

RASSEGNA IBERISTICA

58

Novembre 1996

Roberto Mulinacci, <i>Loci Amoeni e Ilbas Afortunadas. Tradição e inovação na "Lusitânia Transformada" de Fernão Álvares do Oriente</i>	Pag.	3
Clara Rocha, <i>A correspondência de Chelas da Marquesa de Alorna</i>	«	19
Manuel G. Simões, <i>Os estudos galegos e Giuseppe Tavani</i>	«	27

RECENSIONI: D. Villanueva (a cura di) *Avances en teoría de la literatura* (P. Mildonian) p. 31; *Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag* (F. Merregalli) p. 34; G. Sansone (a cura di), *Poesia d'amore nella Spagna Medievale* (A. Zinato) p. 35; J.M. Casasayas, *Ensayo de bibliografía cervantina*, t. V (F. Merregalli) p. 37; J. Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo* (J. Martínez) p. 38; M. Delibes, *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso* (G. Bellini) p. 40; J. Semprún, *La escritura o la vida* (F. Merregalli) p. 42; A. Crespo, *Antología poética* (F. Merregalli) p. 45.

M. Peña, *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares* (J. Martínez) p. 47; V. Bravo, *Letras en el sueño* (S. Regazzoni) p. 49; G. de la Vega «l'Inca», *La Florida dell'Inca* (D. Ferro) p. 50; E. Perassi, *Matías de Bocanegra e la "Comedia de Santos" nella Nuova Spagna* (M. Cipolloni) p. 53; Juana Inés de la Cruz, *Versi d'amore e di circostanza* (G. Bellini) p. 54; A.B. Dellepiane, *Concordancias del Poema Martín Fierro* (R. Lenarduzzi) p. 56; P. Mendoza, *Quegli anni con Gabo* (G. Bellini) p. 59; M. Benedetti, *Pedro e il capitano* (P. Spinato) p. 60; M. Guerra, *Dove duole il tempo* (C. Camplani) p. 62; M. Montero, *Tú, la oscuridad* (S. Regazzoni) p. 64; Z. Valdés, *Il nulla quotidiano* (G. Bellini) p. 65.

J. Nunes Freire, *Os Campos Elisios* (R. Mulinacci) p. 67; M. Cláudio, *As Batalhas do Caia* (M.G. Simões) p. 68.

«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 ed eventualmente *Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

Comitato di redazione : Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, 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 88-8319-025-4
Copyright © 1996 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma - Tel. 4182113-4182003

ROBERTO MULINACCI

LOCI AMOENI E ILHAS AFORTUNADAS

Tradição e inovação na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente

1. A *Lusitânia Transformada*¹ de Fernão Álvares do Oriente² é uma novela pastoril em três livros, escrita, provavelmente, entre os fins do século XVI e os inícios do século XVII³ e publicada póstuma em Lisboa, em 1607, pelo impressor Luys Estupiñan e sob a responsabilidade do livreiro Domingos Fernandes⁴. Dedi-

¹ As citações do presente estudo são tiradas de Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada*, introdução e actualização do texto por António Cirurgião, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

² Provavelmente natural de Goa – mas parece interessante também a proposta de Punhete (hoje Constância, povoação situada mesmo na confluência entre o Nabão e o Zêzere), avançada por Cirurgião com base no Arquivo da Universidade de Coimbra –, onde teria nascido por volta de 1530, Fernão Álvares esteve, na juventude, ao serviço de D. Pedro de Meneses, capitão da cidade de Ceuta, pelo qual foi também armado cavaleiro. Entre 1572 e 1577 encontra-se na Índia, tomando parte em algumas expedições navais. Nomeado “cavaleiro fidalgo” por D. Sebastião, seguiu este rei na desastrosa batalha de Alcácer-Quibir, onde foi feito prisioneiro. Em seguida, depois de se ter distinguido na defesa da fortaleza de Columbo em Ceilão (1587), foi-lhe atribuído o cargo de vedor da fazenda em Ormuz. Como parece que espalhasse notícias prejudiciais ao reino, Filipe I, numa carta de 1591 dirigida ao vice-rei da Índia, Matias de Albuquerque, pretendeu a sua imediata repatriação. Em 3 Março de 1600, Filipe II, considerados os serviços prestados à coroa portuguesa por Fernão Álvares, deu-lhe “o cargo de escrivão do galeão da carreira do Maluco por duas viagens”. Aqui, os nossos conhecimentos acerca da biografia de Fernão Álvares interrompem-se. Nem sabemos quando é que morreu. Seja como for, a sua morte deve ter ocorrido com certeza antes de 1607: com efeito, no prólogo da *Lusitânia Transformada*, o editor Domingos Fernandes, informa-nos que Fernão Álvares já não estava vivo quando a obra foi publicada (cf. a nota mais abaixo).

³ Sobre a data de composição da *Lusitânia Transformada*, veja-se a nota n. 29 do presente estudo.

⁴ Cf. o “Prólogo aos leitores” (p. 9), escrito por ele: “Na minha diligência também me ficam devendo agradecimento pola vontade com que, morto o Autor, que o deixou imperfeito, procurei comunicá-lo por via da impressão, trabalhando por indústria de bons intendimentos tirar dentre os espinhos, com que ficaram de mistura os lírios e flores, que brotou tão alto engenho na nossa Lusitânia, terreno já tão cultivado”. Mesmo que a julgar pelo trecho citado pareça o contrário, não devemos exagerar a contribuição de Domingos Fernandes na história editorial da *Lusitânia Transformada*. Com toda a probabilidade, como bem observou Cirurgião, a sua tarefa ter-se-á limitado a nada mais do que promover a publicação da novela, sem por isso interferir naquelas práticas de aperfeiçoamento textual de que ele fala tão orgulhosamente.

cada ao Marquês de Vila Real, D. Miguel de Meneses, ela consta, conforme o exemplo dos arquétipos bucólicos renascentistas, de prosas e poesias, que se alternam no seu interior, desempenhando funções complementares: com efeito, enquanto o autor entrega às prosas o desenvolvimento propriamente narrativo do entretcho, as partes em verso (de metro vário) tratam assuntos de carácter geral – desde a problemática amorosa até às grandes questões éticas ou sociais – partindo do seu relacionamento com a experiência individual dos pastores.

Apesar da pouca atenção de que, até hoje, tem gozado por parte do público e da crítica especializada – e de que são prova o baixo número das suas reimpressões ao longo dos séculos⁵, assim como a penúria de estudos a ela dedicados⁶ – a *Lusitânia Transformada* constitui o exemplar mais representativo do bucolismo português quinhentista, colocando-se na esteira das duas obras – primas da literatura pastoril moderna: a *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro e a *Diana* (1559) de Jorge de Montemor. Deve-se, contudo, a António Cirurgião o mérito de ter feito sobressair a originalidade do texto de Fernão Álvares numa perspectiva comparativa, da qual emergem as diferenças, de estilo e de estrutura, que o distinguem das outras novelas do género, confutando os juízos apressados de alguns historiadores da literatura que viram na *Lusitânia Transformada* pouco mais do que um decalque dos modelos anteriores⁷.

Para uma visão de conjunto das questões encaradas pelo crítico lusitano, remeto para o seu ensaio fundamental⁸. Aqui, proponho-me tão somente focar de modo específico o uso que, na *Lusitânia Transformada*, o autor faz das convenções bucólicas⁹, a maneira como as aceita ou as subverte, como as estende ou as contrai, concentrando a minha atenção sobretudo no cenário e,

⁵ Antes da moderna de António Cirurgião, a *Lusitânia Transformada* conheceu apenas duas edições: a *editio princeps* de 1607 e a de 1781 organizada por Padre Joaquim de Foyos, sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa.

⁶ Deixando de lado os artigos particulares publicados por Cirurgião em jornais e revistas – e depois reunidos no seu livro, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976 –, assim como as menções nas histórias da literatura, nos dicionários bio-bibliográficos ou nos volumes colectâneos (imprescindível, a este respeito, o capítulo sobre a narrativa bucólica e a obra de Fernão Álvares do Oriente in Ettore Finazzi-Agrò, *A Novelística Portuguesa do século XVI*, Lisboa, ICALP-Biblioteca Breve, 1978, pp. 73-84), a bibliografia crítica sobre a *Lusitânia Transformada*, pelo que sei, regista apenas o ensaio de Mário Martins “A *Lusitânia Transformada* será um livro heterodoxo?”, in *Brotéria*, vol. XXXVIII (1943), pp. 605-616.

⁷ Cf., por exemplo, ALBERTO XAVIER, *O Romance no século XVII*, Lisboa, Guimarães & Cº, 1938, p. 28 e JOÃO GASPASIMÕES, *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1967, vol. I, p. 134.

⁸ A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente*, cit.

⁹ Sobre os aspectos teórico-metodológicos da literatura pastoril cf. MARIA CORTI “Il codice bucolico e l’Arcadia’ di Jacopo Sannazaro”, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 283-304; para uma aproximação histórica do pastoralismo literário pode ser útil o livro de FRANCISCO LOPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, em particular o segundo capítulo, “La línea de la tradición antigua”, pp. 57-151.

em particular, naquele motivo central que é o *locus amoenus*. De facto, dada a independência do estatuto pastoril das marcas métrico-estruturais, que, em geral, caracterizam a “forma externa” de um género – o que torna, aliás, problemática a determinação dele (o género pastoril) em sentido estrito – o *locus amoenus* parece representar um dos poucos elementos que permitem conotar um texto como bucólico. Por isso, será interessante ver como este *topos* é tratado na *Lusitânia Transformada*, sem todavia negligenciar o seu “prolongamento” insular, que completa o código topográfico da novela.

2. Exactamente como a *Arcadia*, também a *Lusitânia Transformada* começa *in medias res*. Talvez fosse mais oportuno dizer *in ultimas res*, dado que a história, com evidente acronia (no sentido em que o termo é usado por Genette), é apanhada nas suas fases conclusivas: tudo já aconteceu. O narrador Olívio – sob cujo véu pastoril, de harmonia com os cânones bucólicos, se esconde possivelmente o próprio autor¹⁰ – namorado desiludido como quase todas as personagens da obra, refugiou-se nas margens do rio Nabão numa paisagem idílica que ele escolheu como residência definitiva para o resto dos seus dias. Aqui, depois de ter mudado o velho nome em Felício, vive juntamente com os outros pastores, entregue às ocupações do campo, entoando canções e conversando amavelmente, ao abrigo do mundo e dos seus enleios perigosos, nesta autêntica Arcádia “que a sanfonha de Sincero de lá trazida transformou em Lusitânia”¹¹:

Naquela parte da grande Lusitânia, que a natureza fez no sítio aos olhos mais oculta, e na frescura dos arvoredos, que a encobrem, mais aprazível, perto donde o rio Nabão, mais conhecido pola antiguidade de seu nome, que pola grandeza de sua corrente, e o claro Zêzare misturando as águas, juntamente com os seus nomes as vão entregar ao Tejo, que por douradas areas (desconto certo de todos os bens do mundo) as leva de mistura com as suas daí a pouco espaço ao mar salgado, nãa abrigada ao pé dum alto monte, que de contino lava com a sua corrente um ribeiro, vive ãa companhia de pastores que, juntos debaixo do governo de Severo seu maioral, naqueles campos apacentam seus rebanhos. Aqui a par dũa fonte clara se alevanta um freixo antigo, que, estendendo os ramos

¹⁰ O autobiografismo, às vezes explícito como no caso da *Arcadia* de Sannazaro, é um traço comum às obras bucólicas. O que, por outro lado, não significa que tudo quanto se diz a respeito da personagem tenha de ser referido automaticamente ao autor. De resto coexistem *sub velamine* personagens históricas e inventadas, alegóricas e tiradas de outros textos: o facto é que os nomes pastoris são frequentemente anagramas para nós indecifráveis, na medida em que nem sempre é possível reconhecer as pessoas reais indicadas por eles. Sobre o assunto, relativamente à *Lusitânia Transformada*, cf. A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente – O Homem e a Obra*, cit., pp. 191-202.

¹¹ Fernão Álvares do Oriente, *op. cit.*, p. 22.

sobre as ágoas, parece que ou estão contemplando no cristal líquido sua fermosura, namorando-se, ou que, agradecido ao benefício, que das mesmas ágoas recebe, por natural impulso lho paga com a sombra, que de contínuo lhe fazem os ramos, que estende sobre a fonte cristalina. É naquela parte o clima tão temperado, que as ditosas flores, que ali nascem, se logram de ãa perpétua primavera, de maneira que nem o frio inverno, nem o calmoso estio lhe fazem com suas alterações alguma injúria, que, por particular dispensação do Céu, alcançou aquele bosque deleitoso, privilégio de não ser tributário às mudanças do tempo, que tudo senhorea. (p. 27).

É este o cenário principal da novela. Trata-se, nem mais nem menos, do antigo tópico do *locus amoenus*, cuja origem remonta a Teócrito e, sobretudo, a Virgílio, o qual é, de resto, responsável pela substituição da Sicília pastoril do predecessor pela Arcádia, embora desprovida das características da região inóspita do Peloponeso e elevada a “paese di un’idealizzata vita quotidiana”¹², fora do espaço e do tempo. Será mesmo pelo trâmite quinhentista de Sannazaro que esta Arcádia virgiliana passará à posteridade, tornando-se, ao menos por três séculos, o protótipo de um dos mais célebres lugares da fantasia literária. Na *Lusitânia Transformada*, Fernão Álvares retoma os elementos essenciais da tipologia do *locus amoenus* como foi traçada pela tradição¹³: as árvores, o ribeiro, a fonte, a sombra representam coincidências patentes com a descrição do ambiente bucólico em muitos espécimes do género. Todavia, isto não basta, por si, para falar na convencionalidade deste tópico, convencionalidade que é, por outro lado, só aparente, não ultrapassando os limites do nível formal, logo desmentida por uma análise mais aprofundada. Antes de tudo, a sua indeterminada geografia poética concretizou-se agora num reconhecibilíssimo Portugal, lá na zona da confluência entre o Nabão e o Zêzere, sítio real, mesmo que idealizado, em que a narração é mergulhada e de que mutua uma forte cor local. De facto, contra a atmosfera supranacional dos cenários arcádicos da tradição, o da *Lusitânia Transformada* ressent-se da “feição tipicamente portuguesa”¹⁴ da obra, cheia de referências e alusões à concreta situação histórica do pequeno estado peninsular, que aqui é visto na fase da sua decadência inglória sob o jugo da dominação espanhola. O efeito de distanciam-

¹² BRUNO SNELL, “L’Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale” in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963.

¹³ Cf. ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e medio evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 219: “Il ‘luogo ameno’, come abbiamo visto, è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza”.

¹⁴ ANTONIO CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente – O Homem e a Obra*, cit, p. 416.

mento do velho espaço utópico, onde o homem vive em harmonia com a natureza, numa espécie de eterna Idade do Ouro é, pois, reduzido ao mínimo pela sua identificação geográfica que impede o leitor de se abandonar completamente à dimensão mítica, perdendo de vista o aspecto circunstancial da obra, isto é, a sua natural projecção sincrónica, – em sentido idealmente resistencial – no âmbito do domínio filipino. Por outras palavras, “a situação bucólica apresenta-se resgatada no plano histórico, passando a visar um empenho social e político nacional”¹⁵ que, contudo, fica no fundo, ocultado pelo desespero dominante e, sobretudo, por aquele tom moralista, que convida mais para a resignação do que para a acção.

Não é por acaso, portanto, se esta atitude pessimista se reflecte também na concepção do *locus amoenus*. Com efeito, este *topos*, assim como foi elaborado pela tradição de Sannazaro e Montemayor, não é nunca uma saída da realidade, mas, pelo contrário, age na direcção oposta: o indivíduo, desenganado pelo amor e pela vida ingressa neste universo protector e imoto que lhe proporciona um amparo temporário para aliviar as suas penas e fazê-lo voltar, em seguida, donde viera. No romance sannazariano, por exemplo, o protagonista, inicialmente indicado por “eu”, sofre uma desilusão sentimental que o levará a deixar Nápoles para se refugiar na Arcádia, onde, assumido o nome de Sincero, viverá como pastor, até regressar à pátria no final, depois de ter atravessado a experiência sobrenatural da gruta: aí, Sincero não só tem conhecimento da morte da amada, mas aprende também a aceitar a morte como parte inevitável do ciclo da natureza (“Se non che finalmente sempre si arriva ad un termine né piu in là che a la morte si può andare”)¹⁶.

Vice-versa, se analisarmos o tratamento desta convenção bucólica na *Lusitânia Transformada*, veremos como essa representa exactamente a viragem do modelo tradicional: já não é um ponto de partida, mas um ponto de chegada, destino de um exílio voluntário a que o homem se sujeita com prazer, renunciando ao mundo e às suas leis. Aqui também, o *locus amoenus* põe em acto os seus processos terapêuticos mediante as conversações dos pastores, que, longe de serem simplesmente um passatempo ocioso neste microcosmo alheio às necessidades materiais, servem, antes, para universalizar os assuntos com função preventiva, como sugere Frondoso:

“E por que te não pareça que não temos ainda ouvidos em que caibam, por passatempo, as vaidades em que primeiro se ocuparam, da minha parte, e de todos, te rogo que tudo o que passaram nos contes, como o sabes, por que em seus erros passados se realce a sua emenda, e nós de-

¹⁵ ETTORE FINAZZI-AGRO, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ LACOPO SANNAZARO, *Opere*, a cura di E. Carrara, Torino, UTET, 1952, p. 199.

les nos possamos prover de remédio contra os nossos: e fia de nós que só disto nos poderá servir sabê-los, que é o fruto que d' erros alheios sabe colher quem os conhece" (p. 29).

Desta vez, porém, as virtudes terapêuticas do lugar não visam a reintegração do indivíduo na realidade, mas a sua fuga a ela, para se entregar no seio desta *natura naturata* que se oferece, polemicamente, como alternativa *ficta* à sociedade contemporânea. O *locus amoenus*, de facto, deixa de ser apenas um artifício retórico, para apontar um modelo de civilização que questiona implicitamente todo um sistema de valores a ele irreduzível. Por isso, a lusitanização do *background* pastoril ganha, na obra, um relevo especial: não se trata, com efeito, de contrapor, num plano universal, duas concepções de vida diferentes, mas, no específico, dois modos antitéticos de pensar, ou repensar, no destino histórico de Portugal. Por exemplo, contra a ideologia expansionista, Fernão Álvares evoca a imagem do Portugal rural das origens, hipostatizada pelo primeiro rei Afonso Henriques. Na mesma oitava, portanto, confrontam-se o passado e o presente da nação lusitana, a "criação de um espaço próprio"¹⁷ e a sua perda:

Não vês agora, Afonso ilustre, o trago
Que o povo, que ilustraste, bebe aflito?
Não ouves dos costumes teus o estrago?
Que o fez no Reino, que venceste, invicto:
Perfumes, que lhe empresta o Índio mago,
E branduras, que herdou do infame Egito,
Lhe fazem que o pendão choroso e mole,
Arvorada contigo, agora enrole!

(p. 332)

Assim, a retirada para o idílio campestre traz consigo a reprimenda contra as causas que, de maneira indirecta, a tornaram inevitável: eis, então, em prosa ou em verso, o anátema contra a aventura ultramarina e, sobretudo, contra aquela "cubiça vil" – eco, nas suas variantes sinonímicas ou anastróficas, da camoniana "vã cobiça" invectivada pelo velho de Restelo – a que Fernão Álvares atribui a responsabilidade maior das miserandas condições do país:

Esta cubiça vil, esta, Lizarte,
Depois que à gente forte entrou no peito
Pôs de morada tão ilustre à parte
Aquele alto valor, a que tanto a peito
Tomado tinha, com esforço e arte

¹⁷ HELDER GODINHO, "Para uma mitocrítica de *Os Lusíadas*" in Y. K. Centeno-H. Godinho-M. C. Almeida Lucas-S. Reckert, *A Viagem de Os Lusíadas: Símbolo e Mito*, Lisboa, Editora Arcádia, 1981, p. 36.

Fazer o mundo todo assi sojeito:
Esta lhe pôs do infame lodo a noda,
Que voltando do fado esparze a roda.
(p. 331)

A tal ponto que nos poderíamos perguntar se, na esteira das sugestões do canto IV de *Os Lusíadas*, não seria o caso de falar, também para a *Lusitânia Transformada*, de certa “requisitoria antimperialista”¹⁸, aflorando no limiar da serenidade bucólica.

Seja como for, a *Lusitânia Transformada* pertence de direito àquela vertente disfórica da literatura portuguesa do século XVI, na qual se inscreve com uma sua fisionomia particular, que lhe deriva do ser também uma das manifestações mais típicas do espírito maneirista.

Vítor de Aguiar e Silva, ao caracterizar, num brilhante estudo¹⁹, a fenomenologia do maneirismo na escrita literária do seu país, utiliza frequentemente frases tiradas da obra de Fernão Álvares, em que reconhece alguns dos *topoi* característicos desta arte: a mudança, o desengano, o labirinto, o tempo, através dos quais se expressa aquela angústia existencial que é o traço inconfundível desta época de crise. A fugacidade e a instabilidade das coisas terrenas levam o homem à busca de um ponto firme, de uma certeza que só se pode encontrar em Deus: assim é que o maneirismo se apresenta estritamente ligado à ortodoxia contrareformista, eivado de frêmitos ascéticos que, mais do que sinal de uma fé inabalável, testemunham o profundo mal-estar interior e a desorientação das consciências. Neste sentido, parece-me que, na *Lusitânia Transformada*, nada reflecte melhor esta mundividência – aqui necessariamente limitada às suas feições mais evidentes e significativas e, de qualquer modo, amplamente parcial – do que o cenário: não apenas o *locus amoenus*, mas, como veremos em seguida, também o tópico da ilha. Por agora, só cabe notar como a convenção pastoril do *locus amoenus* se adequa ao mudado clima histórico-cultural. Com efeito, se o indivíduo da Renascença acreditava no universo ordenado e harmónico, em que ele podia intervir com as suas imensas capacidades realizadoras, o homem maneirista, pelo contrário, empurrado do centro para a periferia do cosmos, perdeu esta serena confiança, deslizando, pouco a pouco, para um sombrio pessimismo: o mundo já não é o lugar de uma felicidade possível, mas, antes, um vale de lágrimas, a que convém fugir. Por isso, após várias experiências mundanas, todos, na *Lusitânia Transformada*, aca-

¹⁸ GIUSEPPE TAVANI, “A proposito del vecchio del Restelo” in AA.VV., *Studi camoniani 80*, a cura di Giulia Lanciani, L’Aquila, Japadre, 1980, p. 79.

¹⁹ Refiro-me a *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, em particular pp. 221-323.

bam nesse desterro agradável na ribeira do Nabão. Aqui, aliás, em sintonia com a tradição, cumpre-se também a última fase da acção regenerativa do ambiente bucólico, isto é, o encontro com o sobrenatural. Diferentemente da *Arcadia*, porém, em que este encontro se realizava numa gruta, e da *Diana*, em que acontecia num templo, Fernão Álvares situa-o no Presépio, em frente do Menino Jesus, cujo nascimento se celebra no fim da obra. Resgatada do sincretismo religioso, que permeia o texto no seu conjunto – onde a mitologia pagã e a religião cristã estão lado a lado, as ninfas misturando-se com as evocações devotas da Virgem e de Deus – a conclusão da *Lusitânia Transformada* resume emblematicamente esta ética da renúncia: a experiência do *locus amoenus*, com o seu *pendant* sobrenatural, deixou de ser proléptica à reinserção na sociedade e tornou-se funcional ao abandono dela. “Refugiados no paraíso terrenal das margens do Nabão, os pastores da *Lusitânia Transformada* terão como preocupação fundamental voltar as costas ao passado de falsas ilusões e de tristezas sem conta para passarem a viver uma vida socialmente mais pura e espiritualmente mais nobre e mais meritória”²⁰.

3. O quadro estático do mundo bucólico, marcado apenas pela cansativa rotina de alvoradas e pores-do-sol, é de repente quebrado pelo conto da vida de Olívio/Felício antes da sua chegada ao *locus amoenus*. A partir da prosa IV do livro segundo, com efeito, o cenário da *Lusitânia Transformada* abre-se à dimensão exótica das longínquas terras orientais, para onde o narrador é levado pelas suas inúmeras viagens, que cobrem quase toda a medida das possessões portuguesas do tempo, desde a Etiópia até ao Japão. Recuperadas através da memória, estas viagens de Olívio/Felício focam um espaço novo, o da ilha, em que não é difícil ver o reflexo dos descobrimentos, que tinham tornado concreto e actual o Ignoto, aquele Algures que habitava desde sempre o imaginário colectivo.

Espaço fronteiro entre a terra e o mar, sítio ambíguo por excelência, a ilha surge, então, como imagem do Outro, dá-lhe consistência visual, identifica-o e é, ao mesmo tempo, por ele identificada. Isto explica, provavelmente, porque é que a literatura portuguesa do século XVI é povoada de ilhas: grandes e pequenas, reais e fictícias, elas constituem uma presença importante em muita produção da época. E, com isto, não me refiro só aos relatos de viagem, mas também àquelas ilhas fantásticas (como a Ilha Encantada do *Clarimundo*), lendárias (como a ilha de Lamentor em *Menina e Moça*) e alegóricas (como a Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*) com que nós deparamos em vários textos quinhentistas, desde a *Carta do Achamento* até a *Peregrinação*.

²⁰ ANTONIO CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 180.

Ao utilizar este tópic, portanto, a *Lusitânia Transformada* não só aproveita a experiência autobiográfica do autor – o qual tinha viajado muito tempo pelos mares do Oriente – mas, sobretudo, recupera, atualizando-a, uma longa tradição literária, cujas raízes afundam no húmus do classicismo. Em particular, Fernão Álvares mostra-se aqui devedor do mito das ilhas afortunadas, cuja recuperação se efectua, porém, dentro de um contexto que o ressemantiza conforme as suas exigências específicas. De facto, embora no âmbito de certa convergência formal com os modelos clássicos ou renascentistas, as “ilhas afortunadas”²¹ da *Lusitânia Transformada* são já outra coisa em relação a eles. Isto é, a sua presença excede o clima hedonista dos arquétipos – desde as Ilhas dos Bem-Aventurados de Hesíodo e a Ogígia homérica até aos exemplares modernos culminantes na criação camonianiana – para colorir-se de valores alegóricos num sentido marcadamente espiritual, homogéneo à atitude narrativa dominante. Com efeito, longe de ser uma simples divagação geográfica, a peregrinação do protagonista pelas ilhas assume o significado de um itinerário de redenção propedéutico à entrada no *locus amoenus*. Como Dante que, antes de chegar ao Paraíso, tem que descer ao Inferno, assim Olívio/Felício e as outras personagens só podem renascer para uma vida superior, gozada na contemplação de Deus, depois de ter morrido para a vida imperfeita do mundo e dos seus enleios. Trata-se, obviamente, da morte, não menos cristã do que platónica, regeneradora de vida do ensinamento paulista: “Insipiens, tu quod seminas non vivificatur, nisi prius moriatur” (I Cor. XV, 36). Portanto, também na *Lusitânia Transformada* se repete o esquema exemplar do percurso iniciático²², que agora, porém, tem lugar nas plagas orientais do Império português²³ e de que as ilhas simbolizam as etapas sucessivas, de baixo para cima, do humano para o divino.

Levado pelas circunstâncias da vida a deixar Goa, onde nascera e vivera dias felizes em companhia dos seus amigos Arbelo e Ribeiro – os quais, através de uma *agnitio* dupla, ele encontrará depois nas margens do Nabão, disfarçados

²¹ Por razões de afinidade funcional, uso esta definição extensivamente para todas as ilhas que aparecem na novela, mesmo sabendo que, em termos rigorosos, ela é própria somente da ilha de Santa Helena Cf. FERNÃO ALVARES DO ORIENTE, *op. cit.*, p. 323: “Úa ocasião ofereceu a sorte neste tempo, que desdourou em parte o gosto de que nos lográvamos na ilha bem afortunada, que por sê-lo tanto merece melhor este nome, que as outras que antigamente o possuíram tanto tempo”.

²² Efectivamente, a história de Felício pode ser lida também como rito de passagem: à fase preliminar do afastamento de Goa, segue-se a fase liminar das experiências juvenis que produzem o desengano da personagem até à fase pós-liminar de agregação ao *locus amoenus* (cf. ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1985, p. 11).

²³ Sobre as implicações ideológicas relacionadas com este alargamento do palco narrativo da *Lusitânia Transformada*, do Portugal Continental aos territórios ultramarinos do Império, é válido o discurso já feito a propósito do *locus amoenus* e da atitude crítica – para com o rumo da política portuguesa dos descobrimentos – que ele encerra.

com trajes de pastores e com os nomes mudados em Amâncio e Sincero, respectivamente – Olívio/Felício começa a sua odisséia tropológica que, no registo da literatura de viagens, reproduz as modalidades de um verdadeiro *itinerarium mentis in Deum*. De facto, a ilha já não é o eldorado mítico, desejado e procurado por navegadores intrépidos, nem a utopia ligada ao sonho de um mundo alternativo, nem a “meta ultima di una navigazione esistenziale”²⁴. Nada de tudo isto. A ilha, na *Lusitânia Transformada*, é simplesmente uma passagem, um rito inevitável, o lugar em que o homem se expurga progressivamente da sua terrestreidade, antes de ser admitido à visão do Criador, que é o autêntico destino da viagem.

Por outro lado, a contiguidade semântica entre o estatuto pastoril e a noção de insularidade pode ser demonstrada também de modo diferente: isto é, os dois planos interferem reciprocamente não só porque o roteiro oriental do protagonista é a causa que justifica a sua escolha de *berger*, mas também porque a ilha é uma espécie de *mise en abîme* do cenário bucólico, constituindo até um completamento dele.

Pensemos, por exemplo, na ilha de Formosa. A chegada a ela é precedida por uma tempestade. A nau em que viaja Olívio/Felício, de regresso das Ilhas Platárias e dirigida para Goa, fica entregue às ondas e aos ventos durante três dias, ao cabo dos quais a tripulação avista, no meio do oceano, um penedo que se ergue ameaçador. Tudo parece perdido, perante o inevitável choque, quando uma sereia, levantando-se no cume do penedo, aplaca a fúria dos elementos, entoando, depois, uma canção (a Canção da Sirena), que celebra o nascimento de D. Miguel de Meneses e a sua glória futura.

Ora, o quadro descrito por Fernão Álvares, além de realista, apresenta os traços inconfundíveis da alegoria: o mar, o navio, a tempestade, o penedo (definido “o retrato verdadeiro da firmeza”²⁵), remetem para uma simbologia de ascendência religiosa que revaloriza, numa perspectiva cristã, também o rico aparato mitológico.

Mas os tormentos marítimos não passam de uma portagem a pagar para ter acesso às belezas da ilha de Formosa, reprodução insular do *locus amoenus* bucólico:

Não tínhamos andado da praia muito espaço, quando nos achámos num gracioso plaino, que alcatifado por ua parte e toldado por outra de variedade de árvores e flores parecia estância consagrada ao coro das antigas

²⁴ GIULIA LANCIANI, “Le scoperte e l’isola: storia di una metafora” in AA.VV. *Le caravelle portoghesi sulle vie delle Indie*, Atti del Convegno Internazionale 3-4-5 dicembre 1990, a cura di Piero Cecucci, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 22.

²⁵ FERNÃO ÁLVARES DO ORIENTE, *op. cit.*, p. 248.

Semideas. Aqui se via o donzel fermoso, que na fonte fria acendeu em fogo de si mesmo em que consumiu a vida miseravelmente; aqui a namorada Clície, com o rosto inclinado para a parte do céu, donde descubria o ingrato amante as douradas facies, que desdourou tamanha fermosura com tamanha ingratidão. Aqui também se via o moço belo, por quem deixaste, ó bela Ericina, o teu Marte e o teu Vulcano; e por quem pela baixa terra trocaste mil vezes o terceiro céu. Aqui finalmente a cecém branca, o lírio roxo, a rubicunda rosa, o nardo alegre e açafão salutarífico se viam desenrolar as tranças belas em companhia do múrice precioso e doutras flores que de mil cores variavam o prado, tão rico delas, que com nenhum outro lugar foi nunca o céu tão liberal no mundo. Entre as ervas e boninas um ribeiro límpido com um brando murmurinho discorria, levando ao mar d'ouro e de cristal tributo rico, de que confessa Tétis que de nenhum outro recebeu maior tesouro. Não faltavam no ameno bosque avezinhas que, brincando viçosas pelos ramos, despertavam nos corações amorosos pensamentos com o canto dos versos alternados, com que uas às outras se respondiam, imitando a música de que usamos no monte os pastores (pp- 254-5).

Neste cenário paradisíaco cumpre-se o último acto da catarse. Convidados por “duas donzelas”, Olívio/Felício e os seus companheiros visitam os templos da Cortesia, da Honestidade e da Fortaleza, no primeiro dos quais a ninfa Cleménia conta a história do Príncipe de Arima e da Princesa Dinabella. Trata-se de uma novela de cavalaria – *pendant*, de signo oposto, da História da Árvore Triste²⁶ – cuja inserção no enredo pastoril estava consagrado pelo exemplo da *Diana*, a que, na edição de Valladolid de 1561, foi acrescentada a *História del Abencerraje Abindarráez y de la Hermosa Jarifa*, comumente julgada como “a fonte próxima do Príncipe de Arima e da Princesa Dinabella”²⁷. O amor virtuoso deste par é, sem dúvida, um modelo de perfeição em sintonia com as finalidades éticas do texto, mas, ao mesmo tempo, representa mais uma confirmação de “quão incertos são os bens da vida tão incerta, e quão perto está nela o bem que se possui do mal que se não enxerga”²⁸. Neste sentido, o episódio no seu

²⁶ A este propósito veja-se A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 275: “Há na *Lusitânia Transformada* dois episódios que merecem uma consideração muito particular. Referimo-nos à *História da Árvore Triste* e à *História do Príncipe de Arima e da Princesa Dinabella*. Estes dois episódios, embora, à primeira vista, pareça nada terem que ver com o conjunto da novela, nem por isso deixam de assumir uma grande relevância. À luz destes dois episódios podemos penetrar melhor o espírito que paira sobre toda a novela. Situados ambos no Oriente, pode dizer-se que um simboliza o amor de perdição e o outro o amor de salvação. No fundo, seriam como que as duas faces do amor: a face material e a face espiritual, ou, para usarmos a expressão de *La Diana* de Montemor, a novela pastoril que mais influência teve durante o século XVI e inícios do século XVII: o “falso amor” ou “amor vicioso” e o “buen amor”.

²⁷ A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 295.

²⁸ FERNÃO ALVARES DO ORIENTE, *op. cit.*, p. 276.

conjunto – acabado pelo *canto de Constância*, profetizando as proezas bélicas ainda de D. Miguel de Meneses, que “feito já Marquês ilustre/ Inimigos fortíssimos vencendo,/ Ceita defenderá um e outro lustre”²⁹ –, em vez de ser quase um corpo estranho no interior da *Lusitânia Transformada*, um mero expediente para tributar a homenagem a um tipo de literatura particularmente em voga no século XVI, desempenha uma ulterior função educativa relacionada com o *locus amoenus*, preparando o regresso à pátria de Olívio/ Felício. Aqui, com efeito, ele é vítima de um logro³⁰: crendo que a amada Têcrina – a filha do amigo Petrário, conhecida em Macau-tenha trocado o seu amor pelo de Urfélio, o qual lhe mostra uma carta escrita por ela, o narrador resolve abandonar Goa definitivamente. Todavia, a experiência da ilha de Formosa resultou:

Passado contudo aquele primeiro combate, em que o sofrimento esteve tão arriscado, sobreveio de refresco a rezação em seu favor, e com este socorro comecei de agradecer ao céu a ocasião que me apartava da peçonha deleitosa, com que me grangeava a morte engano tão encuberto. E vendo aquela mudança de Têcrina de que foi causa tão breve ausência, festejei o bem da dor presente mais que dantes o mal do contentamento passado: e determinei fugindo levar a vitória do tempo incerto, do mundo enganoso, da inconstante fortuna, e do amor, amigo falso e lisongeiro. (p. 305).

A reintegração temporânea no seu ambiente, serve, portanto, como verificação do processo palingenésico, avaliando o grau de amadurecimento de Olívio/Felício. Curado do seu imanentismo, agora ele está pronto para a penúltima “estação” desta viagem iniciática: a ilha de Santa Helena.

Decalcada a exemplo da Ilha de Vénus de *Os Lusíadas*, como testemunham também as muitas palavras e expressões que Fernão Álvares retoma de Camões, a Ilha de Santa Helena da *Lusitânia Transformada* reveste uma importância não circunscrita ao âmbito diegético, coincidindo, na opinião de alguns críticos³¹, até com o lugar do episódio camoniano. Efectivamente, esta sugestiva hipótese pa-

²⁹ Esta é a prova assumida por Cirurgião para datar aproximadamente a *Lusitânia Transformada*: com efeito, trata-se de uma clara alusão à defesa de Ceuta durante dois lustros, isto é, o espaço de dez anos. Como aqui se diz que D. Miguel de Meneses é já marquês e como isto não podia acontecer antes da morte do pai D. Manuel (ocorrida em 1590), parece portanto plausível concordar com o estudioso que, pelo menos, “a *Lusitânia Transformada* não foi concluída antes de 1600” (A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 45).

³⁰ Era, porém, como dizia, apenas um logro. Mais tarde, efectivamente, nas margens do Nabão, Amâncio revelará ao amigo Olívio/Felício a verdade: só a letra era de Têcrina, não a carta, “artifício malicioso” urdido por Urfélio, com a cumplicidade de Lorénia (secretária de Têcrina), para ilusório remédio contra as penas do seu amor infeliz.

³¹ Cf. A. CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 379: “Diante de tantas coincidências entre a ‘Ilha de Vénus’ de *Os Lusíadas* e a Ilha de Santa Helena da *Lusitânia*

rece sufragada pela relação dinâmica que a Ilha de Santa Helena mantém com o seu modelo reconhecido, não se limitando a ser dele uma réplica, segundo os cânones renascentistas da *imitatio*, mas, antes, uma reescritura sistemática. Por outras palavras, é como se Fernão Álvares estivesse a visitar a fonte diacronicamente, imaginando uma hipotética evolução dela no tempo, transformada agora numa espécie de exílio penitencial. Contudo, a sua refuncionalização no corpo da novela não apagou os sinais deixados pelo Canto IX de *Os Lusíadas* e que Olívio/Felício vai encontrar pela paisagem insular: “nomes e feitos de varões ilustres”³² gravados nas árvores, sonetos que celebram as virtudes históricas desta ilha, “prémio gentil de varões claros/ que por seu Rei contentes vão passando/ dos ventos o rigor, das ágoas frias”³³, e, até, as mesmas ninfas descritas por Camões. Uma delas, Efire – a Nereida perseguida por Lionardo no imortal poema, a “que mais caro que as outras dar queria/ o que deu, pera dar-se, a Natureza” (IX, 76)³⁴ – ainda tem as marcas daquela experiência de outrora: atormentada pelo pecado, de que não foi responsável (“Depois a liberdade vi perdida/ Por quem me fez fazer tão baxo emprego”³⁵), Efire, na *Lusitânia Transformada*, deseja apenas ser deixada em paz, como a amiga Clemene, a expiar as suas culpas nesta comunidade arcádica das filhas de Nereu, as quais de deusas do mar se tornaram agora, significativamente, pastoras e caçadoras. O mundo pastoril está à porta.

Se a reelaboração pontual do episódio de *Os Lusíadas*, por parte de Fernão Álvares, pode ser assumida como prova indirecta da identidade geográfica entre a Ilha dos Amores e a Ilha de Santa Helena, não creio, contudo, que esta operação possa ser definida simplesmente “uma homenagem a Camões”³⁶, sendo, antes, um modo para marcar a distância irrecuperável do modelo. Isto é, dentro do esquema arquetípico da ilha afortunada, a que o autor se refere de modo explícito³⁷ e para que remete também o exemplar camoniano³⁸, a Ilha de Santa Helena coloca-se num horizonte semântico completamente dife-

Transformada, e, o que é mais importante ainda, diante de tantas alusões directas feitas por Fernão Álvares do Oriente a aspectos da Ilha dos Amores de Camões, impossível é negar que houve *intenção deliberada*, da parte de Fernão Álvares, de querer imitar e homenagear Camões. Mas será por ventura lícito afirmar, servindo-nos dos mesmos elementos, que Camões, segundo Fernão Álvares, situou o episódio da ilha dos Amores na Ilha de Santa Helena? Temos a impressão que a resposta a esta pergunta tem que ser forçosamente afirmativa”.

³² FERNÃO ÁLVARES DO ORIENTE, *op. cit.*, p. 315.

³³ *Ibidem*, p. 316.

³⁴ LUIS DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, edição org. por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1990, p. 312.

³⁵ FERNÃO ÁLVARES DO ORIENTE, *op. cit.*, p. 320.

³⁶ A. CIRURGLÃO, *Fernão Álvares do Oriente - O Homem e a Obra*, cit., p. 381.

³⁷ Veja-se a nota n. 21.

³⁸ Cf. CARLOS NEVES D'ALGE, “O mito do Paraíso terrestre em Camões e Dante” em AA.VV., *Temas Portugueses e Brasileiros*, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 541-553.

rente, opondo-se, desta maneira, à cristalização do paradigma literário da insularidade. Enquanto a Ilha dos Amores representa “a própria realidade da gesta portuguesa”³⁹, eternizada por Camões num mito colectivo, a Ilha de Santa Helena, pelo contrário, é o símbolo do malogro daquele mito e dos seus protagonistas: no cenário deslumbrante desta solidão atlântica, ficam apenas os ecos da antiga grandeza lusitana, rastos estéreis de um passado irredimível com que contrasta a triste situação do presente. Aparece, pois, clara a presença de um modelo subjacente com que o texto interage de modo dialéctico, procurando demonstrar a inadequação dele ao seu mudado contexto referencial.

Agora, a ilha de Santa Helena não dá Glória nem Fama e não liberta da morte: ela é, antes, mais uma vez, a imagem da precaridade das coisas terrenas, moldada conforme a parábola histórica de Portugal:

Desta tirana lei o tempo avaro
Usou co Reino ilustre Lusitano:
Alguns dias lhe foi sereno e claro,
Tanto que o lume escureceu Romano.
Aos ombros tinha alevantado em claro,
Como outro Atlante o céu, seu preço ufano,
Depois o derribou com queda estranha,
Por não poder sofrer carga tamanha.
(p. 326)

Por isso, o cortesão Lizarte escolherá ficar na ilha, preferindo sepultar-se vivo no meio do oceano, a se sujeitar à lei do mundo, ainda por cima num país à mercê de uma dominação estrangeira.

Se, portanto, a reconversão do mito das ilhas afortunadas não parece uma opção ideologicamente neutra, o mero reflexo da crise conjuntural dos ideais renascentistas, mas assume também uma conotação política de cunho nacionalista, por outro lado, esta reconversão reforça o valor soteriológico da *insula* em sentido cristão, como emblema daquele desengano – algures, no texto, definido também *santo* e *ditoso* (p. 42) –, “atitude espiritual de lucidez, de prudência e de contrição, que implica o desprezo pelas coisas do mundo e a busca de Deus”⁴⁰, levando o indivíduo a tomar consciência da sua invencível fraqueza e da sua inconsistente efemeridade, libertando-o do insustentável peso da ilusão para alcançar a felicidade imorredora do amor divino.

4. Ainda que limitada ao aspecto topológico, a análise da *Lusitânia Transformada* revelou-se pois, indicativa do aproveitamento circunstancial e actuali-

³⁹ *Ibidem*, p. 552.

⁴⁰ VITOR M. DE AGUIAR e SILVA, *op. cit.*, p. 314.

zante de alguns motivos literários codificados pela tradição. Com efeito, dentro de uma simbologia convencional, os *topoi* utilizados por Fernão Álvares do Oriente – trasladados no espaço sócio-cultural do Portugal filipino – sofrem uma readaptação semântica que os conforma com as intenções pedagógico-moralistas da obra e com o espírito dos tempos. Cria-se, portanto, uma tensão dualista entre a forma e o conteúdo, a tradição e a inovação, reflectindo aquela *concordia discors*, que é a cifra estilística por antonomásia na transição da Renascença para o Barroco.

Ou seja, o *locus amoenus* e as *ilhas afortunadas* deixam aqui de ser fórmulas estereotipadas, de teor atemporal e universalizante, para afirmar a sua referenciação especificamente contemporânea e nacional, elevando-se a metáforas do percurso histórico de uma nação, “transformada” – segundo o título do livro – não só num éden mítico, mas também num lugar de desesperada resignação, que se situa ao fim de um caminho de aprendizagem gnoseológica.

CLARA ROCHA

A CORRESPONDÊNCIA DE CHELAS DA MARQUESA DE ALORNA

Do enorme acervo que constitui a epistolografia da “Staël portuguesa”, como lhe chamou Herculano, só uma pequena parte é conhecida, graças às publicações do Marquês de Ávila e Bolama¹, de Maria Amália Vaz de Carvalho², de Hernâni Cidade³, de Maria Emília Donas Botto⁴ e de Andréa Rocha⁵. Decorridos mais de cinquenta anos sobre a edição dos *Inéditos* prefaciada por Hernâni Cidade, está finalmente em curso a edição crítica da obra de Alcipe, a cargo de uma equipa coordenada pelos Profs. Doutores Aníbal Pinto de Castro e Maria Manuela Delille e de que fazem parte o actual Marquês de Fronteira, Dr. Fernando Mascarenhas, e a Prof. Doutora Teresa Almeida. Gostaria de agradecer a esta equipa a gentileza com que me facultou a consulta das cartas da jovem Alorna pertencentes à Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, permitindo-me desse modo partilhar o alvoroço da leitura dos inéditos. O presente texto ocupa-se dessas cartas, incidindo em particular sobre o conjunto das que Alcipe escreveu ao pai durante a clausura de Chelas.

Nascida em 1750, D. Leonor de Almeida Portugal cedo conheceu o infortúnio. No rescaldo do atentado de 1758 contra D. José, imputado aos jesuítas e à casa dos Távoras, foram condenados e cruelmente executados vários fidalgos acusados de envolvimento na acção conspirativa. Por ordem do Marquês de Pombal, a filha dos Marqueses de Távora foi enclausurada no Convento de Chelas com as suas filhas D. Leonor e D. Maria de Almeida, tendo aí permane-

¹ MARQUÊS DE ÁVILA E BOLAMA, *A Marquesa de Alorna*, Lisboa, Imp. Manuel Lucas Torres, 1916.

² MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO, *Scenas do Século XVIII em Portugal*, Lisboa, Sociedade Editora, s/d.

³ MARQUESA DE ALORNA, *Inéditos. Cartas e Outros Escritos*, Seleção, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1941.

⁴ MARIA EMÍLIA DE ANDRADE E SÁ DONAS BOTTO, *A Marquesa de Alorna. Subsídios para o Estudo da sua Personalidade com Cartas Inéditas*, dissert. de licenciatura, Instituto de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1945.

⁵ ANDRÉE ROCHA, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, 2ª ed., Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

cido durante dezanove anos, de 1758 a 1777, data da queda de Pombal. O Marquês de Alorna, D. João de Almeida Portugal, foi também preso, primeiro na Torre de Belém e depois no Forte da Junqueira.

Separada do pai aos oito anos, enfermeira da mãe, que o desgosto e as doenças mortificam, esteio da irmã, a quem admira a beleza e a graça, Alcipe ficaria entregue a si mesma se não fosse o cuidado paterno, que apesar de todos os impedimentos se encarrega de orientar a sua educação. Nas cartas que amorosamente escreve à filha, D. João de Almeida aconselha-a nos seus estudos, recomenda-lhe ou proíbe-lhe leituras, corrige-lhe os exercícios poéticos, incute-lhe valores morais, anseia por fazer dela um espírito superior.

Alcipe escreve também longamente, para responder às cartas do pai, mas sobretudo para lhes corresponder, ou seja, para corresponder às expectativas do seu interlocutor e mestre. Responder torna-se então sinónimo de corresponder, estar à altura, não desapontar a confiança do Outro. Protestando-lhe a cada passo a sua submissão, respeito e amor, D. Leonor diligentemente reporta ao pai a sua aprendizagem de si e do mundo. O seu brio de discípula fá-la apurar o conteúdo e a qualidade literária de cada missiva, e recrimina-se quando, por falta de tempo ou de disposição, alguma lhe sai menos elaborada: “Li esta carta. A maior parte está miserável e quase indigna de ir; porém V. Ex^a assim mesmo a quer e enfadar-se-ia mais que eu a copiasse”⁶.

No que diz respeito à aprendizagem de si, as cartas da jovem Alorna são, na melhor tradição epistolográfica, um meio de autoconhecimento. A apropriação do eu faz-se, antes de mais, pelo olhar introspectivo, sempre no intuito de dar a conhecer ao pai os traços de um carácter em formação. Assim, D. Leonor descreve o seu modo de ser ora risonho ora mal-humorado (numa missiva queixa-se ela da sua péssima disposição, que atribui à monotonia da vida conventual), ora paciente ora inconformado, ora pragmático ora idealista, ora discreto ora extravagante, ora reservado ora capaz de todos os arrebatamentos. Alguns esboços psicológicos especialmente penetrantes – como aquele em que exprime a sua ânsia de absoluto, confessando que não gosta senão daquilo que não pode ter⁷ – vão compondo o *puzzle* dum autorretrato cujo fragmentarismo não prejudica a nitidez dos contornos. Empenha-se, sobretudo, em mostrar toda a coragem no meio da adversidade, com insólitas metáforas da sua constância: “(...) e como fomos nutridas com veneno uma porção mais dele não nos prejudica”⁸. Mas não são menos impressionantes os momentos em que, pelo contrário, tenta dar formulação à sua melancolia e às suas queixas nervosas. Espanta-se,

⁶ MARQUESA DE ALORNA, *op. cit.*, p. 9.

⁷ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 146.

⁸ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

por exemplo, como “num só dia muda a gente de carácter vinte vezes”⁹, mas faz pouco caso dos conselhos do médico, que prognostica “mau génio, e doenças” se ela teimar em escolher assuntos melancólicos para os seus versos¹⁰.

Em diversos passos fala Alcipe dos seus tentames literários. Comenta as suas preferências em matéria de géneros, teoriza sobre alguns deles, alude aos modelos e reconhece a necessidade de se libertar de algumas influências, pondera os seus dons e as suas limitações, num exercício autocrítico indispensável à formação de uma personalidade literária. Numa carta inédita do Palácio Fronteira, vemo-la arguir em defesa do verso solto, que o gosto tradicionalista do pai não aprova, mas que a ela lhe parece mais dúctil e mais capaz de traduzir os movimentos da alma.

Nestes escritos deixa também a jovem Alcipe gravada a consciência do seu estatuto de mulher de letras. É ainda uma forma de autognose o modo como assume uma identidade feminina que por vezes lhe traz contratempos, mas de que não aceita a secundarização. Decidida a pedir licença à Mesa Censória para obter alguns livros proibidos (recorde-se que o Marquês de Pombal recomendara a proscrição das obras de Spinoza, Hobbes, Locke, e dos contemporâneos Rousseau, Diderot, Voltaire e La Mettrie), D. Leonor pede a um religioso que se encarregue da diligência. Em vão: depois de a fazer esperar longo tempo, o frade faz-lhe notar que “nenhuma senhora intentara coisa semelhante, e que a mesa censória (...) não dava aquela licença a mulheres”¹¹. Imagine-se a reacção afrontada da nossa estudiosa, cujo sonho é vir um dia a ser doutora, e que nos seus devaneios de reclusa acalenta o projecto de criar uma Academia de mulheres sábias, com prémios literários como os há em França, para distinguir as melhores criações de autoria feminina. Não esqueçamos que em Portugal as academias tiveram grande voga desde o século XVII, a avaliar pela proliferação de agremiações como a *Morada das Musas*, o *Parnaso de Apolo*, a *Mina das Melhores Jóias*, a *Palestra de Científicos Argumentos*, a *Liga de Discretas Disputas* e a *Academia dos Generosos*, esta última presidida por D. Francisco Manuel de Melo. Eram sociedades literárias destinadas a promover serões de leituras poéticas, ao gosto gongórico da época. O século XVIII reciclou, por assim dizer, estas instituições, dando-lhes um cunho pedagógico e doutrinário, em viva oposição ao formalismo seiscentista. É esse mesmo propósito educativo que anima *Alcipe* quando projecta a sua própria Academia poética e científica, na qual brilhariam algumas das suas amigas letradas, para glória do seu sexo e da sua pátria¹².

⁹ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

¹¹ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 120.

¹² *Ibid.*, pp. 162-4.

A consciência e o orgulho da condição feminina são uma constante na correspondência da Marquesa de Alorna, desde a primeira juventude até à idade avançada. Já viúva, em plena fase das suas andanças conspirativas contra Napoleão, escreve uma carta ao Príncipe Regente em que aponta o exemplo das grandes figuras femininas da História para justificar o seu ardor combativo: “E para desculpar a minha ousadia, a História Portuguesa apresenta-me modelos de mulheres, às quais eu não quero ser inferior. Fora disto, Senhor, uma mulher salvou a França em outro tempo; deixe que mais uma mulher salve Portugal. Enfim, senhor, se parece temeridade falar deste modo, muito maior temeridade seria o silêncio, porque esse sacrifica a Pátria, V.A.R. e a honra”¹³.

Mas também nas tarefas mais humildes e anódinas do seu sexo encontra motivo de orgulho. E é tocante ver como em algumas cartas inéditas refere ao pai as suas prendas femininas, e chega mesmo a dizer que, em caso de necessidade, ela e a irmã poderão ser cozinheiras, bordadoras ou costureiras, dando provas, uma vez mais, da força anímica que lhe tempera o carácter.

Porém as luzes e a cultura do espírito são, como repetidas vezes explicita, o seu ideal de beleza interior e de perfeição. As leituras, as lições de francês, italiano e latim, os exercícios de tradução dos clássicos, as composições poéticas, o canto, a conversação e, naturalmente, a actividade epistolar são o ritual diário desse aperfeiçoamento. Só muito raramente assoma nas cartas o lado frívolo da rapariga, o que faz da pitoresca carta que escreve ao pai por altura dos anos da irmã uma peça singular: “Ontem foi dia dos anos de Mme Tancrede e fizemos a noça feita como nos foi possível. Logo que amanheceu nos levantámos todas mais alegres do costume encontrámo-nos festejámos-nos beijámos-nos falámos em V.Ex^a e em Tancrede, e no mano. A mana foi para o coro, eu para o toucador. Tinha um vestido novo cor de laranja num espartilho bem feito. Umas cornetas muito bonitas tudo feito pela minha mão, excepto uns adornos de fitas feitos pela mana. Penteei-me muito bem e concertei-me sem excesso mas de modo que o espelho me não deixasse mal comigo, como efeito a miserável filosofia lá perde um tanto ou quanto, quando os topes¹⁴ nos ficam bem ao parecer”¹⁵. E conclui com uma reflexão irónica sobre a própria *coquetterie*: “Eu não sei como chame a um acto do nosso entendimento feminino, que à vista de uma imagem menos feia, tem a habilidade de pôr a alma toda na corneta no espartilho nos laços, etc.”.

No tocante à aprendizagem do mundo, a experiência amargurada da clausura dita-lhe páginas incisivas de crítica à vida conventual. É, antes de mais, a devassa inerente à existência em comum que a incomoda: no dia em que lhe

¹³ MARQUESA DE ALORNA, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴ Laços no toucador ou no chapéu.

¹⁵ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

roubaram uma epístola acabada de compor e que lhe parecia do melhor que tinha escrito, enfurece-se dizendo que “estar em um convento é o mesmo que viver no meio da rua”¹⁶. Mas não é só a falta de privacidade que lhe torna o convívio penoso. É também a arrogância com que as “freiras esdrúxulas e impertinentes”¹⁷, fazendo-se eco da vontade dos governantes, tratam a sua família. Numa extensa carta em que relata ao pai a entrevista que teve com o Arcebispo, desmentindo o depoimento calunioso das freiras sobre o comportamento das Alornas e pedindo-lhe que interceda pela sua transferência para Almeirim, comenta que “lá, responderíamos nós de nós, e aqui trezentas e trinta pessoas, cada uma se encarregava de interpretar as nossas acções e de as avaliar, segundo os seus falsos princípios, malevolência e ignorância”¹⁸. Nesta carta diz Alcipe ter feito ao prelado uma reveladora descrição da vida conventual. “Dei ao Arcebispo uma tragicomédia”¹⁹, conclui ela, sempre ciente dos modelos literários e ciosa da forma do seu discurso.

Contudo, a animosidade de Alcipe contra o “sistema freirático” não se deve apenas à circunstância biográfica da clausura. É sobretudo em nome da razão esclarecida que reage contra a inépcia dos frades que invocam a autoridade de Santo Agostinho em matéria de cometas ou que, ao arrepio do que todos os “filósofos” modernos assentam, ainda acreditam que o sol se move em torno da terra. A este respeito, é particularmente sugestiva uma carta inédita em que D. Leonor descreve o confessor da mãe, aliás bom homem, nos seguintes termos: “(...) Chama à Poesia ciência de pagãos à matemática ciência de loucos à música meios de estabelecer nova religião enfim prognostica que daqui a dez anos seguramente haverá alguma seita ou uma total transtornação do Cristianismo”²⁰. Conta ao pai, em pormenor e de forma mordente, as discussões que teve com tão pertinaz interlocutor sobre matérias científicas, e conclui desta maneira pouco ortodoxa: “V. Ex^a é meu Pai tem mais ciência que os frades e tem-me mais amor para desejar o meu verdadeiro bem prouvera a Deus que me pudesse confessar escusava – me o trabalho de aturar estes piedosos preocupados ignorantes e fanát... este nome é proibido”²¹. Noutros retratos igualmente incisivos, D. Leonor dá largas à veia satírica e não acautela o comedimento da adjectivação, como na carta em que, com a maior das sem-cerimónias, refere o Principal Botelho como “um dos entes mais indigestos que cobre o sol”²².

¹⁶ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷ MARQUESA DE ALORNA, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

²⁰ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

²¹ *Idem.*

²² MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 120.

Não admira, pois, que se refugie nas leituras e no convívio com os filósofos, que lhe trazem para dentro das grades um mundo bem diferente. Está a par da cultura poética do seu tempo, e interessa-se pelas ciências naturais e pela História universal. Lê com entusiasmo os enciclopedistas, defendendo contra o pai o próprio Voltaire, que o velho D. João de Almeida Portugal achava que devia ser queimado. Mas um dia descobre que o autor francês alude no *Précis du Siècle de Louis XV* ao suplício de Malagrida, um jesuíta do círculo dos Távoras, que proclamara que o terramoto de Lisboa de 1755 fora castigo divino e que profetizava novas desgraças para a governação de Pombal. Chocada com o comentário sarcástico de Voltaire sobre o proselitismo do jesuíta, nem assim D. Leonor dá a mão à palmatória, e declara que gostaria de poder argumentar cara a cara com o maior autor do século, se ele ainda fosse vivo, para defender a honra da sua família.

As cartas que Alcipe escreve ao pai, na sua destinação única configurada por um nome e por um rosto apenas adivinhado, parecem assim cumprir o princípio postal de vencer o afastamento e de reunir dois seres. Mas não é bem isso que na realidade acontece. Elas reflectem de forma pungente aquilo que Derrida chama a “tragédia da destinação”²³, esse nunca consumado desejo de chegar junto do outro. Se, com o autor de *La Carte Postale*, podemos entender a correspondência como metáfora da remessa do próprio ser (“l’envoi de l’être”), a que D. Leonor manteve com o pai durante a clausura é um caso paradigmático da impossibilidade dessa entrega. A circunstância de separação compulsiva faz com que chegar junto do destinatário seja uma tentativa diariamente recomeçada, mas sempre malograda e adiada. É essa aporia que atravessa os escritos epistolares de Chelas, e que se traduz na exasperação com que a autora se refere por vezes ao impasse da escrita. “Tómara ir, não me serve escrever”, diz numa carta²⁴. E noutra não se contém: “Quando será que eu converso com V. Ex^a meu querido Pai do meu Coração!”²⁵.

Por vezes recorre à fantasia para compor uma cena de reunião familiar longamente esperada: “Nada me contentava agora se não voar e entrar como um pintassilgo por essas janelas para conversar com V. Ex^{as}. Que gosto teria eu de os ver... já lá estou. Vejo V. Ex^a alegre e num cárcere quase sem luz descorado magro e com toda a impressão dos trabalhos. Será assim meu querido Pai?”²⁶.

A apóstrofe reforça, no plano retórico, a expressão injuntiva dum desejo de aproximação. Não me refiro tanto à fórmula consagrada com que D. Leonor

²³ JACQUES DERRIDA, *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 27.

²⁴ MARIA EMÍLIA DONAS BOTTO, *op. cit.*, p. 152.

²⁵ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

²⁶ *Idem*.

inicia as cartas (“Meu querido Pai e Senhor do meu coração”), mas sim a alguns momentos de interpelação espontânea e viva, como aquele que remata a passagem fantasiosa do pintassilgo.

Outros procedimentos discursivos contribuem para criar nas cartas um “efeito de intimidade”: as alusões, as formulações elípticas ou crípticas, o tom de oralidade, o registo do quotidiano trivial. Mesmo assim, Alcipe teme que as suas cartas não façam chegar ao pai senão resíduos do ser que as escreve. Manda-lhe então o retrato, junto com o da irmã Maria, para que a imagem pintada supra a ausência ou remedeie o logro das palavras.

Mas todos estes estratagemas são o sinal inequívoco do tormento que aflige a nossa autora. Mais ou menos distintamente, ela tem a percepção de que nem sempre uma carta chega ao seu destino. E o drama da destinação, o medo do “poder-não-chegar” (ou a mágoa do não poder chegar) são talvez uma das impressões mais fortes que nos deixa a leitura da correspondência de Chelas da Marquesa de Alorna.

MANUEL G. SIMÕES

OS ESTUDOS GALEGOS E GIUSEPPE TAVANI

A Xunta de Galicia e o Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro dedicaram ao conhecido estudioso um volume de *Estudios Galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coordenado por Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Gradín (Santiago de Compostela, 1994, pp. 326). Nada mais justo se considerarmos, como se diz no “limiar”, que “hai un nome que xorde unha e outra vez cando un vai bater en calquera aspecto dos nosos *Cancioneiros*: ese é Giuseppe Tavani, que dende os anos 50 decidiu adicar boa parte da súa vida profesional á tradición lírica do Occidente peninsular” (p. 11). E se o seu contacto directo com a Universidade compostelana foi tardio (1985), pode dizer-se que tal data não assinalou uma descoberta recente e casual mas, pelo contrário, constituiu a demonstração do interesse que os estudiosos galegos há muito manifestavam pela monumental obra do mestre, como acabaram por testemunhar publicamente atribuindo-lhe o “Prémio da Crítica Galicia” (1987), o “Pedrón de Ouro” e a “Medalla Castelao” (1988) e conferindo-lhe o grau de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Santiago (1991).

Uma tal monumentalidade observa-se imediatamente através da bio-bibliografia organizada por Ramón Lorenzo que recenseou, de 1956 até 1994, 284 títulos entre livros, ensaios, notas, prólogos, recensões, verbetes enciclopédicos, sem esquecer algumas traduções todas determinadas pela paixão cultural, como no caso de Alfredo Conde (*Il Grifone*, 1989) e de Salvador García-Bodaño (*Tempo di Compostela*, 1989), para nos limitarmos ao âmbito galego e para acentuar a verdadeira dimensão da filologia não confinada a uma estratificação cronológica ou de áreas linguístico-culturais. É um aspecto, de resto, que não podia escapar à observação de R. Lorenzo: “súas publicacións tratan os temas máis heteroxéneos, correspondentes á maior parte das linguas e literaturas románicas (italiana, francesa, occitana, catalana, española, galega e portuguesa), desde a época máis recente ata a época máis primitiva das linguas” (p. 16).

De facto, como já se diz no prólogo, não há investigador da lírica galego-portuguesa que possa prescindir de alguns instrumentos fundamentais que a

bibliografia tavaniana nos proporciona, desde os títulos já clássicos *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Roma 1967) e *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese* (Roma 1969) até ao estudo de conjunto *La poesia lirica galego-portoghese* (L'Aquila, s/d [1970?]) onde sobressaem, pelos aspectos inovativos e pelos resultados de uma investigação pessoalíssima, os capítulos sobre o “âmbito cronológico e o espaço cultural” e sobre os “géneros poéticos”, talvez os ensaios de maior abertura de horizontes, até pela sedução da exegese crítica, que já se publicaram sobre os cancioneiros medievais galego-portugueses. Este último volume foi a seguir publicado no *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (Heidelberg, 1980) e sucessivamente traduzido, depois de ampliado com uma ficha biográfica de cada trovador, em galego (*A poesía lirica galego-portuguesa*, Vigo, 1986, 2ª. ed. 1988, 3ª. ed. 1991), com tradução de Rosario Álvarez Blanco e Henrique Monteagudo, e em português (*A poesia lirica galego-Portuguesa*, Lisboa, 1990), com tradução de Isabel Tomé e Emídio Ferreira.

E não deve esquecer-se, entre os instrumentos de consulta obrigatória, o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lisboa, 1993), organizado e coordenado por G. Tavani e G. Lanciani, dupla que acaba de lançar, em galego, *As Cantigas de Escarnio* (Vigo, 1995), um ensaio que renova fundamentalmente os estudos sobre este género literário, na sequência do volume *A Cantiga de Amor*, de Vicenç Beltran e dando corpo ao projecto de uma “Historia Crítica da Literatura Medieval”, que se ficará a dever também a Edicións Xerais de Galicia, de Vigo.

Voltando ao volume, todos os estudos mereciam ser amplamente assinalados e não apenas para não esquecer nenhum dos colaboradores. Razões bem mais válidas sustentam tal propósito, como a qualidade científica, o acume exegético, o rigor metodológico, e não menos importante a escolha dos argumentos que, percorrendo, em muitos casos, caminhos já frequentados por Tavani, aparece quase como uma homenagem na homenagem.

Vejam-se, por exemplo, os ensaios de Mercedes Brea, *A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa* e de Francisco Fernández Campo, *Breves suxestións sobre o Descort Plurilingüe de R. de Vaqueiras* que se estruturam na esteira dos estudos tavanianos sobre o poeta occitânico, como a prolongar um discurso aberto, enriquecendo-o com propostas novas e perspicazes: por um lado, M. Brea, “relendo” provas documentais e hipóteses avançadas por outros estudiosos, sugere caminhos alternativos sobre a matriz da poesia lírica do extremo ocidente peninsular e indaga sobre as possíveis vias pelas quais esta poesia chegou a Rambaldo de Vaqueiras; por outro, Fernández Campo, confutando Jean-Marie d’Heur, oferece sugestões plausíveis para a solução de alguns problemas dos primeiros quatro versos da estrofe V do Discordo Plurilingue rambaldiano: uma estrofe, como é sabido,

muito discutida e sobre cuja arrumação textual não se encontrou ainda o consenso unânime dos estudiosos.

Numerosos são os artigos sobre a literatura medieval galega e portuguesa, desde a poesia – que teve em Tavani um dos exegetas mais iluminados e ao qual cabe o mérito, entre o demais, de sobre ela ter elaborado uma perfeita síntese no seu volume publicado no *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, de 1980, e sucessivamente aumentado e publicado, como já referido, em galego e em português, ponto obrigatório de referência – à prosa, à linguística, à sócio-linguística, à toponímia literária.

Sobre a lírica limitar-me-ei a mencionar, sem nada diminuir os outros estudos sobre o mesmo tema, o trabalho de Elvira Fidalgo, *Joi d'amor na cantiga de amor galego-portuguesa*: refazendo o percurso da poesia trovadorica desde o centro propulsor, a Provença, até às cortes periféricas, E. Fidalgo documenta a mudança que sofreram os modelos poéticos da *fin'amor*, reduzindo a canção d'amor occitânica a um puro jogo estilístico e a um exercício retórico. E todavia – e é este o núcleo original do ensaio – alguns poetas, sobretudo os do período alfonsino e do período dionisiaco, rompem com os esquemas usurados e aproximam-se da matriz provençal, sobre a qual enxertam materiais reutilizáveis, sapientemente seleccionados, dando lugar a um produto poético renovado.

Notável, ainda no campo da poesia, o estudo de Pilar Lorenzo Gradín sobre a *Repetitio trobadorica*: a iteração – sustenta a autora –, na sua ampla gama de realizações (do dobre ao mozdobre, à amplificação semântica, ao jogo fonético da aliteração, etc.), é o princípio estrutural que organiza o material (res et verba) da cantiga em geral, da cantiga d'amigo em particular, ao ponto de se manifestar como o elemento primário da mensagem poética: “Lungi dall'essere un mero ricorso formulistico, il procedimento ha come funzione principale quella di insistere sui contenuti semanticamente privilegiati del poema”; e poder-se-ia precisar, citando ainda Giulia Lanciani, que a aliteração organiza “tutto un gioco di connessioni sfalsate cui si aggiunge – a ordinarne le tessere apparentemente disperse – il parallelismo concettuale fornito dalla ripetizione tematica” (*Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila 1977, p. 117), que aliás não consta da bibliografia do ensaio em questão.

Às interferências, aos paralelismos e às influências entre a poesia italiana e a poesia galego-portuguesa referem-se os trabalhos de Isabel González (*O exemplum na lírica amorosa medieval galega e italiana*), Carmen F. Blanco Valdés (*Splendore e luce nella donna stilnovista. Riflesso della situazione nella lirica galego-portoghese*), Ana Maria Domínguez Ferro (*Las armas en las líricas siciliana y gallego-portuguesa medievales*) e Javier Gutiérrez Carou (*Il motivo del fiore meraviglioso nella miracolistica mariana medievale romanza: valore espressivo e simbologia*): quatro trabalhos que, embora na sua diversa articulação e na diversidade temática oferecem relevantes motivos de reflexão para

um estudo comparado entre âmbitos culturais que desenvolvem – entre divergências e convergências – motivos recorrentes em toda a literatura da Idade Média. Recorde-se aqui também o artigo de Francisco Fernández del Riego sobre a presença italiana em Cunqueiro, explorador maravilhado da paisagem de Itália e tradutor cuidadoso de Montale, Quasimodo, Pavese e Ungaretti.

A vertente linguística é objecto de atenção específica por Rosario Álvarez (*Unha ollada moderna sobre a lingua dos nosos devanceiros*) e por Henrique Monteagudo (*Aspectos sociolingüísticos do uso escrito do galego, o castelán e o latín na Galicia tardomedieval*), ambos dedicados a um aprofundamento das características do galego dos sécs. XIV e XV através do estudo dos âmbitos do uso e da vitalidade progressivamente atenuados da língua autóctone, visto numa óptica moderna e com o constante recurso ao léxico hodierno para uma correcta interpretação dos termos medievais.

A abrir e a fechar respectivamente o volume, como que a emoldurar o políptico diversificado dos outros trabalhos, os testemunhos de dois dos mais conhecidos e afirmados escritores galegos: Carlos Casares e Alfredo Conde. Duas demonstrações de afecto e de gratidão por um galeguista apaixonado pela Galiza: “Galicia terá contraído con Giuseppe Tavani unha débeda de gratitude que somentes se pagará grabando o seu nome nese ideal Val dos Xustos que moitos galegos agradecidos gardan na memoria” (p. 39), nas palabras de Casares; a que fazem eco as de Conde: “Os galegos débémolles ós italianos, a Italia se se quer, o recoñecemento da nosa lírica medieval, ese universal movemento literario; pero dun xeito moi significado débémolles tal esforzo e tal amorosa entrega a Giuseppe Tavani, tamén a Giulia Lanciani, que non se reduciron ó seu papel de sabios e se incrustaron na realidade que os rodea. E esa realidade foi tamén a nosa” (p. 326).

RECENSIONI

DARÍO VILLANUEVA (a cura di, *Avances en... teoría de la literatura* (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas), Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 377.

Cinque studiosi spagnoli di teoria letteraria e di storia della critica (Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas, Montserrat Iglesias Santos, Silvia Manteiga Pousa e Darío Villanueva) fanno il punto sugli sviluppi della loro disciplina negli ultimi venticinque anni e sugli orientamenti più indicativi del poststrutturalismo. In posizione strategica, al centro e a conclusione del volume, due teorici che hanno variamente segnato le svolte di questi decenni, Hans Robert Jauss e Itamar Even-Zohar, illustrano le motivazioni e le applicazioni storiche delle loro teorie.

L'intera raccolta attesta lo sforzo epistemologico compiuto su diversi fronti – dalla filosofia, dalla storiografia, dalla sociologia, dalla semiotica e dall'estetica – per lo sviluppo di una fenomenologia e di una pragmatica dell'esperienza letteraria; ma è anche il segno della vivacità d'interessi teorici della critica letteraria d'area ispanica.

Del poststrutturalismo vengono privilegiati gli indirizzi che si ispirano alla fenomenologia e alla pragmatica, che enfatizzano il ruolo dialettico, problematico, ma insieme costruttivo della produzione e della fruizione letteraria nel più ampio orizzonte delle esperienze di un'epoca o di una tradizione; che insistono sul significato epistemologico della interrelazione che unisce la letteratura alla critica; che collocano e giustificano questi modelli teorici nella storia della modernità e dei suoi linguaggi estetici: l'estetica della ricezione, la fenomenologia praghese e quella della scuola di Aneschi, la pragmatica che si fonda sulla linguistica testuale o sulla teoria degli atti linguistici, la teoria empirica di Siegfried J. Schmidt e la teoria dei polisistemi di Itamar Even Zohar. Il volume non dedica un capitolo specifico al decostruzionismo, e ciò può a ragione interpretarsi come una scelta ideologica da parte di chi è aperto al più ampio pluralismo, ma senza mai abbandonare una prospettiva estetica e storica. La parola d'ordine è "esperienza", che si parta da un punto di vista fenomenologico, semiotico-linguistico o linguistico-sociale; è però impossibile non vedere nella varietà di questi interventi e soprattutto nella loro libertà da schemi troppo rigidi d'analisi il risultato della lezione decostruzionista.

Meno giustificata è forse l'assenza di un capitolo dedicato alla teoria del campo letterario di Pierre Bourdieu che si sarebbe coerentemente inserita nell'ipotesi scientifica del volume.

Un'ipotesi che ha la sua storia: il saggio di Jaus (‘‘El arte como anti-naturaleza. A prop3sito del cambio de orientaci3n est3tica despu3s de 1789’’) identifica infatti nella svolta estetica post-kantiana e nella interpretazione tedesca della rivoluzione francese il momento iniziale di un nuovo modo di vivere e d’intendere la letteratura. La preminenza dell’estetica nella filosofia e insieme il dubbio sulla ragione, avanzato dai tedeschi in termini di idea e azione, teoria e pratica, sono gli apporti di maggior interesse per lo sviluppo d’una poetica moderna; d’un lato enfatizzano la funzione dell’interpretazione e dell’atto della lettura, e aprono alla storia delle esperienze estetiche: il lettore non 3 un soggetto ideale della conoscenza, ma un soggetto sociale la cui azione si esplicita nella storia; d’altro lato segnano la prima demistificazione della natura non estetica, prima che Schopenhauer, Nietzsche e Baudelaire operino il tentativo audace di trasformare la conversione romantica alla natura in una conversione contro la natura, introducendo nella poetica del XX s. l’idea di una natura non imitata, ma preconcipita.

‘‘Dopo il tramonto del sole romantico’’, il paesaggio dei *Tableaux parisiens* si stabilisce sull’artificiale contro il naturale, mentre la natura repressa fa la sua riapparizione nel curioso incrocio di cultura industriale e mondo immaginario, nella assunzione arcaica della tecnica dei *Passagenwerke* di W. Benjamin. Si costituisce un nuovo medio-ambiente, un nuovo *periechon*, che si alterna al medio-ambiente di tipo positivista (in letteratura balzacchiano), e a differenza di questo non promette armonia e protezione. Da questo momento tutte le arti muovono verso una perdita del concreto o comunque dei procedimenti di concrezione. La letteratura si vuole dissolvere in musica, la pittura s’allontana dal disegno e stabilisce il colore non a partire dall’oggetto ma dal soggetto che guarda: essere 3 sempre pi3 essere percepito.

Molte correnti del poststrutturalismo s’interrogano sulla imprescindibile presenza nella letteratura moderna e nella critica post-moderna di questi elementi che un’analisi puramente linguistica e sincronica del testo a torto ignora, avulsa com’3 dall’atto della produzione e della ricezione, e dunque dall’inserimento del testo nelle istituzioni letterarie che il testo stesso in quanto opera contribuisce a creare e in ogni suo istante a modificare.

Le nuove teorie muovono tutte alla ricostruzione dell’orizzonte che determina la produzione letteraria come risposta, soluzione e insieme sviluppo di una doxa che nella sua dinamica supera ogni tipo di concezione tradizionale – sostanzialista e statica – del sistema letterario. Centrale 3 perci3 la riflessione sulla pluralit3 e la complessit3 del concetto di esperienza.

Essa pu3 stare alla base di una teoria della comprensione, essere –come nell’estetica di Anceschi qui illustrata da S. Manteiga – un principio d’integrazione fenomenologica dei metodi critici, fondato su una originaria autoriflessivit3; luogo di una interrelazione tra testi poetici e testi critici, tra riflessione o giudizio e esperienza poetica o poesia. Ma pu3 essere anche a fondamento di una pragmatica che proponga una cooperazione tra strategie della scrittura e della lettura o, se vogliamo usare le parole di Paul Ricoeur, una intersezione tra mondo del testo e mondo dell’uditore/lettore, non pi3 fondata su assiologie, ma su una concezione della storia letteraria come luogo in cui l’esperienza estetica della letteratura si attua e si mette a confronto con le altre esperienze (si vedano i saggi dedicati all’argomento da D. Villanueva, F. Cabo, A. Casas).

Il ritorno alla storia deve dunque compiersi nel nome del pluralismo delle interpretazioni, della necessità di lavorare con più teorie e paradigmi di pensiero (cfr. il saggio introduttivo di D. Villanueva “Pluralismo crítico y recepción literaria”, ove si riprendono le proposte teoriche e didattiche di Wayne C. Booth, di Paul K. Feyerabend, di Jonathan Culler, e della rivista “Critical Inquiry”), attraverso il progressivo ampliamento critico e ermeneutico delle nozioni di testo e di contesto, di ricezione e di orizzonte d’attesa.

È senza dubbio l’estetica della ricezione di Hans Robert Jauss e della scuola di Costanza (discussa da M. Iglesias nel secondo capitolo) che per prima, e cioè sin dalla metà degli anni sessanta, ha focalizzato l’attenzione sulla natura sociale dell’esperienza estetica della letteratura, e di conseguenza sulla sua portata storica. Ideologicamente debitrice allo strutturalismo e alla fenomenologia praghese essa ha derivato da Gadamer e in seguito da Ricoeur la concezione dell’interpretazione come esercizio del sospetto.

Ma a far sì che la letteratura uscisse da una concezione chiusa in se stessa, e concorresse a dare forma alla storia, fosse finalmente non solo una rappresentazione, ma un fattore costitutivo della realtà, hanno contribuito anche altre prospettive teoriche. La pragmatica e la teoria degli atti linguistici hanno dimostrato che i testi di finzione risultano non dalla presenza di certe proprietà semantiche o sintattiche, ma dalle modificazioni intenzionali introdotte dagli agenti (emittenti e riceventi): in esse ritorna operativa la distinzione tra *Bedeutung* e *Sinn*, tra significato e modo espressivo in cui l’oggetto è designato, e dunque la complessità dell’informazione che permette di identificarlo; la mimesi diviene sempre più quel minimo di realtà dal quale non possiamo prescindere, una “metafora mentale” (Alfonso Reyes), una “mise en intrigue” relata a “ce qui fait déjà figure” o immaginario sociale (Ricoeur). O meglio, come notava Adorno, essa è l’assimilazione con l’intorno, un comportamento di correlazione anteriore alla distinzione tra oggetto e soggetto, che ha luogo nell’opera d’arte come “divergenza non rivitalizzabile”. La mimesi come nota Calle-Gruber non è imitazione né dell’universo né dell’anima, è tensione fra verisimile referenziale e verisimile linguistico. Il predominio dell’uno sull’altro definisce il testo come aporetico-conflittivo della naturalizzazione oppure iperfittivo. È in tal senso che Riffaterre riprende le nozioni di finzione, durata e verisimiglianza, poetico e fittivo, illusione e credulità.

Si chiariscono ulteriormente i percorsi lungo i quali alla definizione della mimesi romanzesca moderna contribuiscono storicamente le esperienze della grande prosa narrativa ottocentesca che inventa raffinati procedimenti di metafinzione, ma anche quelle della poesia (da Mallarmé a Valéry); e così a definire gli statuti ontoepistemologici della poesia valgono le nuove teorie della finzione oltre alle riflessioni anticipatrici dei poeti. In più d’un punto questo libro è anche un chiarimento dell’eccezionale forza delle intuizioni di due generazioni di poeti spagnoli tra gli anni 50 e gli anni 60 (da Carlos Bousoño a Jaime Gil de Biedma).

Gli ultimi capitoli sono infine dedicati alla teoria empirica della letteratura di Schmidt e alla teoria dei polisistemi letterari. Queste teorie, di derivazione semiotica e formalista, fissano la loro attenzione sulle circostanze economiche, politiche, sociali e culturali del diverso agire delle convenzioni letterarie. Così Schmidt difende l’orientamento empirico per la sua adeguatezza alla pianificazione culturale, la incentivazione del pensiero critico, l’uso responsabile degli strumenti di ricerca, lo stimolo a partecipare alla vita letteraria della comunità e addirittura gli usi clinici e terapeutici della letteratura.

Anche la teoria dei polisistemi, elaborata dagli studiosi del Porter Institute di Tel Aviv guidati da quella straordinaria figura di comparatista che è Itamar Even-Zohar, si fonda su un funzionalismo dinamico che legge la cultura come grande sistema di sistemi, eterogeneo e mobile in cui il sistema letterario può di volta in volta occupare il centro o la periferia, ma in cui i fenomeni possono spesso spostarsi dalla periferia di un sistema a quello del sistema adiacente. Teoria estremamente fruttuosa per tutti i fenomeni di culture in contatto primi fra tutti i fenomeni di traduzione interlinguistica (la traduzione nel senso corrente del termine) e intersemiotica, (ad es. dalla letteratura al cinema, alla televisione, al fumetto, alla danza, all'opera musicale ecc.); teoria capace di stabilire quadri per tempi lunghi come dimostra il capitolo conclusivo che I. Even-Zohar dedica, opportunamente, al significato della letteratura nella tradizione europea.

Paola Mildonian

Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Frank Baasner, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. VIII-551.

Wido Hempel ha sessantacinque anni (anzi sessantasei, poiché è nato a Bonn il 13 aprile 1930). Ma lo vedo ancora benissimo, nella mia memoria, composto e direi compito, in attesa, sul marciapiede davanti all'edificio (Universitätsstrasse 81) del Consolato d'Italia e dell'Istituto Italiano di Cultura di Colonia (dell'Istituto ero direttore: il ricordo dunque si riferisce al 1955 o ai mesi contigui). Aveva l'ombrello, accuratamente inguainato: l'avevo notato perché il tempo non annunciava una pioggia imminente, sicché il particolare sembrava alludere ulteriormente allo stile della persona. Sono passati quarant'anni; non abbiamo mai perso i contatti.

Quarantadue scritti sono qui raccolti: ventiquattro di tedeschi in tedesco, dodici in spagnolo (ma solo cinque sono di spagnoli. Ben cinque italiani scrivono in spagnolo, perché trattano temi spagnoli), quattro in italiano, due in inglese. Neppure uno è in francese, né di un francese, benché Hempel viva a Tübinga (o fors'anche perché ci vive?). La sua "romanische Philologie" è accentuatamente *Spanische Literatur* e caso mai *Literatur Europas*; e così è l'insieme dei suoi contatti umani. Pensiamo a Cesare Segre: è concepibile la "filologia romanza" di questo senza il riferimento francese? Comunque Hempel curò nel 1983 un libro in memoria di Fritz Schalk, che si occupa di *Französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung*. Fritz Schalk, che rivedo con la memoria nel suo grandioso studio privato di Colonia, era il maestro di Hempel, che ne continuò l'opera, per esempio come direttore della rivista *Romanische Forschungen*.

I quarantadue scritti riguardano epoche e temi così diversi che è impossibile farne un discorso generale: questa che scrivo è una "notizia", non è una "recensione". Dal punto di vista cronologico possiamo rilevare che solo due contributi riguardano ciò che sogliamo chiamare Medio Evo; sedici o diciassette il periodo non meno approssimativamente detto "Siglo de Oro"; cinque il "Settecento"; tre l'Ottocento; otto il nostro secolo. Il termine *Literatur Europas* allude accentuatamente ai rapporti italo-spagnoli. Se studiamo l'accurata bibliografia di Hempel che chiude il volume intravediamo l'analogia dei suoi

interessi con quelli prevalenti nei collaboratori del libro in suo onore. E se pensiamo agli interessi del curatore, Frank Baasner, ritroviamo l'analogia, malgrado la differenza d'età.

Conosco personalmente gran parte dei collaboratori, anche tedeschi. Ma ho contato undici scritti in tedesco di autori a me ignoti. È facile congetturare che si tratti per lo più di rappresentanti di una "generazione" troppo giovane perché io abbia avuto rapporti con loro: coetanei, diciamo, di Baasner, che visse a lungo in Italia e con cui ho per questo avuto, ed ho, rapporti.

Franco Meregalli

Poesia d'amore nella Spagna Medievale, a cura di Giuseppe E. Sansone, Nuova Pratiche Editrice, Milano, 1996, pp. 250.

Nella rinnovata veste grafica proposta da Nuova Pratiche Editrice, che in verità fa rimpiangere la precedente, esce un'interessante antologia di poesia spagnola medievale curata da G. Sansone.

Il titolo viene giustificato dallo scopo primario del volume: proporre al pubblico, non necessariamente specializzato, una scelta esauriente e ragionata di testi poetici erotici, dalle *jarchas* a Juan del Encina, senza tralasciare Juan Ruiz e la *Razón de amor*, attraversando in tal modo non solo quattro secoli, ma anche stili, forme e problematiche assai diverse.

Progetto ambizioso a detta dello stesso curatore (*considerando quanto esigua e lacunosa sia la presente selezione*, p. 25), soprattutto per quanto riguarda il lascito di *poesia cortesana* a noi tramandato dai numerosi *Cancioneros* spagnoli: in effetti, come è risaputo dagli ispanisti, ancora esiguo è il numero di edizioni critiche di singoli poeti *cancioneriles*, soprattutto i meno noti, di contro a un più consistente lavoro già realizzato su singoli canzonieri. Negli ultimi anni tuttavia si è relativamente intensificata l'attività ecdotica e pertanto è possibile disporre di buone edizioni critiche di singoli poeti. Ricordo ad esempio, per quanto riguarda i poeti presenti nell'antologia, l'edizione critica delle poesie di Alfonso Álvarez de Villasandino di C. Plasencia Mota (1990) e l'edizione del *Cancionero de F. Pérez de Guzmán* di J. A. Barrio (1990), non menzionate da Sansone.

Nella schematica ma esauriente introduzione il curatore passa in rassegna e analizza lo sviluppo della lirica erotica peninsulare, non mancando di collegare tra loro fenomeni letterari e espressioni culturali complementari. Sono ben analizzati i rapporti tra la poesia "spagnola" e la anteriore lirica portoghese, galego-portoghese e galego-castigliana, periodizzazioni che non vanno considerate riduttive, data la loro validità sotto il profilo della struttura formale delle composizioni poetiche, nonché degli stilemi e dei lessemi che accomunano gli autori che appartengono a questi periodi. In effetti poeti come Macías e A. Álvarez de Villasandino, ben documentati nella raccolta, segnano il momento di passaggio dall'antica, raffinata e interiore lirica galego-portoghese alla sperimentazione, di elementi poetici didascalici, narrativi e mitologici, soprattutto nell'opera del Secondo, fino allora in parte trascurati e all'affermazione del castigliano come lingua poetica. Non va dimenticato che lo stesso Sansone è autore anche di una preziosa antologia dedicata alla poesia portoghese e galego-portoghese (*Diorama lusitano*, Milano, 1990), pertanto la complessa trama di rapporti viene analizzata con profonda competenza e efficace sintesi.

Secondo Sansone – e senz'altro la sua affermazione è condivisibile – spetta a A. Álvarez de Villasandino il merito di «aver disegnato precocemente i movimenti dell'intero tipo di poesia *cortesana* e *cancioneril* (cortigiana e canzonieresca), anche nelle affettazioni, in una qualche traslucida superficialità, nella carica di letterarietà mascherata da semplice spontaneità» (pp. 25-6). Parimenti viene richiamata l'importanza della sperimentazione ritmico-prosodica tentata da Francisco Imperial «primo tentativo di insediamento dell'endecasillabo italiano in un circuito metrico che oscillava fra *verso de arte mayor* e *verso de arte menor* (dodecasillabo e ottonario) e tuttavia senza riuscire a superare i limiti di una marmorea gravità nel suo verseggiare» (p. 26). Da ultimo Sansone esprime un'interessante valutazione globale sull'importanza dell'opera poetica del Marchese di Santillana: «va anche detto che, se l'uomo di cultura e il pre-umanista fu d'importanza determinante, il poeta non andava, complessivamente oltre una dignitosa capacità artigianale. Ne è esempio lampante la raccolta dei *Sonetos fechos al itálico modo*, relevantissimo in ordine al problema della penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna (in quanto espressione di cultura e non solo nei limiti del mero tecnicismo), ma, quanto a poesia, sperimentazioni opache, fortemente cerebrali, faticosamente edificate (ma non prive di punte liricamente brillanti). Insomma, uno sperimentalismo di sapiente letterato, certo raffinato, ma non sempre baciato dalla musa» (p. 27).

I testi dell'antologia sono preceduti da una breve scheda che contiene informazioni essenziali soprattutto per il lettore comune, mentre una notazione avverte che «data l'immediata leggibilità dei testi, non è risultata necessaria l'annotazione. Nei rari luoghi che richiedono informazioni, si è provveduto in sede di medaglione» (p. 43). In effetti l'antologia non dedica molto spazio alle problematiche e agli approfondimenti filologici, né era tale intenzione del curatore. Per questi motivi alcune letture, opinabili, del curatore vanno interpretate in base alle edizioni dalle quali vengono assunte. Tale è il caso dell'interpretazione dei vv. 31-2 della poesia *El gentil niño Narciso* di F. Pérez de Guzmán: *por aquella que es llamada / estrella de los Marines*. Per trascrivere tale poesia Sansone utilizza la recente edizione del *Cancionero di Baena* di B. Dutton e J. González Cuenca (1993): la lezione *marines* in realtà è presente in un altro testimone che trasmette la poesia (il *Cancionero de Román o Gallardo* conservato presso la *Real Academia de la Historia* di Madrid) e viene utilizzata dagli editori per correggere la presunta lezione erronea presente nel *Cancionero di Baena* vale a dire *maytines*. Tuttavia si dovrebbe procedere con maggior cautela: in effetti la lezione *maytines* è documentata in ben altri quattro testimoni dei sei che trasmettono la poesia. Tralascio per ragioni di spazio ulteriori analisi filologiche. La scelta della lezione *marines* assume comunque notevole importanza perché Dutton e González Cuenca, e dunque Sansone, considerano la forma *marines* un patronimico che va riferito alla dinastia marocchina dei Beni-Marin (in spagnolo *Benimarinés*), proponendo di fatto un'interpretazione molto particolare dell'intera poesia. Per alcuni testi, estremamente problematici dal punto di vista testuale, non avrebbero nociuto alcune note filologiche, che dovrebbero essere ritenute un valido ausilio per motivare le scelte dei curatori anche nei testi più spiccatamente antologici.

Segnalo un refuso (probabilmente di stampa) rilevante: a p. 95 nella scheda di presentazione del poeta galego Macías, Sansone afferma che «*il poeta nacque probabilmente attorno al 1430 e morì verso il 1465*»; in realtà le due date vanno lette come 1340 e 1365 e vanno riferite al periodo in cui il poeta presumibilmente scrisse le sue opere.

Come consueto per la collana di testi poetici medievali di Pratiche e Nuova Pratiche, il curatore propone una traduzione in italiano dei testi selezionati. L'esperienza e la capacità di Sansone nella scelta di vocaboli appropriati, che preservano le particolarità stilistiche dei singoli poeti, ci permettono di apprezzare integralmente la bellezza dei testi proposti, con una gradazione lessicale che accompagna l'evoluzione della lingua poetica dalle espressive *jarchas* alle più concettuose poesie della matura lirica castigliana. In tal senso è pienamente condivisibile «l'intento di fedeltà agli originali» che rende «inapplicabile il ricorso alla rima (salvo nei sonetti e in un altro caso); in compenso tutti i testi sono tradotti in versi formalizzati» (p. 43). L'altro caso si riferisce ad una poesia di Carvajal (*Partiendo de Roma, pasando Marino*; p. 207) in cui il sistema di rime è consonante tanto in spagnolo quanto in italiano (*sp*: ino/ana; aje/ada; ava/uda, schema: ABAB CDCD EFFE; *it.* ino/ana; aggio/osa; ava/uta, schema: ABAB CDCD EFFE).

L'antologia è corredata da una vasta ed esauriente bibliografia.

Il lavoro di Sansone è senz'altro meritevole e trova una sua collocazione ben precisa nelle collezioni antologiche destinate ad un pubblico di esperti e di lettori occasionali. I suoi meriti maggiori sono la chiarezza con la quale viene delineato il processo evolutivo della lirica spagnola e la scelta dei componimenti che ben esemplificano generi e forme della poesia d'amore della Spagna medievale.

Andrea Zinato

J.M. CASASAYAS, *Ensayo de bibliografía cervantina*, t. V: *Ediciones castellanas del Quijote hasta 1915*, Ciudad de Mallorca, En casa del Autor, 1995, pp. 208.

J.M. Casasayas inizia la sua audace impresa, prevista in almeno sette volumi, dalla bibliografia delle edizioni in spagnolo del *Quijote* o di sue parti fino al 1915. Tiene in conto ed apprezza, naturalmente, il vecchio Rius, tiene in conto (ed apprezza molto meno) Simón Díaz, ma anche altri diciotto cataloghi, compreso quello della sua collezione privata. Qui mi limito ad alcune osservazioni, fatte utilizzando i due indici (di editori e di città di pubblicazione) con cui il catalogo si conclude. Penso che mi interesserebbe ancor più il tomo VII, riguardante le traduzioni del *Quijote*, perché mi sono convinto che la celebrità di questo è un fatto accentuatamente europeo, e addirittura, per quanto riguarda il secolo XVIII, un fenomeno di ritorno in Spagna, come sostengo nel mio scritto *Los primeros dos siglos* ecc., in *Actas del III Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, Barcellona, Anthropos, 1993.

Di particolare interesse, date queste premesse, mi risulta l'indice delle città (pp. 206-207). Rilevo alcuni dati: Anversa: 7 edizioni dal 1670 al 1770; Barcellona: 6 nel 1617, 4 nel 1704, 2 nel 1755-1762, poi saltiamo al 1832; Bruxelles: 6 dal 1607 al 1671; L'Aia: 2 dal 1739 al 1744; Lipsia: 10 dal 1800 in poi; Lione: 1736, 1810, 3 nel 1818; Lisbona: 4 dal 1605 al 1617, 1 nel 1775, 1 nel 1905; Londra: 1 nel 1738 (con la prima edizione della *Vida* di Mayáns), 1 nel 1781 (col commento di J. Bowle), 8 dal 1808 al 1818; Madrid: 7 dal 1605 al 1615, 1 nel 1637, 4 dal 1662 al 1668, 3 nel 1674, 3 dal 1706 al 1714, 4 dal 1723 al 1735, 1 nel 1741, 3 dal 1751 (nel 1750 si pubblica per la prima volta in Spagna la *Vida* di Mayáns), 16 dal 1765 al 1798 (nel 1797-1798 per la prima volta con le note di J.A. Pellicer), 4 dal

1804 al 1814, ecc.; Milano, 1 nel 1610; Parigi 2 nel 1608, 1 nel 1814, 7 dal 1825 al 1827; Siviglia: 1 nel 1731; Valencia: 3 nel 1605. È da notare che non sempre si tratta di edizioni del *Quijote* più o meno complete, e talora si tratta di ristampe più o meno modificate.

Comunque sono da rilevare i vuoti di Madrid, non colmati da edizioni in altre città spagnole. Il *Quijote* non si ristampa in Spagna dal 1615 al 1637; non c'è edizione spagnola in Spagna dal 1674 al 1704: il vuoto è in qualche modo compensato nel 1697 da un'edizione fatta ad Anversa, ristampata nel 1719 dalla famiglia Verdussen, verso la quale Casasayas esprime (p. 17) "cariñoso respeto". Naturalmente, i Verdussen erano solo librai: i personaggi importanti nella preistoria della moderna critica cervantina erano i traduttori (Filleau de Saint-Martin in francese, 1678; Philips, Stevens, Motteux ecc. in inglese), in attesa del protagonista Lord Carterer, il committente della *Vida* di Mayans.

Franco Meregalli

JULIÁN OLIVARES, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 210.

Pocos escritores se pueden encontrar en la literatura española tan prolíficos como Quevedo. Su obra no sólo destaca por su número, sino sobre todo por la variedad de estilos y materias que en prosa y verso ha desarrollado. Por lo que se refiere a su producción en verso se puede afirmar que ha existido una cierta tendencia a privilegiar su poesía moral y filosófica, así como la satírico-burlesca, permaneciendo la de tema amoroso en un discreto segundo plano. En efecto, aun reconociendo su indudable calidad, esta situación se justificaba acusándola de ser un mero juego retórico y cortesano. De esta manera, el Quevedo misógino, que hace de la crítica de la mujer uno de sus núcleos temáticos más importantes y que describe el amor desde un punto de vista carnavalesco y deformador, se ha impuesto hasta ahora como la cara más verdadera y genuina de su personalidad.

No obstante esto, la complejísima personalidad de Quevedo, autor de mil facetas distintas y a menudo contradictorias, está presente de la misma manera en su poesía sentimental. Así, podemos percibir el mismo "desgarro afectivo" del que hablaba Dámaso Alonso y la misma sinceridad en sus burlas antifemeninas que en sus sonetos amorosos, en sus poemas más obscenos y en aquellos en los que manifiesta su fe en un amor eterno capaz de sobrevivir incluso a la muerte. Manifestaciones ambas de un carácter vivencial que, de uno u otro modo, está presente en toda su producción, incluso en la más aparentemente fría y conceptista.

En el camino que conduce al reconocimiento de Quevedo como un poeta en el que el elemento sentimental es fundamental y en el conocimiento exhaustivo de sus sonetos amorosos, un paso de gran importancia lo constituyó en 1983 la publicación en inglés del libro de Julián Olivares cuya primera traducción al español estamos reseñando aquí.

La finalidad última declarada del volumen es la de "descubrir una trayectoria poética fundada en la intensidad de su poesía amorosa que ponga en evidencia la preocupación filosófica y la reacción personal de Quevedo frente al fenómeno del amor cortés" (Pre-

facio). De esta manera, Quevedo se nos presenta como uno más, quizá el último, de los poetas cortesés que caracterizaron la poesía española desde el siglo XV.

La filosofía del amor cortés, que se desarrolló durante el periodo medieval, había sobrevivido durante el Renacimiento, con algunas modificaciones, en el neoplatonismo predominante durante este periodo. En efecto, ambas filosofías mantienen no pocos elementos comunes procedentes de un origen y de una trayectoria literaria en gran medida paralela. Ahora bien, esta literatura erótico-sentimental, que había tenido durante el XVI su modelo literario más perfecto en el petrarquismo, entró en crisis a finales de este siglo, crisis que se agudizó en el siguiente a causa de la continua repetición de formas, esquemas y tópicos. Esto provocó el empobrecimiento y la consiguiente pérdida de capacidad expresiva del sistema predominante por lo que se hizo necesaria su renovación. Así pues, renovar la tradición poética petrarquista mediante la introducción de elementos vivenciales y de técnicas novedosas fue el gran reto al que tuvo que hacer frente la poesía barroca: en este sentido, como en tantos otros, la poesía de Quevedo, en particular la de tema amoroso, fue fundamental.

Para llevar a cabo esta tarea, Quevedo recurre a una técnica nueva, el conceptismo, mediante la cual logra expresar la profunda crisis que se produce en su interior como consecuencia del encuentro violento del deseo sexual por la amada y la necesidad de reprimirlo. Efectivamente, la teoría del amor cortés distinguía el “amor ferinus” o carnal del “amor purus”. Para llegar a éste, sentimiento de naturaleza platónica, el poeta debía evitar la consumación del deseo mediante su frustración en función del servicio a una dama, encarnación inalcanzable del sumo bien. Esta autorrepresión servía para perfeccionar al poeta cortés en cuanto modelo ideal de amante, pero como tal provocaba un sufrimiento que está en la base del característico tono de dolor de la línea petrarquista.

A menudo se ha usado el conceptismo como base sobre la que asentar la acusación de frialdad y de falsedad que ha afectado a la poesía barroca en general y, en particular, a la sentimental de Quevedo. Suponer una falta de sinceridad en el sentimiento amoroso de un autor sólo porque recurre para expresarse a la agudeza y a técnicas de carácter más o menos “intelectuales” supone aceptar un prejuicio romántico: la inmediatez entre el sentimiento y su representación artística. Ahora bien, dejando aparte que en sí mismo éste es un principio antipoético, lo que está claro es que no podemos aplicar a un periodo conceptos que pertenecen a otro y que no tienen nada que ver con su filosofía del objeto artístico.

Efectivamente, el Barroco defendió un concepto de poesía como artificio de tal manera que en absoluto permite identificar conceptismo con la falta de sentimiento. Además, éste, como tal técnica, permitía una total transformación del lenguaje poético mediante la renovación de las metáforas, los tópicos y los esquemas característicos del petrarquismo. Además, el conceptismo, en cuanto representación de una violencia verbal y conceptual, en Quevedo puede explicarse como la mejor representación literaria posible de las contradicciones íntimas del poeta.

En esta línea Julián Olivares realiza un sistemático análisis de aquellos puntos de contacto que se pueden rastrear en los sonetos amorosos de Quevedo con la tradición cortés y neoplatónica. El resultado del estudio es la confirmación de que la mayor parte de los conceptos “externos e internos” del petrarquismo sobreviven en él. Es decir, que de una lectura atenta y en profundidad de su producción sentimental se puede afirmar

que sea por los temas que por los tópicos característicos de esta poesía, nuestro autor se puede incluir como un continuador del modelo del poeta aretino. Ahora bien, en Quevedo hay una sabia renovación que nace precisamente de aquello que siempre se le había negado: su vivencialidad.

En efecto, es posible percibir en estos sonetos la íntima lucha interior que sufrió el poeta entre un ideal sentimental que, sin duda, compartía y un deseo de realizar la unión física con la amada como manifestación última del amor. El resultado de este enfrentamiento es una poesía en la que la violencia verbal encarna su indecisión interior y su incapacidad de compaginar, sin hipocresías, ambas tendencias de su ser. Como ya he señalado, el autor de este estudio avanza por un campo en el que lo habitual es el juego de matices, de diferencias mínimas pero importantísimas, mediante un pormenorizado comentario de esta producción poética. Así pasamos de contemplar ejemplos en los que se percibe la total adhesión de Quevedo al ideal del amor cortés a ver aquellos en los que, sin embargo, se percibe la ironía con la que a veces se refiere a los principios constitutivos de dicho ideal, en especial a la supuesta satisfacción que el poeta debería encontrar en la mera correspondencia espiritual de su amor por parte de la dama. En otros casos se percibe la desesperación que provoca en él la dilación indefinida del cumplimiento de su deseo cuando no su inútil intento de cubrir su frustración mediante una preceptiva moral.

De esta manera Quevedo, a pesar de su voluntad de formar parte de una tradición poética, la del amor cortés y la del petrarquismo, se ve obligado por una cuestión puramente vital a criticarla, a poner en entredicho esa misma tradición y, por consiguiente, a superarla. Para ello recurrirá sobre todo bien a la ya citada ironía respecto del modelo, bien a la expresión de otros sentimientos que, en relación con el tema amoroso, suponen una ruptura y que, de una u otra manera, a veces estaban ya presentes en otros núcleos temáticos de su poesía como el del paso del tiempo, el de la enajenación o el de la muerte.

Así pues, saludamos con alegría la aparición en español de un texto que lleva ya más de una década ayudando a entender más en profundidad uno de los núcleos temáticos más importante y, sin embargo, menos estudiados habitualmente de la poesía de Quevedo: la poesía de amor.

Jaime J. Martínez

MIGUEL DELIBES, *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso*, Firenze, Passigli Editore, 1995, pp. 155.

Da qualche tempo l'Editore Passigli dedica spazio nelle sue collane alle letterature iberiche. Nella collana di poesia, curata da Mario Luzi, ad esempio, ha iniziato la pubblicazione delle opere più importanti di Pablo Neruda, del quale sono apparsi già i primi titoli, *I versi del Capitano* e *Stravagario, Venti poesie d'amore...*, mentre nella narrativa, seguita da Geno Pampaloni, appare questo libro di Miguel Delibes, uno dei maggiori narratori spagnoli del dopoguerra, e forse il più significativo e valido della seconda metà del Novecento.

Autore di romanzi che hanno segnato profondamente la storia della narrativa spagnola del nostro secolo, Delibes iniziò la serie con un libro di evocazioni dell'infanzia, *L'ombra del cipresso è allungata*, che gli valse il premio Nadal nel 1947 e una repentina fama. Il romanzo fu tradotto anche in Italia, dove, tuttavia, nei decenni successivi, l'opera dello scrittore spagnolo non ebbe grande fortuna: apparvero di lui, presso le Edizioni Accademia, una serie di narrazioni riunite sotto il titolo *Siesta con vento Sud*, che io stesso proposi e tradussi, e molti anni dopo, presso la SEI, *Il disputato voto del Signor Caio*, uno dei romanzi più nuovi e interessanti di Delibes, denuncia della faciloneria politica e dell'opportunismo di chi dovrebbe rappresentare gli interessi del popolo.

Nel romanzo prende corpo la contrapposizione città-campagna, equivalente a corruzione-valori sani. Appassionato della natura e grande cacciatore – anche il re Juan Carlos gli si accompagna con frequenza –, lo scrittore è attento alle bellezze del campo castigliano, del quale sottolinea, nell'ambito morale, la validità permanente, come ancora ultima di salvezza nel generale disfacimento che la società dei consumi ha determinato anche nel mondo ispanico.

Dalla passione per la caccia e per la natura, della cui valorizzazione proprio lo sport cinegetico è fonte, sono scaturiti libri di grande significato artistico, dove la lingua opera un recupero non archeologico ma vivo del castigliano, come *Diario di un cacciatore*, *Con la doppietta a spalla* e *Le pernici della domenica*.

Nell'ambito del romanzo propriamente detto, una delle vette più alte della narrativa di Delibes è rappresentata da *Cinque ore con Mario*, lungo monologo interiore, di fronte alla salma del marito, di una moglie mediocre, bigotta e insoddisfatta, denuncia di una società disorientata e svigorita, prodotto dei lunghi anni di dittatura franchista.

Costante nella narrativa di questo scrittore di Valladolid è la riflessione, priva di atteggiamenti intellettualistici, sulla condizione dell'uomo in una società che ha perso il senso dei valori fondamentali, inquinata com'è dalla frenesia del vivere, dominata dalla macchina e dal danaro. È il mondo cittadino, il cui riscatto risiede unicamente nel ritorno a una semplicità che non significa rinuncia ai vantaggi della "civiltà", ma neppure asservimento ad essa, bensì riscoperta del valore di quanto appare a prima vista umile, privo di significato concreto, misurabile con il danaro.

La fuga da tale mondo ha il significato non solo della salvezza, ma della riscoperta di se stessi. Poche volte il risultato è raggiunto pienamente nei romanzi di Delibes ed è vasto in essi il senso dell'amarezza per il mancato raggiungimento della meta salvifica. Un senso profondo di frustrazione si diffonde nelle sue pagine, attraverso personaggi non di eccezionali dimensioni, tratti, al contrario, dalla normalità dell'esistere, ampia zolla del mondo in cui l'umanità si identifica agevolmente. Così ne *La cartina rossa*, uno dei romanzi più genuini dello scrittore, la scoperta dei valori permanenti avviene attraverso il lento processo d'invecchiamento del pensionato che, perse le ultime illusioni, va gradatamente chiudendosi in se stesso e sente il freddo della solitudine nella mancanza di affetti.

Un clima che si ripete, in altra forma, anche nelle *Lettere d'amore di un sessantenne voluttuoso*, libro del 1984, ora proposto in traduzione italiana. Il titolo potrebbe indurre a pensare chissà quali cose. Ma la "voluttuosità" del signor Eugenio Sanz Vecilla – un sessantenne, che un giorno, letto su una rivista l'annuncio di una signora, come sempre "piacevole" e di adeguata età, che richiede corrispondenza, intraprende un fitto

carteggio con lei –, non è che espressione di un velleitarismo ingenuo proprio di chi è giunto all'età critica senza esperienze sentimentali, ignaro del tutto di cosa sia la donna.

Con finezza, attento procedere, tra momenti ricchi di humor e di note satiriche, sempre dominati da una sincera umanità, Delibes porta il lettore, attraverso le lettere del protagonista alla donna, ad assistere al progressivo realizzarsi di una strategia di avvicinamento che proprio nel momento in cui sta per raggiungere l'obiettivo fallisce. Il signor Eugenio non è un amatore abile, né, per quanto abbia fiuto, capace di rapide decisioni; egli rimane, quindi, vittima della donna e di un amico, che realizza al suo posto quella che avrebbe dovuto essere la sua avventura. Un finale che, per quanto negativo, non provoca disperazione, ma solo amarezza e rassegnazione.

Nel romanzo si segue con partecipazione il lento rivelarsi del personaggio, uomo destinato alla sconfitta, di fronte a una donna senza dubbio più esperta in cose d'amore e più abile. In fondo, don Eugenio rimane un innocente in fatto d'amore, né poteva essere diversamente, poiché, come tanti uomini avviati verso la vecchiaia, più che dell'amore egli si preoccupa di se stesso, della condizione fisica personale, che non manca di illustrare, con un certo compiacimento di fondo, alla donna cui scrive. Compiacimento di chi vuol essere comunque oggetto di attenzione.

Un personaggio contraddittorio, quindi, ambiguo, ma senza intenzionalità nascoste; un prodotto della vita facilmente riscontrabile nel panorama abituale che ci circonda, penetrato abilmente attraverso la riproposta della tecnica epistolare, veicolo per una discesa convincente nei meandri dell'essere umano.

Giuseppe Bellini

JORGE SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, Barcellona, Tusquets, 1995, pp. 330.

Una fascetta sulla traduzione italiana di questo libro (*La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996, pp. 287) afferma che di esso "oltre 200000 copie" sono state vendute in Francia. Come la maggior parte delle opere di Semprún, infatti, fu scritto in francese e pubblicato dapprima in Francia. Qui tuttavia io utilizzo il testo spagnolo, che è dichiarato una traduzione dovuta a un certo Thomas Kauf: curioso nome per chi traduce dal francese in spagnolo il libro di uno spagnolo, nato a Madrid nel 1923, ministro nel governo di Felipe González dal 1988 al 1991. Nella vita di Semprún, per molti anni militante sotto altro nome in Spagna come esponente clandestino del partito comunista spagnolo (opportunosamente finanziato dall'Unione Sovietica), gli pseudonimi sono stati una prassi ben radicata. Egli afferma qui (p. 294) che Carlos Fuentes gli disse, a proposito del primo e più noto libro di lui, *Le grand voyage* (1963): "deberías haber hecho tú mismo la versión española". Nasce in noi spontanea la congettura che questa volta Semprún abbia seguito il consiglio dello scrittore messicano.

Comunque, siamo autorizzati a pensare che quanto leggiamo nella seconda e nella quarta pagina di copertina sia stato approvato, o stimolato, o direttamente redatto dall'autore. Nella quarta leggiamo che il libro contiene "no sólo la memoria de la muerte, sino las vivencias pasadas y presentes – vitales, sensoriales, afectivas, intelectuales y literarias –. que, al revelarse, al abrirse sin restricciones a la conciencia del autor, emer-

gen cargadas de la emoción del reencuentro consigo mismo y enriquecidas por la reflexión. “Semprún habría podido contentarse con escribir un testimonio. Pero eligió el camino de la creación literaria”. Traspare dunque una contrapposizione tra testimonianza e “creazione letteraria”, che mi lascia perplesso. È chiaro che l'autore ha intenzionalmente ricercato quelle implicazioni; e qualche volta mi sembra che tale intenzionalità gli forzi un po' la mano, diventi maniera.

L'occasione da cui è nato il libro è chiara. Nel marzo 1992, quarantasette anni dopo l'ultimo giorno passato nel campo di concentramento di Buchenwald, presso Weimar, Semprún vi ritorna, come membro di una impresa televisiva. A Buchenwald era stato dall'autunno 1944 (vi era giunto, prigioniero delle SS, dalla Francia, stipato con più di altri cento prigionieri in un carro merci, come ben sa chi ha letto *Le grand voyage*) all'aprile 1945. L'11 aprile di quest'anno erano giunte a Buchenwald le truppe americane e pochi giorni dopo era tornato a Parigi. I primi giorni della liberazione gli risultano particolarmente presenti. Tra gli ufficiali americani ha un rapporto spiccato con un intellettuale di famiglia ebrea tedesca emigrata in America nel 1933, il tenente Rosenfeld. Rosenfeld è informatissimo sulla vita letteraria parigina, ma Semprún, benché giovanissimo, rivaleggia con lui: a Parigi, essendo figlio d'un diplomatico repubblicano spagnolo in esilio, aveva studiato. Però non conosce un nuovo poeta, René Char; e Rosenfeld gli presta un suo libro, raccomandandogli di non perderlo: è il regalo di una donna. Il primo maggio Semprún è a Parigi; il giorno 9 rintraccia la donna; ma questa, Odile, l'informa che nel frattempo Rosenfeld è morto in combattimento. Jorge e Odile divengono amanti.

Nel marzo 1992 Semprún scopre a Buchenwald un particolare al quale probabilmente deve la vita. All'arrivo, nel 1944, aveva dovuto dare le generalità all'ufficio che accoglieva i nuovi venuti (gli uomini delle SS, almeno quelli di Buchenwald, erano amanti dell'ordine, oltre che strenui difensori dell'igiene). Aveva detto la verità, cioè che era studente di filosofia all'università di Parigi. Ma ora si accorge che chi raccoglieva i dati, che era un altro prigioniero (un criptocomunista, secondo Semprún; non ho capito come lo abbia saputo), scrisse “Stukateur”, non “Student”. Di stuccatori le SS potevano aver bisogno, di studenti no (benché a Buchenwald, campo meno duro di altri, non mancasse una biblioteca, da cui Semprún prese in prestito opere di Kant e di Hegel).

Il libro è popolato da ricordi di persone conosciute nel campo e di episodi della cui autenticità Semprún si fa garante, collocati in un ambiente vissuto e precisamente descritto. Se qualche volta cambia nome lo avverte. Veramente vissuto è, ad esempio, il detenuto che si sente morire di diarrea proprio il giorno in cui arrivano gli americani a liberarlo: “no hay derecho morirse así de caglera” (p. 207).

Per decenni Semprún non aveva voluto scrivere di quelle esperienze. Ad Ascona, nel Canton Ticino, dove trascorse l'estate del 1945, aveva deciso di abbandonare l'idea, che gli era venuta, di scrivere un libro sulla sua prigionia: lo scrivere gli avrebbe impedito di vivere (di qui il titolo *L'écriture ou la vie*. Cf. qui, p. 180). E cos'è vivere? È Odile, che è il presente. “Ella encarnaba para mí la vida” (p. 172).

Il libro è organizzato in tre parti. La prima, la più lunga, evoca più direttamente le esperienze di Buchenwald, la liberazione, il ritorno a Parigi, e tutte le associazioni tra i ricordi di Buchenwald ed esperienze anteriori e posteriori, insorgenti nel momento in cui rivede quei luoghi. Per esempio, lo emoziona rivedere il vasto locale per cui passava un ruscello in cui tutti facevano i loro bisogni, in presenza degli altri. Esso risultava qua-

si il rifugio sicuro della libertà dei prigionieri. Le SS non amavano entrarvi, perché non amavano assistere a quegli spettacoli e sentire quegli odori, sicché era in quel luogo che i prigionieri potevano comunicare anzi chiacchierare con la maggiore libertà.

Semprún pensa a come aveva raccontato Buchenwald agli altri, in tutti gli anni trascorsi. In realtà gli altri gli chiedevano di Buchenwald più che altro per cortesia, supponendo che egli confermasse loro l'idea che avevano di un campo di concentramento, ma senza approfondire. "En cuanto la muerte aparecía en las respuestas, ya no quería oír una palabra más" (p. 151).

La seconda e la terza parte s'allontanano più esplicitamente dalla memoria, dalla testimonianza. Nel capitolo *El poder de escribir* si chiede quale sia in realtà la sua lingua. Evoca il suo rapporto, anteriore e posteriore a Buchenwald, con una parigina più anziana, del gruppo della rivista *Esprit*, Claude-Edmonde Magny; un rapporto essenziale per quanto riguarda la sua inserzione nella cultura francese. Ricordi di adolescenza sono per lui anche i contatti col libro di Wittgenstein, la lettura delle poesie, e la visita alla tomba, di César Vallejo; l'incontro alla tavola di suo padre, nel 1938, quando questi era incaricato d'affari della Repubblica spagnola a L'Aia, con Paul-Louis Landesberg, filosofo tedesco d'origine ebraica, poi morto in un campo nazista. Semprún riflette sui modi di ricordare, sulle tattiche per stimolare il ricordo. Riferisce su letture di poeti comunisti, Aragon, Brecht, Alberti. Brecht gli sembra il maggiore come poeta, ma anche colui che "encarna de manera paradigmática la ilusión positiva, las astucias y la baja de la perversa Virtud revolucionaria" (p. 195).

Il capitolo *El paraguas de Bakunin* ci informa dei rapporti con i comunisti italiani. Fu a Milano, e nella biblioteca personale di Antonio Banfi (per la quale era passato ripetutamente l'estensore della presente recensione), che Rossana Rossanda gli diede da leggere i primi libri di Primo Levi. (Semprún evoca poi il suicidio di Levi, avvenuto l'11 aprile 1987, esattamente quarantadue anni dopo l'arrivo a Buchenwald degli americani.) Fu appunto *La tregua* di Primo Levi che lo stimolò ad abbandonare il lungo silenzio, e quindi a scrivere *Le grand voyage*.

Con *Le grand voyage* Semprún ebbe il premio internazionale Formentor. Nel capitolo *Ob estaciones, ob castillos* evoca il giorno della consegna del premio, avvenuta a Salisburgo nel 1964. Intercala a tale evocazione ricordi, emozioni, riflessioni occasionati dalla circostanza. Quando gli si avvicina il rappresentante dell'editrice tedesca pensa alle *Briefe an Milena* di Kafka. Le aveva lette su un aereo che lo conduceva da Parigi a Praga, nel gennaio 1956. Viaggiava con passaporto falso: era segretamente al servizio del movimento internazionale comunista. Portava a Praga una delibera del nucleo dirigente del partito comunista spagnolo, riunito a Parigi. Questo non era d'accordo colla vecchia guardia del partito, che faceva capo a Dolores Ibárruri. Sorpresa, la Pasionaria lo fece ospitare, per essere meglio informata, sul treno speciale del capo comunista rumeno, che la conduceva da Praga a Bucarest. Semprún evoca l'incontro nel lussuoso vagone ristorante col capo rumeno e con la Ibárruri, e la lettura notturna delle *Lettere a Milena*. Poche settimane prima della cerimonia di Salisburgo Semprún era stato escluso, a Praga, dal comitato esecutivo del partito, naturalmente anche dalla Pasionaria. "Haber sido excluido, arrojado a las tinieblas exteriores me ha ahorrado años de ilusión improductiva". Il comunismo "es, por esencia, por naturaleza histórica, incapaz de renovarse", osserva ora (p. 288).

L'ultimo capitolo si intitola *Retorno a Weimar*. Anche in questo caso il ricordo è collegato a specifiche letture: si tratta di *Lotte in Weimar* di Thomas Mann e dell'epistolario Heidegger-Jaspers. Ancora una volta vita, lettura e scrittura si mescolano in Semprún, talora suggestivamente, talora soltanto confusamente. Egli è stato per decenni un organizzatore clandestino, un uomo d'azione, dunque. Ha rischiato certamente la vita. Ma ci si chiede se questo "intellettuale" potesse effettivamente mettere in difficoltà Francisco Franco.

Se confrontiamo *La escritura o la vida* con *El gran viaje* ci risulta chiara la somiglianza strutturale delle due opere. Ma forse è più comprensibile che l'evocazione di quel viaggio tenda a divenire un labirinto, un incubo, in cui il tempo non è una linea, ma un groviglio. Forse nel caso di *La escritura o la vida* è meno giustificato che si rifugga intenzionalmente dalla linea del ricordo e dall'impegno della testimonianza.

Comunque non sarà facile dimenticare questo libro: come testimonianza, come ricordo, ed anche come intrico di esperienze intellettuali e vitali.

Franco Meregalli

ANGEL CRESPO, *Antología poética*, Madrid, El libro de bolsillo Alianza Editorial, 1994, pp. 231.

Alla fine di dicembre 1994 Angel Crespo mi inviò questo libro, con gli auguri per il nuovo anno. Ora che ci ha lasciati ho voluto conversare con lui approfondendone la lettura. Non c'è dubbio che quel gesto legittimava l'interpretazione: "Se leggi questo libro sai chi sono io. Chi sono io come poeta, cioè come "io io". L'ho preso sul serio, pur sapendo che si tratta d'una scorciatoia. Ho letto anche l'introduzione di Arturo Ramoneda, pensando che quel gesto significava un avallo anche per essa; e l'ho riletta alla fine per confrontarla con ciò che avevo osservato leggendo Crespo antologizzato (antologizzato, suppongo, da Ramoneda, ma col consenso, forse anzi seguendo le scelte concrete, di Crespo).

La prima composizione è datata 1949-1950: Crespo aveva 23-24 anni. "Ignoro cuántos pájaros/ tiene mi voz que en los árboles vive": la mia voce vive negli alberi ed ha uccelli. Riletti, questi versi mi risultano al centro dell'opera poetica di Crespo. Il rapporto dominante di Crespo, della sua voce, è con la vita vegetale e preumana. "Mi palabra" è una "tenue bestezuela de sonido". All'altro estremo del libro, alla fine, vengono "poemas inéditos en libro", datati 1989-1993: a quarant'anni di distanza Crespo scrive (*El tiempo se ha posado*, l'ultima composizione raccolta, p. 223): "El tiempo se ha posado como un pájaro/ peregrino y cansado/ a la sombra que doy". Qui è il tempo che si è posato, non la parola; ma è il "suo" tempo, come quella era la "sua" parola. Parola e tempo hanno uno stretto rapporto. Crespo affermava che non la parola è nel tempo, bensì il tempo è nella parola. Ma sono vere ambedue le cose; il principio di contraddizione non può applicarsi alla realtà vera ("la poesía niega el principio de contradicción", afferma Ramoneda, p. 35). Si è aggiunta una vibrazione di stanchezza: il tempo è un uccello, ma è stanco. "Yo también me voy borrando/ dentro de mí" (p. 219).

Dunque parola, tempo, vita vegetale e animale. E, non aggiunti ad essi, tutt'uno con essi, i fenomeni atmosferici: l'aria, la pioggia, il fuoco. "Me he pasado años contemplando el fuego" (p. 221). L'aria è come il cane: "nos pasa la lengua por las manos" (p. 60: tra i 26 e i 29 anni). "Detrás de cada lluvia se agazapa/ un oscuro animal" (p. 69: tra i 28 e i 31 anni). "El pájaro oculto de la tarde" (p. 79:31-32 anni). Insieme al fuoco il freddo: il freddo diventa un personaggio (*El guía*, p. 125: 45-49 anni). Il nulla è vivo: "el largo olor a vida de la nada" (p. 127). C'è *La unidad de lo claro y de lo oscuro* (p. 205: *Ocupación del fuego*, 1986-1989).

C'è dunque una coerenza profonda in Crespo, attraverso i decenni. La sua realtà è l'aria, il fuoco, il freddo, l'acqua e la vita vegetale e animale immersa nell'atmosfera. Una realtà che gli viene dalla vita rustica in cui è nato. Anche la parola, la parola umana, è immersa, come un uccelletto, in questa realtà. Sulla copertina del libro vediamo alcuni steli gialloazzurri d'erba, con umili infiorescenze. Benissimo: la copertina interpreta profondamente l'antologia. Non so se sia stato Crespo a volerla così; certo l'amò così.

E gli uomini? Gli uomini sembrano marginali nel mondo poetico di Crespo. La quarta pagina di copertina allude alla "preocupación social"; ma proprio non la vedo in questa antologia. Nella raccolta giovanile *Quedan señales* (1951-2) troviamo ricordi d'infanzia. Il nonno scriveva versi che "huelen a membrillos/ de armarios viejos" (p. 52): è una lirica autentica, quella dei ricordi infantili, con implicito l'ambiente rustico; ma non è ancora la realtà profonda in esso. In tale ambiente "la soledad es imposible" (p. 75: anni 1957-1958); giugno è felice; vivono con me i nonni. Non ne ricorda i volti, "mas siento/ el mismo olor que a veces/ noto en mi soledad flotar en mí". Sono un elemento del suo mondo, forse meno intensi del gregge, dell'odore germinale, della pioggia. Però spicca *Una mujer llamada Rosa* (anche perché si chiama "rosa?"). "Rebaño de golondrinas", "bandadas de ovejas", "colmena de palomas": la vita animale è solidale, si direbbe intercambiabile. C'è anche un paese, nelle cui strade "fuimos dejando flecos/ de campos y de voces" (p. 100: 1962-1964).

Già il paese, benché rustico, è umano. Qualcosa d'importante avviene nel 1965. L'Angel profondo scopre Firenze; con Firenze, scopre la città, la storia umana. *Una patria se elige* (p. 113): "Mi otra patria es Italia/ – la del verbo y el amor". "Una patria se elige/ y una mujer". Lei, lei a Firenze. E Roma, e Bologna – e Torcello: "uvas de Torcello, crecidas/ a la sombra del Juicio Final" (p. 117: anni 1965-70). Testimonianze del passato umano in forma di ruderi ed edifici: attraverso questi la geografia della civiltà entrò nel mondo profondo di Crespo. Helsinki, Francoforte sul Meno, Ginevra, Lucerna, i Grigioni (ma i Grigioni sono soprattutto *La vaca Grisona*: p. 138, 1975-78). La Francia dei "tapices"; la tomba di Ronsard. E la donna mansueta e laboriosa di Osuna: finalmente in Spagna, in una Spagna che va oltre la rustica Mancha, pur restando rustica. Attraverso un manufatto di pietra, un "brocal", ha esperienza della sua immagine nel pozzo. Venezia, dopo l'anticipo di Torcello, irrompe nel 1982; Venezia è acqua, riflessi di luce, gatti (ma in questa antologia non appaiono i gatti di Venezia). I colombi di Venezia sono troppo ovvi: Crespo immagina Venezia "recorrida por un caballo" (p. 188). A Poitiers si chiede "donde andaban las palomas" quando Leonor di Aquitania chiudeva quella finestra (p. 190, anno 1984)..

Franco Meregalli

* * *

MARGARITA PEÑA, *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*, México, UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 270.

Con un poco de retraso llega a nuestras manos esta interesante colección de estudios sobre literatura del Siglo de Oro de la prestigiosa estudiosa mexicana Margarita Peña, sin duda una de las especialistas más importantes de literatura colonial, en especial por lo que se refiere a la poesía renacentista y barroca (baste recordar su edición de las *Flores de varia poesía*, México, 1990).

El libro, que consta de diecisiete artículos ya publicados previamente y ahora reunidos en un único volumen, tiene un evidente carácter misceláneo que se percibe en la ordenación en cinco apartados: en el primero, la autora se ocupa de estudiar diversos aspectos de la poesía española e hispanoamericana que sobrevive de manera dispersa en manuscritos que, a menudo, no fueron publicados en su época. Es el caso del ya citado *Flores de varia poesía*, que de alguna manera está en el origen de los tres primeros estudios del volumen. De él, la autora nos ofrece una serie de informaciones de gran interés sobre las circunstancias que rodean su redacción, su supuesto autor (¿Juan de la Cueva?) y su traslado a España. Lógicamente la autora centra sus intereses en aquellos autores hispanoamericanos que aparecen representados en él, ya que constituyen algunos de los primeros documentos de lírica colonial. Es el caso de escritores como Francisco de Terrazas, Carlos de Sámano y Martín Cortés, que constituyen algunos de los ejemplos más claros de esa primitiva lírica italianizante que se desarrolló en América desde los mismos albores de la sociedad colonial. En efecto, sabemos que pocos años después de la conquista de la Nueva España, ya existía una importante actividad cultural y en especial poética, que giraba en torno a las academias y a los grandes autores españoles que, como Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva, por citar sólo los más representativos, residieron en el Nuevo Mundo. Evidentemente, estas presencias no pasaron inadvertidas y así surgieron los primeros frutos de una poesía que habría de tener su culminación en la insigne figura de sor Juana Inés de la Cruz un siglo más tarde.

Además, estudia la imagen que de la mujer se puede deducir de los poemas que constituyen dicho manuscrito y que es importante por cuanto nos demuestra la existencia, ya desde el primer momento, de varios modos de entender la poesía renacentista. Así, podemos ver la presencia, dominante como es lógico por el momento en el que se recopilan los poemas, de una visión idealizante de la mujer según el modelo petrarquista y, a veces, con reminiscencias cancioneriles. También hay una serie de poemas de tema erótico en los que la descripción física de la amada, aun basándose en los tópicos de la tradición, adquiere unas características particulares. Pero, además, podemos documentar una lírica de corte más realista en la que el poeta se lamenta de la insatisfacción que provoca en él la presencia de unas mujeres vulgares, ignorantes y con olor a ajo. Y, por último, nuestro manuscrito recoge ejemplos de una poesía religiosa de tipo mariano. Todo esto nos demuestra, pues, el estrecho contacto que el mundo literario hispanoamericano colonial mantenía con el peninsular y, también, la vivacidad y variedad de la naciente nueva lírica colonial.

Por otra parte dedica unas interesantes páginas a explicar las fuentes de dos poemas de la misma antología, los sonetos 293 ("Con el tiempo pasa el año, mes y hora...") y

294 (“Con el tiempo se pasan meses, días...”), que se basarían en el de Serafino Aquilano, “Col tempo passan gli anni, i mesi, l’ore...”, bien directamente, bien a través de Camoëns, quien escribió tres poemas sobre el paso del tiempo, que presentan algunos puntos de contacto con los ya mencionados de las *Flores*.

Los intereses de la autora no se acaban, sin embargo, en la literatura colonial, y así dedica los dos últimos artículos de esta primera parte a poetas españoles: Pedro de Guzmán y Quevedo, cuyo éxito en América la autora estudia a través de la presencia en un manuscrito americano del “escaramán”.

La segunda parte del volumen tiene como centro la figura de Mateo Rosas de Oquendo. De él la autora estudia su azarosa vida, sus viajes por Europa y América y, en especial, la “Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México”, en la que el autor mezcla su misoginia con una imagen negra de la Nueva España en relación con un Perú idealizado a pesar de las críticas que le dirige en otras composiciones: “y al Pirú me voy adonde / dicen que hay más oro y plata / que acá chinchas ni ratones”. Se completa esta segunda parte con un estudio de la relación escrita por el mismo Oquendo con ocasión de la revuelta de los negros de México, obra en prosa que se completa con la que Mateo Alemán escribió por la misma época sobre las circunstancias que rodearon la muerte del obispo y virrey fray García Guerra, de la que se hablará más adelante.

La tercera parte está constituida por diversos estudios sobre un texto manuscrito encontrado en los archivos de la Inquisición y que forman parte de los papeles recopilados por el Santo Oficio con ocasión de una causa abierta entre 1581 y 1584. Al acusado, un tal Pedro Suárez de Mayorga, le viene requisada una traducción del *Taisnerio*, texto sobre quiromancia, astrología y adivinación que había tenido no poca fama durante el siglo XVI. La autora reconstruye la historia judicial, ejemplo de la actuación represora de la cultura que ejercía la Iglesia en América durante este periodo. Además, el manuscrito consta de una serie de poemas que también reciben el merecido análisis por parte de Margarita Peña.

El capítulo cuarto supone la entrada de lleno en el mundo de la literatura barroca. En el primer artículo de la serie la autora se centra en la ya mencionada relación de Mateo Alemán sobre el recibimiento y las fiestas que se le ofrecieron al obispo y virrey fray García Guerra y sobre los sucesos de su repentina muerte. El segundo trata de la amistad entre Luis Belmonte Bermúdez y Juan Ruiz de Alarcón, que se encarna en la composición, junto a otras grandes figuras del teatro barroco español, de una comedia sobre las hazañas de don García Hurtado de Mendoza, el vencedor de los araucanos. Termina esta parte con una relectura crítica de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de sor Juana Inés de la Cruz, en la que la autora destaca, entre otras cosas, la extraña relación que debía unir a la monja jerónima con el obispo de Puebla, supuesto autor de la *Carta* que da pie a nuestro texto. Señala Margarita Peña, además, el elemento irónico que a veces está presente en él, así como la fortaleza de carácter y algunas de las peculiaridades psicológicas de sor Juana que se reflejan en el texto.

El volumen se cierra con un extenso repaso de las obras más significativas de la épica culta hispanoamericana, género, como sabemos, de gran prestigio literario durante los siglos XVI y XVII y que tuvo en América, por obvios motivos, un desarrollo particularmente intenso.

Así pues, como hemos podido notar, se trata de un volumen en el que, a la reconocida competencia de su autora, Margarita Peña, se une lo variado de los argumentos tratados, de las personalidades literarias, que alternan entre los hispanoamericanos (Terrazas, Oquendo, Sor Juana, etc.) y los españoles (Mateo Alemán, Quevedo), entre las figuras consagradas como las ya citadas y los autores desconocidos e incluso los textos anónimos. Además, variedad en los géneros tratados: poesía, prosa y teatro. Todo ello confluye a la hora de darnos una visión general de ese mundo colonial del que queda tanto por conocer y del que, sin embargo, sigue sorprendiéndonos su enorme riqueza y su gran originalidad.

Jaime J. Martínez

VÍCTOR BRAVO, *Letras en el sueño*, Mérida, Ed. Solar, 1994, pp. 99.

Víctor Bravo (Santa Bárbara del Zulia, Venezuela, 1949), professore all'università de los Andes, è autore di un'importante produzione critica tra cui spiccano *Los poderes de la ficción* (1987, 1993), *Magias y maravillas en el continente literario* (1988), *El secreto del geranio convertido* (1992), *Ironía en la literatura* (1993).

Letras en el sueño è una raccolta di studi sulla poesia che analizza sia l'aspetto linguistico del fenomeno sia quello filosofico. Il primo saggio *La poesía, el ser y los límites del Lenguaje* presenta un discorso generale sull'argomento, riflettendo sulla funzione della poesia come elemento comunicativo e come avvenimento linguistico. Accanto a questa prima e precisa annotazione ne segue un'altra, ben più ampia e difficile, quale la funzione poetica.

La parte centrale del testo presenta una serie di articoli su vari poeti, ad iniziare da César Vallejo, *César Vallejo, nuestro contemporáneo* e da Lezama Lima, *La resonancia y el Caracol*, poeta, quest'ultimo, ampiamente studiato da Víctor Bravo in *El secreto del geranio convertido* dove il critico offre un'interessante lettura del *Paradiso*. Seguono lavori sulla poesia di Vicente Gerbasi, César David Rincón, Juan Sánchez Peláez, Ana Enriqueta Terán, María Isabel Novillo, Eduardo Zambrano Colmenares, Douglas Bohórquez, Orlando Flores Menessini, Tarek Williams Saab, Gonzalo Fraguí, Raúl Díaz Castañeda.

L'articolo *De la poética lingüística a la semiótica poética* chiude il testo con uno studio teorico sul tentativo di Roman Jakobson di costruire un discorso scientifico sulla poesia e sulle reazioni che quest'operazione ha suscitato nel mondo della critica, tutte reazioni seguite da una successiva teorizzazione – M.R. Rifaterre, N. Ruwet, T.A. Van Dijk – che ha segnato, assieme al contributo di Kristeva fra gli altri, il passaggio da una linguistica a una semiotica poetica. In questa sezione teorica, il contributo dell'autore è dato dalla proposta esposta nelle ultime righe dello studio dove si legge: "(...) si el principio de paralelismo sistematizado por Jakobson podría pensarse como el principio universal del cuento maravilloso en Propp, o de los mitos en Levi-Strauss (o de los universales del lenguaje, en el propio Jakobson). De ser así, la Poética se inscribiría en el pensamiento estructuralista, no sólo por la noción del objeto de análisis como una "estructura" de la cual la operación analítica extraería las leyes de estructuración (construiría un modelo), sino también en la vocación estructuralista, de la búsqueda de los universales del pensamiento humano" (p. 93).

Il settore dedicato alla teoria è stimolante ma per lo studioso europeo di letteratura ispano-americana sono senz'altro più importanti i capitoli centrali dedicati ai poeti contemporanei, dove si presenta un'interessante panoramica della produzione lirica ispano-americana degli ultimi cinquant'anni.

Susanna Regazzoni

GARCILASO DE LA Vega «l'Inca», *La Florida dell'Inca*. Introduzione e bibliografia di Aldo Albònico. Traduzione di Giorgio Silvini. Note e glossario di Paola Pechi. Milano, San Paolo, 1996, pp. 800.

La Florida dell'Inca è una delle poche cronache in cui gli indigeni rivaleggiano con gli spagnoli ad armi pari. Le ragioni di questa felice situazione sono dovute, secondo Albònico, "alla natura delle terre percorse dalla spedizione di Hernando de Soto e all'esperienza vissuta da Garcilaso el Inca".

Dopo varie sfortunate spedizioni destinate alla conquista della Florida, nome originariamente riferito a un vasto territorio degli attuali Stati Uniti, scoperta come isola da Ponce de León nel 1513, Hernando de Soto, *adelantado* della Florida, nel 1539 ritentò l'impresa, ma con scarsi risultati. Fu l'ennesima esperienza negativa che indusse la Corona ad abbandonare sogni di conquista, sia per la povertà del territorio, sia per la pericolosità degli abitanti che ostacolò anche la pacifica evangelizzazione da parte di domenicani e gesuiti. La Florida rimase per anni una terra nemica in cui insediare faticosamente basi strategiche per proteggere le rotte atlantiche da gruppi armati europei che si erano stanziati nell'estremità nordorientale del mar caraibico.

La spedizione di Soto, descritta da Garcilaso, attraversò tre grandi regioni geografiche: la Florida vera e propria, le pianure del golfo del Messico, e parte delle grandi praterie degli Stati Uniti centrali. Scarsissime sono le notizie che le cronache cinquecentesche forniscono sulle popolazioni che abitavano quelle terre. Solo grazie a ritrovamenti archeologici e a moderni studi si è riusciti ad ampliare lo scarno quadro. Si può così affermare che la spedizione di Hernando de Soto incontrò indiani appartenenti a vari gruppi linguistici, popolazioni con un discreto grado di civiltà, alcune sedentarie, altre (gli antenati dei pellerossa dell'epopea del Far West) nomadi e cacciatori, altri, ma li incontrarono solo fuggelvolmente, molto primitivi raccoglitori, probabili discendenti della 'cultura del deserto'.

Garcilaso de la Vega l'Inca era un meticcio, nato a Cuzco (Perù) nel 1539, da padre spagnolo e *hidalgo*, arrivato in Perù nel 1534 con la spedizione di Pedro de Alvarado, e da madre principessa indiana battezzata con il nome di Isabel; era figlio di un'unione illegittima mai legalizzata, situazione che forse incise sul carattere di Garcilaso.

Rimasto con il padre dopo la separazione dei genitori, ricevette una buona cultura quechua e una superficiale cultura spagnola che approfondirà nella seconda parte della sua vita, in Spagna, dove adottò, dopo varie incertezze, il nome di Garcilaso de la Vega, per rivendicare un legame con il poeta rinascimentale, lontano parente del nonno paterno, a cui aggiunse, indebitamente, ma per distinguersi dal più illustre omonimo, il titolo di 'Inca'.

Dimenticata ben presto l'avventura delle armi, l'Inca si dedicò alle lettere e proprio nella sua residenza di Montilla in Andalusia redasse tutte le sue opere. Dopo aver preso gli ordini minori e aver avuto un figlio da un amore ancillare, Garcilaso morì nel 1616 a Cordova.

Poco sicuro delle sue qualità letterarie Garcilaso iniziò la sua carriera con la traduzione dall'italiano dei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo che, ad autorevole giudizio di Menéndez y Pelayo, risulta di maggior valore delle precedenti traduzioni spagnole. Tuttavia, sottolinea Albònico, "la notorietà di Garcilaso risiede soprattutto nella ricreazione del mondo peruviano e delle sue vicende precedenti e posteriori alla conquista spagnola" (p. 17).

Garcilaso, grazie ai suoi legami di parentela, si sentiva degno rappresentante dell'aristocrazia incaica: la sua è una versione ufficiale e felice del mondo incaico, depurata di tutte le notizie che potevano offuscare la grandezza del suo impero. Albònico acutamente osserva che per spiegare l'opera garcilasiana bisogna rifarsi alla situazione psicologica dell'autore. Bastardo, meticcio e americano si sentiva in condizioni di inferiorità nella Spagna del tempo dove cercava con gran fatica di farsi accettare compensando le note negative con l'antichità e la nobiltà della famiglia paterna, l'agiatazza economica, e rivalutando, non sempre felicemente e con convinzione, la condizione di sangue misto e l'origine americana, rimanendo in una posizione di compromesso che si riflette in tutta la sua opera.

Un ulteriore carattere della storia garcilasiana è l'aspetto messianico: attraverso il ricorso al provvidenzialismo l'autore giustifica malefatte incaiche e spagnole, e salva tutti, o quasi, i protagonisti della conquista del Nuovo Mondo, forzando a volte i confini della storia.

I *Comentarios reales* ebbero notevole fortuna soprattutto nel '700 quando le traduzioni francesi diffusero nell'Europa del tempo la visione del potere incaico.

Le critiche alle posizioni garcilasiane non mancarono nel Settecento e nell'Ottocento; nel Novecento furono interrotte da prese di posizione favorevoli all'attendibilità degli scritti, per cui la critica moderna non nega "l'eccezionale importanza della ricreazione della storia del Perù realizzata da Garcilaso, non soltanto come testo letterario – il che non era mai stato messo in discussione – ma pure come interpretazione militante del passato" (p. 26).

Le contraddizioni e i conflitti propri della sua condizione etnica, sociale e culturale che si trovano nei suoi scritti peruviani, appaiono anche nella *Florida dell'Inca*.

Albònico esprime un documentato parere contrario ad accettare l'ipotesi formulata da alcuni commentatori secondo i quali la redazione sarebbe durata un quarantennio, propendendo a credere alle parole dello stesso autore che nel *Proemio* afferma che, con l'aiuto di Gonzalo Silvestre suo informatore, la redazione durò circa un ventennio.

L'opera fu pubblicata nel 1605 a Lisbona e dedicata al principe duca di Braganza, rivale del re spagnolo Filippo II, forse per un certo risentimento verso la corte castigliana per lo scarso appoggio dato alla sua opera considerata ambigua, forse per affetto verso la terra portoghese.

La *Florida*, fino al 1956 anno in cui appare l'edizione messicana, fu poco studiata, forse per la mancanza di un'edizione accessibile; successivamente fu oggetto d'interesse dei commentatori, primi fra tutti, logicamente, gli statunitensi che discussero soprattutto l'attendibilità della cronaca garcilasiana e il poco chiaro itinerario seguito dalla spedizione di Hernando de Soto.

Dato che Garcilaso non fu testimone oculare degli avvenimenti raccontati, fu costretto ad utilizzare fonti esterne che Albònico con intelligente acume storico limita a

tre (la fonte orale rappresentata dal racconto di Gonzalo Silvestre, protagonista della spedizione, e due fonti scritte rappresentate dalle due succinte relazioni della conquista redatte rispettivamente da Alonso de Carmona e da Juan Coles). È indubbio che Garcilaso abbia conosciuto più ampie storie delle Indie come la *Historia general de las Indias* di López de Gómara.

Se nell'Ottocento gli studiosi contestarono il valore dell'opera storiografica di Garcilaso, la critica moderna è in gran maggioranza disposta ad accettare la ricostruzione storica della Florida, sia pur con qualche inevitabile riserva, anche dopo alcune verifiche realizzate in campo archivistico. Garcilaso indubbiamente addolci il comportamento di Soto che in cronache coeve appare in una luce fortemente negativa di violenze e saccheggi. Albònico pensa all'esistenza di una censura cosciente che indusse Garcilaso a ripartire crudeltà e virtù equamente tra conquistatori e conquistati, e a insistere su valori, come il coraggio e il senso dell'onore, comuni a entrambi, ma che accentua negli indiani, mentre degli spagnoli esalta i sacrifici e l'impegno religioso.

Un elemento importante della *Florida* è l'attenzione con cui Garcilaso difende Fernando de Soto che appare come governatore di tragica grandezza, e tutti i soldati della spedizione. È il risultato della preoccupazione garcilasiana di far uscire bene dalla vicenda tutti i protagonisti: è ciò che Albònico chiama "strategia etico-politica".

Garcilaso è considerato il più importante prosatore dell'epoca coloniale e la *Florida* la sua opera più riuscita. Albònico evidenzia che, a differenza di ciò che accade nella maggior parte delle cronache, la *Florida* offre la materia organizzata e divisa in sei libri, tanti quanti furono gli anni della spedizione, ed espressa con ricchezza lessicale ed eleganza sintattica. Contrastanti, e spesso discutibili, sono le opinioni sulle funzioni delle digressioni narrative che si trovano anche nella *Florida* che, come le fonti e altri usi della prosa garcilasiana, Albònico ricorda e critica con disincantata attenzione e autorevole giudizio, per concludere la dotta e agile prefazione prediligendo l'osservazione di Porras Barrenechea secondo il quale l'Inca partiva dalla documentazione storica per allontanarsi presto per lasciare libertà alla sua immaginazione, sfogo al narratore a discapito dello storico.

La consuetudine alla ricerca sul tema cronachistico permette ad Albònico una profonda conoscenza di edizioni e lavori critici che lo porta a selezionare con intelligenza una *Bibliografia* molto significativa.

La traduzione di Giorgio Silvini rispetta con perizia il registro linguistico seicentesco, alleggerendo però il discorso di tutto ciò che potrebbe ostacolare una lettura in verità facile e piacevole.

Le note al testo, a cura di Paola Pecchi, sono puntuali nella necessaria brevità. Un breve, ma utile glossario chiude il volume.

L'opera, condotta con grande serietà e rigore scientifico, dice una parola importante anche sul valore storico della *Florida*, oggi meno discutibile che in passato, anche se condizionato dai modi formali e l'impegno ideologico dello scrittore meticcio che pone spagnoli e indigeni su uno stesso piano di positività, smorzando o esaltando i fatti brutti o belli, avvicinando sempre più vincitori e vinti in una sintesi che forse Garcilaso credeva di rappresentare.

Donatella Ferro

EMILIA PERASSI, *Matías de Bocanegra e la «Comedia de Santos» nella Nuova Spagna*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 146.

Ogni discorso critico che abbia per oggetto la commedia del siglo de oro in genere e quella “de santos” in specie soggiace, per ovvie ma non per questo valide ragioni, ad una vasta costellazione di interdetti, non tutti e non sempre dichiarati.

Porre in questione la paradigmatica e vertebrale peninsularità del genere o azzardarsi a giudicare della sua letterarietà senza pagare pegno ai miti, grandi e piccoli, della teatralità barocca, significa dunque operare un vero e proprio sacrilegio.

Sacrilegio che il saggio su Matías de Bocanegra di Emilia Perassi intenzionalmente consuma ed amministra non per gusto della trasgressione, ma in nome di un concretissimo *apego* alla peculiare “geografia della storia” del proprio testo, cioè alle dimensioni extrateatrali che lo caratterizzano, tanto nell’argomento quanto nella peculiare configurazione letteraria entro cui la forma della scrittura viene a ridefinire ragioni e limiti del proprio rapporto di conformità ad una tipologia. Il dialogo intertestuale, infatti, non ha mai per interlocutore diretto il genere astrattamente inteso, ma sempre e soltanto, da un lato, una specifica serie di altri testi e, dall’altro, il sistema di idee entro cui questi funzionano. Ogni singola opera si realizza infatti traducendo in pratica letteraria il peculiare compromesso in base al quale ciascun atto di parola e di scrittura situa se stesso entro gli orizzonti paradigmatici che, di volta in volta, vengono individuati dall’interferenza tra gli statuti vigenti e i valori che la loro vigenza avrebbe il compito di concretare, difendere e, per quanto possibile diffondere. La dialettica madrepatria-colonia, lungi dall’essere risolta nel segno di una unidirezionale estensione di pratiche discorsive modellizzate e pedissequamente riprodotte, diviene così protocollo di uno scambio entro cui le dimensioni del contesto, trovando adeguato spazio, aprono l’opera e la risolvono nella dinamica delle sue fruizioni, trasformandola in non innocente specchio di un mondo che continua ad essere altro, proprio perché nei suoi pretesi modelli sopravvivono, rimosse e non risolte, le molte e costitutive tensioni di una controttestualità tutt’altro che pacificata.

Il problema non è, se non in minima misura, quello di rivendicare un’originalità o una precedenza rispetto al supposto modello, peninsulare e calderoniano, quanto quello, assai più interessante, di dar conto della produttività con cui tale originalità e tale precedenza, tanto relative quanto evidenti, possono concretamente inserirsi nell’inter-testo del Calderón. Vengono qui in luce, per contrasto, le troppe e non sempre buone abitudini di una critica che, specie allorché si misura con i propri classici, tende a presumere assoluta e stagna la pur notevole e per molti versi ammirevole coerenza interna degli oggetti che indaga. Individuando nella *Comedia de San Francisco de Borja* (1640) e nei suoi accenti novoispani l’anello mancante di una catena testuale che collegherebbe la madrepatria a se stessa, la beatificazione del Borja alla sua canonizzazione e l’auto sacramental alla “comedia de santos”, cioè proponendo la *pièce* di Bocanegra come termine medio, anche cronologico, tra l’auto calderoniano *El Gran Duque de Gandía*, *San Francisco de Borja* del 1624 e la quasi omonima commedia *El Gran Duque de Gandía* licenziata alle scene dallo stesso autore nel 1671, la lucidissima analisi di Emilia Perassi non si limita infatti a spiegare lo specifico scarto tra un particolare auto e una particolare commedia, ma finisce per mettere a nudo il carattere non esclusivamen-

te autoreferenziale di un meccanismo riproduttivo che, pur esplicitandosi di preferenza lungo l'asse auto-comedia, sembra in realtà orientare la dialettica interna dell'intero teatro calderoniano. In quest'ambito, il modulo stesso del rifacimento sembra in effetti contenere una forte e forse ineliminabile vocazione onnivora, cannibalica e, a tratti, apertamente plagiaria. Del resto, che tale propensione a rideclinare e rimasticare il proprio e l'altrui sia coesenziale alla natura riflessiva e quasi esegetica dell'ermeneutica calderoniana, sembra confermato dal fatto che tale tratto sopravvive alla morte del maestro e trova paradigmatica continuità e parossistica continuazione nei calderoniani del primo Settecento.

Detto della scarsa tenuta dei vasi di ferro calderoniani, resta in campo, con una permeabilità che solo in parte è speculare, il presunto coccio del vaso novoispano che tra loro viaggiava, portando in sé le autonome ragioni del proprio autore, la piena concretezza del proprio testo e, soprattutto, l'irriducibile originalità del proprio contesto. Tutti elementi che il saggio di Perassi assai lucidamente individua, evidenzia e valorizza, orchestrando un felice dialogo tra la dimensione dell'enunciato e quella dell'enunciazione. Le disavventure critiche ed editoriali della *Comedia de San Francisco de Borja* di Matías de Bocanegra e quelle dei due testi calderoniani che con essa dialogano delineano così una parabola cervantinamente *ejemplar*, tanto rispetto alle reali dinamiche del teatro novoispano, quanto rispetto alle semplicistiche abitudini di una tradizione critica le cui letture hanno spesso peccato per eccesso o per difetto di attenzione, passando dall'episodica e rivendicatoria sopravvalutazione di testi tutto sommato modesti, all'opposta tentazione di condannare in blocco l'intera drammaturgia coloniale, assolutizzando la dipendenza della produzione ultramarina dai modelli peninsulari e riducendo un corpus testuale non privo di originalità all'infimo rango di puro e semplice documento dell'altrui fortuna.

Marco Cipolloni

JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Versi d'amore e di circostanza*, Torino, Einaudi, 1992, pp. IXX-185.

Molteplici iniziative messicane e ispaniche hanno celebrato il terzo centenario della morte della massima artista della Nuova Spagna dell'età coloniale. Sor Juana, al secolo Juana de Asbaje, fu un reale prodigio del secolo XVII, tanto che fu chiamata la "Fénix" del Messico, in senso laudatorio estremo, richiamando un altro "Fénix", il famoso Lope de Vega, detto appunto "Fenice degli Ingeni". Ciò che richiamò sempre prepotentemente l'attenzione dei lettori e degli studiosi fu la vita singolare della suora, furono i numerosi punti oscuri, che essa presentava e continua a presentare.

Giovinetta, fu introdotta nella corte vicereale, ai tempi del governo del marchese don Antonio Sebastián de Toledo, e il suo ingegno, le sue conoscenze nei vari rami dello scibile stupirono tanto che, a distanza di anni, ancora il vicerè menzionato ricordava, stando al gesuita Diego Calleja, biografo della suora, come essa si fosse difesa quale un valente galeone reale da poche scialuppe, i quaranta cattedratici dell'Università di Messico, riuniti per metterla alla prova in una "scientifica contesa", promossa dallo stesso vicerè.

Ammirazione della corte anche per la sua bellezza, improvvisamente, sui diciassette anni – era nata il 2 dicembre del 1648 – decideva di entrare in convento, prima in quello delle Carmelitane, dove la regola era assai dura, poi definitivamente, l'anno dopo, nel convento di San Gerolamo, dove trascorse il resto della sua vita, senza che le mancassero quelle “distrazioni” letterarie per le quali sembra – lei stessa lo dichiara in quella che possiamo considerare la sua autobiografia, la *Risposta a Suor Filotea de la Cruz*, primo e polemico documento di rivendicazione del diritto della donna all'istruzione e alla parola – avesse un'autentica passione. Carattere presto temprato da non poche persecuzioni in convento, ma anche venerata e protetta da personaggi potenti, come il conte di Paredes e la moglie, e da alti prelati, quali il vescovo di Puebla de los Angeles, don Manuel Fernández de Santa Cruz. Il quale ultimo, tuttavia, fu la causa scatenante della crisi definitiva della monaca, con la censura di “Sor Filotea de la Cruz” – pseudonimo del quale si valse – premessa alla pubblicazione della *Crisi di un sermone*, o *Carta Atenagórica*, nella quale Sor Juana aveva attaccato, sui motivi dell'amore di Dio verso gli uomini, il famoso gesuita Padre Vieira, personaggio di spicco e confessore dei re del Portogallo.

Quello di Sor Filotea fu un attacco ingiustificato, pretestuoso forse, finalizzato alla politica personale del vescovo avversa all'arcivescovo di México, carica alla quale aveva aspirato invano. La verità fu che la censura, in cui si consigliava Sor Juana di dedicarsi a cose devote, non alla poesia e al teatro, sua attività preminente, colse di sorpresa la monaca, già abbondantemente provata dal suo severo confessore e dalla scarsa simpatia del fanatico arcivescovo della capitale, grande misogino. Dopo pochi mesi la suora stilava la sua *Risposta*, difendendo la bontà della sua azione e denunciando le molte difficoltà incontrate nella sua vita, confessando la sua tirannica disposizione alla poesia e alla creazione letteraria.

Fu il suo ultimo scritto letterario. Dopo di esso Sor Juana non produsse più nulla e, in tempi divenuti difficili per il Messico, di carestie e di rivolte, scoppiata la peste, si dedicò alla cura delle consorelle colpite dal morbo e contagiata dal male si spense il 17 aprile 1695. Morte edificante, secondo il Calleja, ma certamente aveva fine così un lungo martirio, che le aveva amareggiato gran parte degli anni conventuali, dal quale il plauso dei molti ammiratori, in Messico e in Spagna, non aveva potuto salvarla. La *Inundación Castálida*, primo volume delle sue poesie, e il secondo, furono stampati in Spagna con il patrocinio dell'amica tanto celebrata, la viceregina Maria Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, contessa di Paredes. Il terzo volume uscì dopo la morte della suora.

Ed eccoci ai punti oscuri della vita di questo personaggio. Anzitutto la decisione di farsi monaca: nonostante Sor Juana proclamò di essere entrata in convento perché totalmente negata per il matrimonio e al fine di poter continuare nei suoi studi, alcuni propendono per una precoce delusione amorosa, fondandosi su una serie di preziose poesie d'amore e su di un passo che sembrerebbe autobiografico della commedia *Los empeños de una casa*, teatro di cappa e spada sul modello di quello di Lope de Vega. Ma al teatro doveva dare altri testi notevolissimi Sor Juana, negli “autos sacramentales”, tra essi il *Divino Narciso*, e nei numerosi “villancicos” e “loas”. Forse il vero motivo del ritiro in convento fu la scoperta della propria illegittimità, macchia terribile all'epoca, soprattutto in una società dominata da una nobiltà boriosa. Il convento diveniva, quindi, una salvezza: lì la giovane avrebbe potuto continuare a coltivare la sua passione, a ricevere gli amici di rango cui si era legata. La cella di Sor Juana divenne infatti il salotto let-

terario della capitale della Nuova Spagna: vi si riunivano intellettuali, alti prelati e persino il vicerè e la viceregina facevano spesso visita al convento e alla suora.

L'altro punto oscuro è rappresentato dalla censura di suor Filotea de la Cruz. Nessuno è riuscito fino ad oggi a spiegarla in modo convincente, neppure Octavio Paz nel noto saggio *Suor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, dove avanza il sospetto che rispondesse a una bega tra ecclesiastici, della quale fece le spese la povera donna.

Il curatore e traduttore del volume che qui segnalo, ha dedicato vari dei suoi studi all'opera sorjuanina, soprattutto alla *Respuesta*, che ha pure tradotto, come oggi traduce, o meglio, ritraduce, da traduzioni di allievi, la poesia "d'amore e di circostanza", dando ai testi ritmo e rima. Un lavoro che vale certamente a favorire una maggior conoscenza della poesia di Sor Juana in Italia, anche se già esisteva una pregevole antologia poetica curata da Roberto Paoli per la BUR di Rizzoli.

Il Morino premette alla scelta antologica un lungo studio introduttivo, certamente interessante e tale che, anche se non se ne condividono le argomentazioni freudiane, è comunque di attraente lettura. Egli insiste, come già in scritti anteriori, sui traumi sorjuanini determinati da un padre assente e da una madre procace procreatrice – ebbe tre figli da un uomo e tre da un altro, mai sposati –, e soprattutto su una supposta relazione d'amore tra la monaca e la viceregina sua protettrice. Dacia Maraini, anni fa, aveva avanzato altro sospetto, facendo del rapporto tra Sor Juana e la schiava mulatta che la madre le aveva regalato, una relazione omosessuale. Ma prove non esistono assolutamente per nessuno dei due casi, anche se il curatore del volume einaudiano si sforza di piegare al suo disegno taluni passi, imbastisce situazioni e pur dichiarando non rivelatori di autobiografia i versi d'amore della suora, finisce per attribuire ad altri dedicati alla contessa di Paredes una reale credibilità.

Non mi attarderò qui nella critica, per ragioni di spazio, ma non mancherò di sottolineare il merito dell'impegno del Morino, utilizzatore abile di numerose ed acute letture di testi di autori moderni che conforterebbero le sue asserzioni. Ritengo si debba guardare sempre con rispetto al lavoro altrui se condotto con convinzione, anche se continuo nella mia "cecità", non per pruderie, ma perché ritengo che in ogni tesi le prove concrete siano quelle che contano.

Giuseppe Bellini

ANGELA B. DELLEPIANE, *Concordancias del Poema Martín Fierro*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1995, 2 tomos, pp. 1010.

La literatura gauchesca resulta una de las manifestaciones más originales de las letras hispánicas; es curioso, sobre todo teniendo en cuenta las convenciones literarias de la época, que un grupo de hombres letrados eligiera el lenguaje rústico de la campaña para la redacción de obras en verso que se difundirían a través de la imprenta. No se trataba sólo de una elección estética, era la elección de un "público", pero paradójicamente, de un público en su mayoría analfabeto. El *Martín Fierro* es, como se sabe, la obra cumbre del género y, más allá de sus innegables valores literarios, las circunstancias han hecho que se convirtiera también en la obra más representativa de la literatura argentina, en-

trando, y con todo derecho, en el mundo de los clásicos. Desde el punto de vista lingüístico la obra recibió una especial atención por parte de críticos y lingüistas que cuajó en interesantes estudios; además del ya clásico tratado de Tiscornia *La lengua de Martín Fierro*, de 1930, el problema que plantea la literatura gauchesca ha dado lugar a algunas discusiones, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre la lengua usada en esas obras y el habla rural rioplatense del siglo XIX; y en la que han intervenido con sus aportes, entre otros, J. P. Rona y M. B. Fontanella de Weinberg. Como sucede siempre con las grandes obras de la literatura, el *Martín Fierro* se sigue revelando, aun en nuestros días, como una fuente inagotable de análisis e interpretaciones, y a medida que se cuenta con instrumentos más agudos y afinados, se abren espacios nuevos para el estudio y la investigación. Es así que no se puede dejar de recibir con especial beneplácito la publicación de estas *Concordancias* elaboradas por Angela Dellepiane que se proponen como una herramienta imprescindible para seguir abordando el estudio de la obra de Hernández de aquí en adelante. Como bien recuerda la autora (p. 24), existe una obra precedente: *A concordance of José Hernández: Martín Fierro* del Prof. Daniel Scroggins publicada en 1971 por la University of Missouri Press en la que el autor no ha tenido en cuenta nexos gramaticales, pronombres, verbos auxiliares y otros operadores lingüísticos, por lo cual, en ese trabajo, se dejan sin concordar unas 325 palabras del texto. Dellepiane, en cambio, ha seguido el criterio de incluir la totalidad de las palabras ya que, su “objetivo final” es construir un “Diccionario Gauchesco de Autoridades” (p. 24), de acuerdo con un plan presentado por ella a la Academia Argentina de Letras en 1990 y publicado luego en el *Boletín* de la Academia (T. XVI, N° 219-20; enero-junio, 1991; pp. 157-79). Advirtiendo los límites del trabajo de Scroggins, la autora ha elaborado estas nuevas concordancias para llevar adelante su proyecto, ya que, como ella dice: “necesitamos de todas ellas (las palabras) para, por fin, tener un completo conocimiento de esa lingüística recreación artística a la que denominamos ‘lenguaje gauchesco’” (pp. 24-25).

Si el auxilio del ordenador electrónico facilita enormemente la elaboración de las concordancias de un texto – este trabajo ha sido realizado con el *Programa Oxford de Concordancias* (OCP) –, no es poca la tarea que debe realizar el investigador para obtener listas certeras y atendibles, puesto que el medio mecánico no está capacitado para reconocer una serie de datos lingüísticos: piénsese, por ejemplo, en las formas verbales conjugadas que son idénticas a pesar de pertenecer a lexemas distintos (*fue* puede pertenecer al verbo *ir* o al verbo *ser*); en los infinitivos verbales que pueden funcionar como verbos o como sustantivos (*deber*, *cantar*, etc.); el mismo fenómeno puede darse también con otras clases de palabras (el término *bajo* puede ser preposición o adjetivo, *viejo* puede ser sustantivo o adjetivo, etc). En el caso particular de la obra de Hernández, sin embargo, a estas dificultades que puede presentar cualquier texto castellano se suman otras, típicas de la literatura gauchesca, como por ejemplo las oscilaciones que se advierten en muchos vocablos del texto entre la forma estándar y otra arcaica o vulgar o escrita con una ortografía fonemática (*bueno/ güeno*, *boleado/ boliao*, *fogón/ jogón*, *abuela/ agüela*, *adonde/ ande*, etc.). A esto se suman también otros problemas como el de los acentos, los errores tipográficos, los juegos de palabras, las formas perifrásticas, uso de mayúsculas y minúsculas, etc. No nos consideramos incondicionales admiradores de las novedades tecnológicas; pero no podemos dejar de reconocer las ventajas y posibilidades que ofrecen los medios mecánicos cuando están guiados por la inteligencia hu-

mana que corrige y adecua los datos a los que la máquina no tiene acceso. Consciente de todas estas dificultades, la autora ha trazado una serie de criterios básicos que expone detenidamente en las *Advertencias para el uso de las presentes concordancias* (pp. 15-27) y que le han permitido configurar una obra de consulta extremadamente rigurosa, prolija; pero al mismo tiempo de fácil consulta, con datos de inestimable utilidad para quien se interese en profundizar aún en este clásico de la literatura argentina, ya sea desde un punto de vista estilístico, crítico literario, lingüístico, ideológico, etc.

Las concordancias, como es natural, se presentan dispuestas alfabéticamente, muchas de las palabras están reunidas bajo lemas (lo que permite concentrar todas las formas en que aparece, por ejemplo, un mismo lexema verbal o nominal) y acompañadas por una serie de referencias (de qué *parte* del poema se trata, número de *verso*, *hablantes* – o “interlocutores” como los llama la autora –, y *contexto*, es decir: la cita que incluye el vocablo). Estas referencias facilitan y enriquecen las posibilidades de utilización de la obra, así como también la adecuada disposición gráfica que alinea en una columna central las palabras-clave. Leyendo las “Advertencias” se pone de manifiesto el cuidado por lograr un instrumento que resulte práctico y sencillo de manejar, pero que al mismo tiempo sea preciso y exhaustivo, ofreciendo la mayor cantidad de referencias e informaciones posibles: el acierto de los criterios elegidos se puede comprobar cuando se consultan estas concordancias.

Se ha utilizado como texto base la edición de Eleuterio Tiscornia (Buenos Aires, Coni, 1925) que debió ser fotocopiado para que, por medio del *scanner*, se convirtiera en un texto legible para el ordenador, y se realizaron también otras manipulaciones que el asesor técnico del trabajo, James D. Block, detalla en las *Notas Técnicas* (pp. 29-31). La autora se ocupa de enumerar, también, otras ediciones – argentinas y españolas – que coinciden con la de Tiscornia, y que pueden servir de apoyo para quien trabaje sobre la base de estas concordancias (p. 15).

Un comentario aparte merecen los ocho apéndices que acompañan y enriquecen el caudal de información de esta obra. Se trata de índices y listas de palabras presentados según distintos criterios (frecuencia absoluta, lemas, palabras finales de verso, índice inverso, títulos y subtítulos, variantes (en la edición de Tiscornia) y *Type/token ratio*, es decir, la relación entre el vocabulario total del poema y el total de palabras. Las posibilidades de uso de estos apéndices son innumerables, tanto para la investigación literaria como lingüística y pone de manifiesto una vez más los criterios de rigurosidad y exhaustividad que han guiado a la autora que ha sabido valerse inteligentemente de los instrumentos de la informática para realizar una obra cuyos resultados presentan indudables méritos.

Lo que Américo Castro llamó “peculiaridad lingüística rioplatense” se ha manifestado desde siempre como un ámbito interesantísimo de investigación que, a pesar de los importantes estudios que se han ocupado y se siguen ocupando de él, está muy lejos todavía de ser conocido y explicado en toda su complejidad lingüística, histórica y sociológica. Contar con el auxilio de estas *Concordancias* – y esperamos que en breve plazo también con el proyectado “Diccionario Gauchesco de Autoridades” – facilitará y estimulará el interés por proseguir investigando tanto en el campo lingüístico como literario esa región sudamericana donde el hispanismo se ha manifestado con rasgos tan auténticos como originales.

René Lenarduzzi

PLINIO MENDOZA, *Quegli anni con Gabo*, Roma, Omicron, 1996, pp. 206.

Curioso personaggio questo colombiano, amico di García Márquez e autore già di un libro divenuto famoso, *El odor de la guayaba*, sul celebre scrittore, serie di interviste e di apprezzamenti frammisti a critiche d'ordine politico che, a dire il vero, non risultano molto producenti per la figura del celebrato, soprattutto per quanto concerne la sua ferrea amicizia con il capo della rivoluzione cubana, Fidel Castro.

Curioso perché, scrittore chiaramente dotato e autore di due romanzi, in particolare uno del tutto rilevante, *Años de fuga*, del 1979, che ebbe il premio "Plaza y Janés", ambientato a Parigi, tra la variopinta fauna latinoamericana dei "rivoluzionari" e degli intellettuali di sinistra, preferisce dedicare il suo tempo e il suo ingegno più che alla narrativa a seguire la traiettoria vitale e di scrittore del famoso personaggio cui lo lega una lunga e pare indissolubile amicizia.

El olor de la guayaba risale al 1982; due anni dopo il Mendoza ritornava sul tema e sulle sue relazioni intimamente amichevoli con l'ormai famoso compatriota ne *La llama y el yelo*, titolo ora tradotto in italiano efficacemente con *Quegli anni con Gabo*, diminutivo familiare quest'ultimo con cui l'autore di *Cien años de soledad* è chiamato dagli amici.

Nell'edizione italiana il libro, ricco di notizie che riguardano non solo il personaggio cui è dedicato, ma lo stesso autore, appare profondamente modificato rispetto all'edizione originale del 1984, e a tutto vantaggio del testo, in quanto elimina pagine troppo insistenti dell'autobiografia personale di Plinio Mendoza, meno interessante certamente per chi segue Gabo e la sua opera, come il lungo capitolo dedicato alle sue relazioni con la figura mitica del padre. Non che il Mendoza scompaia dal libro, anzi è ben presente, come testimone, come critico, come sottolineatore di una problematica che ad un certo punto lo divide dal fraterno amico, del quale racconta, in sostanza, i difficili inizi, quindi la strepitosa ascesa alla celebrità, fino alla consacrazione del Nobel.

Quegli anni con Gabo, testo fitto di avventure e di osservazioni, di minute rivelazioni circa le persone e gli organismi politici, gli opportunismi e le ideologie trasformate in tirannia ed oppressione, costruisce una figura di grande interesse per quanto concerne García Márquez. Certo si ha sempre l'impressione che Gabo sia il pretesto per riflettere luce su di sé da parte dell'autore, un convertito dal comunismo al liberalismo, impegnato a sottolineare della rivoluzione cubana la degenerazione verso la dittatura, pur continuando a considerare Fidel innocente, o all'oscuro delle trame dell'apparato burocratico del partito.

Molti segreti circa l'atteggiamento dell'intellettualità latinoamericana di stanza a Parigi, da Cortázar a Vargas Llosa e ad altri intellettuali numerosi, vengono rivelati. Il Mendoza scopre i motivi di atteggiamenti sorprendenti, casi che esplodono soprattutto dopo l'imprigionamento e la successiva autocritica dello scrittore Heberto Padilla, che fece scalpore, determinando una netta divisione tra chi, aperti gli occhi prese le distanze da Castro e chi invece, come Cortázar e lo stesso García Márquez, continuò nella fedeltà alla rivoluzione cubana.

Un libro che si legge come un romanzo, questo di Plinio Apuleyo, dotato scrittore, abile nel gioco di luci e di ombre, efficace sottolineatore di contrasti, di incongruenze non rare in scrittori fortemente ideologizzati e che vengono da una realtà così complessa come quella latinoamericana. Ma non è tutto qui: lo scrittore affonda nei meandri

della natura umana il suo bisturi, teso a chiarire che l'ideologia non conduce i cubani alla libertà, ma alla dittatura, non alla felicità, ma alla repressione della libertà. In sostanza, comunista in partenza, è questa la confessione di un doloroso fallimento, un atto di accusa contro chi dalla comoda Parigi, da una vita ricca di ogni soddisfazione e sicura, propaganda feroci programmi rivoluzionari, decide ostracismi, condanne.

Una prosa spesso ricca di poesia rende attraente, al di sopra del contenuto, *Quegli anni con Gabo*, testo reso con grande finezza nella traduzione italiana di Martha Canfield. L'editore ha seguito probabilmente l'onda del momento pubblicando questo libro, onda che porta insistentemente l'attenzione su Cuba. Ma il libro meritava di essere diffuso perché permette di comprendere meglio il fenomeno non solo García Márquez, ma l'intellettualità latinoamericana dei nostri anni.

Giuseppe Bellini

MARIO BENEDETTI, *Pedro e il capitano*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 1995, pp. 77.

Le suggestioni tematiche della produzione letteraria di Benedetti sembrano sempre sorprendentemente attive nel tempo e nello spazio. Sorprendentemente, poiché la scelta dell'editore pisano Serantini non pare essere l'ennesimo ripescaggio dettato dalle contingenze politiche, bensì la coraggiosa riproposta dell'imperituro problema della dignità umana.

Stupisce che la scelta sia ricaduta su di un'opera teatrale non solo di difficile comprensione e rappresentazione, ma anche poco considerata dal pubblico uruguayano, dalla critica e dallo stesso autore. Nella sua lunga conversazione con Hugo Alfaro, infatti Benedetti afferma a chiare lettere: «El teatro que escribo es malo, y por eso he dejado de escribirlo»; e per quanto *Pedro y el capitán* costituisca secondo lui un'eccezione, i critici la ritengono artificiosa, poco credibile, esente da quell'apparente spontaneità che caratterizza la migliore narrativa dell'autore rioplatense. L'indagine psicologica è troppo esplicita, poco lascia all'immaginazione del pubblico, che è costretto a concentrarsi sui dettagli dei monologhi e dei dialoghi e sulla microgestualità, mentre l'azione è pressoché assente.

In *Pedro y el capitán*, dramma in quattro parti del 1979 e non del 1986 (si tratta della nona edizione), come viene indicato nel risvolto di copertina dell'edizione in esame, il chiarimento delle idee dello stesso Benedetti avviene mediante un'evoluzione corale degli elementi della rappresentazione. L'iniziale monologo sofisticato dell'aguzzino sfocia in un intimo ed accorato dialogo con il prigioniero, per giungere finalmente ad un totale ribaltamento psicologico e fisico dei ruoli: si rovescia l'uso del *tu* e del *lei*, l'inquirente («siamo al momento della verità ed il mio stile è soprattutto la franchezza», p. 13) diviene inquisito e supplice. Pedro, che accetta di parlare solo quando è senza cappuccio, dimostra che le contraddizioni della vita del capitano sono, dal punto di vista umano, superiori a quelle che quest'ultimo gli rimprovera: se il primo, pur essendo borghese e pertanto legato ad un discreto stile di vita, aderisce ad un movimento che propugna, a livello ideale, l'abolizione della proprietà privata, il secondo, dal canto suo, riesce a condurre un'esistenza sentimentalmente normale malgrado la bestialità del suo ruolo «pro-

fessionale». Inoltre il militante borghese ha dei nobili ideali da perseguire, da difendere, per i quali morire, mentre il militare è incapace di superare il vuoto ideologico che lo circonda: pur non torturando materialmente in prima persona, il terrore che infonde con la sua strategia retorica è finalizzato semplicemente ad ottenere quella confessione, quel tradimento che solo è in grado di dare un senso al sistema perverso di cui è cieco e impersonale rappresentante («noi come istituzione», p. 19).

Ma se il punto di partenza è palesemente politico, quello d'arrivo è esistenziale. In America Latina, in larga parte ancora dilaniata dalle lotte per il monopolio del potere, le tanto diffuse ideologie di sinistra differiscono di gran lunga da quelle degli altri continenti: a prescindere dall'ortodossia cubana, il comunismo rappresenta, genericamente, il contraltare dei regimi dispotici sovente imposti dagli Stati Uniti. Non è comunque la propaganda politica il fine ultimo della *pièce*: Benedetti perviene ad un'aperta condanna della commistione letteratura-politica. Cronologicamente situata alla fine del periodo di permanenza a Cuba ed all'immediata vigilia dell'esilio spagnolo dello scrittore, che ha inizio nel 1980, essa riunisce tutte le grandi inquietudini che egli aveva manifestato nelle precedenti opere, con maggior agio e fortuna: la solidarietà, il capitalismo, l'antimperialismo, la solitudine, la tortura, la morte.

«Voi contro di noi» (p. 15): tentando di stravolgere l'opposizione manichea cui tutti, più o meno coscientemente, tendiamo, l'autore ambirebbe ad una seria quanto improbabile autoanalisi di coloro che si definivano *buenos muchachos*, facendo leva sui loro punti deboli. Ma l'esortazione di Mario Benedetti richiede una notevole dose di coraggio, di cui pochi sono dotati tant'è che si è verificato ciò che egli deplorava: cioè che terminate le conflittualità intestine, l'indifferenza prendesse il sopravvento, e che quindi la gente recuperasse le antiche, comode abitudini di vita come se nulla fosse accaduto. Quanto Pedro e il capitano erano riusciti con fatica a colmare, a chiarire, ad abbattere, a costruire, si vanifica in nome dell'ipocrita quieto vivere che rientra nei canoni della società occidentale.

L'esplicito scavo nella psicologia dell'aguzzino non si basa su testimonianze reali bensì sulla ricostruzione a tavolino di conflitti ed espressioni caratterizzanti la particolare situazione: il linguaggio, in particolare, viene immaginato come estraneo a quello della pragmatica comunicazione quotidiana. A questo proposito mi permetto un piccolo appunto alla traduzione di Furio Lippi: per quanto «straordinario», il registro linguistico di Benedetti non giunge mai ad essere talmente elevato da superare la colloquialità, e mi sembra dunque un po' forzato rendere il testo con vocaboli (probabilmente derivati dalla toscana del traduttore) quali *codesta* (p. 19), *chetati* (p. 34) o locuzioni del tipo *rimanere simpatico* (p. 24).

Il macrosistema semiotico della rappresentazione teatrale aiuta chiaramente a far apprezzare il testo: recentemente, il Circolo Keaton si è servito della traduzione di Lippi e delle relative note al testo, per mettere in scena, con successo e per la prima volta in Italia, l'opera di Benedetti. Andrea de Manincor, regista nonché interprete del colonnello, giustifica la scelta in nome di un teatro che ha il dovere di veicolare i preziosi messaggi di civiltà, di umanità, e di essere medium, mezzo e strumento di trasmissione di emozioni forti ed impegnative. Viene quindi privilegiata l'attualità e l'universalità di questo «racconto parabolare in forma di dialogo» che condanna i tentativi di amputare la parola ai teatranti vivi e veri in nome di ideali superiori.

La mediazione verbale rimane infatti al centro della messa in scena: i due interpreti si contendono il palcoscenico quasi esclusivamente tramite una parola che, di battuta in battuta, acquista sempre maggior significato. Il vuoto compiacimento dialettico iniziale del militare s'infrange contro il rigore morale della vittima che non solo resiste stoicamente agli attacchi fisici e verbali scanditi da un'impetosa porta scorrevole sul fondo della scena, ma replica con coraggio e schiettezza fino a coinvolgere l'aguzzino, che infine attende con impazienza le sedute liberatorie con Pedro, ormai assunto a un ruolo di analista: non gli risolve i conflitti interiori ma lo guida in un percorso psicoterapeutico di presa di coscienza.

Lo scenario del Circolo Keaton è ancor più spoglio di quello previsto da Benedetti: ci sono tre sedie, un tavolo con una fotografia di famiglia, un lavandino e una grata, in alto, da cui filtra la luce. La prima entrata di Pedro è già faticosa, in un tentativo di aggiungere drammaticità ad un personaggio non pienamente riuscito, psicologicamente statico, difficile da interpretare per la lacunosa credibilità che suscita e nel lettore e nello spettatore. Perfettamente delineata e rappresentata è invece la parte del capitano, la cui personalità *in fieri* è colta nell'evoluzione allegorica dei costumi (è sempre meno curato e compito ad ogni entrata in scena), del linguaggio, della mimica. La sua fiducia, evidentemente autentica, nelle potenzialità di persuasione verbale, finisce per sortire l'effetto contrario a quello immaginato: se il prigioniero è davvero un essere umano come lui, come non subirne il fascino carismatico?

Patrizia Spinato

MARÍA GUERRA, *Dove duole il tempo*, traduzione e prefazione di Gianni Toti, Roma, Fahrenheit 451, 1995, p. 128.

Nella piccola – per formato, non per ambizioni – collana “I taschinabili”, edita da Fahrenheit 451, troviamo recentemente pubblicata una raccolta di poesie della messicana María Guerra, col testo originale a fronte della traduzione di Gianni Toti.

L'autrice è al suo esordio in Italia e ancora sconosciuta fuori del Messico: dalle scarse note biografiche forniteci nell'introduzione – non a caso sottotitolata *Ignotizie* – apprendiamo che coordina alcune pagine del periodico “El Día” dedicate alla donna e all'infanzia, collabora a una rivista del Collegio di Scienze e Umanità dell'UNAM, dove insegna, e anima gruppi di riflessione femminile, “imparte talleres de reflexión”. Una donna che “ha poco tempo per scrivere ... perché scrive troppo ... non solo poesie”, impegnata innanzitutto nella riflessione e nell'azione sociale e politica.

Gianni Toti, fedele alla sua impostazione epica e battagliera, inquadra l'opera poetica di María Guerra nel Messico eroico, delle lotte e delle rivolte, gioca coi significati del cognome contrapponendo Guerra a Paz, parla di “poesia guerrera”, definisce l'autrice “una combattente del linguaggio, una donna immersa nella lotta contro gli orrori che esplodono nel Chiapas delle rivolte”.

Ma ciò che traspare da queste poesie è la lotta quotidiana per affermare un proprio spazio di riflessione e di sentimento, per salvare qualcosa di sé dall'incessante macinare del tempo e della vita, per scoprire, dietro la facciata dell'impegno sociale, familiare, di lavoro, il peso e il dolore dell'esistenza.

Non sappiamo quanto il percorso dei sentimenti segua il solco dell'esperienza di vita dell'autrice, ma alla poesia non importa quanto il poeta abbia realmente sofferto o gioito, non interessa la puntigliosa analisi della vicenda biografica: ciò che veramente conta è percepire l'immagine poetica, il simulacro, vestito dei sentimenti del poeta. Leggendo, ascoltiamo una voce che, da dietro le quinte, ci invita a riflettere sulla realtà dell'immagine, non sulla fatuità dell'essere.

Piccoli componimenti, a volte rapidissime immagini come un riflesso negli occhi, un linguaggio piano, naturale, semplice e insieme colto, un "ritmo circadiano, poetidiano" – come suggerisce Gianni Toti: María Guerra non ci propone poesia epica o civile, che cerchi il suo valore nel confronto col contesto etico o sociale o con sentimenti che il lettore provi già prima di leggere, ma ci mostra le ombre, a volte profonde e impensate, di un'esistenza borghese, che si muove tra le persone di famiglia, scandita dalle ricorrenze, da piccole – grandi – gioie e tristezze.

Ma

“las muchachas en la misa
los jóvenes ansiosos de romance,
la siesta
el pan horneado
la ropa limpia
y los zapatos lustrados
de los niños,
tienen olor a muerte”.

I luoghi comuni dell'esistenza si rivelano desolati, il poco di bello, di fiorito, svanisce nell'inutile, nel “vacío”:

“Nos enseñaron la bondad
dar
servir
amar.
Y de pronto
el tiempo nos ha quitado todo
no hay padres ya
no hay hijos
y en la casa vacía
¿para qué se hacen las cosas?
¿para quién?”

Riascoltiamo in questi versi le tematiche già affrontate dalla Castellanos in *Lecciones de cosas*, dove i valori tradizionali trasmessi alla donna non funzionano, non la ricompensano.

Per María Guerra, però, non c'è spazio per l'odio e il disprezzo per se stessa, ma solo desolazione e tristezza, perché in realtà l'autrice, pur vivendo la stessa crisi di valori, di ruolo, già affrontata da altre scrittrici messicane, non risponde col rifiuto, col diside-

rio di spezzare una tradizione che assegna alla donna solo il ruolo di moglie e madre e di garante dell'ordine della casa.

Dopo che tutte le aspettative sono state soddisfatte e si è adempiuto fino in fondo a quanto la società richiede, resta una sensazione di vuoto, di assenza, percezione solo inconscia della fine del proprio ruolo sociale, come in "Ausencia", dopo il matrimonio della figlia, o in "Naufragio", per la perdita dell'amato.

Anche il proprio impegno civile entra in crisi, quando si scopre quanto poco si sa dell'amica e compagna di tante attività, morta senza che si sapesse nulla di lei, del suo essere intimo: il libro si chiude però con una speranza, col desiderio di accedere a qualcosa di nuovo. "Hoy cumpló cincuenta años – afferma – y quiero de regalo el mar".

Clara Camplani

MAYRA MONTERO, *Tú, la oscuridad*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 250.

Mayra Montero, cubana di nascita, ma che vive a San Juan de Portorico fin dai primi anni della rivoluzione, dove esercita come giornalista, si definisce e si riconosce come una scrittrice dei Caraibi, con tutte le conseguenze di questa scelta. L'ultimo romanzo di Mayra Montero tratta, come il primo, *La trenza de la bermosa luna* (1987 cfr. "Rassegna Iberistica" n. 30) e il terzo, *Del rojo de su sombra* (1992, cfr. "Rassegna Iberistica" n. 50), di un fatto di cronaca e trae ispirazione da una serie di articoli apparsi nei maggiori quotidiani nordamericani sulla scomparsa di alcune specie di rettili. "Hace dos años" mi racconta Mayra Montero, spiegandomi la genesi del suo romanzo "apareció en el magazine *New York Times* un artículo impresionante, titulado *El silencio de las ranas*, en el que se contaba la misteriosa desaparición de especies enteras. He conocido y consultado a varios herpetólogos y parece que es un hecho cierto: todas las notas científicas que hay en mi libro sobre especies anfibias desaparecidas, están contrastadas, no sólo con los herpetólogos puertorriqueros Juan Rivero y Rafael Joglar, sino con asociaciones de defensa de los anfibios en extinción". L'originale intreccio è costituito dalla storia di un erpetologo nordamericano – zoologo esperto in rettili – e della sua guida nera che si incontrano ad Haiti per cercare di trovare l'ultimo esemplare di una rana in via d'estinzione. La narrazione si struttura attraverso capitoli che presentano alternativamente la storia dei protagonisti e il loro punto di vista con una serie di espedienti, quali l'analessi, l'azione parallela e la contrapposizione di due diversi linguaggi narrativi. In quest'incrocio di discorsi si inserisce una terza scrittura costituita da note di tipo scientifico divulgativo che trattano dell'estinzione di alcune classi di anfi in vari luoghi del mondo, presentata a intervalli regolari, ricavate da articoli di periodici di tutto il mondo. Il romanzo, perciò, mostra il punto di vista di Victor Grigg – lo scienziato – la voce di Thierry Adrien – la guida –, che ben presto si rivela veicolata dalle registrazioni fatte del suo racconto e dalle note. L'incontro dello scienziato e della guida favorisce l'amicizia tra due individui provenienti da mondi geograficamente vicini ma esistenzialmente agli antipodi, attualizzando, ancora una volta, la nota lezione del maestro Alejo Carpentier sui 'contesti' come elementi de 'lo real maravilloso' che caratterizzano il continente americano. Le riflessioni di Victor Grigg, dapprima concentrate unicamente nel suo progetto scientifico, col procedere della

conoscenza della guida, prendono una strada diversa: lo zoologo inizia a pensare alla propria esistenza e a farne un bilancio che include anche il fallimento del matrimonio con una collega, ormai legata ad un'altra donna. La sua vita, dove l'interesse professionale gioca un ruolo primario, risulta poca cosa confrontata con le vicende appassionante che popolano la storia di Thierry Adrien. Nei capitoli ricavati dalle registrazioni, quest'ultimo racconta una vicenda di passioni, dove il sesso, la morte e il mistero sono i cardini della cronaca di una famiglia guidata da un padre autorevole e saggio, e da varie figure materne tra cui una futura amante e cinque fratelli, fra i quali un fratellastro, futuro *ton ton macoute*. La vita dell'haitiano è importante anche per quanto riguarda la dimensione religiosa poiché egli manifesta conoscenza e rispetto nei riguardi dei riti ancestrali che reggono l'universo, ciò trasfigura la sua narrazione, introducendo l'ascoltatore – o il lettore – in un mondo magico, dove l'uomo è governato da leggi che rispettano il ritmo della natura e che obbediscono a delle regole spirituali. A questo proposito si collega la scelta del titolo ricavato da una frase di una preghiera "Oh tú, luz, tú, la inmaculada, tú, la oscuridad, que envuelve el espíritu de aquellos que ignoran tu gloria", orazione che non appartiene alla Santería, né ai riti sincretici afrocubani, bensì a un gruppo minoritario, stanziato in Martinica e Guadalupe, d'origine induista, legato all'adorazione di Shiva. L'orazione è proferita da un personaggio femminile malvagio che pratica questo culto estraneo alla cultura haitiana e per tale motivo recepito come oscuro e minaccioso. Gli universi d'appartenenza dei protagonisti, dunque, presentano gli estremi del mondo di oggi: da un lato un sistema basato sulla conoscenza scientifica e sui suoi progressi e dall'altro una cultura ancestrale fondata sul mito, condizionata da superstizioni e da timori.

Il romanzo presenta l'inversione graduale dei ruoli degli attanti; se in un primo momento lo scienziato nordamericano arrivato ad Haiti rappresenta la personalità dominante, ben presto il suo sistema di valori si scontra con la società circostante e risulta vano e debole. La crisi conseguente è radicale e porta il protagonista a rivedere le fondamenta stesse della sua esistenza. Thierry Adrien è la guida che conduce il nordamericano attraverso i sentieri alla ricerca della rana in estinzione, ma lo orienta anche attraverso la sensualità caraibica e le complessità di una tradizione magica in un ambiente violento.

Susanna Regazzoni

ZOÉ VALDÉS, *Il Nulla quotidiano*, Milano, Zanzibar, 1996, pp. 163.

La lettura di questo romanzo di stile autobiografico lascia il lettore certamente sospeso circa la sua interpretazione, soprattutto se si considera la presentazione di quarta di copertina, dove si sottolinea l'importanza del libro, "un libro che chiedeva di essere scritto e che può provocare ogni tipo di reazioni ma non certo l'indifferenza".

Nell'originale la presentazione di copertina allude a una scrittura sul quotidiano e sul banale, con una lucidità rabbiosa che mantiene vivo il fuoco dell'esistenza. La protagonista, Patria, nata nell'anno trionfale della rivoluzione castrista a Cuba, poi mutatasi in Yocandra per sfuggire alla retorica del proprio nome, scriverebbe "per vendicarsi, per comprendere e perché la comprendano, scrive fino a che le parole si impadroniscono di lei e la spingono verso un futuro sconosciuto e incerto dove brilla tenue l'ultima luce della speranza". Una

luce che è difficile, per la verità, scorgere, dominato com'è il romanzo dal senso funebre di quanto è perduto, dal fallimento di un'isola "che aveva voluto costruire il paradiso".

L'autrice è nata nel 1959 ed è al suo secondo romanzo, ma *Il nulla quotidiano* è il suo primo libro di narrativa. Vive a Parigi con una figlia e l'editore italiano ci informa che per diversi anni ha lavorato presso la delegazione cubana all'Unesco nella capitale francese. Queste sono tutte le notizie.

Di fronte a questo romanzo vari sono gli interrogativi che sorgono spontanei. Anzitutto circa il motivo della rapidità con cui *Il nulla quotidiano* è stato diffuso in altre lingue, se l'opera appare nel 1995. Evidentemente si tratta di un rinnovato interesse per Cuba, ma ora per quella Cuba fallimentare uscita dal regime di Fidel Castro. Nel *boom* turistico-sessuale verso il povero paese caraibico, si inserisce anche certa letteratura. Non si tratta di grandi narratori come Carpentier o lo stesso Cabrera Infante, ricchi di preoccupazione, ma di scrittori della delusione e della consumazione, che denunciano il tramonto delle illusioni di fronte al fallimento della rivoluzione e al grigiore subentrato nell'isola carente di tutto, dove lo spettacolo ricorrente è la prostituzione, il clima quello della perdita di ogni valore, l'assillo quello della fame.

Il pericolo di questi temi è che divengano una moda, che non rispondano a una problematica davvero profonda in chi li tratta, soprattutto se in tempi migliori ha fatto parte di quell'"ufficialità" diplomatico-culturale che ha goduto dei privilegi della rivoluzione ed ha condotto, in particolare a Parigi, una vita spensierata, come bene denunciò anni fa Plinio Apuleyo Mendoza nel bel romanzo *Años de fuga*.

Oltre alla delusione, che cosa vi è, infatti, ne *Il Nulla quotidiano*? Un ossessivo esercizio del sesso. Nel nulla che la circonda, la protagonista va solo alla ricerca di questo, si intrattiene in descrizioni insistenti che certamente sono abili e dimostrano eccezionale competenza, specie se leggiamo il capitolo ottavo, un capitolo sempre ricco di pornografia, a dire dell'autrice, nella narrativa cubana.

Attraverso la protagonista, la Valdés dà testimonianza anche della sua cultura: conoscenza soprattutto di autori cubani, ma anche di aspetti dell'arte contemporanea, frutto non v'è dubbio, della permanenza a Parigi e della frequentazione di ambienti dove la cultura è tema di società. E forse frutto di una società ostentatamente disinibita è anche l'insistita crudezza del linguaggio, alla quale uno scrittore esperto raramente indulge. Ma proprio per questo sconcertante modo di esprimersi, del resto in accordo con l'ossessivo esercizio sessuale, non mancheranno al libro lettori entusiasti.

La scrittrice fa nelle pagine finali esercizio autocritico. Del suo libro dice, attraverso la protagonista: "Io so che non sarò geniale. Non mi sopravvaluto, sono il prodotto semantico di pessime professoressine di spagnolo. Non mi faccio illusioni, ho dubbi nella costruzione delle frasi lunghe, mi perdo in un guazzabuglio di chiacchiere inutili, avrei dovuto leggere di più Lezama Lima e Proust. Mi sbaglio con la concordanza dei tempi, lo so, non c'è bisogno di dirmelo". Autoaccusa immotivata se si legge il romanzo, il cui ritmo inevitabilmente trascina, nonostante l'esilità della trama. Meglio sarebbe stato sciacquarsi prima la bocca. Ma è fuor di dubbio che *Il Nulla quotidiano* non lascia indifferente il lettore, al quale offre un panorama desolante del nulla di ogni giorno in cui si dissolve l'isola che si era aperta anni fa alla speranza.

Giuseppe Bellini

JOÃO NUNES FREIRE, *Os Campos Elísios*, Edição, introdução e notas de António Cirurgião, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996, pp. 434.

Dopo una parentesi editoriale lunghissima, rivede finalmente le stampe, per i tipi della Biblioteca Nazionale di Lisbona, la *novela* pastorale di João Nunes Freire, *Os Campos Elísios*, uscita a Porto nel 1626. Ancora una volta, il merito di questa riscoperta – quanto mai opportuna, considerata la non facile accessibilità dell’opera al lettore comune – va ascritto ad António Cirurgião, che alla novellistica bucolica peninsulare (si pensi, ad esempio, ai lavori sulla *Diana*), e a quella portoghese in particolare, ha dedicato una parte non trascurabile dei propri studi. Come se, infatti, non bastasse il ponderoso saggio critico-biografico su Fernão Álvares do Oriente – autentica pietra miliare nelle ricerche sull’autore – apparso ormai vent’anni or sono, lo studioso ha contribuito in maniera rilevante alla conoscenza di quello specifico *corpus* letterario anche attraverso la riedizione di esemplari congeneri poco noti, quali la *Lusitânia Transformada* e *A Paciência Constante*, entrambi pubblicati dalla benemerita Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Non è dunque un caso questa nuova edizione de *Os Campos Elísios*, rientrando piuttosto in una strategia di recupero organico del genere pastorale, la quale, al di là dell’intrinseco valore dei testi riproposti, assume un’importanza documentale di indubbio rilievo. Dev’essere perciò senz’altro apprezzato lo sforzo congiunto del curatore e dell’editore nell’attendere a questa ulteriore, felice iniziativa, che ha l’ambizione, come le altre due che l’hanno preceduta, di rivolgersi ad un pubblico non soltanto specialistico, per quanto quest’ultimo ne rimanga il destinatario naturale e privilegiato. Ed è appunto questo previo allargamento dell’ambito di destinazione a rendere conto – qui come là – di certe opzioni metodologiche, quali, ad esempio, il ricorso ad un’ortografia e ad una punteggiatura modernizzate rispetto all’originale, nonché un approccio critico decisamente scolastico, affidato ad agili paragrafi tematici (“Biobibliografia de João Nunes Freire”, “A divisão da obra”, “Cenário”, ecc.).

Certo è che, comunque, quali che siano gli intenti perseguiti, neppure ad un’edizione divulgativa come questa sono consentite disinvolute semplificazioni del tipo di quelle riscontrabili nell’ampia introduzione premessa al testo. Sorvolando, infatti, su talune sviste e inesattezze – presenti in maniera tutto sommato fisiologica, a parte un Priamo qui divenuto, incomprensibilmente, padre di Enea in luogo di Anchise (p. 71) – stupisce una certa approssimazione nella densa trama di rimandi e di raffronti, a volte imprecisi o poco pertinenti. Per esempio, a p. 28 si legge (cito testualmente): “E numa novela pastoril, *L’Arcadia* de Sannazaro, que serviu de modelo tanto a Samuel Usque como a Álvares do Oriente, o narrador recorre também à alegoria para se referir a um homem monstruoso, parte urso e parte tigre, que obrigava os pastores a abandonar a Hespéria”. Ora, l’allegoria in questione, contenuta nel lamentevole canto che Selvaggio attribuisce al poeta napoletano Caracciolo nell’egloga X, in realtà non si riferisce, come vorrebbe Cirurgião, “a um homem monstruoso, parte urso e parte tigre”, responsabile della fuga dei pastori dalle terre d’Esperia, bensì, più in generale, ai *mala tempora* del Regno di Napoli, con una probabile allusione alla lotta tra la dinastia aragonese e l’aristocrazia baronale (“Un’orsa, un tigre han fatto il fier connubio”, X, 174).

Un'altra osservazione ineludibile riguarda, invece, il concetto di "opera aperta", di cui Cirurgião, che si richiama esplicitamente ad Eco, dà un'interpretazione riduttiva e semplicistica. Parlando, infatti, della conclusione de *Os Campos Elísios*, la quale non prevede continuazioni, a differenza di altri suoi predecessori, come, ad esempio, la *Diana* o la *Galatea*, lo studioso portoghese contrappone all'"apertura" di queste, la "chiusura" di quella (nel senso, appunto, dei possibili sviluppi diegetici). È quindi evidente che la nozione di "obra aberta" chiamata in causa dal Cirurgião ha poco a che fare con la definizione datane da Eco, che, come si sa, concerne non tanto la materiale indefinitzza del testo, quanto piuttosto la sua fruizione, ovvero quel processo interpretativo, individuale ed autonomo, che ne permette infinite esecuzioni.

D'altro canto, non mancano a questa introduzione spunti di un qualche interesse, come quelli inerenti al fitto reticolo intertestuale in cui *Os Campos Elísios* sono inquadrabili, dalla *Diana* alla trilogia pastorale di Rodrigues Lobo, passando per le *Ribeiras do Mondego* e la *Lusitânia Transformada*, senza del resto dimenticare l'eredità classica evocata fin dal titolo. Trattandosi poi di un prosimetro, un cenno particolare merita anche l'attenzione rivolta dal curatore all'analisi delle parti in verso, con i singoli componenti classificati dal punto di vista ritmico-strofico, come pure in base alla loro occorrenza testuale. Una schematica appendice chiude infine il volume, a cui un maggiore approfondimento critico, soprattutto in chiave storico-culturale, avrebbe sicuramente giovato. Ciò non toglie tuttavia che la riproposta attuale della novella di Nunes Freire possa costituire un utile arricchimento alla fisionomia di un genere – la novellistica bucolica – assai negletto in Portogallo e per il quale sembra ormai giunto il momento di un'adeguata ricognizione d'insieme.

Roberto Mulinacci

MÁRIO Cláudio, *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1995, pp. 207.

O último romance de Mário Cláudio obedece a várias estratégias narrativas determinadas pela arquitectura textual e tendo em consideração o ponto de partida ou núcleo primordial que subjaz à própria elaboração da escrita. O Autor recupera a ideia de Eça de Queirós, expressa na correspondência com Ramalho Ortigão em Novembro de 1878, de publicar um romance polémico "como um modelo de mostrar ao País as consequências de tão horrorosa condição de abaixamento", projecto que deve ter assustado o próprio Ramalho, que se lhe refere em termos de "*chantage* inominável" e de "bomba do seu anunciado romance", na já citada correspondência da qual alguns segmentos fazem agora parte duma sequência narrativa (pp. 47-49).

O romance-provocação de Eça deveria narrar a invasão de Portugal por uma potência estrangeira e é de supor que o conto *A Catástrofe* do grande romancista, utilizado como material numa nova contextualização (cfr. pp. 44 e 46), fosse um esboço do projecto queirosiano inacabado que, à semelhança de outras obras do autor de *Os Maias*, teria fornecido uma peça incisiva do mosaico conotador de uma certa ideia de Portugal através duma visão crítica e cada vez mais pessimista quanto à mentalidade dominante no País. Uma tal visão, ressemantizada no novo texto, aflora explicitamente no discurso

de *As Batalhas do Caia* como um estilema reelaborado para caracterizar a atmosfera e o ponto de vista da personagem-Eça mas também assumido simbolicamente como imagem de uma geografia conflitual: “Mas eis que, emergindo das trevas [...] se estendia o corpo de Portugal. Eram polígonos de campos húmidos, imersos no nevoeiro medievo [...] sobre os quais pairava o pardacento manto do fumo” (p. 18).

Para além do narrador principal, que manifesta uma intimidade intensa em relação à personagem de Eça (“nosso José Maria”, “nosso cônsul”, “nosso homem”, “nosso herói”, etc.) Mário Cláudio cria um projecto ficcional que prevê outros narradores: a “carta de um soldado”, escrita da frente de batalha; um inventado texto de Eça; algumas sequências atribuídas a um certo Policarpo, “morador à esquina do largo do Pelourinho, justamente defronte ao Arsenal” e a quem cabe o discurso sobre a organização da resistência – espaço que inclui alguns dos melhores quadros da vida lisboeta, que nada ficam a dever à observação aguda do modelo queirosiano –, para além do que no romance é explicitamente transcrito, como já se disse, dos escritos de Eça e Ramalho. Pertence, porém, ao primeiro narrador, como é óbvio, a organização textual, a distribuição, pela textura narrativa, dos “diferentes” discursos que só se diferenciam, ao nível do registo e tonalidade, no caso dos textos de Policarpo ou do soldado, por motivos de coerência lógica. De resto, a intimidade atrás referida é o resultado da representação dialógica entre os dois narradores (entre os dois autores, porque não dizê-lo?), visto que o acto de escrever provém dum impulso que mergulha as suas raízes no olhar penetrante do “voyeur” que, no caso específico, segue e “persegue” os passos do protagonista: “E é nestas alturas que entendo urgente intervir, segredando-lhe avisos [...], ‘Deixe-se disso, meu caro cônsul [...] leia um dos oito volumes da *História de Portugal*, do nosso ilustre Pinheiro Chagas, leitura que, não revelando uma espantosa eficácia terapêutica, o há-de divertir numa passagem ou noutra, fornecendo-lhe mais do que um motivo de reflexão, e de proveitosa reflexão, sobre o carácter e o espírito da Pátria Portuguesa” (p. 60).

É este diálogo íntimo que está na base da biografia romanceada ou ficcionalização biográfica sobretudo dos últimos vinte anos da vida de Eça de Queirós (1880-1900), retomando o Autor processos metodológicos que, com sucesso, tinha aplicado nos romances *Amadeo*, *Guilbermina* e *Rosa*, embora aqui a procura duma identificação se tenha alargado ao âmbito da criação escritural com a intenção de recuperar o verbo queirosiano, diga-se que com resultados apreciáveis quanto à atmosfera, tonalidade, meios expressivos (uso de galicismos, utilização da estética da ironia, por exemplo). Mas a escrita de *As Batalhas do Caia*, em relação ao que se poderia individuar como seu arquétipo, é inevitavelmente outra, apresentando marcas estilísticas identificáveis com o idioleto reconhecido e reconhecível do Autor. Basta atentar no ritmo, na respiração da palavra e sobretudo na estrutura geometrizarante do corpus textual, formada por unidades sequenciais que lembram com frequência a organização do Mário Cláudio contista ou até poeta. Além disso, a ficcionalização da História, que poderia conotar o projecto de romance de Eça, é também e sobretudo um pretexto para atingir uma dimensão que não se confina às acções narradas e temporalmente colocadas nos finais do séc. XIX mas cujos efeitos devastantes se alargam ao nosso tempo, ao tempo da nova escrita, como neste segmento de grande actualidade: “Lembrávamo-nos do tempo em que era cada país europeu aquilo mesmo que era, e tremíamos em face da aberração da natureza que tornaria iguais os homens e as paisagens, as casas e as lojas, e que nos

converteria numa espécie de bonecos comandados por uma entidade, sem rosto e sem nome, governando por mandato de outra entidade nenhuma” (p. 116). Depois de *Em nome da mãe*, de Armando Silva Carvalho (1993), creio que a narrativa portuguesa contemporânea encontrou decididamente outra voz narrante contra o conformismo ideológico e contra a acomodação dos intelectuais que, nas várias manifestações artísticas, têm privilegiado a incursão no passado, sem se confrontarem com a transformação das mentalidades e sua problematização no corpo social e cultural do país.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste:

- Annali* – Sezione romanza, IUON, 37, I (1995).
Disenso, 8 (1996).
Dispositio, The University of Michigan, 45 (1993).
Estudios, ITAM, 42 (1995).
Estudos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 21, 2° (1995).
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 70, (1996), 71 (1996).
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 102 (1995); 103 (1996).
Mester, UCLA, 23 (1994).
L'Ordinaire Latino Americain, Université de Toulouse-Le Mirail, 159 (1995); 160-161 (1996).
Quaderni ibero-americanos, 78 (1995).
Quadrant, Université Paul-Valéry-Montpellier, 12 (1995).
Revista chilena de literatura, 47 (1995).
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., 50, 2° (1995).
Revista de filología románica, Universidad Complutense de Madrid, 11-12 (1994-95).
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 8 (1995).

b) Libri:

- AA.VV., *De la luna a mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Selección e introducción de N. Santiáñez-Tío. Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 376.
- AA VV., *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Coordinado por J. Alvarez Barrientos y J. Checa Beltrán. Madrid, CSIC, 1996, pp. 893.
- V. A. Billone, *Tres generaciones de poetas de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional, 1995, pp. 192.
- J. Cadalso, *Notti lugubri*. Testo spagnolo a fronte. A cura di Raúl Crisafio e Franco Quinziano. Nota biografica, traduzione e note di Raffaella Odicino, Milano, Arcipelago Edizioni, 1995, pp. 179.
- E. Cros, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1990, pp. 236.

- E. Cros, *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS, 1995, pp. 139.
- C. Decors, *El forat de l'agulla*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 136.
- N. M. Flawia de Fernández-M.J. Sierra, *Tradición y renovación de la lírica en Tucumán (1955-1990)*, I.I.L.A.C., Tucumán, 1995, pp. 142.
- E. Márquez, *Zugwang*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 112.
- E. Mendoza, *Restauratione*. Introduzione e traduzione di Cecilia Galzio. Testo castigliano a fronte. Messina, Andrea Lippolis Editore, 1996, pp. 301.
- R. L. Stevenson, *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*. Traducció de Salvador Oliva. Barcelona Quaderns Crema, 1996, pp. 160.
- D. Uchino, «Alguien que anda por ahí» *di Julio Cortázar. Arte e artificio della narrazione*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 1995, pp. 113.
- O. Wilde, *De profundis*. Traducció de Jordi Larios. Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 176.