuera como fuere J.H.P. con esta lectura paralela, soportada por su manejo excepcional de un acarreo importante de fuentes, nos ha brindado una serie de puntualizaciones relevantes para la exégesis y la fijación de los dos textos. Por lo tanto, a la labor aquí reseñada le ponemos el marchamo de utilidad y a su autor, el doctor en Filología hispánica y Teología de nuestros días, le agradecemos haber cumplido con el precepto, vigente en toda época, de que «la posesión de conocimientos ha de ponerse al servicio de los demás»: «Deve de lo que sabe omne largo seer» *LAlex.* 1c y «Sane presbiter et episcopus non debent reponere talentum Domini in sudario» *PL* p. 374.

Teresa M. Rossi

Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 415.

Nel 1987, in «Vox Romanica» (46), Enzo Franchini (*Sobre el orden de los versos y la tradición manuscrita de la Razón de amor*, pp. 128-135) già annunciava una nuova edizione della *Razón de amor* e insieme a Luciano Rossi avanzava una proposta che diverrà la maggior innovazione apportata dalla sua edizione rispetto alle precedenti. Rossi (*Per il testo della Razón de Amor*, pp. 126-128) nota infatti che «nella sezione dei *De-nuestos*, appare invertito l'ordine logico delle battute dell'acqua e del vino, probabilmente per disattenzione del copista». Infatti, «dopo la prima battuta dell'acqua, nella quale vengono sottolineati i pericolosi effetti del vino (vv. 170-182), si legge nel ms. (e in tutte le edizioni del testo finora proposte) una replica poco perspicua del vino (vv. 183ss.: *El vino con saña pleno, // dixo: "i Don agua, bierua uos ueno!"*). È sufficiente però anticipare, dopo il v. 182 le repliche contenute negli attuali vv. 204-229, perché il dialogo riacquisti la verve originaria e venga recuperato l'ordine logico delle battute. All'acqua che l'accusa di offuscare la mente di coloro che lo bevono, il vino risponde che proprio in questo consiste il suo potere (vv. 204-216). Al che l'acqua non può fare

a meno di sbellicarsi dalle risa e rincara la dose di sarcasmo (vv. 216-229). A questo punto si devono recuperare gli attuali vv. 183-203: ne risulterà sottolineata la vera e propria *gradatio* che caratterizza l'intensità della polemica. Dopo la battuta dell'acqua, si collocano naturalmente i vv. 230ss., con una replica del vino e la conclusione dei *De-nuestos*: "*Par Dios, diz el uino, mucho somos en buena razon*". Solo restituendo al dibattito l'ordine primario, alterato dallo scriba del codice parigino, si possono comprendere compiutamente il significato e la vis polemica delle diverse battute». Franchini, con un'articolata argomentazione di tipo codicologico, che ritroveremo, ampliata e puntualizzata nella sua edizione, sostiene l'ipotesi di Rossi, ossia che l'ordine «originale» dei versi fosse: 1) vv. 162-169 Vino 2) vv. 170-182 Agua 3) vv. 204-215 Vino 4) vv. 216-229 Agua 5) vv. 183-190 Vino 6) vv. 191-203 Agua 7) vv. 230-251 Vino 8) vv. 252-259 Agua. Si tratta in definitiva dell'inversione di due gruppi di versi, 183-203 e 204-229 contenuti in due diversi fogli del modello, che sarebbero stati trasposti. Franchini documenta tutto ciò con uno studio paleografico del manoscritto e con diverse ipotesi su come fosse composto il suo modello, ipotesi che portano alle stesse conclusioni cui era pervenuto Rossi.

Ma torniamo al nostro volume: il lavoro di Franchini è frutto di una minuziosa, approfondita e certamente appassionata ricerca che non lascia nulla di inesplorato. Potremmo per comodità considerare il lavoro sotto due aspetti, quello filologico e linguistico e quello letterario e interpretativo. Il primo si basa su una lettura diretta del manoscritto parigino, con uno studio del codice, della grafia (da cui emerge, ad esempio, che alcune righe della *Razón* sono tracciate da un'altra mano, la stessa, a quanto pare, che scrive il testo che segue, i «dieci comandamenti»), una lettura con la lampada di Wood, sinora mai effettuata e a volte rivelatrice, seppur, nella maggioranza dei casi venga confermata proprio la lettura di Menéndez Pidal dove uno degli ultimi editori, London, aveva visto curiose grafie. L'edizione paleografica frutto di questa lettura mi sembra assai precisa anche se la riproduzione fotostatica lasci molto a desiderare (il confronto è più agevole se usiamo la riproduzione contenuta nella vecchia edizione di Menéndez Pidal) e seguita da un puntiglioso «aparato textual» che descrive lettera per lettera le parole mal leggibili: ad esempio, alla riga 61 (il ms. non separa i versi) Franchini alla luce della lampada di Wood riesce a leggere la *r* finale della parola *amor*, precedentemente letta *amo* e interpretata come *r* finale caduca, ovvero un tratto aragonese.

All'edizione paleografica segue una «edición experimental», che si basa sul lodevolissimo principio «que las intervenciones se limiten al mínimo necesario a fin de evitar que un afán excesivo de pulimentar deslustre el brillo original del poema». A queste intenzioni Franchini tien fede scrupolosamente: l'unico intervento profondo che opera sul testo è quello preannunciato dal suo studio del 1987. Vorrei qui segnalare inoltre alcune letture: al v. 7 *tryança* (corretto da Pidal in *cryança*) viene accettato e interpretato «pero siempre tenía (un trato de) distinción (con ellas)»; i vv. 100-101 vengono letti *Pero >se< que no me conoçia, // <se> que de mj non foyrya*; v. 115 *manchebo bar-bapunnjent es*; v. v. 163 *mal <l>evar* «llevarse mal»; v. 203 *ploro e fago la v<ino> le-var*: la *v* del ms. era stata variamente interpretata dai precedenti editori, proporrei piuttosto la *v<ua>*; v. 211 *eio a muchos valientes*: *eio* viene letto come *echo* (si veda *muio = mucho* al v. 112) ossia «derribo»; Menéndez Pidal emendava: *e io <derribo>*. Alcuni altri emendamenti dovuti a Pidal o a Micäelis de Vasconcelos vengono riproposti.

All'edizione seguono le concordanze, un ampio «comentario semántico de vocablos y pasajes», uno studio codicologico che approfondisce quello proposto nel 1987, che giustifica lo spostamento di blocchi di versi nei *Denuestos* e che in qualche modo sostiene anche l'unità del poema, in quanto «la transición se halla en medio del hipotético fol 7r.». Segue uno studio linguistico che porta ad affermare che la composizione si deve datare «en el segundo cuarto del siglo XIII» (che conferma la datazione di Pidal); che vi sono regionalismi nord orientali, intensificati dai copisti; che la lingua del poeta è una lingua di transizione; che alcuni sintagmi distintivi della lirica galego-portoghese sono dei calchi intenzionali.

Mi rimane ormai poco spazio da dedicare allo studio letterario che tende tutto a dimostrare l'unitarietà della *Razón* e dei *Denuestos* e, di conseguenza, anche la compiutezza del poema. Infatti fin dai preliminari Franchini afferma «El poeta supo dar muestras de una maestría y personalidad excepcionales al fundir artísticamente los diversos materiales literarios en un nuevo todo poético»; l'analisi viene condotta quasi verso per verso, i raffronti letterari e poetici appaiono numerosi e sempre puntuali e conducono ad interpretazioni raffinate, che tendono naturalmente a confermare la tesi dello studioso. Non potendo riprendere qui tutti i punti dell'articolato discorso di Franchini, cercherò almeno di riassumerne le conclusioni. Innanzitutto la premessa: «la *Razón de amor* es lo que dice ser: un poema de amor profano»; un poemetto d'amore che unisce in una stessa cornice – il giardino nell'ora meridiana in primavera – un'amorosa visione e un sogno allegorico, ossia i *Denuestos*, due aspetti dell'amore, *amor purus* e *amor mixtus*. Si tratta quindi del «relato de una visión o sueño erótico» di cui i *Denuestos*, o meglio, la *mezcla* dell'acqua col vino sarebbe la fase culminante, l'allegoria della consumazione dell'atto amoroso. Franchini si rifà, a sostegno della sua tesi al topico dei cinque gradi dell'amore o *quinque lineae amoris*, ossia «*visus, alloquium, tactus, basia, factum*»: il tatto manca, mentre sono ben presenti i due primi gradi e gli emozionanti baci «*beso-me la boca e por los oios*», gli unici baci d'amore nella letteratura spagnola medievale, *climax* e centro del poemetto; il *factum* sarebbe appunto rappresentato nel sogno allegorico del contrasto. La *Razón de amor* è la storia di una seduzione, «pero como la unión se realiza en sueño, el clérigo no viola el código del amor cortés»; il tema principale è il conflitto tra il desiderio di purezza e il desiderio erotico: «el narrador representa esta controversia interior del clérigo mediante una alegoría divertida y totalmente ambigua», nutrita di immagini e simboli volutamente ambivalenti (come ad esempio la colomba, simbolo di verginità ma anche uccello prediletto da Venere).

L'unità tematica della *Razón de amor*, unità tanto discussa, e con esiti tanto controversi, sarebbe quindi un'unità «por oposición». Gli argomenti di Franchini mi sembrano in gran parte convincenti anche se l'analisi complessa e diffusa rende il discorso frammentario e poco lineare; non mi convince invece la motivazione storico sociale che avrebbe il poemetto di cui parla Franchini nelle conclusioni. Quella che a mio avviso rimane fondamentale è l'affermazione di Spitzer (*Razón de amor*, in «Romania» LXXI, 1950): «l'unité d'un texte médiéval, qui se presente comme "un" dans la tradition manuscrite, ne doit pas être révoquée en doute sans raison péremptoire».

Marcella Ciceri

Pero López de Ayala, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del Rey Don Alfonso Onceno*. I°. Edición crítica y notas de Germán Orduna. Estudio preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure, Buenos Aires, SECRIT, 1944, pp. CLXVIII, 329.

Il mastodontico lavoro intrapreso da Germán Orduna con il suo gruppo di studio del Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT), non poteva avere miglior «patrono» di Claudio Sánchez Albornoz, al quale è dedicata l'opera, in una ideale unione o prosecuzione di intenti e imprese culturali.

Questo, oggetto della nostra recensione, è il primo volume dei due programmati: comprende lo studio preliminare, quattro appendici allo studio e il testo critico dei primi dieci anni della *Crónica*. Il secondo volume, in avanzata preparazione, includerà i restanti dieci anni, fino alla morte di Enrique II, e i vari indici complementari. Lo studio della lingua e dell'arte narrativa di Pero López de Ayala verrà pubblicato in un volume a parte.

L'*Estudio preliminar*, di cui è coautore José Luis Moure, è diviso in due parti: la prima è dedicata alla storia del testo, la seconda all'ecdotica.

La prima parte inizia con l'esame delle prime edizioni delle *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Siviglia 1495, Toledo 1526, Siviglia 1542 e 1549) ristampate a Madrid nel 1779 da Eugenio de Llaguno Amírola sulla base di correzioni e note poste da Jerónimo Zurita a metà del 1550, infedelmente riprodotte.

Jerónimo Zurita, cronista del regno d'Aragona, si era reso conto degli errori e delle omissioni in cui erano incorsi i primi editori che non avevano incluso i primi cinque anni del regno di Enrique III. Per ovviare alla parzialità del testo, Zurita si decise a darne uno con note che vennero pubblicate a parte da Diego José Dormer nel 1683.

Conoscere i manoscritti delle *Crónicas* usati da Zurita nel suo lavoro di collazione e, parallelamente, quelli, oggi conservati, che non furono presi in considerazione dal cronista aragonese, può portare, secondo Orduna e la sua équipe, nuovi elementi alla fissazione del testo. L'identificazione di tali manoscritti viene effettuata dai curatori sulla più ampia documentazione.

Zurita morì senza riuscire a pubblicare il suo testo definitivo, preparato con la cura dello storico, corrispondente all'attuale ms. RAH 9-4765 (olim A-14) corretto dallo stesso Zurita.

Il suo editore moderno lo utilizzò come testo base, ma lo alterò introducendo varianti secondo lui preferibili, prese da un esemplare del 1526, a sua volta corretto da altra persona.

Il ms. RAH 9-4765 fu pubblicato da Eugenio Llaguno Amírola a Madrid nel 1779. Le note di Zurita, redatte a parte, non furono pubblicate fedelmente: Llaguno aveva optato per arbitrarie contaminazioni e scelte contrarie a ogni dettato filologico.

L'edizione BAE di Cayetano Rosell aggravò gli errori della precedente edizione. Si dimostra così come un errato studio della tradizione manoscritta delle *Crónicas* e della storia del testo abbia portato a una scelta errata di testimonianze, cosa che incise alla fine sulla insoddisfacente metodologia editoriale.

I primi editori delle *Crónicas* avevano scelto come testo base uno degli stampati del '500. Quando apparve l'edizione di Eugenio Llaguno che dichiarava di aver lavorato sul

testo che aveva preparato Zurita, questa edizione fu considerata l'*optimum* e rapidamente divenne il *textus receptus*, usato, come già detto, da Cayetano Rosell.

La critica moderna non poté accettarlo e si impose un nuovo studio dei problemi testuali con lo scopo di dare il possibile testo che Ayala aveva redatto.

La tradizione manoscritta delle *Crónicas* presenta forti differenze nella costituzione delle parti (es. presenza o meno del prologo, di epigrafi, ecc.); il che autorizzò Germán Orduna all'uso della *collatio externa* come procedimento ausiliare per l'identificazione delle famiglie dei manoscritti e dei rami della tradizione testuale.

L'ampliamento della ricerca che ha richiesto il confronto formale del contenuto dei codici, ha permesso alcune osservazioni sul vero stato in cui Ayala poté aver lasciato la *Crónica de Enrique III*, di cui sono andati perduti i capitoli finali. Da altre testimonianze si può supporre che Ayala avesse già raccolto la documentazione necessaria per arrivare fino al 1402.

L'esistenza delle due versioni delle *Crónicas* che la tradizione ha chiamato *Vulgar* e *Abreviada*, fu denunciata per la prima volta dallo stesso Jerónimo Zurita che propose le questioni più importanti sulla stesura della doppia versione.

Lavori recenti e importanti si interessarono alla caratterizzazione formale delle due versioni e ipotizzarono una cronologia relativa alla composizione delle due opere. Michel Garcia considera la *Vulgata* un «reescritura» o «remodelación» della *Abreviada* in una prima parte (fino al 1378); successivamente le parti si invertirebbero trasformandosi la *Abreviada* in una «reescritura» della *Vulgata*. In una tesi dottorale ancora inedita si deducono indirettamente argomentazioni che appoggiano la tesi dell'intenzionalità della riscrittura della *Vulgata*. Germán Orduna non prende posizione sull'argomento giustificando la sua scelta col fatto che, essendo la sua opera un'edizione critica, riserva la sua attenzione al campo ecdotico e testuale.

La collazione della totalità dei manoscritti della *Abreviada* oggi conservati e il loro confronto con la *Vulgata*, permettono di stabilire che da uno stato redazionale primitivo, il cui rappresentante più vicino è il ms. BN Madrid 2880, derivano da una parte un ramo tardo caratterizzato da aggiunte comuni e varianti proprie di una stessa prima tradizione, e, dall'altra, una rielaborazione o riscrittura che dà origine a una tradizione indipendente che è conosciuta come *Vulgar*. Le modifiche operate sul testo primitivo nella cronaca riscritta permettono alcune conclusioni generali, di cui citeremo la conclusiva: la struttura narrativa è fundamentalmente inalterata in entrambe le redazioni.

I diversi riferimenti ad avvenimenti posteriori alla morte del Canciller Ayala provano che la tradizione manoscritta della *Abreviada* deriva da copie, con ogni probabilità, ricche di interpolazioni. Da questo tardo stadio della copia deriva la tradizione testuale che oggi possediamo.

Come già avevano segnalato Franco Meregalli e Michel Garcia, le differenze tra *Abreviada* e *Vulgar* si riducono a poco: così Germán Orduna può concludere che «hoy puede sostenerse que la oposición *Abreviada* - *Vulgar* se reduce a las dos primeras crónicas, de suerte que a partir de la *Crónica de Juan I* existe una redacción única, resultado de un criterio posterior que no sólo guió la escritura de estas dos últimas crónicas, sino la reescritura de las dos primeras». Si giustifica così il nome di *Primitiva* dato alla forma iniziale.

Indubbiamente la faccenda si complica davanti ai codici. Mentre la maggior parte dei manoscritti oggi conservati presentano uniformemente la versione finale o *Vulgar* di tutte le cronache, ogni codice della *Abreviada* costituisce una combinazione eterogenea che unisce il testo della *Primitiva* alla versione *Vulgar* dei regni di Juan I e Enrique III. Inoltre l'analisi dei manoscritti che contengono la *Abreviada* permette di individuare due rami corrispondenti a due stadi della tradizione.

L'editore cerca di spiegare la complessa situazione testuale studiando la vita del Cancellier Ayala per individuare i modi e i momenti di redazione. Germán Orduna conclude che il *corpus* delle cronache di Ayala si realizzò con incastri di vari materiali. Ribadisce che si chiamerà versione *Primitiva* il testo iniziale dei regni di Pedro e Enrique, e che conviene conservare il nome di *Abreviada* all'insieme dei sette codici che risultano dall'unione di una versione primitiva con il testo delle cronache di uno o due monarchi seguenti. Il nome di *Vulgar* si riserva ai manoscritti che contengono il secondo stato redazionale.

La convinzione che i mss. oggi conosciuti delle *Crónicas* di Ayala portano una data di vent'anni posteriore alla morte dell'autore, ha spinto Germán Orduna e la sua équipe a un esame minuzioso dei testi pervenuti per scoprire lo stadio anteriore. Il risultato permette di congetturare uno stemma redazionale fino all'inizio del XV secolo, da cui vengono le testimonianze giunte a noi, stemma riprodotto come grafico che spiega le relazioni tassonomiche tra le forme testimoniate e gli stati ipotizzati.

Nel quinto e ultimo capitolo della prima parte dell'*Estudio Preliminar* Germán Orduna vuole dimostrare l'unità di struttura e di intenti della *Crónica del Rey don Pedro y del Rey don Enrique su hermano*, che fino ad oggi la critica moderna ha studiato come due entità autonome. Secondo Germán Orduna l'autore si trovò in una gran difficoltà redazionale all'atto della incoronazione a re di Enrique (Burgos 1366), quando era ancora vivo il fratellastro Pedro che nella *Crónica* continua ad essere chiamato re fino alla morte avvenuta a Montiel nel 1369. Trovò una soluzione legittimando la condizione reale di Enrique con la frase «de aquí adelante Enrique se fizo llamar rey», legando così le cronache dei due re come una sola entità letteraria, una costruzione atipica per il caso atipico di contemporaneità di re.

La seconda parte dell'*Estudio Preliminar* è dedicata all'eccdotica. La tradizione manoscritta della *Crónica del Rey don Pedro y del Rey don Enrique su hermano* è testimoniata da 24 mss. (17 della tradizione *Vulgar* e 7 della *Abreviada*), in cui Orduna include anche l'edizione *princeps* di Siviglia del 1495.

Dopo aver provveduto alla *recensio, eliminatio codicum, examinatio e selectio*, il curatore non si azzarda a disegnare uno stemma per la contaminazione evidente nei mss. conosciuti. Preferisce esaminare i manoscritti per stabilire la loro operatività nella costituzione del testo critico. A tale fine sceglie come «texto de referencia» le letture dei mss. B (RAH-A-14) e LG (Biblioteca Lázaro Galiano), optando per la grafia di LG, con le dovute correzioni ed eccezioni. Con tutto ciò il curatore precisa che non pretende di ricostruire l'originale di Ayala, ma di restituire un testo che si avvicini il più possibile all'archetipo da cui derivano i manoscritti oggi conosciuti.

Si applica il metodo neolachmanniano nella reale restituzione del testo basata sugli errori congiuntivi e separativi, quando cioè le varianti toccano la letteralità del testo. La restituzione virtuale è la strada seguita quando il testo rovinato non permette che soluzioni possibili.

Il lavoro, all'atto del completamento, raggiungerà la monumentalità. È da sottolineare l'impegno filologico, rigoroso e preciso, in un'opera storica che, come tale, spesso, soprattutto nel passato, veniva completamente ignorato dagli editori.

Allo stato attuale della conoscenza dei manoscritti delle *Crónicas* di Ayala, quest'impresa diretta da Germán Orduna, può dire con tutta onestà la parola fine sull'argomento.

Donatella Ferro

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, edición y estudio de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993 pp. I-VIII, 1933.

L'ultima opera per ora data alle stampe dal compianto Brian Dutton è un'interessante edizione, realizzata con la collaborazione di Joaquín González Cuenca, del *Cancionero di Baena*, che risente in alcune sue parti di una certa approssimazione e di una spiccata discontinuità, dovute alle comprensibili difficoltà con le quali è stata portata a termine.

L'ampia opera è accostabile per la veste grafica, in verità migliorabile, e per l'impostazione generale ai sette tomi del monumentale *Cancionero castellano del siglo XV* edito nel 1990-91 dallo stesso Dutton.

Dutton e González Cuenca concordano con Alberto Blecua nel considerare l'esemplare parigino del *Cancionero de Baena* (PN1) copia tarda e neppure molto curata dell'originale che Juan Alfonso de Baena consegnò a Juan II: a tale ordine di considerazioni, secondo Blecua e Dutton-Cuenca, portano in effetti, tra altre copiose informazioni codicologiche e filologiche, le note presenti nel *Pequeño cancionero del Marqués de la Romana* siglato MN15, che si riferiscono a esemplari della raccolta poetica, tra cui lo stesso codice parigino, conservati nella biblioteca di San Lorenzo de El Escorial e precedentemente appartenuti alla regina Isabella.

I testi delle poesie, accompagnati dal numero già assegnato da Pidal e Azáceta e dal numero di identità assegnato da Dutton nel suo *Cancionero del siglo XV*, sono trascritti con una certa disattenzione ed imprecisione: ad esempio nella *Cantiga* di Macías *Con tan alto poderío*, segnata 309-ID130, Dutton al v. 3 legge *e brio*, mentre la lezione, seppur erronea, dell'originale parigino è *o brio*, evidentemente emendabile in *e brio*.

Dutton e Cuenca giustificano i loro interventi sul testo sostenendo che «respetar a ultranza el texto de PN1 supondría un esfuerzo sobrehumano e inútil para justificar lo injustificable» (p. XXXIV) e che correggere PN1 quando dice «e que nos mate este re-dentor» con «e que non nos mate el gran Juzgador» è dovuto «no sólo por congruencia del sentido, que aquí no sería razón suficiente para el cambio, sino también porque tenemos otro cuatro códices que avalan nuestra lectura» (p. XXXV).

Criterio forse condivisibile: ma, allora, perché sono segnalati gli eventuali testimoni apportatori di varianti solamente di alcune poesie e perché le congetture per le *lectiones singulares* ritenute erronee sono segnalate dalla sola sigla MS, il più delle volte senza le dovute indicazioni giustificative?

Lo stesso dicasi per le rimanenti note marginali, spesso assai preziose, ma spesso prive delle opportune spiegazioni, come, ad esempio, nella *Cantiga* di Macías, *Amor cruel e brioso*, 308-IDO128, l'interpretazione del v. 24 *en ti deve aver fiança*, in cui en

ti viene letto, in modo discutibile, come *contra ti*, valore raramente documentato all'epoca come segnalato da Corominas.

E ancora: molti componimenti sono accompagnati a piè pagina da un apparato critico che dà ragione delle varianti di altri manoscritti (quando, come detto, non inserite nel testo) o di note che offrono notizie di carattere storico, letterario filologico e quant'altro..., mentre altri ne sono completamente privi.

Gli autori segnalano i limiti delle loro note sottolineando che, per la vastità e complessità di riferimenti presenti nel *Cancionero de Baena*, giocoforza «nuestras anotaciones o son puramente textuales o se limitan a dar sólo la información imprescindible para llegar al sentido. Compréndase» (p. XXXVII).

Comprendiamo, ma la parzialità spesso produce dubbi non solo filologici, certo pur sempre necessari, ma anche e soprattutto limiti nel *llegar al sentido*, non conoscendo le priorità e sapendo che il criterio discriminante si basa sulla imprescindibilità, peraltro assai soggettiva.

Di seguito al *corpus* di testi raccolto da Juan Alfonso de Baena, gli autori pongono in appendice una serie di componimenti «que pertenecen a poetas de PN1 o a personajes mencionados en él...» p. XXXVIII: l'operazione ha una certa utilità, ma concorre alla generale confusione e approssimazione che caratterizzano l'edizione.

Molto ricca risulta la sezione degli indici, potenziata da un glossario assai utile e preciso.

L'edizione del *Cancionero di Baena* di Dutton-Cuenca applica la metodologia e il criterio informatico che ha permesso all'*équipe* di Dutton di procedere, nel prezioso *Cancionero del siglo XV*, ad una classificazione sistematica del movimento poetico castigliano dei secoli XIV-XV, colto nell'insieme delle sue connessioni e implicazioni, attribuendo a ciascun canzoniere, a ciascun poeta e a ciascuna poesia un numero di identità e una sigla che permettono di collegarli facilmente all'insieme.

Tali criteri risultano insufficienti per l'edizione di un singolo *cancionero*, poiché essa diviene una estrapolazione, pur riccamente chiosata, dal *corpus* canzoneresco, piuttosto che una sistematica edizione di una raccolta ricca di peculiarità, che nonostante le numerose relazioni, è pur sempre un testo con una sua autonomia ed una sua dinamica interna.

Risultano ineccepibili la bibliografia e molte informazioni destinate al lettore occasionale come allo specialista, che sottolineano la validità dell'edizione soprattutto come *data-base*.

Brian Dutton con i 7 tomi del *Cancionero del siglo XV* ha fornito uno strumento indispensabile per le ricerche sulla poesia spagnola canzoneresca del XV secolo.

L'edizione del *Cancionero de Baena* delude in parte le attese, dato il prestigio degli autori, ma risulta a sua volta uno strumento di riferimento: certo una maggiore omogeneità, una maggiore precisione, un più attento utilizzo dei riferimenti filologici avrebbero reso meno approssimativo il pur lodevole intento di proporre una nuova edizione del prezioso *Cancionero*.

Vorrei concludere ricordando con commozione la competenza, l'affabilità e i preziosi consigli di Brian Dutton.

Andrea Zinato

Lope de Vega, *Rimas, Doscientos sonetos*. Edición crítica anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, vol. I, Universidad de Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993, pp. 676.

Poche volte capita al recensore di salutare un'opera da lungo tempo aspettata ed auspicata. Come si sa l'unica edizione accessibile delle opere poetiche di Lope è quella benemerita di José Manuel Bleuca (*Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989), che riunisce con uno sforzo veramente titanico tutte le edizioni di testi poetici di Lope: *Rimas, Rimas Sacras, La Filomena, La Circe*, le *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Naturalmente un testo di questa mole non può che riprodurre le prime edizioni, commentarle in forma essenziale e fornire tracce bibliografiche fondamentali.

In altra direzione si muove il lavoro di Pedraza Jiménez, culmine di un lungo *iter* investigativo, il cui frutto più accademico è la tesi dottorale dedicata alle *Rimas*, ma che conta anche la riproduzione fac-simile di due parti delle *Rimas* (Ara Jovis, Aranjuez, 1894, 1985), una edizione scolastica e commentata (*Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, 1990), ed una brillante serie di articoli.

La scelta quindi è stata quella del rigore, della fitta messe dei rimandi bibliografici, della cura estrema nella *recensio* e nella *collatio*. Ora, nella imperante mancanza di strumenti, nel larvato dispregio per la edizione critica che l'*intellighenzia* spagnola ostenta (salvo fortunate e confortanti eccezioni, naturalmente), il lavoro di Pedraza Jiménez si pone come modello; e speriamo che segni anche un'inversione di tendenza.

C'è da dire subito che il corpus *testuale* su cui l'editore operava non era certo dei più facili: è vero che le *Rimas* hanno una tradizione a stampa (anzi questo proporsi di Lope a un destinatario più ampio costituisce uno dei primi interessi della raccolta), ma la maniera stessa in cui il Fénix pensò la sua strategia editoriale rende poco agevole l'operazione ecdotica. Lasciamo che Pedraza ci spieghi la configurazione dell'opera nelle sue varie proposte e riapparizioni (pp. 18-19):

A (Madrid, 1602): los doscientos sonetos precedidos y seguidos de los discursos literarios, que desaparecerán en las ediciones posteriores. Sigue esta disposición C (Barcelona, 1604). Los discursos se incluyen también en L (*Obras sueltas*), N (Diego) y P (Bleuca), a pesar de que ninguna de ellas sigue el texto de A.

B (Sevilla, 1604): los doscientos sonetos y la *Segunda parte de las Rimas*: tres églogas, un diálogo, dos epístolas, *Descripción del Abadía*, dos romances, 37 epitafios y 4 sonetos. Sigue este texto D (Lisboa, 1605). La apócrifa de mediados del XVIII (K) copió los preliminares y el pie de imprenta de D, pero sólo incorporó el texto de la *Segunda parte*, con el *Arte nuevo*, que tomó de H (Madrid, 1613).

E (Madrid, 1609): los doscientos sonetos, la *Segunda parte* y *El arte nuevo de hazer comedias*, que se imprimió por vez primera. Esta importante adición convirtió a E, pese a sus erratas, en el texto seguido por todos los impresores barrocos. De ella parten las ediciones madrileñas (H e I) y la de Milán (F), aunque esta tuvo en cuenta el texto de A. De F derivan la de Barcelona (G) y la de Huesca (J). De J partió Cerdá y Rico (L), y de Cerdá se deriva sustancialmente la de Diego (N), aunque dice seguir el texto de B. La edición de Bleuca (P) se remonta a E, a través del facsímil publicado por Huntington (1903).

Anche se questo primo volume ripropone i soli sonetti, c'è di che intimorirsi. Ma ecco che ogni sonetto è fissato nel suo testo, sostenuto da un apparato, sensatamente in-

terpretato mediante l'interpunzione. Non sembri poco, visti i modelli dominanti. Ma c'è di più. Pubblicando questa silloge di sonetti ai suoi quaranta anni, Lope si propone di «nobilitare» una sua traiettoria esistenziale, scegliendo i modi del petrarchismo, e «riducendo» temi, concetti, forme. Per cui più che opportuno è che ogni sonetto venga «presentato» attraverso la diacronia di questi temi e corredato dalla sua storia critica, effettuata con discrezione e pulizia.

La stessa discrezione, veramente da altri tempi, da «grande signora» della letteratura, che pervade la corposa introduzione (più di cento pagine), indispensabile a chiunque voglia oggi parlare di Lope. Lo studioso ha dunque in mano uno strumento di lavoro imprescindibile, che potrà anche maneggiare con piacere, vista la cura grafica del volume, la sua elegante presentazione. Un unico rimpianto: la mancanza degli indici, onomastico, di primi versi, delle voci commentate, ecc. Ma si tratta di un «Tomo I»; forse questi indispensabili apparati sono previsti per i volumi successivi.

Maria Grazia Profeti

Juan Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni*, a cura di Raffaele Riccio, Bologna, Clueb, 1993, pp. 302.

Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Edición de Esteban Torre, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 459.

A quasi quattrocento anni di distanza dalla traduzione di Salusto Gratti, pubblicata a Venezia nel 1600, appare una nuova traduzione italiana: a cura di un cultore di studi filosofici, come risulta dalla *Premessa* (pp. 9-35). Raffaele Riccio aggiunge alcuni rimandi ai rimandi dello stesso Huarte, e commenta utilmente alcuni passi. Sa poco della vita di Huarte: afferma soltanto che studiò all'università di Huesca ed esercitò la professione medica in Navarra e in Catalogna (cf. p. 12, n. 12). Bastava che consultasse la voce della *Treccani* per saperne un po' di più: che esercitò a lungo a Baeza, in Andalusia, cosa che spiega come mai il suo libro sia stato pubblicato appunto a Baeza. Eppure tale voce, risalente a più di sessant'anni fa, non è molto informata. Già dal vecchio manuale di Hurtado e Palencia è possibile dedurre dati ben più precisi. Del resto Huarte a lungo non ebbe molta fortuna. Ancora nel 1973 si poteva leggere (G. Mancini, *La letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Firenze, Sansoni-Accademia, p. 293): «Già nel 1573 aveva terminato il suo *Examen*, ma l'Inquisizione ne vietò a pubblicazione, così che l'opera apparve già revisionata nell'edizione del 1581. Un nuovo attacco inquisitoriale costrinse l'autore a una più profonda correzione: il nuovo testo fu pubblicato postumo nel 1590 e fu seguito da ben sedici edizioni spagnole e da varie altre in traduzione italiana e francese».

Riccio tiene conto esclusivamente del testo pubblicato da «Adolfo de Castro» (il cui nome esatto era Adolfo Castro y Rossi) nel 1865, nel vol. LXV della *Biblioteca de Autores Españoles*. Ma Adolfo de Castro, prolificissimo erudito (1823-1898), era un personaggio «trop amateur de paradoxes, de découvertes sensationnelles, ou même de sim-

ples mystifications», come lo giudicò Ernest Mérimée (*Précis d'histoire de la littérature espagnole*, Paris, 1922, p. 550). Egli mescolò nella sua edizione il testo pubblicato nel 1575 e le aggiunte e modifiche lasciate postume e caratterizzanti l'edizione del 1594, rese necessarie dalla proibizione dell'edizione del 1575.

Ora comunque abbiamo l'edizione di Esteban Torre, che questi giustamente dichiara un'edizione critica. Dà il testo del 1575, e poi elenca le soppressioni, e riproduce le emendazioni e le addizioni delle edizioni del 1594. Si tratta di due opere, che rappresentano due epoche diverse della vita dell'autore, e che ebbero una diffusione diversa. Certo non si tratta di due opere del tutto indipendenti; la seconda deriva dalla prima, ma non è la prima. *L'Examen* originario, pubblicato a Baeza nel 1575, fu ristampato in Spagna cinque volte, fino al 1581. Poi non poté più esserlo, in Spagna. Ma il testo spagnolo del 1575 fu ristampato fuori di Spagna, e da esso derivano molte traduzioni: la francese (1580, ristampata tredici volte fino al 1633), l'italiana (1582, ristampata tre volte fino al 1590), la tedesca di Lessing. Non ho visto le traduzioni inglese, latina ed olandese. Ma congetturò che esse pure derivino dal testo del 1575. In realtà, dove non vigeva l'Inquisizione (la traduzione latina apparve a Lipsia) non c'era ragione perché non si stampasse l'edizione del 1575. Ed è comprensibile che dopo il 1594 si sia stampata in Spagna solo l'edizione del 1594. In Italia si ebbe una nuova traduzione pubblicata a Venezia nel 1600 e ristampata nel 1603 e nel 1604. Non ho visto questa nuova traduzione, di Salusto Gratti, ma congetturò che essa si sia resa necessaria per ragioni di censura, e quindi rifletta l'edizione spagnola del 1594; e congetturò che la stessa ragione abbia la nuova traduzione francese del 1645, ristampata sette volte fino al 1675.

A Venezia ho potuto consultare due edizioni dell'opera di Huarte. La prima è la traduzione pubblicata da «Aldo», Aldo Manuzio. L'esemplare, posseduto dalla Fondazione Querini, è la ristampa del 1590 della traduzione del 1582. Naturalmente si tratta del testo del 1575. La traduzione, di un Camillo Camilli di cui non ho notizie, mi sembra accettabile. A differenza del testo del 1575, non appaiono citazioni in latino, ma solo in volgare. Da rilevare è la dedica, datata 1582, diretta da un certo Nicolò Manassi a un luminare dell'università di Bologna, Federico Pedasso: una dedica accompagnata da smaccate espressioni adulatorie. La mia impressione è che «Aldo» volesse prevenire eventuali difficoltà della censura cercando la protezione di un potente garante. La seconda edizione da me consultata contiene l'*Examen* in spagnolo, secondo il testo del 1575. È stampata a Leida nel 1652. La grande città universitaria olandese ignorava naturalmente l'edizione del 1594. Nei Paesi Bassi vivevano molti sefarditi, che consideravano lo spagnolo la loro lingua.

Dopo tutto le pressioni dell'Inquisizione obbligarono Huarte a pensare oltre; quindi il testo del 1594 è tutt'altro che da trascurare per chi lo voglia capire nella sua durata. Comunque risulta chiaro anche da queste due edizioni da me personalmente esaminate che la risonanza europea dell'*Examen* fu soprattutto quella del testo del 1575.

Franco Meregalli

Danilo Manera, *Letteratura e società in Felipe Trigo*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 256.

È giustificabile che qualcuno recensisca un libro che si occupa di un autore che egli non ha mai letto? Non lo so, ma almeno confesso subito di essere in queste condizioni. Posso chiarire che da più di mezzo secolo so che è esistito un certo Felipe Trigo, e da più di mezzo secolo ho letto che non vale la pena di leggerlo. La mia indifferenza non fu certo un fatto specifico; fui in numerosa e direi buona compagnia. Sono andato per la prima volta in Spagna nell'autunno del 1941, dunque fui subito sotto gli occhi che guardavano dai ritratti di Francisco Franco. Ecco, si può congetturare: Trigo, notorio anticlericale, era proibito. La cosa è più complessa. Già nel 1933 un suo amico e in qualche modo continuatore lo dichiarava un dimenticato; Angel Valbuena Prat, nella sua storia letteraria, pubblicata nel 1937 a Barcellona, cioè in territorio anti-franchista, scriveva (t. II, p. 827) che Trigo presenta un pericolo: «el de la confusión de los linderos de lo literario y la pornografía por mera falta de elegancia literaria». Acquistai la storia di Valbuena nel novembre 1941, ed è ragionevole congettura che abbia letto già non molto dopo queste linee. Non sembra che fosse pericoloso parlar bene di Trigo sotto Franco, dal momento che nel 1952 F.C. Sáinz de Robles, non un nemico del regime, scriveva a Madrid che Trigo era «uno de los más grandes novelistas españoles» (p. 92 del libro qui recensito).

La realtà è che il pubblico che comprava libri a buon mercato ad un certo punto (diciamo per una dozzina di anni prima del suicidio, avvenuto il 2 settembre 1916) lo fece ricco. Giunse a guadagnare (cf. Manera, p. 65) sessantamila pesetas all'anno, quando lo stipendio universitario annuale di Unamuno o di Ortega era di circa tremila cinquecento; ma non fu mai preso del tutto sul serio; e non fu mai tradotto, sicché non godette mai del prestigio derivante dalla fama internazionale (come invece succedeva ad un Blasco Ibáñez). Forse senza il suicidio avrebbe avuto il tempo di farsi una fama all'estero, almeno a un livello di «infra-littérature» (uso il termine messo ad esponente di un volume di studi su Trigo pubblicato nel 1977, PUF, Grenoble).

Dalla fine degli anni sessanta vi è stato un infittirsi di pubblicazioni su Trigo, in Spagna e fuori. Prima l'allentarsi e poi il venir meno della censura favorì questo sviluppo. Il «femminismo» di Trigo risultava sempre meno scandaloso; d'altra parte la partecipazione femminile agli studi si accentuava; e Trigo poteva sembrare un assertore dell'emancipazione della donna. Egli cita (cf. Manera, p. 150) Havelock Ellis, il pioniere degli studi sull'erotismo femminile: egli pure medico, fu egli pure accusato, in Gran Bretagna, di pornografia. Su un piano provinciale, Trigo contribuì a combattere quello che poteva sembrare un perbenismo ipocrita, di maschi anche socialmente molto qualificati che si concedevano libertà sessuali mentre dividevano le donne in due categorie nettissimamente caratterizzate. C'è da chiedersi, leggendo il libro di Manera, se gli atteggiamenti di Trigo non fossero a loro volta ipocriti. Esaltava la sua famiglia, ma coi suoi soldi seduceva giovinette, avviandole così alla prostituzione. Pochi momenti prima di suicidarsi scrisse una lettera chiedendo perdono ai suoi familiari, e dichiarando sua moglie «martire». Chi l'aveva martirizzata se non precisamente lui? Senza dubbio il senso di colpa nei confronti della sua famiglia fu uno dei moventi, o il principale movente, del suicidio. I suoi comportamenti furono negli ultimi anni fortemente nevrotici; oltre a tutto, i grandiosi guadagni gli diedero alla testa. Aveva programmato di giungere al romanzo «dalla filosofia».

Credeva di parlare «in nome della vita», di avere una filosofia vitalista. Per questo aspetto possiamo addirittura trovare qualche analogia di atteggiamenti nei confronti di Unamuno. (Anche qualche carattere più specifico lo accosta a Unamuno: per esempio il totale rifiuto dell'estetismo di D'Annunzio). Ma Unamuno rilevò (cf. Manera, p. 57) «la profundidad de su incultura»; affermò, a proposito del libro *Socialismo individualista*, che era impossibile «acumular en un solo libro tantas vaciedades y tantas ramplonerías».

Comunque è certo che uno storico della società spagnola dei primi decenni del secolo non può ignorare Trigo. Evidentemente cresceva la percentuale dei popolani, anche di sesso femminile, che sapevano leggere. Trigo combatteva a suo modo, efficacemente, l'analfabetismo di ritorno.

A me non è lecito giungere ad una valutazione strettamente letteraria. Manera articola il suo studio in quattro capitoli: il primo riguarda la vita e la dedizione allo scrivere (Trigo, ufficiale medico nelle Filippine, ebbe un momento di celebrità per il coraggio dimostrato: il primo suo libro è del 1897 e si intitola *La campaña filipina. Impresiones de un soldado*; restò sempre un militarista); il secondo la storia della ricezione dell'opera; il terzo la «filosofia»; il quarto infine analizza tre opere: due di contenuto autobiografico, secondo la formula naturalistica, *En la carrera* e *El médico rural*; la terza è una delle ultime, *Jarrapellejos*, 1914. Dopo le recenti edizioni, quella curata nel 1977 da R. Conde e quella del 1988 con una prefazione di A. Martínez de San Martín, quest'opera sembra emergere e in qualche modo soddisfare il bisogno di eccesso di semplificazione che suole dominare i processi di ricezione.

Forse Manera contribuisce a tale emergere affermando che in *Jarrapellejos* «destano l'ammirazione del lettore soprattutto alcune scene al confine tra verismo ed espressionismo» (p. 232).

Franco Meregalli

Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil 1936-1939*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 429.

Andrés Trapiello è nato nel 1953, e questo è il suo tredicesimo libro. I dodici anteriori sono romanzi, volumi di versi, saggi: scritti che totalmente ignoro.

Nell'ottobre 1993 scrive il *Prólogo*. Non occorre molta sagacia per accorgersi che in realtà non si tratta di un pro-logo, di una pre-fazione: come spesso accade, si tratta di una post-fazione, di un gesto di congedo, che si chiama «prologo» solo perché si stampa prima del resto.

Che impressione ha l'autore del volume che sta congedando? «Este no es un libro de historia»; non è nemmeno «un libro de crítica literaria». «Quizá, como la literatura, sólo sea un híbrido» (p. 16). Non so se la letteratura sia un ibrido; certo Trapiello dichiarando tale il suo volume ci ha preparato a comprenderlo. Egli si rende conto che c'è il pericolo, come ricordò J. R. Jiménez a proposito di un'edizione delle opere di Antonio Machado pubblicate da José Bergamín in Messico, nel 1940, di dire che si parla di poesia e di letteratura, e poi «largar de costadillo el gato de la política» (p. 17). Ma come è

possibile evitare questo pericolo se ci si occupa di un periodo delimitato da queste due date: 18 luglio 1936 e 1 aprile 1939? Fatalmente in quel periodo le lettere erano delle armi; ed anche parlando più tardi di quel periodo era quasi impossibile evitare il pericolo.

Alla fine del volume troviamo una *Cronología general* su due colonne: le armi, le lettere. Sembra qualcosa di puramente compilatorio; in realtà l'allineamento, generalmente per date specificanti mese e giorno, ha risultati illuminanti, in modi che vanno talora dal beffardo all'atroce; a monte di certe menzioni e accostamenti vi è una valutazione.

Il testo è organizzato in capitoli individuanti singoli luoghi che in quel contesto storico avevano un significato politico, cioè politico-militare: il luogo individuava gruppi di persone, atteggiamenti politici, situazioni esistenziali talora opposte. È composto da dodici capitoli: II. Salamanca; III. Madrid; V. Parigi; VI. *Hora de España* (Valencia e Barcellona); VII. Pamplona; VIII. Burgos; IX. Catalani dalla parte di Franco; X. Il Congresso Internazionale degli scrittori del luglio 1937 a Valencia, organizzato da Rafael Alberti e da José Bergamín. Il primo capitolo ha una funzione introduttiva; il quarto riguarda letterati fucilati da una parte e dall'altra; chiude un *Final* dedicato a Azaña, concludentesi intenzionalmente con le sue tre famose parole «Paz, piedad y perdón».

Infatti Trapiello si sforza di non essere settario, anche nella dimensione più congeniale, quella del giudizio letterario. La sua simpatia va inequivocabilmente ai «repubblicani», tanto che chiama gli altri, non di rado, «facciosos», come i repubblicani più o meno comunisteggianti solevano; ma si propone di non subordinare il suo giudizio di gusto, generalmente non articolato o motivato, ma riducendosi a qualche aggettivo o a qualche metafora, alle simpatie politiche. In fondo, sono appunto questi giudizi impressionistici, specialmente se riferiti a testi dimenticati o semiconosciuti, che costituiscono il maggior interesse del libro: risultano delle provocazioni, che possono stimolare ricerche specifiche. Un esempio: Agustín de Foxá si mise dalla parte dei vincitori: «ganó la guerra, pero perdió los manuales de literatura» (p. 358. Non è del tutto vero: il notissimo, un tempo, manuale di Hurtado y Palencia lo ricorda). I suoi *Diarios íntimos*, pubblicati solo nel 1976, cioè postumi, sono «uno de los documentos literarios más interesantes para conocer la España nacional de esos tres años de guerra» (p. 54).

Tali *Diarios* hanno dunque un valore documentario; ma Trapiello afferma che sono «literatura en estado puro» (p. 56). In che senso? Che rapporto c'è tra valore documentario e valore letterario? Non mi pare che Trapiello si ponga esplicitamente la questione. Troppo occupato a scrivere cose di valore letterario, non sente il bisogno di chiarirsi in cosa consista il valore letterario. Non chiediamoglielo; piuttosto accogliamo come ipotesi le sue esternazioni. Dalle sue pagine escono anche ignoti o quasi ignoti. Manuel Chaves (1897-1944) ad esempio: giornalista, lasciò Madrid quando il governo si trasferì a Valencia. Si era trovato in un'azienda confiscata dal comitato operaio al proprietario. Preferì andare a Londra, dove morì. Nel 1937 fu pubblicato a Santiago de Chile un suo libro di memorie, che non era utilizzabile da nessuna delle due propagande e così rimase quasi ignoto. A Trapiello sembra «el esfuerzo más grande e inteligente por entender aquella guerra» (p. 131). «El nervio por lo menos al gallinero del Parnaso» (p. 131). Ma allora è «el nervio de su escritura» che fa intendere quella guerra?

Il libro di Trapiello risulta un labirinto. In qualche modo egli si rese conto di ciò; e per questo aggiunse, tra il testo e la cronologia, uno schedario: *Las personas del drama*, pp. 339-394. Solo che tra «le persone del dramma» non vediamo citati alcuni che

furono senza dubbio tra i protagonisti del dramma, e scrissero memorie sul dramma. Prendiamo in mano il libro di uno storico così noto della seconda repubblica e della guerra civile come Gabriel Jackson: *Entre la reforma y la revolución. 1931-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 434. Gran parte del volume è occupato da un'antologia di *Documentos y testimonios*. Ammettiamo pure che i «documentos» non siano considerati come letteratura. Ma i «testimonios», le memorie? Perché le memorie di Indalcio Prieto non sono tenute in considerazione (e quelle di un certo Chaves sì)? Naturalmente Jackson le tiene in conto. Ma Trapiello ha mai preso in mano questo e gli altri scritti di Jackson? Questi non è mai citato nel suo tredicesimo libro. E allora sarebbe bene che sospendesse la redazione, o la correzione delle bozze, del suo quattordicesimo libro (o, se questo nel frattempo è già uscito, del suo quindicesimo), per documentarsi un po' sulla guerra civile spagnola.

Ma prendiamo il «libro» di Trapiello come è. Confuso, confusionario, è tuttavia non di rado suggerente. Già lo schedario, che è da supporre di redazione posteriore, ha un tono più pacato e responsabile.

Franco Meregalli

Juan José Millás, *Ella imagina*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 223.

Fantasticare è rappresentare qualcosa che non c'è ed è così che passa gran parte del suo tempo la protagonista di «Ella imagina», testo che dà il titolo a una singolare raccolta di racconti di Juan José Millás, maestro di paradossi. Da molti anni le sue storie confutano il comune senso del sapere attraverso personaggi insoliti, introversi, turbati. Ma ora, senza preamboli, egli ci mette di fronte a una situazione di anomalia, schiudendoci le innumerevoli prospettive che sono interdette o eluse dal sistema di regole in cui consiste la ragione. Chi inaugura in questo caso la narrazione sembra partecipare intimamente al processo di straniamento dalla cosiddetta realtà, anche se nelle forme si differenzia dal monologo della protagonista del racconto, per mezzo delle convenzioni grafiche che sono tipiche della drammaturgia. Fornendo vere e proprie didascalie – le istruzioni extratestuali di chi organizza dall'esterno la rappresentazione – una imprecisata voce fuori campo così suggerisce, fin dall'inizio, il modo di interpretare il racconto, presupponendo un pubblico e un palcoscenico: «*{Ella sale con cautela de un armario e inspecciona el espacio en el que se encuentra basta reconocerlo. Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía y todo debe colaborar a conseguir ese efecto}*» (p. 9).

È la parola vera di Juan José Millás o quella verosimile di un suo eventuale doppio? La domanda è legittima perché «Ella imagina», prima di essere consegnato alle pagine di questo libro, fu effettivamente messo in scena. Ma qui non c'è notizia della destinazione originaria del testo che, da traccia verbale di un fenomeno estetico fatto per essere visto e sentito, ora deve bastare a se stesso e conferire anzi ai suoi vuoti referenziali un diverso fine comunicativo. Allora, nell'astratta successione della scrittura, il territorio domestico della protagonista, appena adombrato dal fischio di una pentola a pressione o dal crepitio di una caffettiera, diventa significativo proprio in virtù della sua invisibilità,

di quella sua assoluta vaghezza contestuale che lascia libero il campo al divagare illusorio del lungo monologo.

Al contrario di molta letteratura che usa i trucchi più sofisticati per creare “effetti di reale”, questa finzione ci invita infatti a entrare decisamente nell’irrealtà, avviandoci a quella sorta di ombra latente o caos irrazionale che non cessa di insidiare le edificazioni del senso e le sue nomenclature. Ma come parla chi abita una fantasia? Quale punto di vista ci rimanda chi oltrepassa la soglia delle certezze provate e condivisibili? Quello giocoso di una ennesima figlia di *Alice* o quello allucinato di una vittima qualunque della follia? La linea divisoria in questo paese delle meraviglie tutt’altro che pacifico non è facile da tracciare, perché un impulso erratico di inclusione e di esclusione crea barriere sempre sfumate intorno all’unico punto fermo che qui è costituito dal carattere ossessivo di tale fantasia.

L’ossessione non è una scelta e anche questo appare chiaro fin dall’inizio: quando prende la parola, il personaggio femminile di «Ella imagina» è chiaramente assoggettato a un discorso estraneo alla sua volontà, perché l’immaginazione che lo genera è invadente e coercitiva. Coinvolta dunque in un processo psichico inspiegato e inspiegabile che non allude né a un’origine né a un fine, questa donna, che resterà sempre senza nome, mette in moto la sua speciale logica associativa, mostrando gli attriti fra il mondo in metamorfosi della finzione e il mondo strutturato della realtà: «Yo no sé por qué la gente tiene gatos pudiendo tener obsesiones. Las obsesiones hacen más cuando se te ponen encima para que los acaricies, no sabe una dónde han estado ni de qué tienen manchadas las patas. Las obsesiones no pueden alejarse de los cuerpos porque viven de ellos, de su sangre. Y los cuerpos no pueden vivir sin esta tortura, aunque esto no sé por qué es. A veces parece más fácil dejar de fumar que dejar de sufrir.» (p. 9).

Il territorio altro di questa fantasia, già a partire da quella inesistente stanza d’albergo dove la protagonista si esilia come se non avesse letteralmente spazio nel mondo (cfr. p. 36), prende subito i connotati di una alienazione con un altissimo potenziale di creatività alla deriva, una vulcanica capacità di illusione non arginabile da alcun progetto. Da un orizzonte doloroso e oscuro della vita che a tratti ci illumina e più spesso ci confonde, i dilemmi di chi immagina si inanellano e si slabbrano tumultuosi, devianti, incompiuti, facendo precipitare in una vastissima anarchia di significati anche le abitudini più banali.

Armadi. Scatole da scarpe. Lavatrici. Cibi ripieni. Cavità anatomiche... Persa la gerarchia delle solite funzioni, qualunque cosa può disgregarsi e connettersi in strane orditure se viene percepita come fenomenologia mutevole del dentro e del fuori, la figura topologica e linguistica che percorre tutto il racconto e lo conclude. I confini, le soglie, le frontiere qui significano per quel che tengono superstiziosamente insieme, non per quel che razionalmente dividono. Nella sua frantumata coscienza che non ha pace, la protagonista li rappresenta e li indaga in virtù di quella loro duplice con-sistenza che esprime un permanente dubbio ontologico, ma anche una comunicazione virtualmente interminabile: «yo no había hecho otra cosa a lo largo de mi vida que viajar por oquedades que me llevaban de dentro a afuera de las cosas; de manera que unas veces he sido funda y otras forro; armario y prenda, superficie y entraña: dentro y fuera, en fin; lo que no he conseguido es ser las dos cosas a la vez, como las ventanas» (p. 49).

In effetti non c’è situazione che non subisca dislocazioni e rivolgimenti, compreso l’evento discorsivo che è forma e anche contenuto di questa storia. Con una repentina

mise en abîme, il teatro entra infatti nel teatro, ma non per sottolineare alla maniera classica che tutto è spettacolo, né per favorire con i mezzi moderni un ruolo attivo dello spettatore, bensì per salvaguardare il rito di raccontarsi davanti a qualcuno, di mantenere viva quella distanza/vicinanza che giustifica il discorrere come forma fondamentale della con-vivenza. È un modo per riconoscersi ancora dentro la comunità degli uomini: finché dura lo spettacolo, finché una finta platea rinvia alla sua ribalta simulata lo sguardo esterno che fonda l'alterità e l'identità, la solitaria protagonista di «Ella imagina» non si sente del tutto straniera a se stessa, lancia un discorso asimmetrico che ipoteticamente arriva a destinazione. Il buio di una sala piena di sconosciuti è l'unico sbocco della sua fantasia morbosa, non diversamente da quel che succede in quella fantasia istituzionalizzata che chiamiamo letteratura. Chi scrive e chi legge finzioni esce dal tempo e dallo spazio della realtà, ma non cessa di farvi ritorno in forma sempre differita e trasfigurata.

Bisogna tuttavia passare al secondo racconto, «Laura se corta el pelo», per trovare analogie meno sommerse fra il discorso psicotico e il discorso letterario. Vicente Hologado, che in «Ella imagina» era appena il ricordo di una voce imperiosa, qui ha invece il ruolo di un romanziere che identifica senza mezzi termini sia l'arte che la malattia della parola. Egli dice di avere sulla schiena un bubbone come quello che affligge il personaggio della sua storia, perché anche qui lo scambio fra l'esperienza vissuta e l'esperienza inventata diventa forzato e incontenibile. Tutto però finisce in discorso: l'operazione cui sottopone la sua creatura di carta e l'operazione che egli stesso afferma di aver subito, salvo rispondere all'ingenua lettrice (e amante) che verifica sul suo corpo l'assenza di cicatrici: «Ya te dije que el bulto era una metáfora. Lo que me han extirpado ha sido la novela» (p. 71).

Posta così l'equivalenza fra soma e psiche, le eredità platoniche e aristoteliche che con alterna fortuna hanno governato le teorie metafisiche dell'immagine diventano reperi inservibili. Anche nelle altre storie che seguiranno – trenta racconti brevi e brevissimi, i cui protagonisti si chiamano sempre Vicente Hologado – sono un curioso e spesso delizioso campionario di disorientamenti e disconoscimenti che fanno del corpo la superficie martoriata dell'anima, la mappa illeggibile di ogni passione incontrollata. Qualcuno sente, per esempio, di essere contemporaneamente un uomo e una donna («Ella me esperaba en la farmacia») o crede di far dormire accanto alla moglie il proprio manichino («El hombre que salía por las noches») o di poter barattare l'odiata calvizie con la caduta progressiva di dita, palpebre, orecchie, pensieri («El hombre que controlaba el mundo»). Nella patria ambulante di tante manie, il corpo è contemporaneamente il complice e il nemico, il padrone e lo schiavo, il parente e l'intruso.

In tanta labilità di percezioni e raffigurazioni che spesso sconfinano nella patologia, si potrebbe essere tentati di pensare che questa raccolta di racconti abbia voluto stringere in un vincolo indissolubile il pazzo e l'artista sotto la comune bandiera della fantasia, da intendersi soprattutto come capacità di creare fantasmi. Ma non è così. Dalla quarta di copertina, cioè da quella soglia extra-testuale che è già fuori dalla finzione ma allo stesso tempo la con-tiene, l'autore in persona ci spiega la natura debole del «hilo conductor llamado Vicente Hologado», un disadattato che è afflitto da un «déficit de identidad» e che riunisce in un solo nome l'uno e il molteplice. Con il suo ciclo ininterrotto di morti e rinascite, Vicente Hologado rappresenta da anni una particolare ossessione di Juan José Millás, un personaggio obbligato che ritorna nella maggior parte del-

le sue invenzioni e che, egli afferma, «me hace bien, aunque en pequeñas dosis, como el alcohol y los barbitúricos. Por eso, la mayoría de estos relatos no pasan de los cuatro folios. Hay dos o tres más largos: son el resultado de otras tantas sobredosis a las que felizmente sobreviví.».

La soglia è durevole e allo stesso tempo instabile. Qui si dice che, per chi scrive, la letteratura è malanno e salute, farmaco e veleno; resta da capire se, anche per chi legge, essa rappresenti un pericolo o una salvezza, uno svago o un destino. Tocca a noi lettori, a questo punto, decidere se stare dentro o fuori. Da quest'altra parte della frontiera, dobbiamo chiederci perché per vivere sia così indispensabile fingere.

Elide Pittarello

* * *

AA.VV., *Nuevo diccionario de argentinismos*. Vol. II della serie «Nuevo diccionario de americanismos», Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, pp. LXVII+709.

Quasi in contemporanea con il *Nuevo diccionario de colombianismos*, è stato pubblicato a Bogotá il secondo dei diciannove tomi della serie, il *Nuevo diccionario de argentinismos*. L'opera, diretta dai tedeschi Günther Haensch e Reinhold Werner, si è avvalsa per questo corposo volume della coordinazione di Caludio Chuchuy e di Laura Hlavacka de Bouzo, nonché della collaborazione di numerosi altri studiosi, ed è uscita a cura della Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo nella sede di Yerbabuena.

Nella presentazione, Manuel Seco mette ancora in risalto il carattere sistematico ed organico del *Nuevo diccionario de americanismos*: per la prima volta, infatti, viene concepito un vocabolario generale di americanismi come risultato di diversi dizionari nazionali, pubblicati in volumi separati ma vincolati da una rigorosa omogeneità di metodi e di principi. Fino a questo momento la lessicografia ispanoamericana ha, in effetti, preferito attenersi, a parte poche eccezioni, prevalentemente al criterio differenziale, prendendo il lessico dello spagnolo europeo, con il *Diccionario de la Academia Española*, come unico parametro.

Il *Nuevo diccionario de americanismos* invece, senza rifiutare il metodo differenziale, aggiunge al *Diccionario de la Academia Española*, spesso troppo rigido e parziale, la consulenza diretta di alcuni qualificati linguisti spagnoli ed argentini, in grado di riconoscere e di documentare, con una certa immediatezza e precisione, le differenze d'uso, le accezioni e la diffusione dei vari vocaboli messi a confronto.

Il punto di riferimento è costituito da tutto il materiale lessicografico che, completato da testi ed inchieste su particolari campi tematici, viene analizzato, ubicato a livello regionale, verificato, catalogato e definito in un metalinguaggio il più possibile neutrale.

Anche qui i sinonimi costituiscono un'informazione complementare, a meno che i valori referenziale e stilistico siano identici a quelli dell'unità lessicale.

Caratteristiche comuni alla serie sono i criteri sincronico e descrittivo: sincronico in quanto ci si limita a studiare la lingua in uso nella seconda metà del ventesimo secolo, evitando la ripetizione di americanismi storici o le spiegazioni etimologiche, che hanno già trovato spazio in altre opere. Dal punto di vista descrittivo, d'altra parte, il *Nuevo diccionario* intende informare sull'esistenza e sull'uso di più di novemila elementi lessicali, prestiti e neologismi in parte compresi, ma senza postulare criteri normativi strutturali e senza includere nell'inventario i nomi propri.

Per quanto il taglio dell'opera voglia mantenersi originale, mi sembra alquanto riduttivo un così netto colpo di spugna sull'identità di prestiti e neologismi: senza voler insistere sull'etimologia dei vocaboli, ritengo che lo studioso ed il lettore considerino fondamentale almeno l'accenno all'origine della parola, soprattutto nel momento in cui ne viene specificata la pronuncia:

giro *m* ∩ → **yiro**. *Obs*: Pronunciación: ziro.

Anche con un esame attento dei simboli e delle abbreviazioni, risulta infatti impossibile dedurre se la parola abbia un'origine autoctona o se la sfumatura «umoristica» sia data dalla lingua di provenienza: l'accostamento allo spagnolo peninsulare, soprattutto per una zona geografica così fortemente caratterizzata dalla molteplicità degli apporti dovuta ai flussi migratori, risulta del tutto insufficiente se si vuole determinare l'originalità dell'uso americano.

buseca *f* ∅ **1** Guiso de → **porotos** <2>, → **papa** <2> y → **mondongo** <1>, condimentado básicamente con pimentón. / **2 coloq bum** Ventre de una persona, especialm. cuando es abultado [*E, Arg*: **panza**; *Arg*: **busa, busarda, mondongo, zapán**].

I volumi della collana sono di fatto accomunati da una metodologia di lavoro che vuol essere al tempo stesso minuziosa e dinamica, in procinto di essere codificata in un apposito manuale d'istruzioni ad uso degli studiosi del settore. Purtroppo tali premesse teoriche non sono sempre facilmente applicabili, per esempio quando si vogliono inserire i molteplici apporti delle parlate locali.

In questo volume dedicato all'Argentina viene inclusa e debitamente specificata la lessicografia vincolata al colorito e tradizionale mondo del tango:

percanta *f* ∅ *tango* Mujer joven, hermosa y atractiva [*Arg*: **papirusa, papusa**];

ma, paradossalmente, i vocaboli del *lunfardo*, pur occupando ormai un posto ben definito nel bagaglio lessicale rioplatense, sono a mala pena accennati e non vengono neppure segnalati come tali:

podrir *v* ∩ **1** *tr colog* Provocar aburrimiento o fastidio a «una persona».
| **2** ~ **se colog** Frustrarse o echarse a perder un plan o proyecto.

Sebbene l'argentino medio non ne faccia correntemente uso, come per il tango, la letteratura e la tradizione canora rioplatense ne subiscono sovente il fascino e ci obbligano a dover ricorrere, quando possibile, a parziali note o glossari: mi sembra pertanto un'altra grave lacuna non aver incluso il *lunfardo* in un vocabolario di tale portata, che emargina il lettore straniero o comunque lo costringe a dover consultare testi complementari.

Come per il volume di voci colombiane, il dizionario viene completato da tre sezioni in appendice: la prima è dedicata ai sinonimi dello spagnolo argentino e di quello peninsulare, una novità particolarmente utile agl'ispanofoni ed a tutti gli studiosi che gravitano nell'area ispanica. La seconda e la terza sezione sono dedicate alle nomenclature di zoologia e di botanica, spesso tralasciate o comunque considerate con molta superficialità dalle precedenti opere lessicografiche:

grifo – canilla, espiche, pico, surtidor;

Pelargonium hortorum – malvón;

Rhea americana – avestruz, ñandú, suri.

Il *Nuevo diccionario de argentinismos*, pur presentando un'impostazione non sempre pienamente convincente, considerato il variegato panorama lessicale argentino, rappresenta comunque un notevole sforzo innovativo in campo linguistico, nonché un modello lessicografico imprescindibile per gl'ispanisti di tutto il mondo.

Patrizia Spinato

Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile dedicadas por el desengaño a los muy Ilustres Señores Gamonales de ella: escrita este año de 1740, Trascipción, anotaciones lingüísticas e historiográficas, y análisis de contenido por Eduardo Embry, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 94.

L'edizione critica della *Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile*, poema satirico anonimo scritto nel 1740, risulterebbe già interessante anche nel caso in cui ci si volesse limitare a considerarne il valore filologico. Nell'ampio studio che precede la trascrizione del testo originale, infatti, Eduardo Embry dimostra come il ritrovamento del manoscritto, ritenuto perduto durante il secolo scorso, abbia permesso di riscontrarvi un notevole debito linguistico nei confronti della produzione letteraria del Siglo de Oro, oltre a un certo ritardo nell'adeguamento alle norme stabilite nel 1726 dalla Real Academia.

Sebbene Embry non manchi di offrire un quadro preciso dei parallelismi con la letteratura spagnola seicentesca, né trascuri l'analisi delle irregolarità ortografiche presenti nel testo, il fine di tale ricerca è tuttavia subordinato alla tesi principale da lui sostenuta: la possibilità di situare la *Descripción* nell'ambito di una tradizione poetico-satirica cilena ben più consistente di quanto ritenuto fino ad oggi.

La nascita di questo genere in Ispanoamerica, del quale si hanno testimonianze già verso la fine del XVI secolo, si deve al progressivo *desencanto* venutosi a creare nell'animo dei coloni, che presero a considerare con ironia gli iniziali entusiasmi presenti nelle prime cronache della conquista. Il primo esempio che Embry indica come punto di riferimento è l'opera dell'oriundo sevillano Mateo Rosas de Oquendo (1559?-1612), che nel «Soneto a Lima» denota un profondo senso di delusione per il mondo coloniale in genere e per la società limeña ad ogni livello. La caricatura della città e dei suoi personaggi non avviene solo sul piano rappresentativo, attraverso la deformazione e la satira, ma anche sul piano linguistico, mediante la sovrapposizione della parlata popolare allo stile barocco. Già in questo primo caso, Embry segnala le numerose affinità con la *Descripción*, della quale il «Soneto» anticipa alcuni temi fondamentali: l'ironia nei confronti dei successi militari e navali dei coloni, sempre ingigantiti, o la ridicolizzazione dell'ossessione degli oriundi spagnoli riguardo alle proprie origini, spesso inventate, così come la demistificazione della grandezza dei conquistatori, sopravvissuti più per la benevolenza della sorte che non per la loro superiorità sugli indios.

Nel secolo XVII la poesia satirico-descrittiva continua in Perù soprattutto con la produzione dell'andaluso Juan del Valle y Caviedes (1625-1698?), il quale recupera tra l'altro la forma del *romance popular*. Peruviano è invece Francisco del Castillo (1714-1770), detto il *Ciego de la Merced*, famoso per aver svolto la propria opera moralizzatrice recitando versi sul sagrato della chiesa, estendendo la denuncia a temi fino a quel momento inediti, quale, ad esempio, la mancanza di preparazione accademica del Rettore dell'Università di Lima.

La panoramica si conclude con Esteban Terralla Landa (1730?-1797?), che predilige il tema del *criollo* impegnato nell'inseguimento di un titolo nobiliare o, almeno, di un riconoscimento di parentela con gli eroi della conquista.

Secondo Embry, il consolidarsi in Perù di tale genere letterario deve avere influito sulla poesia coloniale cilena, altrimenti limitata da Meléndez y Pelayo a *La Araucana* di Ercilla y Zúñiga, *El Arauco domado* di Pedro de Oña e ad altre imitazioni minori. L'analisi tematica e linguistica di poemi satirici del tardo XVIII secolo, quali *La tucapelina* (1783), firmato con lo pseudonimo di Pancho Millaleubu, o le *Décimas joco-serias i lúdrico formales*, consente invece di ipotizzare l'esistenza in Cile di una tradizione all'epoca già relativamente consistente, nella quale si inserisce, come ulteriore conferma, la *Descripción de las grandezas de Santiago de Chile*. La presenza nel testo di ricorsi stilistici caratteristici del genere (riferimenti biblici, classici, storico-letterari e inclusione di modismi e proverbi) contribuisce a rinforzare questa tesi.

Il testo anonimo è strutturato come un dialogo in verso *romanceado* tra una vecchia, allegoria della curiosità, e il nipote Perico, il *desengaño*, figlio dell'esperienza. Ruolo di quest'ultimo, opportunamente incalzato dalle domande della donna, è sfatare l'immagine sfolgorante della città di Santiago proposta dalle cronache del tempo.

Oltre a mettere in risalto i temi principali della satira, che possono brevemente essere ricondotti ad una critica ai costumi dell'epoca e ai principali difetti dei diversi ceti, lo studio di Embry propone due ulteriori motivi per apprezzare il poema: il valore linguistico, dato dal recupero della parlata popolare e dalle significative incertezze ortografiche, e l'importanza storica dell'opera come affresco sociale.

Il criterio di edizione seguito è estremamente coerente con la prima constatazione e lascia pertanto inalterata la grafia originale del manoscritto, spiegando in nota i vocaboli e le espressioni di più difficile comprensione.

Il secondo aspetto è invece ampiamente approfondito nell'introduzione, in cui si sottolinea che l'attendibilità del poema come documento è rinforzata dalla presenza di precisi riferimenti a fatti realmente avvenuti: il terremoto che distrusse Santiago nel 1730, la rivalità con Lima e la guerra contro l'Inghilterra, in pieno svolgimento all'epoca della composizione dell'opera, nella quale tali eventi sono opportunamente strumentalizzati per la satira.

A seguito di queste considerazioni è dunque possibile concludere che il valore della *Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile* non risiede tanto nel ritrovamento del manoscritto, quanto soprattutto, come spiega Eduardo Embry, nel fatto di rappresentare «una valiosa muestra que permite dejar atrás una visión crítica que, desde el siglo pasado hasta ahora, había negado valor, tanto histórico como literario, a la poesía chilena del siglo XVIII»

Antonella Rotti

Isabel Allende, *Paula*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 327.

Il successo internazionale di Isabel Allende non accenna ad attenuarsi. Dopo i consensi che hanno accolto, da parte di lettori e di critica, l'ancora attuale *Piano infinito*, le statistiche vedono sempre in testa, tra i libri più venduti, il nuovo testo narrativo della scrittrice cilena, *Paula*, e ciò non solo in Italia. Si può dire che il caso della Allende sia unico nel nostro paese, per quanto attiene a una scrittrice straniera di lingua spagnola; infatti, tutti i suoi romanzi sono stati tradotti e accolti con successo crescente, partendo da *La casa degli spiriti*, e hanno destato l'entusiasmo di schiere appassionate di lettrici, soprattutto giovani. L'esperienza universitaria lo conferma e tanto che sembrerebbe non esistere oggi, per gli studenti, altro scrittore dell'area ispanoamericana che possa rivaleggiare con la Allende. Al «boom» del romanzo ispanoamericano e in esso di García Márquez, si direbbe si sia sostituito il «boom» della scrittrice cilena.

A cosa si deve questo fenomeno? Non è dubbio che romanzieri di grande rilievo, come il messicano Homero Aridjis e l'argentino Abel Posse, non hanno incontrato uguale successo, senza parlare di scrittori come il peruviano Bryce Echenique, ancora del tutto sconosciuto in Italia, dove invece ha avuto successo, soprattutto per il personaggio di riferimento, il cileno Skármeta, autore de *Il postino di Neruda*. Il fatto si è che intorno a Isabel Allende è stata fatta da tempo una convincente campagna, in un momento in cui il suo cognome richiamava fatti politici che avevano toccato in profondità la sensibi-

lità internazionale. Inoltre, il suo primo romanzo, *La casa degli spiriti*, appariva come una suggestiva derivazione di quella particolare atmosfera di evocazione e magia che Gabriel García Márquez aveva affermato con successo straordinario in *Cent'anni di solitudine*, il romanzo forse più letto nel mondo occidentale.

Il successo arrivò nuovamente al romanzo *Eva Luna* e ai *Racconti di Eva Luna*, che entusiasmarono schiere di giovani lettrici. Ma un elemento rilevante, nel favore di cui gode la Allende tra i lettori, è la capacità di rinnovamento tematico entro una costante vena di convincente fabulazione. Così *Il piano infinito* immetteva in un mondo nuovo, sempre evocativo, e perciò favoloso, ma centrato ora sulla dura vicenda dei messicani emigrati nella California, incidendo in crude denunce della condizione umana che già avevano costituito la sostanza della narrativa di grandi autori statunitensi, come Dos Passos ed Hemingway.

Il nuovo libro della Allende, *Paula*, presenta ora una tematica e un panorama nuovi e al tempo stesso già noti: quelli del Cile al momento del golpe militare di Pinochet e della morte di Salvador Allende, ma partendo da un toccante dramma umano: la morte della figlia, colpita da una malattia incurabile, la porfiria. Storia di un dolore esemplare è stata detta, nell'ostinato rifiuto di ammettere l'ineluttabile; ineluttabile almeno nel caso di Paula, anche se il romanzo ha dato luogo, recentemente, proprio per questa supposta irrimediabilità del male, e per le esplicite accuse della Allende ai medici curanti, a una discreta polemica, di cui si è fatto portavoce l'«ABC» di Madrid.

Al di là di ogni recriminazione sta la realtà dolorosa dalla quale scaturisce questo libro, avvincente, diciamolo subito. E dico libro perché mi sembra non appropriato considerarlo romanzo, tanta è la partecipazione dolente alla realtà drammatica che ha colpito una madre con la lunga agonia della figlia. Come ogni madre la scrittrice non si è rassegnata mai a perdere la speranza, l'ha coltivata anzi con ostinazione.

Un'avvertenza preliminare, «Queste pagine furono scritte durante ore interminabili nei corridoi di un ospedale di Madrid e in una stanza d'albergo in cui vissi per lunghi mesi», introduce il clima teso in cui si verifica la battaglia tra la vita e la morte, cui assiste la disperazione della scrittrice. Ma il testo si avvantaggia subito delle suggestioni della memoria, riportando al clima de *La casa degli spiriti*, diviene un romanzo confessione, sottolineatamente autobiografico, inserendosi così in quella serie fiorente di testi che ora presenta la letteratura latinoamericana. Nella lunga attesa dei corridoi d'ospedale l'esercizio della scrittura, come antidoto contro l'angoscia e il tempo, diviene esercizio della memoria. La Allende va ricostruendo così la storia della sua famiglia, mentre dà sfogo al suo amore per la figlia e alla sua ansia; infine, partendo dalla seconda metà del libro, ricostruisce la storia del Cile dell'epoca di Salvador Allende, parente stretto, nel momento fatale in cui avviene il golpe e Pinochet prende il potere. L'angoscia della tragedia nazionale diviene tutt'uno con quella personale. Un'atmosfera cupa scende su queste pagine. Basta un passo per averne idea: «I soldati arrivavano con i carri armati, circondavano le case e facevano uscire tutti; gli uomini dai quattordici anni in su venivano condotti nel cortile della scuola o nel campo di calcio, che di solito non era altro che uno spazio vuoto con qualche riga tracciata col gesso, e dopo averli picchiati metodicamente sotto gli occhi delle donne e dei bambini ne prelevavano alcuni a sorte e se li portavano via. Molti ritornavano raccontando cose da incubo e mostrando i segni delle torture; i corpi dilaniati di altri venivano gettati di notte nei depositi di spazzatura, affin-

ché si vedesse qual era la sorte dei sovversivi». Esagerazioni? No di certo. Conosciamo bene le aberrazioni del potere.

Il richiamo alla situazione cilena non sconvolge il clima del dramma personale della scrittrice, ma si inserisce nell'atmosfera tesa e disperata dell'attesa di morte. Paula ricompare nelle pagine finali del libro: «d'opale, bianca, trasparente... così fredda!» È ormai la fine, ma anche, per la madre, la scoperta che il «viaggio attraverso il dolore» non finisce nel vuoto: «ebbi la rivelazione che quel vuoto è pieno di tutto ciò che contiene l'universo».

Qualche tema potrebbe indurre il lettore a chiedersi se il motivo di fondo non sia un pretesto, tanto attenta è la Allende ad evocare, con la bellezza corporea della figlia, anche i suoi amori personali. Potrebbe chiedersi come possa una madre talmente disperata attardarsi con compiacimento su tali temi. Ma l'autrice è consumata artista e, pur nella sincerità del suo stato d'animo, non dimentica di essere tale; perciò costruisce un'opera non monotonamente elegiaca, bensì orchestrata su motivi diversi, tali da conquistare il lettore in una compiuta struttura.

Giuseppe Bellini

Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1994, pp. 175.

Prima opera in prosa dello scrittore argentino, apparsa nel 1925 e mai più ristampata, questa raccolta di saggi contiene tutti i motivi centrali della sua estetica, passata e futura.

Considerate nel loro insieme, le *Inquisiciones* permettono infatti di seguire quel processo di riflessione che ha portato l'autore a staccarsi dalle esasperate pretese di originalità ultraiste degli esordi e giungere alla rassegnata accettazione di ciò che sarà il segno distintivo dei suoi scritti posteriori. Del fatto cioè che ogni opera «no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje y de la tradición» («Borges y yo», in *El hacedor*, in *Obras completas*, Barcelona, María Kodama y Emecé Editores, 1989, 3 voll., II tomo, p. 186).

Da *El examen de las metáforas* si può dedurre che questa figura non costituisce affatto l'essenza della letteratura, nel senso di espressione di una inedita visione del mondo, come recitava il programma ultraista, ma è un espediente derivato dalle carenze espressive del linguaggio. Essendo il modo grazie al quale l'individuo cerca di dare un ordine al caos percettivo, il linguaggio, per Borges, ha una funzione essenzialmente pratica; per questo è più adatto a organizzare che a commuovere; per questo i letterati devono ricorrere alla figuratività. Nella vana speranza di lasciare una traccia della loro specificità, essi cercano di sorprendere il lettore usando le più azzardate metafore. A riprova di ciò e contrariamente a quanto si crede, Borges fa notare che la poesia più ricca di metafore non è quella popolare, bensì quella colta. Gli autori delle *coplas* non sono interessati a creare la meraviglia. Convinti che le emozioni primordiali siano le uniche degne di essere poetizzate, sono interessati soprattutto a ciò che di comune esiste nell'avventura umana e non alle parziali eccezioni. Al contrario, ciò che attrae i letterati è la diversità della loro vita rispetto alle esistenze altrui. In sintesi, «el coplista versifica lo indi-

vidual, el poeta lo meramente personal» (p. 76). Di solito confuse da uno psicologismo superficiale, personalità e individualità, per Borges, sono concetti distinti: «La personalidad no colabora en el acto genésico, donde se manifiesta por entero la individualidad» (p. 76).

Ne *La nadería de la personalidad*, Borges conferma questa idea, escludendo l'unità di sostanza dell'io e affermando che l'identità non risiede nella facoltà del ricordare. Neppure nell'insieme del sentire. E nemmeno nella successione del pensare. L'io è piuttosto il punto fermo da cui è possibile misurare i cambi prodotti dalla fuga del tempo, «una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo» (p. 104).

Se l'identità è inafferrabile, allora la letteratura non richiede strabilianti distorsioni di tipo gongorino, ma piuttosto l'umile riconoscimento dell'impossibilità di capovolgere il mondo, pretendendo di scrivere diversamente dagli altri. Di qui che Borges apprezzi soprattutto quegli autori nei quali riconosce le sue stesse preoccupazioni. Così, per lui, Quevedo è importante perché ha considerato la creazione letteraria un «atestiguamiento de la eternidad que vive en nosotros» (*Menoscabo y grandeza de Quevedo* p. 45); Villarreal perché ha reputato il proprio spirito «semejante al de todos, sin eminencias privativas ni especial fortaleza en lacras o cualidades» (*Torres Villarreal 1693-1770*, p. 11); Gómez de la Serna perché ha realizzato «la autobiografía de nosotros todos» (*La traducción de un incidente* p. 19) e Unamuno perché ha pensato «los pensamientos esenciales» (*Acerca de Unamuno, poeta*, p. 116).

Proprio perché le metafore fondamentali sono già state dette e ripetute, non basta più affermare che la vita è un fiume o che gli specchi assomigliano all'acqua, ma bisogna oltrepassare il gioco metaforico e «mostrar un individuo que se introduce en un cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero rígidos e inmóvil silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten» (*Después de las imágenes*, p. 32).

Ciò significa che per passare dalla condizione di soggetti *al* linguaggio a quella di soggetti *del* linguaggio bisogna porsi nel luogo d'origine delle proprie metafore: nel luogo dell'esperienza, intesa non già come vita vissuta, ma come linguaggio appreso attraverso le varie prove dell'esistenza.

Solo se la ricostruzione del mondo è autoriflessiva, nel senso che ingloba le varie immagini attraverso le quali l'individuo ritorna a se stesso, diventando (come direbbe Nietzsche) ciò che è sempre stato, il discorso letterario può esprimere una visione originale del reale.

In questo senso, allora, l'identità non sarebbe altro che la storia del rapporto tra le immagini e il soggetto che le usa: ovvero, il racconto di come si è arrivati ad accettare la natura relativa del proprio linguaggio. Per poter illustrare appieno tale natura è necessario però avere a disposizione tutta l'opera di uno scrittore. Come insegna l'epilogo a *El bacedor*, in cui un uomo, dopo aver passato la vita a disegnare la carta del mondo, si accorge alla fine di aver tracciato il disegno del suo volto, solo il confronto tra le varie accezioni del suo linguaggio può produrre il riconoscimento, da parte del lettore, di una stabilità all'interno di un cambiamento.

Ecco quindi l'importanza della ristampa di questa raccolta e la necessità che venga inserita, assieme a tutte quelle che ancora mancano, nell'opera completa di Borges. In

fondo, chi scrive e chi legge letteratura ha un comune denominatore. comprendere le profonde motivazioni dello stupefacente ritorno di immagini sempre uguali, eppure sempre diverse.

Laura Silvestri

Julio Cortázar, *I racconti*, a cura di E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. LXI+1407.

Con una intelligente nota di Ernesto Franco, che prende titolo da uno dei testi più rilevanti dello scrittore argentino, «Nel giro del giorno in ottanta mondi», e per sua cura, ma riunendo traduzioni di vari autori, soprattutto di quell'infaticabile e appassionata interprete di Cortázar che fu, per le edizioni Einaudi, Flaviarosa Rossini, appare nella «Biblioteca della Pléyade» la raccolta completa dei racconti di questo artista straordinario, scomparso nel 1984.

Resosi celebre con il romanzo *Rayuela*, che significò per la narrativa latinoamericana la rottura con il passato e l'inizio del «nuovo romanzo», un libro scomponibile e componibile a piacere, con guida e senza guida dell'autore, dove il lettore era invitato ad essere attivamente partecipe, la traiettoria di Cortázar continuò in ascesa, dando romanzi come *62, modelo para armar*, ma in particolare libri di racconti, pagine narrative, riunite sotto titoli ormai impostisi stabilmente nella storia letteraria dell'America latina, da *Bestiario* a *Final del juego*, a *Todos los fuegos, el fuego*, alle *Historias de Cronopios y de Famas*, solo per citare qualche titolo, fino a quel curioso e originalissimo diario della più strana e ricca delle esplorazioni umane, *Los autonáutas de la cosmopista*, viaggio in autostrada, ultimo prodotto di Julio, avventurosa impresa compiuta insieme alla sua compagna, ormai entrambi coscienti che la morte li attendeva, l'uno dopo l'altra, a breve scadenza.

La vera affermazione Cortázar l'aveva trovata a partire dal suo trasferimento a Parigi, per motivi politici. Non tutti avevano approvato questo passo, tra gli scrittori impegnati con la realtà latinoamericana, che lo avevano interpretato, e denunciato, come una fuga; le critiche si erano poi accentuate quando lo scrittore aveva attenuato i suoi entusiasmi per Castro. Ma la posizione di Cortázar rimase sempre lineare, attestando grande impegno umano, e quindi politico, nella denuncia della condizione impossibile del vivere, in un mondo sottoposto a duri regimi autoritari, con particolare riferimento al suo paese.

Da Parigi egli diede maggior risalto alla sua parola, non solo alla sua opera di artista, e certamente il frutto che l'opposizione ai regimi polizieschi ne trasse fu maggiore. Solo gente in malafede poteva criticarlo, o gente che non riusciva a comprendere il suo modo di fare critica. Julio Cortázar, infatti, non ricalcò le formule di denuncia politica e sociale che si erano affermate nel passato con la narrativa «di protesta». Cosciente del potere, e del dovere, rivoluzionario della letteratura egli agì con coscienza piena delle esigenze dell'arte, attraverso un'indagine che mirava a cogliere dal di dentro lo squilibrio dell'uomo, svuotato di quanto lo rende realmente tale dalla violenza del potere,

dal rovesciamento dei principi morali, in una visione cruda, non vinta, del deterioramento del mondo.

Nella sua creazione artistica Cortázar fa tesoro degli insegnamenti del «nouveau roman», specie della «scuola dello sguardo», ma piegandoli originalmente alle necessità di un'arte che interpreta in modo schietto il mondo, americano e no. Sarà non di rado una sorpresa e anche motivo di ispirazione anche per artisti europei, come fu il caso del racconto «Le bave del diavolo», de *Le armí segrete*, che ispirò al nostro Antonioni il film *Blow up*, del 1967.

Un'atmosfera rarefatta si afferma nel surreale di tante situazioni umane, rese in pagine tutte da antologia. Il lettore rimane preso da quel fantastico tragico proprio della tradizione rioplatense, che si rifà certamente a Poe, ma soprattutto a Lugones e che lo affonda in abissi di meditazione improvvisi, con allucinato equilibrio. L'umanità nei racconti di Cortázar sembra aggirarsi disorientata in complicati labirinti, alla ricerca di se stessa, o naufragare in un lago senza confini, brumoso, dove ogni dato del reale si dissolve. Il ricorso all'umorismo e all'ironia è funzionale alla resa di questo universo perduto, disorientato, e lo scrittore argentino opera in questo senso senza sbavature, nella maggior parte dei casi senza eccedere nella narrazione, preferendo, anzi, il racconto breve, la paginapregna di significato e sempre suggestiva.

Si potrebbero citare numerosi esempi, ma sarebbe fatica inutile, tanti essi sono. Più produttivo è prendere in mano questa bella raccolta, lasciarsi attrarre dai titoli suggestivi, e, scegliendo con ordine o a caso, come preferirebbe Cortázar, correre l'avventura. La lettura darà sempre frutti sostanziosi, penetreremo in quella che il Franco, con molto acume ha definito «fisica della distrazione», «fenomenología dello sguardo eccentrico», «distrazione come metodo dello sguardo e sentimento del mondo». Attingeremo, così, quella che è, sostanzialmente sempre, l'autobiografia dello scrittore, le «due anime» che, secondo Italo Calvino «si contendono il porta-anime di Julio Cortázar», delle quali una «butta fuori immagini a getto continuo mosse dal vortice dell'arbitrio e dell'improbabilità», l'altra «innalza costruzioni geometriche ossessive che si reggono in equilibrio su di un filo». Ma impareremo anche, più semplicemente, a salire, come dalle «Istruzioni per l'uso», in modo ovvio, ma proficuo, le scale, quelle della sensibilità e della vita, s'intende. Soprattutto impareremo a conoscere non tanto il mondo, sempre inconoscibile, quanto l'uomo, unità preziosa, e misteriosa sempre, che lo compone.

Giuseppe Bellini

Luisa Ballesteros Rosas, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1994, pp. 320.

Ricavato da una tesi di dottorato e frutto di anni di lavoro, *La femme écrivain dans la société latino-américaine* presenta una panoramica generale di una parte della letteratura latino-americana ancora poco conosciuta, vale a dire, quella scritta dalle donne.

Impostato come manuale, il libro presenta un sommario storico della produzione letteraria delle donne dal sec. XVII ai nostri giorni, inserito nei vari movimenti socio-politici ed ideologici del continente.

Ballesteros Rosas esprime il cambiamento di mentalità del mondo accademico, offre il suo contributo di studiosa, proponendo e mettendo in rilievo – evitando qualsiasi significato polemico – dei testi poco conosciuti o meglio ancora non «riconosciuti» all'interno della Storia della Letteratura, indica, infine, l'evoluzione delle scrittrici e il loro ruolo nella storia della letteratura e nella storia delle mentalità.

Lo spazio riservato alle varie autrici non è sempre strettamente legato al loro valore, quanto piuttosto al loro significato nell'evoluzione generale e, mi pare importante, inoltre, sottolineare la scelta fatta dalla studiosa di non procedere attraverso parametri specifici legati alla condizione di donna di chi scrive, bensì di usare quelli correnti o ritenuti «neutri». A questo riguardo la discussione è ancora aperta ma resta indubbio che i parametri stabiliti fino ad oggi possono essere più o meno condivisi, ma che sono indiscutibilmente ad egemonia maschile.

Il silenzio che ha caratterizzato la conoscenza della autrici presentate in quest'opera, non è dovuto né al loro valore letterario – entità poco valutabile – né al successo di pubblico, che in qualche caso le ha favorito. Si tratta, piuttosto, secondo quanto afferma Jean Paul Duviols – prologhista dello studio – della mancanza di spazio data dalla critica ufficiale, lacuna che si cerca di ovviare con questo studio.

Il testo è costituito da sei capitoli preceduti da un'introduzione e da una conclusione. La divisione segue una cronologia storica che procede con l'itinerario intellettuale delle donne. Il primo capitolo, dedicato all'epoca della colonia, indaga sulla nascita della scrittura nei conventi, considerati tra i pochi centri di cultura dell'epoca; uno degli esempi – il più famoso ma non l'unico – è quello di Sor Juana Inés de la Cruz. Seguono gli anni delle indipendenza (chap. II, *La participation des femmes dans la littérature des jeunes républiques latino-américaines*); l'inizio del '900 (chap. III, *Libération et témoignage à travers l'autobiographie*; chap. IV, *Libération sexuelle et culturelle de la femme*; chap. V, *La condition féminine dans le roman des premières décennies du XX siècle*) e l'epoca contemporanea (chap. VI, *Aspects de l'histoire socio-politiques de l'Amérique Latine dans la littérature contemporaine*).

Particolarmente ricco è l'ultimo capitolo diviso in varie sezioni (*Le «boom» latino-américain et la conspiration du silence*; *Fiction et critique*; *Dépendance politique et psychose anticommuniste en Amérique Latine*), dove Luisa Ballesteros Rosas cerca di tratteggiare gli elementi eterogenei che assegnano al romanzo latino-americano un posto di primaria importanza all'interno della narrativa occidentale contemporanea.

Susanna Regazzoni

Jaime Díaz Rozzotto, *El papel quemado*, Guatemala, Editorial Serviprensa Centroamericana, 1993, pp. 188.

Jaime Díaz Rozzotto, (Quetzaltenango, 1918), saggista, poeta, Segretario Generale della Presidenza della Repubblica del Guatemala dal 1951 al 1954, nel periodo del governo democratico di Jacobo Arbenz, in esilio in Francia dal 1966, è professore emerito di Letteratura e Cultura latinoamericana all'Université di Franche Comté.

Scritto dopo trent'anni di esilio, *El papel quemado* – pubblicato a Guatemala Ciudad – è stato pensato nei primi anni novanta. Libro difficile da definire, a metà tra il saggio storico e l'opera di finzione – connubio che spesso è utile per spiegare la realtà del continente latinoamericano –, è un omaggio alla terra che ha accolto lo scrittore, diventando la sua seconda patria. Dopo anni di fuga, di torture, di difficile esilio, infatti, è grazie a uno speciale statuto di rifugiato politico concessogli da De Gaulle, che Jaime Díaz Rozzotto trova asilo in Francia, a Marchaux, una cittadina vicino a Besançon e diventa professore presso l'università di Franche Comté.

Poeta, saggista politico, con *El papel quemado* Díaz Rozzotto è al suo secondo romanzo; il primo – *Le général des Caraïbes* – è stato pubblicato nel 1971 in Francia ed è ancora inedito nell'originale spagnolo.

El papel quemado narra la vicenda che segue la scoperta di un pezzo di pergamino bruciato negli archivi di Besançon da parte di Eva, una linguista, protagonista della storia.

Il ritrovamento della studiosa è soltanto il tassello di un puzzle che provoca una ricerca che accompagna il lettore dal XVI secolo all'attualità, dalla Franche-Comté al Guatemala.

Il libro si struttura in undici capitoli non numerati e senza titoli, preceduti da un piccolo brano costituito da sette righe interrotte, scritte in grafia cortigiana e firmate fra parentesi (Del rollo de Don Diego) che riproduce le parole del pergamino. Il primo capitolo e gli ultimi due trattano della storia contemporanea di Eva, della sua scoperta e del suo amore per un uomo misterioso e sfuggente, soprannominato Herodoto o Don Diego, poeta, forse ex guerrigliero caraibico. Gli otto capitoli centrali raccontano la storia della Franca Contea all'epoca del predominio spagnolo di Filippo II e delle guerre di religione tra ugonotti e cattolici. Questa parte di storia prende l'avvio con l'ascesa della famiglia dei Granvelle, statisti europei e ruota intorno alla forte personalità della baronessa Margherita di Monferrato, vera patriarca e artefice dei destini della conte. Il fascino di questa donna turba il fragile equilibrio di Eva che – poco originalmente – confonde se stessa con la baronessa, disorientata anche nel separare la figura di quel suo amante misterioso e sfuggente con un presunto innamorato di Margherita, entrambi gli uomini provenienti d'oltreoceano. La sovrapposizione delle due epoche alla fine della narrazione è totale e in questo gioco risiede l'ironia quale componente fantastica del nuovo romanzo storico latinoamericano.

Susanna Regazzoni

Luis Sepúlveda, *Un nome da torero*, Parma, Guanda Ed., 1994, pp. 176.

Dopo *Il vecchio che leggeva* romanzi d'amore e *Il mondo alla fine del mondo*, ecco il terzo romanzo di Luis Sepúlveda (Cile, 1949) *Un nome da torero*.

Nella seconda guerra mondiale, una collezione di antiche e preziose monete d'oro scompare dai forzieri della Gestapo, rubata da due semplici soldati tedeschi. Cinquant'anni dopo, nella Berlino del dopo muro, un ex guerrigliero cileno, dal passato travagliato, riceve da un misterioso individuo, funzionario di una compagnia di assicura-

zioni svizzera, l'incarico di recuperare il tesoro, là dove uno dei due soldati è riuscito a nascondere: nella Terra del Fuoco. L'ex guerrigliero Belmonte (ecco il nome da torero), è costretto ad accettare la proposta perché ricattato sulla sicurezza della donna amata, lasciata in Cile, una delle tante vittime della tortura dei militari di Pinochet, scampate alla morte fisica ma non a quella dello spirito. Il semplice incarico si trasforma presto in una pericolosa missione alla Indiana Jones che vede Belmonte – dalla parte dei buoni – in gara con un tenebroso ex ufficiale dei servizi segreti dell'ex Germania dell'Est, ormai disoccupato – dalla parte dei cattivi –, ingaggiato da un suo vecchio superiore, inseritosi rapidamente e con successo nell'ingranaggio del mondo capitalista. La lotta tra i due raggiunge alla fine la spettacolarità dei moderni film d'azione e il coinvolgimento del lettore è assicurato.

Strutturato in tre parti – più un intermezzo tra la seconda e la terza parte in cui si inserisce un brano del diario del primo proprietario delle monete, lo sceicco Abù 'Abd Allah Muhammad ibn 'Abd Allah Muhammad ibn Ibrahim al Lawati, il romanzo presenta un intreccio che si ambienta tra la Berlino del Vecchio Mondo e la Terra del Fuoco di chatwiniana memoria.

Sepúlveda concentra in questo romanzo le mode, le tematiche della generazione degli odierni quarantenni delusi e perdenti, amareggiati sulla caduta di molti ideali. La velata malinconia, per altro molto superficiale e priva di qualsiasi ironia che il pudore o il senso del ridicolo dovrebbe imporre, è presto superata dall'azione travolgente che condiziona il ritmo della narrazione fatta di un susseguirsi di avvenimenti, scontri, fughe, cambiamento di paesaggi, inseguimenti che fanno di *Un nome da torero* un vero romanzo d'avventure.

Susanna Regazzoni

* * *

Jorge Amado, *Ricette narrative*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Ed., 1994, pp. 161.

Giulia Lanciani, que fundou e dirige a coleção «Poeti e prosadores portugueses» (L'Aquila, Japadre) desde 1983, acaba de criar uma nova coleção de estudos críticos («Lusobrasílica: i protagonistas del racconto») que publicará, segundo as suas palavras e «con cadenza anual – raccolte di studi alternativamente dedicate alle grandi figure della narrativa portoghese e brasiliana, moderna e contemporanea». O primeiro volume está ligado a um projecto celebrativo – homenagem a Jorge Amado pelos seus oitenta anos –, autor de uma monumental obra narrativa, desde *O País do Carnaval* (1931) a *A Descoberta da América pelos Turcos* (1992), a quem a revista «Quaderns ibero-americanos», de Turim, já em 1993 tinha dedicado um volume monográfico, simultaneamente celebrativo e pretexto para um encontro de vozes autorizadas sobre a obra do autor de

Jubiabá. Deve referir-se ainda um outro volume monográfico proposto por «Letterature d'America» (XI, 40, 1990), de Roma, a testemunhar o interesse da investigação científica italiana pelo grande romancista bahiano.

O volume organizado pela conhecida lusitanista compreende um prólogo e sete ensaios que abordam, com diversos pontos de vista e diversos processos metodológicos, quer o corpus narrativo do Autor quer as implicações de vários tipos que o mesmo acabou por estabelecer com outras áreas culturais como a portuguesa, por exemplo. O prólogo apoia-se em dois textos autobiográficos de grande coerência (*O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem*) para estabelecer um itinerário e encontrar a «chave interpretativa, il metodo di conoscenza e di misura della realtà» (p. 11). Os ensaios – de Ettore Finazzi-Agrò, Maria Luisa Indini, Maria Lúcia Lepecki, Antonio Melis, Honório Nunes, Roberto Vecchi e Sílvio Castro – representam, na sua globalidade, uma contribuição notável à imensa bibliografia de estudos amadianos, revisitando com sucesso as obras mais famosas do Autor ou as que têm sido objecto de controvérsia, na tentativa de evidenciar aspectos menos aflorados pela crítica precedente ou de retomar, com o benefício do distanciamento cultural e temporal, a polémica sobre algumas obras contestadas por uma parte da crítica brasileira, que as rotolou como panfletárias e, portanto, menores, numa perspectiva estritamente literária. A este propósito é esclarecedor o ensaio de Sílvio Castro, *A recepção da obra de Jorge Amado pela crítica literária brasileira* (pp. 137-152), a vários títulos estimulante para se entender o tipo de relação que se instaurou entre o Autor e a crítica, a partir do «bem acolhido e festejado *O país do carnaval*» (p. 137) até aos «resultados contrastantes» depois da publicação de *Cacau* e *Suor*, sobretudo pela posição estético-ideológica, contrastes que se agudizaram com os chamados «romances políticos». Sílvio Castro explica as reticências de alguns críticos (v.g. Wilson Martins ou Assis Brasil, Antônio Cândido ou Alfredo Bosi) como tendência formalista «ainda predominante em muitas manifestações da crítica brasileira contemporânea demasiadamente presas às correspondentes raízes da lição modernista» (p. 151), não obstante as «inovações retóricas» introduzidas por Jorge Amado no seu sistema expressivo.

Não menos importante é o ensaio de Roberto Vecchi, *Dentro il Moderno e oltre: il doppio fondo di Storia e Politica in “Os subterrâneos da liberdade”, di Jorge Amado* (pp. 95-153) que analisa um dos romances «incriminados», tentando individuar o modelo narrativo e aprofundando as relações formais que, segundo o estudioso, na sequência de Jean Roche, liga *Os subterrâneos* e *Gabriela*, aspectos que apontam para a continuidade do sistema narrativo amadiano e não para a cesura como acabou por ser consagrado pela tradição crítica. Depois de ter relevado que *Os subterrâneos da liberdade*, para além de romance político, «presenta la tipologia propria di un classico romanzo storico in cui il nesso verità-finzione è assunto come elemento costitutivo essenziale» (p. 100), ao estudioso não passam despercebidos os elementos da esfera subjectiva que interferem constantemente no monologismo ideológico do narrador, caracterizando por isso a literariedade do texto.

Outros ensaios são assinaláveis pela sua contribuição original, como, por exemplo, o de Ettore Finazzi-Agrò, *La parabola golosa. Oralità e alimentazione in “Gabriela”* (pp. 21-31); o de Maria Luisa Indini, *L'io narrante polifonico di “Tereza Batista, cansada de guerra”* (pp. 33-48); e sobretudo o de Maria Lúcia Lepecki, *Morrer no mar* (pp.

49-75), que analisa a extraordinária novela *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, espécie de suma literária de Jorge Amado e que tem merecido numerosos estudos pelo fascínio que exerce inevitavelmente sobre o leitor/crítico (cfr., v.g., o inteligente ensaio de Fernando J. B. Martinho in «Quaderni ibero-americani», 74, 1993, pp. 57-64). M. L. Lepcki argumenta com argúcia a favor de uma sua proposta no sentido de ler a novela como «estudo de Antropologia Cultural sob diáfano manto ficcional» (p. 49), mostrando os parentescos discursivos entre conto, poesia e ensaio. Creio, porém, que nem sempre se pode estar de acordo com a estudiosa, como quando defende que o «carnavalesco não existe em *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, simplesmente porque não há “inversão do mundo”» (p. 59), aspecto que, pelo contrário, me parece demasiado evidente na novela em questão.

Manuel G. Simões

* * *

Carles Cardó, *El gran refús*, Barcelona, Claret, 1994, pp. 105.

Carles Cardó, *Les dues tradicions. Història espiritual de les Espanyes*, Barcelona, Claret, 1994 (2ª ed.), pp. 305.

«Il grande rifiuto»: solo il titolo aveva lasciato conoscere Carles Cardó riguardo al cap. VIII del suo famoso libro «Histoire spirituelle des Espagnes». Rimasto inedito durante anni, per esplicita volontà dell'autore, Claret dà finalmente l'opportunità di confrontare il testo con le straordinarie aspettative da esso suscitate. Come è ovvio, la sua stessa natura costringe, anche se pubblicato separatamente, a inserirlo nell'insieme dell'opera a cui appartiene. Quindi a leggerlo avendo in mente quella riflessione scritta nell'esilio (fra 1936 e 1942), la cui ambizione era l'analisi delle cause prossime e lontane che avevano portato alla catastrofe della guerra civile spagnola. Cardó cercava di descriverci le componenti dello spirito spagnolo che stavano alla base dei conflitti storici latenti o aperti, esplosi nel '36 in un drammatico scontro tra gli estremi più negativi dei «due spiriti» da lui individuati lungo il corso della storia spagnola. Due tendenze chiare, secondo lui, dell'anima spagnola fin dal tempo della *Reconquista*; tendenze positive in sé, ma che non collegate in armonia ed esasperate fino al limite (cioè d'accordo con la «cattiva tradizione» di ogni tendenza), avevano portato a una lotta concepita da una parte come crociata e dall'altra come rivoluzione libertaria. Assolutismo, fondamentalismo, violenza, autoritarismo da una parte; l'anarchismo più sfrenato e miscredente dall'altra. Si tralasciarono i lati positivi di queste tendenze (la loro «buona tradizione»), cioè quelli che armonicamente collegati avrebbero dato (e infatti in certi casi avevano dato) i momenti di maggior gloria dei popoli iberici: l'ordine sociale, la generosità dei valori, la profonda spiritualità, da una parte; la tolleranza, lo spirito democratico, l'atteggiamento aperto verso Europa dall'altra. Il dramma spagnolo non fu solo quello: fu anche il fatto

che ambedue si trovarono, sempre secondo l'autore, principalmente incardinate, in modo polare, nei due popoli con più personalità della Spagna – il Castigliano e il Catalano –; da dove il conflitto prese anche una dimensione evidente di scontro tra il centro e la periferia. Mai prima della guerra civile la «cattiva» tendenza aveva lavorato così in profondità. Cardó poneva in questo modo alla base del suo argomentare la divisione fra «buono» e «cattivo» atteggiamento dentro ciascuna delle tendenze; tendenze universali di tutti i popoli, che però in Spagna si vedevano distorte proprio da quella «cattiva» tradizione, e anche – come si è detto – dalla loro polarizzazione nazionale. Discorso suggestivo che però, sia nel linguaggio, nella scelta di certe espressioni e immagini, sia in certe prospettive, risente in modo manifesto del passare del tempo.

Solo il titolo, dicevamo, era conosciuto del capitolo VIII dell'opera. Inedito, chiuso in una busta sigillata da un *Défense absolue d'ouvrir ce pli avant le 1er janvier 1990*. L'autore non voleva pubblicare un testo pieno di giudizi e testimonianze pesanti riguardo a persone ancora vive in quel momento. Prudenza elegante, che comunque non impedì un'accesa polemica intorno alla pubblicazione del resto dell'opera (la traduzione francese dell'originale, apparsa nel 1947; il manoscritto catalano dovette aspettare fino al 1977 – si pubblica oggi la seconda edizione) – compresi grotteschi tentativi del corpo diplomatico spagnolo (assieme a personaggi della gerarchia ecclesiastica e anche a qualche nome dell'Opus Dei, a quanto pare) per impedirne la stampa. Al primo franchismo risultava scomodo un libro scritto da un prete così prestigioso (il quale poteva ostentare di essere stato esiliato sia dalla Repubblica come dal nuovo regime), dove erano messi in dubbio elementi fondamentali, in particolare l'atmosfera di crociata, con cui aveva messo in scena la propria presa del potere. Si arrivò addirittura al Vaticano per impedirne il *nihil obstat*; ma lo stile misurato dell'autore non offriva possibilità a nessuna censura (neanche i censori franchisti riuscirono a trovare elementi significativi, quando l'autore, dopo tante pressioni e sempre conciliatorio, aveva accettato almeno di ascoltare le loro proposte). Libro doppiamente scomodo. La polemica fece ovviamente di Cardó un simbolo, e dell'opera un mito, aumentato dalle notizie apparse sulla stampa francese. Fatto che non ne evitò comunque la ridotta circolazione: infatti, l'opera fu condannata alla svendita dall'inesperienza dei due giovani editori poco tempo dopo.

Il capitolo segue il discorso del libro a cui appartiene, con la particolarità di aggiungere una testimonianza personale e vissuta – si tratta di pagine piene effettivamente di nomi e giudizi poco positivi su certe persone e certi episodi, nascosti nel buio delle manovre segrete che portarono all'avvenimento, voluto e preparato, della guerra. Il grande rifiuto fu il rifiuto dell'estrema destra: di comprensione come di volontà di risoluzione dei gravi problemi affrontati dalla Spagna di quegli anni – d'accordo con la teoria della «catastrofe prèvia»: peggio andasse il paese, meglio sarebbe recepito il loro arrivo. Rifiuto anche della chiesa spagnola (con poche eccezioni, e contro le indicazioni che il Vaticano le avrebbe dato), che fiancheggiò tale atteggiamento. Ne risultò il ben noto quadro: identificazione della causa franchista con quella della chiesa – da dove lo spirito di crociata e la componente visceralmente centralista (e, per i casi dall'autore testimoniati, violentemente anticatalana). Ne risultò anche uno scivolare (vista l'equazione destra-chiesa-ingiustizia-stato spagnolo) delle masse e dei movimenti periferici verso la sinistra – anche verso l'anarchismo più intollerante, come è noto. Quindi fu possibile combattere la causa catalana e repubblicana in quanto libertarie. La manovra delle tendenze involuzio-

niste riuscì pienamente, e quando nei primi momenti di guerra si scatenò la barbarie nella retroguardia repubblicana (specialmente in Catalogna) si può dire che arrivò alla perfezione. Cardó è tassativo in questa analisi: «non arsero le chiese fino a che quei sacerdoti avessero bruciato la Chiesa». La responsabilità del conflitto cade così in una parte non trascurabile sulle coscienze di certi personaggi della gerarchia ecclesiastica. L'autore, conciliare *avant la lettre*, non voleva accettare la versione ufficiale della catastrofe. Non a caso il libro completo era stato dedicato alla memoria di Vidal i Barraquer, il cardinale (unico assieme al vescovo di Vitoria, Múgica) che si rifiutò di sottoscrivere il documento in cui la chiesa spagnola benedì la causa dell'*alzamiento* di Franco.

Il capitolo è pieno di nomi, fatti, date e testimonianze che sostengono queste argomentazioni. La loro forza è senza discussione. Non c'è comunque rancore nelle sue pagine. La sua vuole essere una riflessione serena in relazione ad una catastrofe così grave da costringere ad un nuovo atteggiamento da parte di tutti. E se è vero che sulla chiesa e la destra sono fatti i giudizi più pesanti, è altrettanto vero che anche le altre componenti della società spagnola non sono descritte come innocenti nel conflitto. La catastrofe era stata di tutti, di tutti anche la colpa. Come esempio, per quanto riguarda il viscerale anticatalanismo della chiesa, non è da dimenticare il fatto che il libro completo finiva con una «*Meditació catalana*» dove Cardó sottolineava i torti che la dinamica catalana aveva avuto e che ne avevano configurato la parte di responsabilità nel conflitto. Come poco tempo dopo Gaziel, Cardó prende un atteggiamento critico nei confronti della versione «ufficiale» del nazionalismo catalano – cioè, porta la discussione sui principi distorti che avevano formato un immaginario non tanto innocente quanto si voleva far credere.

Da un atteggiamento sorto dalla convinzione di essere *super partes* (da persona che si considerava vero cattolico), Cardó offre un saggio, con tutte le riserve che può suscitare (e ha suscitato e continua a suscitare), di importanza evidente nell'insieme della letteratura catalana, in quanto riflessione sui fondamenti su cui questa cultura poggia; è allo stesso tempo un documento storico di grande valore e un ammonimento a non dimenticare un'epoca fra le più oscure della storia spagnola – e il ruolo particolarmente negativo della chiesa nel suo svolgersi. Non dimenticare, ma perdonare, d'accordo con lo spirito cristiano che ne impregna tutte le pagine (la cui insistente presenza è forse uno degli ambiti che più risente del passare del tempo – almeno per quanto riguarda il fluire del discorso). Il capitolo infatti finisce con una frase ben caratteristica dello stile dell'autore: «Els tres principals personages d'aquesta tragèdia feren la fi més adient a llur actuació: Vidal i Barraquer finà noblement a l'exili perdonant els seus enemics; Gomà morí poc després del triomf, amargat per la deslleialtat de Franco i pels nefastos resultats de la *Cruzada* predicada i preparada per ell; Irurita caigué a Barcelona assassinat per les turbes a les quals havia declarat la guerra. Després li digueren *el Obispo mártir*. Que Déu els hagi salvats a tots, però que a la terra cadascun tingui la reputació que mereix».

Completano il piccolo volume la trascrizione di diversi e interessanti documenti (tra i quali addirittura il memorandum del governo franchista alla Santa Sede per impedire il *nihil obstat*) riguardo alla polemica che accompagnò la pubblicazione dell'edizione francese.

Eduard Vilella

Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 86.

Nel momento di descrivere un nuovo atteggiamento globale da lui considerato necessario per affrontare le circostanze che alla società catalana del primo Novecento toccava attraversare, Eugeni d'Ors adoperò un neologismo all'italiana: «Noucentisme». Il termine, si sa, fece fortuna. Forse il fatto di essere un neologismo portò ad alleggerire la sfumatura immediata con cui d'Ors intendeva descrivere questo nuovo «spirito» – fondamentalmente cronologica, nel senso di proprio del Novecento, quindi moderno, in confronto con lo spirito dell'Ottocento, quasi demonizzato nei suoi scritti per tutto quello che aveva di spiacevolmente «romantico». Forse a questo contribuì anche la circostanza che la vitalità culturale, sociale e politica della Catalogna del primo terzo di secolo si collegò in modo naturale con l'idea di questo nuovo spirito. Comunque sia, *Noucentisme* diventò nome del famoso movimento culturale che interessò tutta la società e la vita politica della Catalogna di quel tempo, di importanza capitale nella conformazione delle energie che si muovevano nel suo interno. Davanti a esse, almeno in teoria e per quanto riguarda i ceti più influenti nell'immaginario collettivo, il Noucentisme emerse come un vero programma, che riorientava (da un atteggiamento mediterraneista, classicista, moderno e positivo), i passi della ripresa complessiva iniziata nei tempi della ancora poco articolata «Renaixença». Apparentemente, si tratta quasi di una osmosi piena. Il peso del movimento diventò così enorme – tale da squilibrare i tentativi posteriori di affrontare la precaria cronologia della storia della cultura catalana. Ora, sebbene negli studi di letteratura catalana si tenda a ridurre l'ambito cronologico per il quale si può parlare di Noucentisme, è altrettanto vero che, in certo modo, si può pur dire che la sua eredità è ancora molto presente nella società catalana contemporanea, nel cui immaginario ha lasciato una profonda impronta, come affermava poco tempo fa lo stesso Vallcorba, in una intervista rilasciata in occasione della pubblicazione del suo volumetto sull'estetica *noucentista*.

L'autore, il cui ambito di interessi – afferma – si centra sia nella filologia romanza sia nella letteratura d'avanguardia (a parte il mantenimento di una lodevole linea editoriale come responsabile dei «Quaderns Crema»), non segue però in questo libro il ragionare sulle svolte che diedero al *Noucentisme* l'importanza da lui stesso riconosciuta – anche se essa va citata per capire meglio l'orientamento del libro. Sottotitolato «Appunti per la storia di una estetica», infatti, il libro si presenta come manuale volto a ricostruire le basi dell'estetica *noucentista*. Tentativo interessante, in quanto si mantiene in certo modo lontano dai luoghi comuni che la stessa inerzia storica ha contribuito a creare – inerzia, come è ovvio, nel cui sviluppo l'importanza acquisita dal movimento non è certo innocente. Vi si cercano effettivamente, in un modo chiaro e ordinato, le basi teoriche della «preistoria» dell'estetica che portò con gli anni al sogno di una Catalogna «greca», civile, moderna e colta. Partendo dalle premesse esposte nel titolo (mediterraneismo e classicismo), si rintraccia la storia di quelle idee attraverso quattro momenti, il primo dei quali costituito dalla previa esperienza francese de *l'école romane*, sorta attorno a Moréas, e il suo spostamento nei confronti del simbolismo, e Maurras. Una scuola che presenta nel suo programma l'ideale classico (in confronto aperto con il romanticismo) e mediterraneista. Le analogie con lo spirito di tre personaggi catalani del primo Nove-

cento sono evidenti – il che, assieme ai contatti testimoniati fra di loro, porta d'altra parte l'autore a postulare la necessità di fare uno studio più ampio e complessivo di fenomeni analoghi per la Francia e l'Italia. Tre personaggi scelti per la diversità del loro ambito di lavoro e la loro vicinanza a principi simili: Torres-Garcia, d'Ors e Junoy. Ovviamente, è nella volontà programmatica dell'influente Eugeni d'Ors che la definizione del movimento (già dalle prime delle sue famose «gloses») trova uno spazio più concreto – ma scopo centrale del libro è dimostrare che tutti e tre si trovavano sulla stessa lunghezza d'onda. Quella a partire della quale si sviluppò l'ideale ellenizzante, civile, «arbitrario», mediterraneista, positivo e rinnovatore. Un ideale che diventò quasi egemonico nell'auto-rappresentazione della cultura catalana; processo per il quale un'estetica diventò praticamente programma di un insieme di diverse e varie energie sociali. Un caso storico non straordinario, che però, nella sua appariscenza, può anche essere considerato paradigmatico per quanto riguarda lo svolgersi generale dei processi dell'immaginario collettivo: questo manuale, dunque, offre la possibilità di osservare i componenti primi e fondamentali dai quali emerse uno fra i più evidenti di essi.

Eduard Vilella

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 10 (1994)
Anales de literatura española contemporánea, University of Colorado at Boulder, 19 (1994)
Anthropos, 157, 158, 159 (1994)
Anuario Mariateguiano, 6 (1994)
Bollettino del C.I.R.VI., 21 (1990)
Castilla, Universidad de Valladolid, 17 (1992)
Estudios, ITAM, 37 (1994)
Estudos ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 19 (1993)
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, 2 (1994)
Iberoamericana, 54 (1994)
Indice de revistas culturales de Tucumán, Universidad de Tucumán, (1993)
Iris, Université Paul Valéry - Montpellier III, (1994)
Letras, Universidad Católica Argentina, 27-28 (1993)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 65 (1994)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 97 (1994)
Llengua i us, Department de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1 (1994)
Manuscrt.cao, Universidad Autónoma de Madrid, 5, (1993)
L'Ordinaire Latino Américain, Université de Toulouse - Le Miraille, 152-3 (1994)
Revista da Biblioteca Nacional, 1 (1994)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., 49 (1994)
Revista de Estudios de adquisición de la lengua española, Universidad de Alcalá de Henares, 1 (1994)
Spagna contemporanea, 6 (1994)
Strumenti critici, 76 (1994)
Studi Urbinati, Università degli Studi di Urbino, LXIII (1990)

b) *Libri*

- AA.VV., *El cine y la paloma* (Once estudios sobre Rubén Darío reunidos por Jacques Issorel), Perpignan, CRILAU, 1995, pp. 219
- AA.VV., *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, sous la dir. de Marie Roig Miranda, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp. 267
- V. BRANCATI, *Don Juan en Sicilia*. Traducción de Carmen Marchante. Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 196.
- J. CARNER, *En els tròpics*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 155
- S. V. DO CÉU, *Rimas Várias*, int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 227
- Chanson de Roland (Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro)* por Martín de Riquer, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 408
- DILL et al., *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1994, pp. 560
- J. FERRATÉ, *Les poesies d'Ausiàs March*. Introducció i text revisat. Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 536
- J. V. FOIX, *Desa aquests llibres al calaix de baix*. Edició de J. Vallcorba. Barcelona, Quaderns Crema, 1994
- J. GIL, *O espaço interior*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 99
- Q. MONZÓ, *No plantaré cap arbre*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 224
- S. OLIVA, *Fugitius*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 210
- Pessoa inédito*, coord. de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Liv. Horizonte, pp. 439
- M. ROMÁN FERNÁNDEZ, *El español dominicano en el siglo XVIII. Análisis lingüístico de la «Historia de la conquista de la isla española de Sto. Domingo» de L. J. Peguero*, Universidad de Valencia, 1994, pp. 244 «Cuadernos de Filología», Anejo IX
- J. P. SÁNCHEZ MÉNDEZ, *Aproximación al léxico venezolano del siglo XVIII a través de la «Descripción exacta de la provincia de Benezuela» de J. L. Cisneros*, Universidad de Valencia, 1994, pp. 72 «Cuadernos de Filología», Anejo X
- J. VALLCORBA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 88
- C. DA VELHA, *Navio dentro do mapa*, Parede, Col. Maconge, 1994, pp. 61
- J. VERGÉS, *Ara és trist*, Terrassa, Tàndor, 1994, pp. 20 n.n.

PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
		Vol. XXV (1994)	L. 16.000

PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari:

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; 8 - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; 9 - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini.

Atti:

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; 4 - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; 5 - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; 6 - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; 7 - *Andando más, más se sabe*, a cura di P.L. Crovetto; 8 - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

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

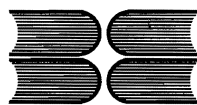
Volumi pubblicati: *I Serie*: 1 – G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. – A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. – G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. – A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. – S. Serafin, *Cronisti delle Indie. Messico e Centroamerica*; 6. – F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. – C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las Islas del Poniente (1542-1548)*; 8. – A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; 9. – P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. – G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; 11. – A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. – G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13 – L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. – G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; 15. – M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

Nuova Serie. Diretta da Giuseppe Bellini
“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle «Cartas» de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; 8 - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 12 - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; 3 - G. Caraci, *Problemi vespuciani*; 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; 9 - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.



BULZONI EDITORE

VIA DEI LIBURNI, 14

TEL. 06 / 4455207 - 00185 ROMA

LE EDIZIONI UNIVERSITARIE D'ITALIA

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: «*Espadas como labios*», di Vicente Aleixandre: prospettive.
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*
21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*
22. Fiallega, C.: «*Pedro Páramo*»: *un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo.*
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata.*

- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*.
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier*.
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica*.
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*.
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo»*.
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges*.
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700*.
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina*.
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*.
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca*.
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina*.
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*.
40. Rotti A.: *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*.
41. Rodríguez O.: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*.
42. Rossetto B.: *Manuel Mujica Lainez. Il lungo viaggio in Italia*.
43. Cusato D.A.: *L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*.

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito de magia y «gran espectáculo»

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París*. Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente*. Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra*. Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancalelo el Herrero*. Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde*. Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DEGLI
ISPANISTI ITALIANI
1992

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluido.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE
diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo, Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane

della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia

ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini

a cura del Centro per lo Studio delle Letterature e delle
Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

.....

CENTROAMERICANA

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a un numero più due numeri di
"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

RASSEGNA IBERISTICA

GIULIA LANCIANI
**PER UNA TIPOLOGIA
DELLA TENZONE GALEGO-PORTOGHESE**

ROBERTO VECCHI
**NEMÉSIO E GARRET: A ESCRITA MODERNA
E O TRANSTORNO DA VIAGEM**

D. Crystal, *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge* (R. Lenarduzzi); *Dizionario delle immagini/Spagnolo* (R. Lenarduzzi); C. L. Gallo-C. Pascual Escagedo, *Así aprendemos* (E. Panizza); I. Santos Gargallo, *Análisis contrastivo, análisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*, (R. Lenarduzzi); J. Hernando Pérez, *Hispano Diego García - escritor y poeta medieval - y el libro de Alexandre* (T. M. Rossi); E. Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor* (M. Ciceri); P. López de Ayala, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del Rey Don Alfonso Onceno* (D. Ferro); *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (A. Zinato); L. de Vega, *Rimas, Doscientos sonetos* (M. G. Profeti); J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni e Examen de ingenios para las ciencias* (F. Meregalli); D. Manera, *Letteratura e società in Felipe Trigo* (F. Meregalli); A. Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil 1936-39* (F. Meregalli); J.J. Millás, *Ella imagina* (E. Pittarello).

AA.VV., *Nuevo Diccionario de argentinismos* (P. Spinato); *Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile* (A. Rotti); I. Allende, *Paula* (G. Bellini); J. L. Borges, *Inquisiciones* (L. Silvestri); J. Cortázar, *I racconti* (G. Bellini); L. Ballesteros Rosas, *La femme écrivain dans la société latino-américaine* (S. Regazzoni); J. Díaz Rozzotto, *El papel quemado* (S. Regazzoni); L. Sepúlveda, *Un nome da torero* (S. Regazzoni).

J. Amado, *Ricette narrative* (M. G. Simões); C. Cardó, *El gran refús e Les dues tradicions. Història espiritual de les Espanyes* (E. Vilella); J. Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica* (E. Vilella).

BULZONI EDITORE

«RASSEGNA IBERISTICA»

La Rassegna Iberistica, pubblicazione quadrimestrale, 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.

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

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 "Ca' Foscari" di Venezia – Castello 3405 – 30122
Venezia – Fax 041-5299413

ISBN 88-7119-831-X

Copyright © 1995 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Settembre 1995