

RASSEGNA IBERISTICA

62

Febbraio 1998

Manuel G. Simões, *A errância na literatura portuguesa do séc. XX* ...Pag. 3

Fernando J.B. Martinho, *Visões do fim na poesia portuguesa mais recente* « 13

Roberto Vecchi, *Reescrevendo a inconfidência: Gonzaga duque e a demanda de mitos fundadores da nova ordem republicana* « 27

NOTE: G. Bellini, *In margine a «L'Abencerraje e la bella Sbarifa»* p. 39; F. Meregalli, *Il secondo Américo Castro* p. 43

RECENSIONI: M. del Carmen Artigas, *Los Sefaraditas: España-El Imperio Otomano-La Argentina* (D. Ferro) p. 47; M. A. Pérez Priego ed., *Teatro Medieval, Castilla* (A. Zinato) p. 49; G. Serés, *La transformación de los amantes* (A. Brandalise) p. 52; J.E. Gelabert, *La bolsa del Rey, Rey, reino y fisco en Castilla* (N. Guasti) p. 53; I. Arellano y B. Oteiza eds., *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, I. Arellano y A. L. Cilveti eds., *Autos sacramentales completos de Calderón*. 1. *El divino Jasón* (F. Meregalli) p. 55; J. Ortega y Gasset, *Meditación de nuestro tiempo* (F. Meregalli) p. 57; L. Basalisco, *Tra avanguardia e tradizione. Cinque studi sull'auto sacramental degli anni Trenta* (L. Chierichetti) p. 58; J. Ortega Spottorno, *Los amores de cinco minutos* (F. Meregalli) p. 60

M. Rojas y F. Ovares, *100 años de literatura costarricense* (S. Regazzoni) p. 60; R. Prieto, *Miguel Angel Asturias's Archeology of Return* (G. Bellini) p. 62; C. Alegría, *L'uomo che era amico della notte* (G. Bellini) p. 63; J. Díaz, *A picco*; C. García, *Le sorelle Agüero* (G. Bellini) p. 64; A.M. Rodas, *Mariana en la tigrera* (D. Liano) p. 66; W. Machado, *Libro de animales* (P. Spinato) p. 67

J. Ferraz Diogo, *Manuel Rodrigues Lapa. Fotobiografia* (M.G. Simões) p. 69; M. Degerine, *A dúvida e o Riso* (M.G. Simões) p. 70; A. Lobo Antunes, *Le navi* (G. Bellini) p. 71; *Poeti brasiliani contemporanei* (G. Bellini) p. 73

PUBBLICAZIONI RICEVUTE..... « 75

«RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, 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 *Ricerche e 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, 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 studi anglo-americani e ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Università Ca' Foscari di Venezia – Castello 3405 – 30122 Venezia – Fax 041-5299413

ISBN 88-8319-192-7

Copyright © 1998 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di febbraio 1998

MANUEL G. SIMÕES

A ERRÂNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉC. XX

O modelo de errância pressupõe uma interacção entre sujeito e espaço, impossível de ligação à viagem programada e de certo modo geometrizar, de exploração ou de conquista, fundamentada na apropriação do espaço por parte do Eu intencional e (pre)disposto, portanto, a transferir, de dentro para fora, os traços distintivos da sua própria cultura¹. É por isso que aquele modelo pode assumir, mais especificamente, aspectos psicológicos, emotivos, morais e, sobretudo, axiológicos. Será visto, deste modo, no sentido das categorias e das problemáticas gerais do saber intra e extraterritorial, o que compreende múltiplas experiências de despaiamento e da alteridade – principalmente em conexão com as figuras do estrangeiro, do colonizado, do emigrado, do refugiado, etc. –, vistas, de modo genérico e segundo uma valência tão ampla quanto possível, como o que se poderia chamar “formas de exílio”. São tipologias amplamente representadas na história política e cultural, não apenas portuguesa mas de toda a área ibérica, como demonstram alguns exemplos macroscópicos: a expulsão dos judeus a partir dos finais do séc. XV; a lenta e longa colonização dos países do chamado Terceiro Mundo, com as relativas guerras de independência; a sucessão dos regimes ditatoriais nos vários países – para citar apenas algumas das causas que provocaram movimentos e situações confinantes com a diáspora.

Procura-se observar aqui o imaginário do espaço na literatura que tipifica, em muitos aspectos, a errância, o peregrinar, isotopias constantes da literatura portuguesa (basta pensar nessa extraordinária e enigmática novela de Bernar-

¹ Cfr. GIANFRANCO RUBINO, *Introduzione a Figure dell'erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 7-23. O mesmo estudioso refere-se ainda ao modelo da errância como “un bisogno di abbracciare quell'altrove” sfuggente, sempre precluso al ‘qui’, oppure, all’inverso, di coincidere volta a volta con un ‘qui’ non incalzato da un ‘altrove’; un’esigenza di approfondire un contatto simbiotico con l’immensità rigeneratrice del cosmo, irriducibile alla delimitazione statica del luogo” (*Ibidem*, p. 12).

dim Ribeiro, que apresenta, no seu exórdio, o segmento textual sobejamente conhecido “Menina e moça me levaram de casa de meu pai para longes terras” e que parece apontar para uma situação que não anda longe da categoria do exílio), com particular incidência sobre as modalidades de manifestação em alguns autores do século XX, talvez paradigmáticos não tanto em relação às várias direcções ou motivações contingentes da diáspora mas sobretudo pelos efeitos – por vezes devastantes – especulativos, epistemológicos ou até políticos.

O discurso parte de dois casos peculiares de errância ou do que se poderia chamar *grosso modo* de exílio interior, como são os de Fernando Pessoa (1888-1935) ou de Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), caracterizados por um conflito interno com o mundo, ainda que o último tenha conhecido efectivamente a experiência do que se convencionou designar como exílio “voluntário”.

Em Fernando Pessoa, as formas de errância são complexas mas podem ser vistas através das famosas (in)definições formuladas pelo sujeito poético como negação de qualquer tentativa de afirmação (“Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada”, como se evidencia no exórdio de “Tabacaria”), fazendo pensar a um mistério impenetrável paralizador da intenção. O que pode explicar a alteridade no interior do mesmo sujeito, o conhecido heteronimismo radical que encontra modos de realizar-se na explosão, diversidade, multiplicidade.

Não cabendo no espaço desta breve comunicação um levantamento exaustivo das formas de errância – ou a ela subjacentes – em Fernando Pessoa, limito-me aqui a sublinhar, em grandes linhas, como se articulam estas formas no sobejamente conhecido exemplo de “Ode marítima”, um poema de leitura árdua até pelo seu elevado grau de polissemia. É através do olhar que o eu poetante introduz o tema do mal-estar que caracteriza um espaço balizado pelos deícticos “aqui”, “agora”, concebido como experiência de identificação individual

Os paquetes que entram de manhã na barra
Trazem aos meus olhos consígo
O mistério alegre e triste de quem chega e parte
(vv. 20-22)².

Sobre o mal-estar (inquietação, desassossego), segundo processos de expansão ou de sobreposição, enxertam-se outros temas em conexão com o primeiro: o tema do espaço vazio (e do “eu” como vazio) ou o tema da infância (passado/presente), espécie de prova suprema ou de dimensão-limite do exílio que se reconhece pela identificação do sujeito. A hermenêutica parece pois condu-

² *Poesias de Álvaro de Campos*, apresentação crítica, sel., notas e linhas de leitura de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986, p. 69.

zir-nos para diversas formas de exílio, de tipo existencial e de tipo ontológico, este último exacerbado pela invocação do “Cais Absoluto”, do “Grande Cais Anterior, eterno e divino”³ que introduz o mito dos “mares antigos” como “Distância Absoluta”. E aqui adquire consistência o mar como projecção da imaginação, como fronteira instável, como apelo à fuga e à “Civilização”, à “douceur des moeurs” para usar uma expressão do poema. A errância, em Fernando Pessoa, legível até nos mais recônditos interstícios do tecido poético, produz-se assim através da imaginação e da escrita, dando origem aos fundamentos da construção literária que resulta da criação heteronímica.

O caso de Adolfo Casais Monteiro é também paradigmático deste pertinaz conflito interno – que, de resto, marcou os presencistas –, embora o seu livro *Europa* (1946) aponte para uma momentânea abertura para o mundo através de um discurso de esperança numa Europa livre, a que parecia ser a “Europa do porvir”. Mas o conflito interior, já evidente, por exemplo, em *O Canto da nossa Agonia* (1941) agudiza-se com a ausência física do poeta do espaço mítico da pátria. Com efeito, no seu livro *O Estrangeiro Definitivo* (1969), que contém quase exclusivamente poemas escritos no Brasil, com excepção dos dois últimos – escritos em Madison e Nashville, nos Estados-Unidos, ambos de 1969 –, o eu subjectivo aproxima o sujeito da enunciação poética de formas de exílio tornadas explícitas na “solidão incurável”, usando uma expressão do próprio Autor, e em não poucas homologias com a obra pessoana. Num outro plano, porém, não pode esquecer-se o seu magistério universitário no Brasil, que o conduziu sobretudo para o ensaio crítico, de que foi, sem dúvida, um mestre exemplar.

E já que se falou de presencistas, é justo referir o caso de Miguel Torga, embora, como se sabe, tenha sido um dissidente da “Presença”. O grande autor de *Orfeu Rebelde* cabe igualmente na problemática do português errante, se pensarmos no romance autobiográfico *A Criação do Mundo* (1937) e, de modo especial, na parte relativa ao “Segundo Dia”, que constitui um bom exemplo da literatura da emigração que perde finalmente o traço caricatural do emigrante (recordemos Camilo Castelo Branco) para assumir uma tensão dramática, tensão, de resto, já presente em *Emigrantes* (1928) de Ferreira de Castro e continuada no romance *A Selva* (1939) deste autor. E à literatura da emigração pertence ainda de direito *O Senhor Ventura*, de Miguel Torga, novela de 1943, produto literário decerto correspondente a um fenómeno sociológico mas aqui apresentado como paradigma do errar, do peregrinar, talvez não por acaso por terras do Oriente.

As formas de errância atingem, como não podia deixar de ser, imagens e imaginário representados na textura literária. Não foge a este estilema José Ro-

³ *Ibidem*, pp. 70-71.

drigues Miguéis (1901-1980), cuja obra assume o exílio como espaço privilegiado, oferecendo de modo obsessivo a técnica da memória frequentemente reconduzida a raiz pátria, “à sensibilidade portuguesa” (como ele próprio a definiu, “à falta de melhor termo”). Emigrado para os Estados-Unidos em 1935, na altura em que o sonho da República revelava sinais de fractura e desencanto, regressa a Portugal em 1957 para partir de novo e definitivamente, vivendo grande parte da sua vida no coração de New York City. É com olhar “português” que José Rodrigues Miguéis erra pelo vasto mundo, num itinerário peregrinante que se pode assimilar, pelo menos como aventura espiritual, ao de Fernão Mendes Pinto por ele tantas vezes evocado. A este respeito já se exprimiu Eduardo Lourenço de forma magistral: “As marcas do exílio não são os traços do pitoresco paisagístico ou humano alheios, as expressões em francês, em flamengo, russo ou inglês integradas nas suas páginas com naturalidade, como o não são também os fragmentos de diálogo em luso-americano que as esmaltam. Por mais positivo que seja o interesse prestado ao quadro ou a matéria estrangeira que alimenta a sua ficção – e a partir de 35 não teve quase outros – o seu verdadeiro centro está algures. É uma *ausência* para que mais ou menos explicitamente converge o texto inteiro, texto *des-centrado*, por isso mesmo, daquilo que, na aparência, constitui o seu tema”⁴.

Ainda neste caso, o exilado constrói um imaginário essencialmente ligado à terra que foi forçado a abandonar. Mas há sempre uma inter-relação de enraizamento/desenraizamento que se produz a nível ontológico e se reflecte no tecido literário. É neste sentido que Eduardo Lourenço afirma ainda: “A experiência *estrangeira* permitiu a R.M. colorir de obsessões e fantasmagorias o seu sentimento original de estranheza a si mesmo e ao mundo que o cerca, mas não o criou. Sem essa dimensão, contudo, o simples *exílio interior* a que ele se refere como sendo o verdadeiro exílio, não teria adquirido a ressonância, a fundura, a dolorosa melancolia que impregna a sua errância”⁵. Isto porque um fenómeno como a errância problematiza e muda continuamente as relações com a totalidade, com o centro, com a identidade. Apresenta-se assim como exílio no vazio do espaço externo, metáfora do tempo e da mente, privado de pontos de referência.

Uma atenção particular é devida à diáspora de um grande escritor como foi Jorge de Sena (1919-1978), um dos intelectuais portugueses deste século que mais peregrinou pelo mundo. Tendo escolhido o exílio voluntário (se é que se pode falar de voluntariedade numa tal escolha), abandonando, num acto de

⁴ EDUARDO LOURENÇO, *As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis*, in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, org. de Onésimo T. Almeida, Providence, Gávea-Brown, 1984, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 43

corajoso desenraizamento, a profissão de engenheiro e a pátria, saiu de Portugal em 1959 para fixar residência no Brasil, primeiro em Assis (S. Paulo) e depois em Araraquara até 1965, altura em que decidiu partir para os Estados Unidos. Como, entretanto, tinha adquirido a nacionalidade brasileira, a partida para os E. Unidos constituía um segundo exílio voluntário. Ali exerceu o magistério universitário, primeiro na Univ. de Wisconsin e depois na Univ. de Califórnia (Santa Bárbara).

Entrou, portanto, na longa lista dos portugueses “estrangeirados”⁶ e se essa condição permaneceu nele sempre em estado latente, o desenraizamento parece ter produzido um factor de aprofundamento cultural – inclusive da própria língua – ou, como diz Eugénio Lisboa: “*contribuiu*, de fora, com uma generosidade nova e uma perspectiva diferente e revigorada”⁷. Todavia a sua obra patenteia o conflito que sempre manteve com o espaço da ausência ou com a classe política em conexão com o comportamento da república das letras (e não só). Na nota introdutória que escreveu para *Antigas e Novas Andanças do Demónio* queixa-se do “silêncio ou da indiferença de muita crítica”⁸, da “tradicional leviandade portuguesa” do “gosto de sempre nos roubar alguma coisa (ou de nos acusar de alguma falta), a que nem os melhores amigos e os mais dedicados admiradores sempre escapam (tão português também, enquanto persistir a pressão social para as pessoas serem inferiores a si mesmas)”⁹, embora a solidão seja uma marca antiga, legível na prosa áspera, amarga ou irónica e confessada por ele próprio na já citada nota introdutória: “sozinho na selva lisboeta e tripeira desde 1938 a 1959”¹⁰.

Jorge de Sena foi um viajante incansável e a sua errância pode acompanhar-se através da sua obra, sobretudo poética, a que deixou mais vestígios do longo peregrinar e do litígio persistente com o país marcado pelo desamor. O li-

⁶ Termo que entrou na cultura portuguesa no século das Luzes para designar os intelectuais abertos às novas correntes do pensamento europeu, à reforma das mentalidades, à nova metodologia e divulgação do saber, não sem a resistência dos tradicionalistas. Cfr. JAIME CORTESÃO, *Castiços e Estrangeirados*, in *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Parte I, tomo I (1695-1735), Rio de Janeiro, 1952, pp. 90-106; e a excelente comunicação de Manuel Alegre ao Congresso Internacional *Forme dell'esilio* (Veneza, Abril de 1995) e depois publicada em castelhano com o título *Errância e enraizamento*, in “Archipiélago”, 26-27, 1996, p. 114.

⁷ EUGÉNIO LISBOA, *Breve perfil de Jorge de Sena*, in *Estudos sobre Jorge de Sena*, compilação, org. e int. de E. Lisboa, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 40.

⁸ Lisboa, Edições 70, 1978, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10. A outro nível, mas balizado por fronteiras espaço-temporais contemporâneas, também outro poeta exprimiu a referencialidade do exílio interior de forma insuperável: “Quando a pátria que temos não a temos/ Perdida por silêncio e por renúncia/ Até a voz do mar se torna exílio/ E a luz que nos rodeia é como grades” (Sophia de Mello Breyner Andresen, “Exílio” in *Livro Sexto*, 1962. Cit. de *Antologia*, Lisboa, Moraes Ed., 1975⁴, p. 192).

vro *Peregrinatio ad loca infecta* (Lisboa, 1969), por exemplo, contém um poema (“Em Creta, com o Minotauro”) que é particularmente significativo do desenraizamento doloroso, aqui só atenuado por um sutil veio irônico:

Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quereria que
este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer
tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha.

Se Fernando Pessoa, referindo-se à pátria, parece pronunciar um conceito universalista para ele apodítico (“Minha pátria é a língua portuguesa”) Jorge de Sena relativiza esse mesmo conceito, partindo de uma visão narcisista (“Eu sou eu mesmo a minha pátria”) para logo a seguir redimensionar a sua posição num segmento textual que, porém, se distancia substancialmente de Pessoa: “A pátria/ de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações/nasci”. De qualquer modo, pátria e língua enunciam sempre, na literatura portuguesa, o outro lado da viagem e da errância¹¹.

A tentação iconoclasta, provocatória, nem sempre é assim radical. Num texto que escreveu dedicado à memória de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena inseriu estas palavras que, como já foi dito por Eugénio Lisboa, “a si próprio poderiam ser aplicadas ponto por ponto”: “Porque ele foi – escreve Jorge de Sena –, acima de tudo e dos condicionalismos da vida, um cidadão do mundo em língua portuguesa, que é uma maneira de esse mundo não saber que possui tal cidadão, e de a língua, que o possui, presa aos seus provincianismos, não apreciar a grandeza que por ela se afirma e realiza”¹².

De qualquer modo, a errância filtrada pela literatura não pode decalcar, com total homologia, a errância referencial. É o que parece acontecer com a obra de Manuel Alegre, onde é visível uma inter-relação entre desenraizamento/enraizamento, entre movimento e seus efeitos até determinar o ponto de vista do Autor relativamente aos espaços conflituais. Antes de ter “escolhido” o exílio, antes que a Pide conseguisse voltar a prendê-lo, já *Praça da Canção* (1965) exibia sinais dessa dupla errância. Em “Canto Peninsular”, por exemplo, a identificação do sujeito processa-se através da memória do próprio passado e

¹¹ Cfr. MANUEL ALEGRE, *op. cit.*, p. 118.

¹² Cit. por EUGÉNIO LISBOA, *op. cit.*, p. 42.

mediante analogias com outras particulares existências individuais. O poema introduz a afirmação do mal-estar presente

Estar aqui dói-me. E eu estou aqui
há novecentos anos¹³

mal-estar que conhece uma dimensão expansiva e uma ampliação do sujeito no sentido da pluralidade, do colectivo:

Andei de terra em terra
por esse mundo que de certo modo descobri.
E fui soldado contra a minha própria guerra
eu que fui pelo mundo e nunca saí daqui¹⁴.

O poeta avança nesta nova referência temporal dotado de um novo saber – embora interiormente lacerado pela própria memória histórica – e espia os signos que o conduzem a partir duma distância remotíssima. É a este sujeito plural que o eu poetante volta a dirigir-se, por efeito ainda da consciência histórica que se abre numa demonstração crítica. Sigamos este exemplo de “Peregrinação”, um poema de *O Canto e as Armas* (1967):

Porque nenhum Brasil foi teu. Nenhuma
ilha a tua. Em cada barco terra a terra
perdeste a pátria por achar. E guerra a guerra
por tuas armas te perdeste. E o mais foi espuma¹⁵.

É por isso que um capítulo como “Lusíada exilado” (ainda de *O Canto e as Armas*) assume acentos mais dolorosos e mais emotivos. De facto creio que em nenhum outro momento da literatura da emigração, Portugal é apresentado tão cruamente estilhaçado, tão realisticamente desmembrado (“restos, pedaços”) na sua condição de “pátria exportada”. E por isso também, para Manuel Alegre, o regresso a Ítaca, símbolo da pátria perdida, será o tema dominante. *Um barco para Ítaca* (1971) é o título dum poema dramático escrito em Argel. Fazer em sentido inverso a viagem do Gama para a Índia, anunciar que o porto por achar fica dentro de nós e que a grande aventura que falta viver é “descobrir Portugal em Portugal” – eis, em síntese, a matriz ideológica de *Praça da Canção* e de *O Canto e as Armas*, epopeia da contra-epopeia como o classificou João de Melo.

¹³ MANUEL ALEGRE, *30 Anos de Poesia. Obra Poética Completa*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1997, p. 46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ *Ibidem*, p. 150.

O regresso, porém, não é indolor, a errância deixa suas marcas, positivas ou negativas que sejam, mesmo ao nível ontológico. Num poema que tem precisamente o título “Regresso a Ítaca” (*Chegar Aqui*, 1984), o sujeito retorna do espaço profano do exílio e parece recuperar o “lugar sagrado” (pátria imaginada):

Porém na casa algo está diferente
O teu próprio retrato te parece um outro
E mais do que nunca sentes-te estrangeiro
Por isso o teu exílio é sem remédio¹⁶.

Tudo isto pressupõe ainda coisas desamadas, desengano e referencialidade marcada por sinais de inimizade. Mas a ideia do retorno é latente no discurso do Autor. Tão explícita que no conto “Pessoa e Nenhum” (*O Homem do País Azul*, 1989) encontramos uma sequência em que Nenhum, dirigindo-se ao narrador autobiográfico, se exprime nestes termos: “Pessoa pertencia àquele género de portugueses que desde a descoberta da Índia ficaram desempregados. Não teve outra maneira de navegar senão escrever. Consigo é diferente [...], anda à procura de outras índias desde pequeno. A guerra de África foi a sua grande oportunidade: fim de Império, a nova grande aventura, achar o porto por achar, descobrir Portugal em Portugal, fazer ao contrário a viagem do Gama. Embarcar para dentro, peregrinar em sentido inverso, Mensagem do avesso, pensou você” (p. 124). É uma excelente síntese sobre a errância em Manuel Alegre, sobre movimentos e seus efeitos, olhar e perspectivas no discurso poético do Autor.

A errância, nos seus vários aspectos e na sua complexidade de manifestações, assume-se, deste modo, como a grande isotopia da obra de Manuel Alegre, em poesia ou em prosa. O próprio Autor publicou recentemente na 2ª edição de *30 Anos de Poesia* (1997) um poema até então inédito, datado de 4 de Maio de 1996, não por acaso intitulado “Ítaca” e inserido agora a fechar o volume que reúne toda a sua produção poética, onde Ulisses e Ítaca são elementos re-utilizados como paradigmas respectivamente do homem errante e

¹⁶ *Ibidem*, p. 555. Observando a questão do retorno, observa justamente Claudio Guillén: “la recuperación del espacio es ilusoria [...] El destierro conduce a ese ‘destiempo’ [...] a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento” (*El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 141. E Frederico Carvalho, analisando o caso concreto dos exilados portugueses em Paris nos anos sessenta: “Como se a posteridade não entrasse nos cálculos dos portugueses fugidos à ditadura, o que resta dos tempos de refúgio em Paris é sobretudo a matéria volátil das memórias e dos rascunhos, muitos afectos e raros ódios, uma imensa cumplicidade. Duradoura a poesia, alguns livros como testemunho. A inquietação, que ainda hoje persiste, de nómadas do espírito. E papéis velhos, sonhos esquecidos e outros que nunca se esquecem [...] O regresso era uma quimera sem data, uma dor” (*Exílio na margem esquerda*, in “Expresso/Revista”, n. 1276, 12/4/1997, p. 42).

do lugar sagrado (pátria/utopia), isto é, da tensão entre o criador do texto literário e a procura incessante dos signos através dos quais representar o mundo. É quanto parece resumir eloquentemente esse microtexto conclusivo:

Não vale a pena suportar tanto castigo.
Procuras Ítaca. Mas só há esse procurar.
Onde quer que te encontres está contigo
dentro de ti em casa na distância
onde quer que procures há outro mar
Ítaca é a tua própria errância¹⁷.

Nas suas várias componentes, a errância acaba por produzir, por conseguinte, consequências culturais de dois tipos: o primeiro – um novo olhar sobre o mundo, a descoberta do Outro e da diferença; o segundo – um novo olhar para dentro, uma reflexão crítica sobre si próprio, ou seja: um processo de reensaizamento e de ajustamento cultural a partir de fora, dessa Babilónia arquetípica que agora se assume como inevitável centro onde tudo é posto em causa: passado, presente e ponto de vista sobre o futuro como elemento de desejo, ainda que construído a partir de metas precedentemente imprevistas.

¹⁷ MANUEL ALEGRE, *30 Anos de Poesia*, ed. cit., p. 742.

FERNANDO J.B. MARTINHO

VISÕES DO FIM NA POESIA PORTUGUESA MAIS RECENTE*

No breve preâmbulo que antecede *Seis propostas para o próximo milénio*, começa Italo Calvino por referir que, no momento em que o redigia, apenas quinze anos o separavam, nos separavam, de um novo milénio¹. Logo de seguida, reconhece não ver que a proximidade dessa data “desperte uma emoção particular”, ou seja, um temor especial. Apesar de o tom geral do texto ser optimista e de Calvino proclamar a sua fé no futuro da literatura, não deixa o escritor italiano de aludir à atmosfera particular que rodeia o fim de um milénio quando implicitamente reconhece que o acompanham determinados sinais: “O sinal de que o milénio está por concluir talvez seja a frequência com que nos interrogamos sobre a sorte da literatura e do livro na era tecnológica chamada pós-industrial”².

Calvino, é evidente, queria deixar bem claro no espírito dos seus ouvintes, que, como é sabido, infelizmente não chegou a ter, que não atribuíra qualquer significado à proximidade do novo milénio, muito embora não seja menos óbvio que havia nele a preocupação de legar ao próximo milénio um conjunto de valores da literatura que lhe eram “particularmente caros” e que, acaso, temia poderem vir a ser esquecidos.

Seja como for, a aparente despreocupação do escritor italiano relativamente ao fim do milénio não se encaixa facilmente no pessimismo mais ou menos generalizado que atinge a *intelligentsia*, e não só, das últimas décadas, e não serão, com certeza, poucos os que tenderão a associar o fim de século a uma ideia de cansaço, de ocaso, de crepúsculo³. Talvez ninguém tenha caracterizado melhor que Octavio Paz tal estado de espírito, tal “estado de espírito colec-

* Comunicação apresentada no I Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil (“Balço do Século XX”), que se realizou em Setembro de 1993 na Universidade de S. Paulo.

¹ Cf. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, p. 11.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Cf. VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 150.

tivo”, no último quartel. Paz escreveu o texto, de que vamos citar a passagem mais significativa a esse respeito, em 1986, ou seja no ano seguinte àquele em que Calvino esteve ocupado com as propostas que queria deixar em herança ao novo milénio, e nada poderia estar mais longe da *insouciance* do autor italiano, ainda que só aparente, como vimos, do que a gravidade que transparece das palavras de Paz, ademais interessado, por razões de ordem argumentativa, em salientar, num livro que tem precisamente como título completo *La otra voz - Poesía y fin de siglo*, a importância do fim de século. Vejamos, então, a referida passagem: “Con cierta regularidad surgen voces que nos avisan de la proximidad del fin de nuestras sociedades. Parece que la modernidad se alimenta de las sucesivas negaciones que engendra, de Chateaubriand a Nietzsche y de Nietzsche a Valéry. En los últimos veinticinco años las voces que anuncian calamidades y catástrofes se han multiplicado. No son ya la expresión de la desesperación de un solitario o la angustia de una minoría de inconformes: son opiniones populares y revelan un estado de espíritu colectivo. El temple de este siglo hace pensar a veces en los terrores del Año Mil o en la sombría visión de los aztecas que convivían con la amenaza del cíclico fin del cosmos. La modernidad nació con la afirmación del futuro como tierra prometida y hoy asistimos al ocaso de esta idea. Nadie está seguro de lo que nos espera y muchos se preguntan: saldrá mañana el sol para los hombres? Son tantas las formas en que se manifiesta el descrédito del futuro, que cualquier enumeración resulta incompleta: unos prevén el agotamiento de los recursos naturales, otros la contaminación del globo terrestre, otros la multiplicación de las hambrunas, otros la petrificación histórica por la instauración universal de ideocracias totalitarias, otros la llamarada atómica. [...] La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres. No sabemos siquiera si vivimos un crepúsculo o un alba”⁴. Transcorridos alguns anos sobre estas palavras, duvidamos que, presentemente, Paz experimentasse qualquer hesitação e não visse no momento que vivemos muito mais as cores carregadas do crepúsculo do que a luz promissora de uma aurora, não obstante as mudanças que se verificaram na cena mundial com o fim da guerra fria e com o afastamento, aparente, da ameaça atómica. Não deixe de se assinalar que o escritor mexicano faz coincidir as últimas décadas, ensombradas pelos temores de calamidades e catástrofes, com a crise da modernidade, com a crise da ideia de história e de progresso, com a pós-modernidade, afinal, e que, não sem razão, já foi identificada pela sua preocupação com o apocalipse⁵.

⁴ *La otra voz - Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 49-50.

⁵ Cf. JOHN FROW, *Postmodernism and literary history*, in David Perkins (ed.), *Theoretical issues in literary history*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 132.

Em 1981, Jorge de Sousa Braga incluía, na sua segunda colectânea poética, *Plano para salvar Veneza*, um texto intitulado “Na décima nona primavera antes do fim do século”. O texto, na sua ostensiva brevidade (“Por uma árvore/ que dê primeiro frutos/ depois flores/ depois folhas/ e só depois/ muito depois/ crie raízes”⁶), não deixava propriamente transparecer a angústia do poeta perante os desastres e as catástrofes que o fim do século traria consigo. Era, por um lado, como o título punha em evidência, a anotação, na aparência tranquila, da distância a que se encontrava o termo do século, e, por outro, tematizava, de forma críptica, um dos mais glosados tópicos da tradição literária, o *topos* do mundo às avessas. Expressava-se aí, porventura, o desejo de inversão de uma ordem natural, que o fim do século sugeriria, ou então, como o poema que encerrava o volume, “Paisagem de fim de século”, dava a entender, tratar-se-ia apenas de vincar uma inversão, uma subversão de toda a ordem, natural ou artificial, estabelecida. Veja-se o cunho claramente provocatório do segundo poema, cujo *incipit* toma como modelo o *incipit* de um dos mais provocatórios e desrespeitosos poemas de Álvaro de Campos (“O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo”): “Vou comprar a Vénus de Milo/ para pôr a servir de cabide no meu quarto// Um arrote dos meus é mais romântico que uma valsa/ de Strauss// No fundo o que eu tenho é vocação de incendiário/ Assim como Nero/ Como não posso incendiar Roma contento-me em/ incendiar o teu coração// A minha linguagem muitas vezes confunde-se com a do vento/ Ambos estamos metidos até ao pescoço no comércio do pólen// não ponham orquídeas à minha fente senão vomito// O céu é azul e as tuas mamas são rosadas/ Obrigado mas só bebo leite pasteurizado// Se pudesse pintava o céu de preto/ e depois punha-me a olhar as estrelas através dos teus olhos// Narciso olha-se nas águas dos esgotos e acha-se belo// O que falta ainda para acabar de compor/ esta paisagem de fim de século”⁷.

É, no entanto, no primeiro poema da colectânea, o que lhe dá o título – um poema composto de fragmentos em prosa –, que se associa o fim do século ao fim, ao fim dos tempos. Conforme se explica numa nota impressa na contracapa, Veneza, símbolo do esplendor e da decadência de uma civilização, “cenário” ideal “para este fim de século”, afundando-se irremediavelmente nas águas do Adriático, não é mais, na economia do poema, do que a metáfora “de um século que se afunda”: “O seu drama é, pois, o de um século que se afunda, como ela, lentamente, vítima das mais obscuras paixões”. Se num dos fragmentos a ameaça para Veneza parece vir das águas do mar (“Todos os anos o Adriático cresce alguns milímetros sobre Veneza o século vinte ameaçado pelas

⁶ *Plano para salvar Veneza*, Lisboa, Fenda, 2ª ed., 1984, p. 40.

⁷ *Ibid.*, pp. 45-46.

águas”⁸), num outro, mais tocado de humor negro do que da leveza da ironia, a destruição da cidade, em conformidade com os mitos do Fim de diversas religiões, dar-se-á antes pelo fogo: “Calma! Não há razão para entrarem em pânico. Veneza não será destruída pelas águas mas sim pelo fogo”⁹. Veneza continua a ser, de qualquer modo, no universo poético de Jorge de Sousa Braga, como se pode ver num poema com um título pedido de empréstimo à novela de Thomas Mann, e também ao filme de Visconti, de cujas atmosferas se faz inevitavelmente eco, “Morte em Veneza” – incluído num conjunto inédito que figura no volume que colige a sua obra poética – um lugar de morte, seja qual for a máscara que ela assuma na sua inexorabilidade: “De muitas coisas se pode morrer/ em Veneza/ De velhice de susto/ de peste// ou de beleza”¹⁰. A associação Veneza/ apocalipse está também presente num texto de um poeta há muito radicado na cidade do Adriático, Manuel Simões, pela mediação, desta feita, dos Quatro Cavalos da Basílica de S. Marcos, que, mais do que pretexto para uma descrição nos moldes da tradição da poesia efrástica, acabam por ser ponto de partida para uma meditação poética sobre a “erosão”, a *corrosão* trazidas pelo tempo, o “lento” apocalipse que a tudo chega: “Estão atentos aos signos, ao rumor lagunar,/ ao ar tremendo oblíquo nas nervuras/ do corpo. Subtraídos à luz branca do deserto,/ vigiam a erosão da pedra, o sopra/ do outono implacável. Têm o olhar/ do animal instintivo, modelo brando/ de cavalos seduzidos pelo sangue/ intenso e memorável como a primeira dor/ ou o primeiro orgasmo, noite após noite/ com tal odor nos poros receptivos à doçura/ dum respirar agudo, dum suavíssimo ardor.// Invade-os porém a nostalgia do espaço/ infinito, resignados à condição de estátuas/ corroídas, anúncio de apocalipse lento/ no corpo sereníssimo do comércio exausto”¹¹.

Se começámos por citar Jorge de Sousa Braga, foi tão-somente porque ele é, dentre os poetas revelados em Portugal nas últimas décadas, um dos primeiros a dar expressão àqueles temores e inquietações perante o Fim que Octavio Paz define, como vimos, em termos já de “estado de espírito colectivo”. Mas é evidente que encontramos sinais de preocupações apocalípticas em períodos anteriores da poesia portuguesa, associados, porém, como seria previsível, a outros estados de espírito. Assim, ainda no século XX, para não irmos mais longe, a violência e a destruição da Segunda Guerra Mundial, na qual, como se sabe, Portugal não participou, vão dar azo ao aparecimento do que poderíamos considerar uma poesia apocalíptica e de que um dos representantes mais em

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *O poeta nu*, Lisboa, Fenda, 1991, p. 163.

¹¹ “Os quatro cavalos do Apocalipse”, *Canto mediterrâneo*, Cacilhas, Peregrinação Editora, 1987, p. 47.

evidência será Tomaz Kim. Com efeito, alguns dos ecos mais dramáticos da Guerra na poesia portuguesa da época, vamos encontrá-los nos três livros que Tomaz Kim publicou entre 1940 e 1945, não deixando o título de um deles, só por si, *Os quatro cavaleiros*, quaisquer dúvidas quanto à ligação que o poeta estabelece entre os tempos que, então, se vivem e o Apocalipse. Um dos textos do livro, que faz parte de um conjunto intitulado “Campo de batalha”, encerra, aliás, com uma referência aos quatro cavaleiros do Apocalipse, a fome, a peste, a guerra, a morte: “A noite, porém, rangeu e quebrou.// Viajantes clandestinos/ à procura duma estrela mais distante/ quedaram-se emudecidos.// Apodreceu a carne, rangeram os ossos/ e os dias escorreram, viscosos, iguais.// Estéril, a vida continuou!/ A fome, a peste, a guerra,/ a morte!”¹². Pouco depois, no período da guerra fria, vai ser a ameaça atômica a nova face do Apocalipse. Curiosamente, entre os primeiros poetas, no pós-guerra, a dar mostras da sua ansiedade face ao perigo atômico estarão dois poetas então já na velhice, Afonso Duarte e Teixeira de Pascoaes. O primeiro canta, no tríptico em redondilhas que publica entre 1950 e 1952, *Sibila, Canto de Babilónia e Canto de amor e morte*, sob a sugestão das trovas de Bandarra e em diálogo com outras vozes proféticas, particularmente a de Camões, a aproximação das “bestas do Apocalipse”, a “descida ao Inferno” que cabe ao “poeta moderno”, chamado a testemunhar, abalado de saudades de Sião, a “confusão de Babel”¹³. O segundo, que nunca ocultou a qualidade profética e visionária do seu estro poético, entrega-se, a poucos meses da sua morte, no mês em que se cumpriam sete anos sobre a destruição de Hiroxima, à “antevisão/ Da cósmica catástrofe,/ Prometida/ Por sábios e teólogos/ Apocalípticos”, ao mesmo tempo que ardentemente anseia pela Paz em que, então, estão empenhados todos os que vêem na corrida aos armamentos uma ameaça à sobrevivência da própria espécie (cf. o poema “Paz”, com que encerra o volume *Últimos versos*: “Como ao terror do Inferno/ Sucedeu/ O horror do Nada!/ A inquietação moderna,/ A antevisão/ Da cósmica catástrofe,/ Prometida/ Por sábios e teólogos/ Apocalípticos./ Divino Orfeu, vem tu salvar-nos./ Tãge, de novo, a lira!/ Amansa as feras./ Que o teu cantar volatilize/ A estátua em bronze do deus Marte!/ E esculpa,/ Em oiro amanhecete,/ Sobre o mais alto/ Píncaro do mundo,/ O anjo simbólico/ Da Paz.”¹⁴).

Não faltam, porém, entre os poetas da geração de 50, exemplos de tal consciência apocalíptica, que é, aliás, um dos traços que a define enquanto geração. Escolha-se como exemplo, entre os muitos a que poderíamos recorrer, o poema de David Mourão-Ferreira “O bombardeiro no crepúsculo”, publicado no

¹² *Os quatro cavaleiros*, Lisboa, Cadernos de Poesia, 1943, p. 19.

¹³ Cf. *Obra poética*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, pp. 221-226.

¹⁴ *Últimos versos*, Lisboa, Col. “Cancioneiro Geral”, 1953, p. 85.

último fascículo da revista *Távola Redonda*, em 1954, e incluído, quatro anos depois, em *Os quatro cantos do tempo*. O “Apocalipse” conjuga-se, aqui, com o “crepúsculo”, anunciador do “fim”, que o fecho do poema inequivocamente identifica: “Neste nosso crepúsculo decifrado/ tudo se encontra já comprometido:/ antes de a noite vir do céu, virá do/ mesmo céu/ – o bombardeiro do destino./ Antes de a noite vir, virá o véu/ das suas asas de alumínio.// O anjo anunciador do Apocalipse,/ que rútila armadura tu escolheste!/ Por nossas mãos de guerra te vestiste,/ e vens ao som de hélices,/ suspenso,/ por entre negras nuvens, negras. Neste crepúsculo/ atroador/ do fim do Mundo!”¹⁵.

Dez anos depois de Mourão-Ferreira ter publicado o seu poema na *Távola Redonda*, dava a lume no 1º número de *Poesia experimental* “A máquina de emaranhar paisagens” Herberto Helder, um autor que, de alguma forma, há que ligar, pelos textos com que comparece em diversas publicações dos anos 50 e pela plaquette com que se estreia em 1958, à geração de 50. O texto vindo a lume em *Poesia experimental* é uma colagem de fragmentos de diversas proveniências devidamente assinaladas no princípio: Génesis, Apocalipse, Villon, Dante, Camões e o próprio poeta. A “máquina” a que o título se refere é, na *ars combinatoria* a que o poeta se entrega, acima de tudo, uma máquina de emaranhar palavras e frases, de que resulta, no entanto, um efeito global para que decisivamente contribuem todos os elementos que, no plano semântico, apontam para a criação de uma atmosfera apocalíptica, nomeadamente os que, no começo, são apontados como da autoria do poeta. As visões do Apocalipse, que em Herberto Helder não aparecem associadas propriamente ao perigo atómico, contrariamente ao que se verifica com os seus companheiros de geração, viriam ainda a sugestionar, mais de duas dezenas de anos depois, em *Os selos*, e particularmente no seu texto de abertura, este poeta, tão aberto a todo o tipo de visões e por aí fascinado por todas as que, em sucessão contínua, prodigiosamente se desenrolam no “livro” de João de Patmos (cf. a seguinte passagem do texto inaugural de *Os selos*: “Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:/ terror sentido beleza/ acontecera sempre o mesmo – quebram-se os selos aparecem/ os prodígios/ a puta escarlate ao meio dos cornos da besta/ máquinas fatais, abismos, multiplicação de luas”)¹⁶.

Mas voltemos aos poetas revelados nas últimas décadas, a Al Berto (entretanto falecido: 1997), por exemplo, que se estreia na segunda metade dos anos 70 e em cujos primeiros livros há, como logo na altura observou Joaquim Manuel Magalhães, muito de “visão apocalíptica”¹⁷. Não iremos, porém, deter-nos

¹⁵ *A arte de amar*, Lisboa, Guimarães Editores, 1967, p. 114.

¹⁶ Cf. *Poesia toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, pp. 273-278 e pp. 549-550.

¹⁷ Cf. *Os dois crepúsculos - Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 272.

nesses primeiros textos, frequentemente em prosa ou adotando o ritmo espraçado dos versículos, e para as quais o poeta traz, numa sucessão delirante de imagens, o tumultuar da vida, a “alucinação” de experiências-limite no cenário de “nojo”, de “desastre”, de Apocalipse das “cidades nocturnas”¹⁸. Nem tão pouco nos interessa explorar, a propósito de tais textos, as propostas apresentadas por Mircea Eliade em *Aspects du mythe* quanto ao estabelecimento de uma possível homologia entre a destruição, a “destruição da linguagem” operada pelos artistas modernos e o “Fim do Mundo”¹⁹. Iremos, antes, chamar a atenção para dois textos do livro *Uma existência de papel*, de 1985, em que há referências explícitas a este fim de século, num caso ditadas pelas perplexidades, pelas interrogações de um espírito atormentado, inquieto, no outro, pela reaprendizagem da serenidade possível face ao irresolúvel enigma da morte (cf. “combinara o encontro no limite deste século/ onde nenhum homem dorme no limiar do dia/ e o sonho se desfaz sob a nocturna incerteza// um raspar de veia reacende lumes/ ilumina o turvo sangue os caminhos e a casa/ onde pararam todos os relógios// quanto tempo para erguer a cabeça?/ quem nos exterminará? no fim deste século/ acordarão homens no outro lado da manhã?// que vestígios permanecerão desta reclusão?/ e a morte existirá ainda/ para além do ínfimo estremecer deste corpo?” e “é no silêncio/ que melhor ludíbrio a morte// não/ já não me prendo a nada/ mantenho-me suspenso neste fim de século/ reaprendo os dias para a eternidade/ porque onde termina o corpo deve começar/ outra coisa outro corpo// ouço o rumor do vento/ vai/ alma vai/ até onde quiseres ir”)²⁰.

Deve dizer-se que são mais comuns na poesia portuguesa mais recente a inquietação, a ansiedade, as dúvidas presentes no primeiro poema citado do que a *sage* e resignada reaprendizagem de que dá conta o segundo. Frequentemente os poetas das últimas décadas parecem sofrer de um novo “mal de fin de siècle”²¹. A vida, vêem-na como uma “longa jornada para a decadência”²². Sendo a vida, para eles, “decadente”, não surpreende que se comprazam na “décadence”, na “decadência rebelde das [suas] canções”, que se vejam marcados pela “maldição” e que figurem a sua “geração” a reerguer “os estandartes do desespero”²³. Que, malditos “por condição”, assim se retratem: “Todos loucos, no fim de tantos corredores/ aninhados de olhar felino – belas feras acosadas// Um suicídio na Primavera; / Uma canção letal no rádio;/ Os bolsos rotos

¹⁸ Cf. *O medo - Trabalho poético 1974-1986*, Lisboa, Contexto, 1987, pp. 181, 191 e 194.

¹⁹ Cf. *Mito y realidad*, Barcelona, Guadarrama, 4ª ed., 1981, pp. 78-79.

²⁰ *O medo*, ed. cit., pp. 528 e 565, respectivamente.

²¹ Cf. CLAUDE ABASTADO, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979, p. 248.

²² Cf. PAULO TRIXEIRA, *Epos*, Lisboa, Vega, 1987, p. 16.

²³ Cf. ARTUR ROCKZANE, *Cavalos, heróis e lunáticos*, Coimbra, Fenda, 1983, pp. 33 e 37-38.

e uma ferida na frente; / Um avestruz de desejos lilaz,/ Uma garrafa de vinho quente/ Uma veia negra e seca – uma dentada no coração”²⁴. Como também não surpreenderá que, eventualmente, proclamem, com a “impertinência” da praxe, o “dandysmo de alma” com que se entregaram à escrita, ou que, sem disfarces, confessem a sua pose, a sua condição de actores, em fidelidade ao espírito do *dandy*, que é, como se sabe, um actor que escreve o seu próprio papel e organiza a sua “mise en scène”²⁵. Do mal que sofrem, a “doença do pessimismo”, poderá, porventura, dizer-se, na medida em que corresponde à sensibilidade de toda uma época, o que, há pouco mais de um século, na revista francesa *La jeune génération*, Dionys Ordinaire escrevia: “[...] la maladie du pessimisme n’a pas atteint seulement quelques excentriques, mais elle fait rage et infecte une notable partie de notre jeunesse [...]”²⁶. Um dos poetas de recente revelação, Fernando Pinto do Amaral, fará, aliás, da melancolia, da acédia, o emblema do seu programa poético, situará o seu trabalho crítico, de acordo com a recolha de ensaios que publicou em 1992, *Na órbita de Saturno*, e afirmar-se-á ainda nesse mesmo ano como tradutor de Baudelaire, referência indispensável, como é sobejamente sabido, na história da “décadence” e do “dandysme”. Multiplicam-se em *Acédia*, o livro com que se estreou em 1990, os sinais de melancolia, de “spleen”, termos estes, diga-se de passagem, que o poeta não enjeita para títulos de poemas na colectânea. O poeta apresenta-se aí como quem “já não [espera] ninguém”, e para quem “é muito tarde/ sempre foi muito tarde”. Dá-se a ver, por outro lado, como filho de um tempo em que já não são possíveis as “ilusões”, em que é “já difícil/ suportar ilusões” e em que parece não haver mais lugar para a redenção, a salvação, o perdão: “mas lágrimas nenhuma vão salvar-me/ o corpo, a alma, as cinzas, esta vida”; “Morreremos culpados da própria inocência”. Atinge-o a consciência, pungente, da total desposseção, sabe que “nada [lhe] pertence” e que o presente, irremediavelmente distante do “céu” da “infância”, não é mais do que o outono descendo “lento e frio/ sobre ruínas de alma”²⁷.

Pelos traços apontados poderíamos ser tentados, não fosse a cautela de que sempre deve usar-se em questões de periodização literária, a falar num retorno do decadentismo, digamos, numa espécie de neo-decadentismo. De resto, o paralelo entre as duas sensibilidades finisseculares tem sido insistentemente acentuado nos últimos anos, e nós próprios, em tempos, a propósito de um dos primeiros livros de Nuno Júdice, *Nos braços da exígua luz*, de 1976, chamámos, não sem colocar algumas reservas, a atenção para as afinidades exis-

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ Cf. CLAUDE ABASTADO, *op. cit.*, p. 104.

²⁶ Apud *ibid.*, p. 249.

²⁷ Cf. *Acédia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, respectivamente pp. 20, 23, 27, 69, 31 e 82.

tentes entre as “recorrências temáticas” daquele poeta da geração de 70 e “os fantasmas que obcecaram a poesia finissecular”²⁸. Poderíamos, agora, acrescentar o aparecimento, já na nossa década, de uma peça de teatro em verso e de uma colectânea poética²⁹ à volta de um dos grandes mitos da cultura *fin-de-siècle*, Salomé, a quem, nos finais dos nossos anos 80, alguém chamou a “musa do simbolismo e a Medusa da ‘Décadence’”³⁰, vindo quer a peça quer a recolha de poemas, aliás, ao encontro de um retorno do decadentismo de que poderíamos encontrar sinais, frequentemente centrados na figura da filha de Herodias, em múltiplas manifestações culturais das últimas décadas, do cinema à pintura, da música erudita à música rock³¹. M.S. Lourenço, o autor da peça de teatro em verso, *Noite de fumo com almofadas*, está implicitamente a justificar a sua experiência no domínio do tratamento do tema de Salomé, quando diz o seguinte num volume de textos que publicou pouco depois da colectânea poética onde inseriu a peça e que, segundo diz, constitui “uma reformulação narrativa” daquela colectânea: “Para Huysmans, que põe o seu Duque de Des Esseintes a fazer horas de meditação perante a *Salomé* de Gustave Moreau, todos os fins de século se assemelham, e é por isso absolutamente indispensável definir uma Salomé para o nosso fim de século, uma produção da qual tem de ultrapassar o neste caso indesejável wagnerianismo das produções operáticas correntes: nem a corte medieval nem as categorias da consciência cristã podem constituir o ambiente físico e espiritual da nova Salomé”³². A recolha poética, cujo título, *Herodiades*, retoma, como se vê, o de Mallarmé, exhibe precisamente na capa uma reprodução, a preto e branco, de uma das peças iconográficas que dificilmente dissociamos das representações literárias finisseculares do mito, “L’apparition” de Moreau. Permita-se-nos a transcrição do primeiro texto do díptico, “Túmulos”, com que fecha este livro, que, porventura, ainda sob a sugestão de toda a teorização que teve grande voga nos anos 60 e 70 à volta da “morte do autor”, se apresenta sem indicação de autoria, embora o leitor familiarizado com o programa da editora onde o volume aparece, Black Son Editores, possa arriscar as suas conjecturas: “Herodiades ao túmulo chega/ com o passo, quebrado./ Sorridente,/ dir-se-ia um vislumbre –/ enquanto fugidia/ o suicídio, nela,/ se antecipa./ “Eis-me aqui, perto do túmulo/ (diz, numa Voz esquecida)./ Entumecida flor,/ em que se perde o precipício/ ou cor,

²⁸ Cf. recensão em *Colóquio/Letras*, n.º 40, Novembro de 1977, pp. 78-79.

²⁹ M.S. LOURENÇO, “Noite de fumo com almofadas”, *Nada Brahma*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, pp. 61-118; e *Herodiades*, Lisboa, Black Son Editores, 1992.

³⁰ Cf. JEAN-MARC OLVESI, “Littérature – ‘la lune s’attristait’”, in *Salomé dans les collections françaises*, Saint-Denis, Tourcoing, Albi, Auxerre, 1988-1989, p. 29.

³¹ Cf. MIREILLE DOTTIN, “Préface – Le développement du ‘Mythe de Salomé’”, *ibid.*, p. 16.

³² *Os degraus do Parnaso*, Lisboa, O Independente, 1991, p. 37.

ténue,/ em que a água/ s'aclara.../ Tronco sim,/ já perto do desequilíbrio –/ a tua cabeça, agora ao meu lado,/ imolada”// Palavras que Herodíades profere/ (os termos invertendo, os tempos confundindo)/ enquanto dos jarros,/ das folhas com que entretece o toucado,/ os caules sobressaem (engalanado)./ Responde-lhe o profeta: “do sorriso,/ desprende-se um brinco –/ mas a mastaba,/ ao alto, esse será o teu cenário...”³³.

As visões do fim que a poesia portuguesa mais recente, às vezes, nos oferece parecem apontar para depois do desastre, para quando não há já senão ruínas e o vento leva a poeira e a dispersa, como se estivéssemos no cenário de uma cidade-fantasma de um western americano. “A poeira levada pelo vento”, foi a recolha poética de Joaquim Manuel Magalhães com esse título (1993) que no-la sugeri; a alusão a um mundo de ruínas, depois da consumação da catástrofe, veio de um poema de Eduardo Pitta, que, a par da visão apocalíptica, evoca outros fins mais à medida dos tempos pré-escatológicos, o fim de uma casa onde habitámos, o fim da memória a ela associada: “Esse mundo acabou,/ sobrevive-lhe o eco de/ algumas vozes./ O homem que erra de cidade/ para cidade/ conhece a voracidade dos espelhos/ o brilho ácido da cal/ o reiterado equívoco das marés.// E sabe, soube sempre/ que a casa já lá não está./ Nem a casa nem a memória/ que quiseram que tivesse.// Varrido por um sopro insaturável/ o olhar vacila, acossado/ entre ruínas/ e a traficada solidão”³⁴. Ao livro de Joaquim M. Magalhães havemos ainda de voltar, porque ele tem outras implicações, bem mais importantes, para o nosso tema.

Uma das viagens mais completas aos cenários de “desastre”, de “ruínas” do “anoitecer dos mundos”, encontramos-la em *Paixão e cinzas*, de José Agostinho Baptista³⁵. É uma viagem sob o signo da “perda”, da “unânime certeza da escuridão do mundo”, da “absoluta certeza dos desastres”. Parte-se do “cais” com a certeza de que “nada conduz a nada”, de que o homem é um ser para a morte, e de que mais não faz do que edificar o “desastre”, “pedra a pedra”. Tudo é “para nada”: “Vivemos para nada, para quê”. A viagem que o poeta nos propõe é, afinal, uma viagem sem “regresso” (cf. o poema com que no livro se dá início à viagem, “O destino dos amantes”: “Dissipa-se, no longo nevoeiro, a cintilação de um/ archote,/ um rasto de imponderáveis amantes./ Quem por eles clama, clama em vão./ Já os pulsos se abriram para a desolação da terra./ Estes rios não são os seus rios./ E esta água mutilada,/ esta luz que fere o amplo pátio dos invernos é a sua/ água, a sua luz./ Onde o raio despedaça os ténues fios do amor uma/ inesperada palavra assume o desastre./ Amaram-se e perderam-se./ De pé, sobre o convés, contemplarão o fim dos/ navios./ O alba-

³³ *Herodíades*, p. 61.

³⁴ *Arbitrio*, Lisboa, & etc., 1990, p. 41.

³⁵ Assírio & Alvim, 1992.

troz descreve os vultos imensos da saudade./ Há, sobre o olhar dos condenados,/ uma aflição de sombras,/ quando o sol se afasta para os seus domínios./ A sedução dos frutos é a sedução da morte e,/ seduzidos, eles demandaram o grande vale./ Um arco de som vibra eternamente no centro da/ tempestade./ Eles voltam-se para fora,/ para a unânime certeza da escuridão do mundo./ A alma parte.”)³⁶. Para a maior parte destes poetas, que reflectem, com maior ou menor fidelidade, os valores de uma época secularizada, ou, no meio das suas inquietações e dúvidas, se sentem como “deserdados de deus”, não há, perante os apocalipses que anunciam, qualquer lugar para a esperança de “novos céus”. Tal esperança, de raríssima emergência, afirma-se, por exemplo, num poeta de inspiração cristã como Maria de Lourdes Belchior, que, num texto intitulado “Apocalipse”, do seu primeiro livro de versos, com ela supera a “angústia e/ desolação da destruição final”³⁷.

Poemas que descrevem os cenários, as cenas “que antecedem a destruição”, com violento e impiedoso realismo, temo-los no livro de Joaquim Manuel Magalhães a que há pouco aludimos, *A poeira levada pelo vento*, de 1993, que ficará, sem dúvida, como um dos pontos mais altos da poesia portuguesa das últimas décadas. A destruição que aí se regista não é, porém, a que trazem os cataclismos cósmicos de que falam os mitos do Fim. É, num tempo que é ainda bem o nosso, não projectado, pois, para um futuro próximo ou longínquo, apesar do que o título da colectânea possa, como vimos, evocar, a destruição a que assistimos nas cidades feias, desumanizadas onde vivemos, sobrevivemos amontoados, soterrados. É a destruição que atinge sem remédio o que nelas ainda possa haver de vida: “Ao choupo atravessa-o um fórceps infectado”³⁸. Mas para além de fixar a desolação dos espaços urbanos que são os nossos, desfigurados para lá do inimaginável, a câmara lúcida e implacável do poeta detém-se no registo de cenas de doença e morte que ensombram nos últimos anos as nossas sociedades, sob a sugestão da nova peste, de inevitáveis ressonâncias apocalípticas – a sida. A descrição de tais cenas pode ser de uma extrema crueldade, de uma verdade porventura insuportável mesmo para uma poesia que não impõe limites ao dizer, mas a atmosfera de “medo”, de “pânico”, de doença, de infecção, de morte, de despedida, de melancolia, em que nos envolve, dificilmente poderia ser dada com maior força (cf. a seguinte passagem de um dos mais poderosos textos da colectânea, “A sombra que sonha no soalho”: “A ternura desentende cada esgar;/ um asco viaja na ferocidade/ da porta que entreabrem, o sim infectado/ do hospital amura-se na botija de oxi-

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ Cf. MARIA DE LOURDES BELCHIOR, *Gramática do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 87.

³⁸ Cf. *A poeira levada pelo vento*, p. 20.

gênio;/ um odor relento nas artérias ensopadas;/ manchas que nas pernas, ao alastrar, desenhem terra.// A solidão tem este nome, como sempre abandonado./ Copas demasiado altas diante de céus./ Anzóis, âncoras, ganchos, um pó réptil/ sobem por dentro do vagar dos tendões,/ em pleno centro de tecidos abomináveis./ Para consumi-los./ Nos órgãos há um verão inexistente.// Por este objecto sinto ainda/ a aflição inteiramente de fora/ com que prenderia uma ave já sem ramos/ desordenada a bater por vidros e paredes.// Há um corpo que se curva onde apenas ele vê./ Um sino que pode ouvir-se muito perto e não escuta./ Na distância constelada movem-se sinais constroem/ a desolação de outra casa, a minha mão no seu olhar/ e depois o éter e depois o pássaro com o voo morto/ e depois o sem lugar de todas essas coisas,/ a câmara de ressonância nenhuma/ onde o diafragma rebenta no estrangulamento.”³⁹.

Muito diferente é o caminho escolhido por Paulo Teixeira e Luís Filipe de Castro Mendes para nos darem as suas visões, as suas antevisões do fim: não já o do registo implacável de um presente suficientemente apocalíptico para ceder o seu lugar a catástrofes futuras, mas o da auscultação do “sentimento do crepúsculo” ou o da resposta ao “aceno das profecias”, com a ajuda de toda uma memória cultural ligada aos anúncios da “noite” do “mundo”. O primeiro conduz-nos pelo meio dos cenários dos desastres finais, dialogando ora com João de Patmos, em *Conhecimento do Apocalipse*, de 1988, ora com outras vozes anunciadoras da chegada do “Anjo do declínio”, do “fim dos tempos”, nomeadamente os que padeceram “a quotidiana doença/ que é viver e cantar em tempo de Juízo/ a imortalidade do Senhor”, em *Inventário e despedida*, de 1991 (cf. o poema com que encerra este livro, “Obituário”: “Risca uma palavra de seda no papel,/ teu emblema, tua indócil defesa/ para a contorção rítmica dos anos./ Corta com a lâmina dos teus braços/ a flor do ar adstringente, a lealdade/ perversa de paisagens antes conhecidas,/ a invejada beleza de tudo o que acaba// assim devolvido à sua servidão terrena./ Sabias da convulsiva posse de tão pouca coisa/ em cada auto de amor, em cada vã despedida./ Esquecendo o erro perfumado dos teus dias,/ esses assobios de nocturna súplica, espera/ o pesado xale de mais um ano, a voz velada/ entre todas, a certeza martelada nos ouvidos.// O coração imóvel, a língua tua infecunda,/ reverencia a deduzida luz do mundo,/ as prodigiosas mandíbulas do crepúsculo./ Congrega duas mãos cheias de pó no vento/ e lança-as sobre o teu nome como as palavras/ de um obituário, como as cinzas que se perdem/ de volta à nudez agradecida do espaço exterior.”)⁴⁰. O segundo apresenta-nos, em *Viagem de Inverno*, de 1993, um percurso entre duas epígrafes que apontam para o “fim dos tempos”,

³⁹ *Ibid.*, pp. 52-55.

⁴⁰ Cf. *Inventário e despedida*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, pp. 104-105.

o “fim do mundo” (uma de Borges, a outra de Rimbaud), uma viagem que se inicia sob o signo da “peste”, da “guerra”, das “ruínas”, da “negação” e da “noite” do “mundo” e que termina com uma “finda” em forma de tríptico, em que, para além da reiteração da ideia de fim que marcou todo o percurso (“Fim de dia”, “Finisterra”, “Fin de siècle”), se associa o tempo finissecular ao “epílogo” dos tempos (cf. “Fin de siècle”: “Já só o encantamento de ti resta/ no verso em que soubeste transportar/ a luz desaparecida de uma festa/ para a margura acesa de um olhar.// O século que finda já nos deu,/ para além das palavras mais vazias,/ a estrela d’alva aonde morre o céu/ em vãs constelações, por demais frias.// Manhã se diz a treva iluminada/ que ri no limiar do pensamento,/ como se à terra nua e devastada/ coubesse o culminar do firmamento.// Como um deus que se esconde na folhagem,/ o vão poeta nasce desta imagem.”)⁴¹.

Susan Sontag diz, num seu conhecido ensaio, “Aids and its metaphors”, que uma das espécies de apocalipse seria precisamente aquela cujas dores estaríamos a experimentar nestes tempos que são os nossos: o Apocalipse agigantasse, ameaçador ... e, afinal, não sobrevém⁴². Aos poetas não interessará, certamente, fazer futurologia, adivinhar quando vai ele ocorrer: basta-lhes, em fidelidade a uma sua antiga vocação, tentar ler os sinais dos tempos, e levar os outros a procurar entendê-los.

⁴¹ Lisboa, Quetzal Editores, 1993, p. 95.

⁴² Cf. *Illness as metaphor: Aids and its metaphors*, Harmondsworth, Penguin Books, 1991, pp. 173-174.

ROBERTO VECCHI

REESCREVENDO A INCONFIDÊNCIA:
GONZAGA DUQUE E A DEMANDA DE MITOS
FUNDADORES DA NOVA ORDEM REPUBLICANA

*Bandeira de uma república visionária
branca branca branca branca
república nunca proclamada
branca
rubra
do sangue do único republicano
em triângulo multiângulo de membros repartidos.*

Carlos Drummond de Andrade, “Tiradentes (com muita honra)”, in *As impurezas do branco*.

O rearranjo na ordem dominante que proporcionou a proclamação da República no Brasil, a evolução do sistema político e social com as conseqüências e ajustes que essa determinou na série material e cultural, na fase da assim chamada República Velha¹ (1889-1930), representam com suficiente nitidez, hoje em sede de apreciação histórico-cultural, talvez uma das mais eloqüentes e protéicas figuras da modernidade assim como ocorreu no País, com seu inconfundível rosto de pretensas e ilusórias expectativas regeneradoras – que resultarão praticamente de imediato traídas – próprio dos desacertos da modernização e das ideologias do progresso.

Entre projeções utópicas, fugas idealistas, arrivismo rasteiro e interesses consolidados, o arremedo de regime que se forjou da crise política de 1889 não tardou a criar o clima de desencanto, de perda de qualquer aura, que ali-

¹ Uma eficaz síntese sobre os problemas de periodização do regime republicano se pode encontrar em FRANCISCO IGLÉSIAS, *Trajetória política do Brasil: 1500-1964*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 193-194, que dentro da generalização definitiva da Primeira República ou República Velha (1889-1930) adota uma fórmula mais funcional, aliás interessante pelos desdobramentos que implica em termos de história cultural, com os seguintes cortes periodológicos: de 1889 a 1894, República dos Marechais; de 1894 a 1930 da retomada do poder pelas oligarquias ao início da ruptura, de 1922 à chamada Revolução de 1930.

mentará sobretudo o cepticismo de alguns setores intelectuais mais sensíveis ao desajuste entre ideias e práticas históricas republicanas². Embora a continuidade de uma linha crítica tenha sido nos fatos rasurada pela historiografia cultural que decorreu da experiência totalizadora do Modernismo, pelo menos até tempos recentes, que ocultou essas raízes incômodas, melancólicas e romanticamente pessimistas quanto aos rumos da modernidade, liquidando-as como passadismo enfadonho sem perceber seu precoce (e moderno) potencial de antevisão crítica³, há toda uma geração republicana da primeira hora, formada no clima positivista, ainda que nesse sentido com percursos biográficos intelectuais bastante sinuosos, que viveu – às vezes até tragicamente – em primeira pessoa o dilaceramento dos sonhos republicanos. O elenco desses vencidos da vida poderia começar com Euclides da Cunha, Alberto Rangel, Raul Pompéia, Silva Jardim, Gonzaga Duque (escritor que vai fornecer os principais pretextos do presente estudo) mas o repertório dos fracassos e desilusões é tão amplo que se poderia detectar um espectro que interessa provavelmente duas ou três gerações de ceticismo intelectual para com a República. É curioso observar que suas vozes freqüentemente marginalizadas dos círculos acadêmicos e editoriais produziram a dicção certamente mais peculiar daquele movimento estético-cultural que costumamos denominar de prémodernismo.

No entanto, dissidente ou integrado, o sentimento republicano, inclusive pela dinâmica própria que formou a República, vinculada complexamente à circunstância da Abolição e a crise das bases de apoio históricas da Monarquia, era apanágio – e terreno de disputa – de poucos. Havia um problema premente de cidadania e de escasso envolvimento popular⁴ que se apresentava com dois gumes, na prática estritamente ligados: à falta do sentimento republicano correspondia um processo não só inconcluso mas até incipiente de formação do sentido de nação. Tal lacuna não fugia aos partidários dos diferentes republicanismos que se confrontavam na cena política e estava assente que o êxito do novo regime, e sua eventual força de renovação de uma condição desde logo estagnada, transitava necessariamente pela construção e universalização máxima dos dois sentimentos. De outra forma, o recuo monárquico (que pairava como um espectro ameaçador, quase uma fobia, sobre os primórdios republicanos tor-

² Sobre a posição em particular de alguns escritores (Lima Barreto e Euclides da Cunha) que exemplificam eloquentemente esse descompasso, denunciando das margens as rupturas da época e comprometendo-se em restaurar os elos solidários perdidos, a referência praticamente obrigatória é a NICOLAU SEVCENKO, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

³ Cf. FRANCISCO FOOT HARDMAN, *Antigos mapas gizados à ventura*, in "Letterature d'America", Roma X, 45-46 (1992), pp. 87-114.

⁴ Cf. JOSÉ MURILO DE CARVALHO, *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996³, pp. 42-65.

nando-se facilmente álibi de arbítrios ou de massacre, como nas repressões da Revolta da Armada ou de Canudos) iria encontrar na fragilidade cívica, na exclusão da participação direta do povo, um enorme espaço de atuação.

Foi por isso que a nova ordem republicana promoveu, em alguns casos com sucesso, em outros com malogro, projetos de amplo fôlego através da construção de um imaginário adequado, de um inventário renovado de símbolos, mitos, fetiches da idéia republicana de pátria, virados sobretudo, como se proclamava, para a formação de “almas” filorepublicanas. É evidente também nesse traço a modernidade brutal do investimento mediático, na produção de signos que divulgassem em ampla escala, como correlativos simbólicos das ideologias dominantes, representações interessadas da história pátria. Esse caráter precocemente moderno marca de modo peculiar todo o processo, com um vasto eco a nível de produção cultural e artística, onde, mesmo que só na virtualidade retórica, se outorgasse a máxima impressão de cidadania com a mínima concessão de direitos e participação efetiva, num horizonte oligárquico que continuava fechado e excludente. O programa se propunha, em suma, preencher um vácuo simbólico e ritual, inventar uma tradição⁵ inexistente, mas necessária, para semear novos valores e normas, para ampliar as margens de legitimação da nova ordem, reescrevendo a história no marco ideal de uma República que não havia (mas que alguns pensaram que poderia ter havido) e procurando remotas e improváveis origens, inocentes e ignaros precursores, luminosos e exemplares mitos fundadores que disfarçassem, pelo menos em parte, o cinzento e interessado cotidiano das práticas políticas republicanas.

A linha de frente desse processo de colonização republicana do imaginário era ocupado em particular por uma das correntes republicanas que disputavam a hegemonia, a dos positivistas ortodoxos, sequazes das doutrinas comtianas. Como se sabe, Comte transformou a teórica positivista numa religião da humanidade, criando todo o aparato próprio da pregação supostamente leiga: templos, rituais, símbolos. Por isso, os positivistas se comprometeram afoitamente – bem mais do que as outras tendências preminentes republicanas (a jacobina e a liberal-democrática) – na fundação de um imaginário que popularizasse o restrito credo do novo Estado e formasse verdadeiramente “almas” patrióticas, buscando um mito de origem, um herói nacional, um hino, uma bandeira⁶.

⁵ A referência aqui é, evidentemente, aos trabalhos organizados por ERIC J. HOBBSBAWM e TERENCE RANGER, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, tr. it. *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983, de que se salienta sobretudo a introdução de E.J. HOBBSBAWM (pp. 3-17 da ed. italiana).

⁶ A obra base da compreensão histórica desse processo de criação do imaginário republicano é a de JOSÉ MURILO DE CARVALHO, *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990. A tratção sobre o compromisso dos positivistas na fundação da nova simbologia faz parte do capítulo “Os positivistas e a manipulação do imaginário” pp. 129-140.

Mas havia também outros intelectuais, fora dos círculos doutrinários ou do primeiro escalão do poder, que direta ou indiretamente, às vezes apesar da visão perplexa para com o regime republicano, acabaram por colaborar com esse projeto fundador e pedagógico de uma hegemonia republicana na grande massa da população. A adesão à pregação cívica, na verdade, ocorreu também por parte de alguns autores que hoje consideramos “inconformados”. Vale a pena mencionar dois casos bastante emblemáticos: o mesmo Euclides da Cunha que, na obra editada no próprio ano da morte, *À margem da história* (1909) que apresenta sobretudo os escritos amazônicos, inclui também um texto historiográfico de análise da gênese republicana, *Da Independência à República (esboço político)* e, de pendor mais popular e educativo, uma obra hoje quase totalmente esquecida do narrador simbolista e crítico de artes plásticas Gonzaga Duque, *Revoluções brasileiras (resumos históricos)* de 1898. O indício que essas obras proporcionam, em particular a segunda, é que havia dissonâncias dentro de cada discurso: uma época como essa de rearticulação drástica de códigos, de magmáticos fluxos estéticos e culturais, de crises canônicas, se apreende aliás quase sempre só dentro uma exegese que parta de contradições e movimentos dialéticos. É claro inclusive que a República devia operar o esforço máximo para cooptar alguns dos melhores nomes do mundo da imprensa e da editoria. Mas não é uma disquisição sócio-literária a que aqui pretendemos empreender. Aliás esses republicanos céticos ficaram até o fim quase sempre vencidos que, apesar da decadência do idealismo republicano, a única via a poder ser trilhada era a de promover uma regeneração dentro do próprio regime e não o seu derrube. O caso de Euclides, nesse sentido, é exemplar.

Mas a obra que aqui nos interessa é a esdrúxula sinopse histórica de *Revoluções brasileiras*. Em primeiro lugar, se confrontada com a obra e a trajetória biográfica de seu autor. Gonzaga Duque (1863-1911) é figura ainda em parte marginalizada na história literária. Só recentemente uma série de estudos e reedições conseguiu recuperar e revalorizar o sentido e o peso da sua obra⁷. Duas são as diretrizes principais da sua atividade intelectual: uma, saliente, co-

⁷ Entre os estudos, salientam-se sobretudo os ensaios de VERA LINS, *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991 (que reproduz, aliás, em apêndice o diário do autor que vai de 1900 a 1904) *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*, col. “Papéis Avulsos”, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996 e sua tese de doutorado inédita (*Novos pierrôs, velhos saltimbancos: o final de século XIX carioca e os escritos de Gonzaga Duque*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1995). As reedições recentes são: *A arte brasileira*, organizado por Tadeu Chiarelli, Campinas. Mercado de Letras, 1995²; *Mocidade morta* com notas e estudos de Adriano da Gama Kury e Alexandre Eulálio, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995³; *Horto de mágoas*, organizado por Vera Lins e Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1996² e *Graves & frívolos: por assuntos de arte*, organizado por Vera Lins, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997².

mo crítico de artes plásticas com alguns ensaios fundadores de uma exegese moderna do dado artístico como *Arte brasileira* (1888) *Graves e frívolos: por assuntos de arte* (1910) e o póstrumo *Contemporâneos* (1929); uma outra, narrativa, em particular com um romance extraordinário, *Mocidade morta* (1899) obra “canônica” por representar um dos pouquíssimos exemplos acabados de narrativa simbolista no Brasil e uma coletânea de contos publicada *post mortem*, *Horto de mágoas* (1914). Fica, além disso, uma intensa participação na vida cultural carioca através da atividade jornalística e a colaboração ou a cofundação de uma miríade de revistas culturais, em particular de pendor simbolista (entre as quais: *Folha Popular*, *Revista dos Novos*, *Mercúrio*, *Galáxia*, *Kosmos*, *Fon-fon*).

Agora, o ideário de Gonzaga Duque pode ser considerado bastante avançado para a época. Na obra crítica, na vertente das artes plásticas, inaugura de fato uma reflexão inovadora sobre a cultura brasileira que decorre de uma visão cética da modernização em curso; no “Meu Jornal”, o diário íntimo, critica o provincianismo do meio artístico e intelectual, manifesta ironicamente perplexidades quanto aos rumos republicanos, simpatiza com projetos reformistas e com os valores do socialismo não reificados, exhibe uma consciência lúcida e pessimista a propósito da modernidade e das ideologias dominantes do progresso. Do mesmo modo, posições de frente são expressas pela prosa artística dos contos e, também, do romance *Mocidade morta*, melancólico retrato de uma geração boêmia, devaneadora e reformista (com amplos traços autobiográficos, sobretudo na construção do protagonista, o crítico de arte e escritor Camilo Prado) visceralmente antiacadêmica e ingenuamente republicana, ambientado no período da Abolição do Cativo e nos anos imediatamente anteriores. Nesta obra de grandes paixões e desencantos, que hibrida magistralmente códigos simbolistas e naturalistas⁸, surge clara a visão trágica do processo que se estava inaugurando, o choque violento do idealismo com a realidade, na batalha prometéica reformadora do meio artístico que iria ser barrada pela própria Academia. Uma estética dos fracassados, uma romantica e teimosa crítica da modernidade triunfante, lúcido recorte do presente (estamos em 1899) projetado no passado, mas que deixa bem compreender o clima e as perspectivas melancólicas que o fim-de-século enucleava sem muitas margens para ilusões.

Por estas razões, a colocação de uma obra como *Revoluções brasileiras* se torna bastante complexa dentro de um *corpus* crítico-narrativo como o de

⁸ Cf. o belo ensaio de A. EULÁLIO, *Estrutura narrativa de “Mocidade morta”*, reproduzido no apêndice da edição citada do romance, em particular pp. 282-285 e, também SONIA BRAYNER, *Sonho, mistério e fantasia*, in *Labirinto do espaço romanesco*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1979, pp. 244-246.

Gonzaga Duque⁹. A não ser que não se encare, de forma primária, como um mero acidente de percurso do artista. A obra aliás, quase contemporânea – o que é um pormenor significativo –, a *Mocidade morta*, teve um êxito não desprezável, chegando à segunda edição em 1905 (com marco impresso de “terceiro milheiro”) e devia ser bastante congruente com o esforço pedagógico de formar um novo civismo se, como consta do frontespício, se trata de «Obra aprovada e adoptada pelo Conselho Superior de Instrução do Distrito Federal, dos Estados do Rio e do Paraná»¹⁰. Há outro aspecto interessante a ressaltar, desta vez em termos filológicos: comparando as duas edições, as variantes são de número razoavelmente reduzido, ou seja, não alteram a semântica geral da obra. Os sete anos que decorrem entre as duas edições não determinaram portanto alterações radicais do texto, o que é significativo, se pensarmos nas crescidas dimensões da decepção republicana deste período.

Textos decisivos para a apreensão da narrativa são a premissa à segunda edição “Porque revoluções?” e a “Advertência” introdutória da primeira edição, reproduzida praticamente na íntegra também na segunda. A primeira nota com título tão instigante se reduz, com efeito, a uma simples argumentação de tipo lexical sobre a escolha do termo *revoluções*, em resposta às perplexidades que devem ter sido manifestadas quanto à sua adoção, explicando que a palavra condensa os movimentos que visaram transformar parcial ou radicalmente o *establishment* governativo (RB, p. VIII). Mais articulada -e ortodoxa, dentro da visão do teleologismo histórico que desaguou na República- a “Advertência” de 1898. Aqui se explicita que o conhecimento da história republicana é um dever educativo do povo livre, se observa que a história pátria, sobretudo para uso didático, ainda ressentida dos moldes monárquicos e portanto «é omissa e deficiente na referencia ás sucessivas e sangrentas guerras que vieram conduzindo a nova nação sul-americana á posse do governo do povo pelo povo» (RB, p. XI). A importância dessa história reside sobretudo no seu arsenal de “exemplos de civismo dos antepassados” e destaca dois caracteres peculiares – aparentemente inconciliáveis – das sínteses submetidas a uma exigência evidentemente pragmático-formativa: a imparcialidade do estudo e da reconstrução documentária, uma exposição «feita de maneira a impressionar os seus jovens leitores» (RB, p. XII). A abertura doutrinária se conclui de acordo com o padrão declamatório que informa toda esta profissão de fé patriótica, declarando que, com esta obra, o autor «desejou servir á sua patria» (RB, *Ibidem*).

⁹ Há um projeto de estudo e reedição da obra em curso no Brasil, de Vera Lins (UFRJ) e Francisco Foot Hardman (UNICAMP) com o qual quem escreve está colaborando.

¹⁰ Cito, sem modernizar a escrita, da segunda edição de *Revoluções brasileiras (resumos históricos)*, Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1905. A partir de agora as referências a esta edição serão feitas diretamente no texto entre parênteses, introduzidas pela sigla RB.

O que se torna bastante claro à leitura dos resumos históricos é que eles obedecem a um formato prefigurado assim como o devia impor a pregação republicana em busca de ampliação de consenso. No entanto, a uma análise mais atenta, baseada em microleituras, não escapam as infrações do modelo – algumas das quais até ousadas – que ressoam como verdadeiras notas desarmônicas em relação à ideologia da ordem dominante, o que francamente determina uma renovação de códigos do formato.

A primeira se insinua justamente no exórdio do texto e claramente subentende uma anomalia ideológica com respeito à padronização dos antecedentes da genealogia republicana: a opção de pôr o episódio de Quilombo de Palmares, a revolta negra liderada por Zumbi, como origem de um vasto movimento que levará à República. A justificativa fornecida na introdução à segunda edição reforça a suspeita que essa primeira seqüência que encadeará os outros esboços corresponde a uma precisa escolha de campo, inclusive dentro do debate racial do tempo¹¹. Há, além disso, outros elementos estranhos, como a simpatia às vezes manifestada para com alguns repressores dos movimentos republicanos (assim como a indisposição com certas maquinações republicanas atrapalhadas), o equilíbrio presente no uso da escritura artística para não contaminar a veridicidade da história (recurso que se manifesta basicamente pelos tempos verbais) iluminando alguns cantos sombrios da história nacional. Por isso, se quisermos hoje reencontrar possíveis elos de congruência interna na obra do escritor simbolista, temos que nos deter nos fragmentos, nas alusões, nas elipses e nos silêncios, ou seja, operar precisamente microleituras.

Uma amostra desse ponto de vista interessante a ser abordada é a que se depreende do terreno escorregadio do episódio destinado a forjar o herói-símbolo republicano: Tiradentes. A eleição do ex-alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes da Inconfidência mineira, como figura dominante do panteão cívico republicano representa uma espia significativa das turbulências ideológicas que varriam o campo republicano e, também, das dificuldades em ampliar o restrito círculo de poder que se tinha responsabilizado pelo câmbio de regime em comparação com a grande massa excluída do jogo político. José Murilo de Carvalho elaborou em ensaio recente uma verdadeira filologia do mito desse herói autenticamente nacional e popular, chegando a observar, na encruzilhada entre o processo de formação do mito heróico e os simulacros autorepresentativos da República, como «O herói republicano por excelência é ambíguo, multifacetado, esquartejado. Disputam-no várias correntes; ele serve

¹¹ Argumenta de fato, Gonzaga Duque: «o auctor abre o livro com o Quilombo dos Palmares e isto porque, ao seu ver, elle serviu de exemplo ás tenues aspirações republicanas do chefe da Guerra dos mascates, que foi um dos mais salientes destruidores daquelle desenvolvido povoado de negros» (RB, p. XII).

à direita, ao centro e à esquerda. Ele é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo. A iconografia reflete as hesitações. Com barba ou sem barba, com túnica ou de uniforme, como condenado ou como alferes, contrito ou rebelde: é a batalha por sua imagem, pela imagem da República»¹².

O ícone nacional, dotado da polissemia e multifuncionalidade próprias das representações exemplares dos mitos, chegou aos manipuladores de imagens republicanos já numa fase avançada do processo de elaboração. A ambigüidade da virada republicana tinha deixado em aberto a questão do mito de origem da República: nem Deodoro, nem Floriano, nem Benjamin Constant tinham biografias adequadas para desempenhar o papel que desse coesão à consciência identitária e não representasse só uma visão, uma ideologia de uma das facções republicanas em campo. A mitopoese do herói antecede a parada militar de 15 de Novembro que é considerado o evento -na verdade, em parte bem decepcionante- decisivo para a proclamação da República. Tiradentes apresentava vários elementos que o candidatavam a assumir o papel de herói nacional: o fato de ter sido o único que expiou a condenação à pena capital (enforcado e esquartejado), sua origem popular (mas envolvido numa trama da elite), a relativa falta de documentação sobre seus traços físicos, uma vulgata que o queria, no momento extremo, entregue ao fervor religioso. Sobre essas condições, havia outra dominante mais objetiva: o Estado de procedência do herói, Minas Gerais não só tinha o maior contingente eleitoral, mas também pertencia à região (com Rio e São Paulo) em que se articulava a vida política do País praticamente na sua totalidade. Na imagem que Castro Alves oferece de herói, em 1867, na peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, se encontra já a associação entre Cristo e Tiradentes que, em seguida, incidirá profundamente na reconstrução pseudohistórica da execução (reformulada de acordo com as etapas de uma via crucis onde Tiradentes ia encarnar o bode expiatório no caminho de redenção do povo). Tal imagem se consolidará em seguida graças a artigos como o de Luís Gama de 1882 (*À forca o Cristo da multidão*). Em 1873 Joaquim Norberto de Souza Silva publica a *História da conjuração mineira* onde, com uma exegese historiográfica baseada em documentos (mas não imune do ponto de vista do autor que refletia os interesses monárquicos) atacava o herói justamente por ter trocado a fé patriótica com o misticismo religioso, atribuindo também a chefia do movimento a Tomás Gonzaga, ou seja, a um representante da elite. Apesar das reações republicanas imediatas que resistiam à leitura cristológica do martírio do in-

¹² J.M. DE CARVALHO, *A formação...*, cit., p. 141. A esta obra se remete para um quadro excelentemente articulado sobre o processo simbólico de formação do herói nacional de que as alusões no texto são tributárias.

confidente, se multiplicaram a partir daí as representações de Tiradentes transfigurado por interferência da iconografia de Cristo. O que, de algum modo, garantiria um maior controle aos próprios republicanos pelo caráter não radical com que se selava o projeto revolucionário de Tiradentes que decorria de uma matriz místico-patriótica e não só eversivamente cívica. Maleabilidade, essa, que permitiria um uso seletivo do mito em chave reconciliadora, sem proporcionar rachas ou conflitos (como a componente jacobina de alguma forma perseguia, acentuando o traço radical do herói) contra, por exemplo, os nostálgicos do Império que podiam até achar aceitável o ícone nacional para representar, através de seu ambíguo simbolismo, os próprios interesses ideológicos.

De acordo com este pano de fundo, é interessante abordar o retrato da Inconfidência elaborado por Gonzaga Duque, para descortinar possíveis diferenças quanto ao cânone iconográfico que se tinha plasmado do evento e do personagem históricos. Em primeiro lugar, é possível observar que na obra há duas modalidades de introdução do assunto de cada esboço: ou um ataque impressionante, *in medias res* poderíamos dizer, que aproveita sobretudo os recursos da prosa artística e confere logo à escrita uma qualidade narrativa imediata, ou um outro, na verdade dominante, mais digressivo, que contextualiza o fato histórico. A Inconfidência é introduzida por este segundo modo, com uma ampla reconstrução histórica da conjuntura (a declaração do Congresso das Colônias Unidas da América do Norte) e dos primeiros frêmitos independentistas que animaram sobretudo brasileiros cultos estrangeirados em Coimbra e Nimes. De objeto de palestra requintada porém, os anseios autonomistas assumem logo uma particularização localista através do personagem de Tiradentes, um salto esse que põe em maior realce, por contraste, seu caráter genuinamente popular.

De alguma forma, há uma aparente adesão ao modelo canônico, com seu antihistórico manto retórico, que a República estava forjando do herói. O postulado exordial da “Advertência” de respeitar as fontes acessíveis, mesmo sem recorrer «á methodica divisibilidade dos processos modernos» (RB, p. XII) sai outra vez sancionado. Um exemplo: a participação popular que acompanhou o itinerário até o patíbulo do condenado é evocada, certo, com acentos enfáticos: «Esmolêres estendiam sacólas ao povo, para missas por alma do supplicado... e as sacólas pesavam, repletas de obulos, cheias de dobras de ouro. Populares acompanhavam a passo o funebre desfilar do prestito» (RB, p.39) no entanto é oportuno notar que a reconstrução é coerente com a documentação circulada sobre o acontecimento, em particular o testemunho de Frei Raimundo de Penaforte, que foi confessor dos inconfidentes¹³.

¹³ J.M. DE CARVALHO (*Ibidem*, p. 58) cita, de fato, de uma fonte de 1881 o relato do religioso que afirmava, ao referir-se à grande participação popular: «foi tal a compaixão do povo da infelicidade

Agora, um olhar menos superficial à escrita mostra pequenos toques divergentes, a meu ver densos de significação, da imagem tradicional, quer historicamente fundada, quer influenciada pela manipulação ideológica da propaganda republicana. Se compararmos o retrato tendencioso executado pelo pintor positivista Décio Villares (aliás, personagem *à clef* presente também em *Mocidade morta*¹⁴) em antítese com a imagem igualmente tendenciosa da obra de Joaquim Norberto, com o Tiradentes de Gonzaga Duque, notaremos vários elos conjuntivos: a litogravura de Villares corresponde à transfiguração cristológica do herói, com vulto decalcado na iconografia canônica católica, por acréscimo emoldurado aqui com palma e louro¹⁵; um traço dinâmico, este da aproximação a Cristo, detectável também na reconstrução de Gonzaga Duque com o préstito para o martírio. Contudo, ressalta a ruptura mínima, mas bem patente na narrativa do simbolista, que tenciona pôr a tônica na *vexata quaestio* do debate pseudohistórico se Tiradentes pediu, próximo da forca, poder beijar as mãos e os pés do algoz (à imitação de Cristo). Aqui o caráter genuinamente popular, desajeitado nesse contexto, da interjeição interpolada por Gonzaga Duque resemantiza o ato numa chave quase de escárnio, certamente dessacralizadora quanto à sua imponência e ressonância retórica que faz dizer a Tiradentes: «O' meu amigo! Deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés» (RB, p. 37).

Essa irreverência implícita se repercute também nas representações da quase totalidade da elite mineira envolvida na sedição (com a exceção do “respeitabilíssimo juriconsulto” Cláudio Manuel da Costa, a que atribui também a proposta avançada de abolição da escravatura e que, depois de a rebelião ter sido descoberta, opta pelo suicídio) elite que é retratada, de Tomás Gonzaga a Alvarenga, como covarde e medíocre no momento do ajuste das contas com a justiça real: «todos, servos capisbaixos do terror, anciando nas duvidas do que viria» (RB, p. 35). Ou seja, a falta de coragem e o escapismo da classe dominante não sustentam a comparação com o envolvimento e a generosidade do exponente da arraia miúda, Tiradentes, e cria um desnível irrecuperável entre as classes com desvantagem para os notáveis. A anomalia ideológica que surge a

temporal do réu, que para lhe apressarem a eterna ofereceram voluntariamente esmolas para dizerem missas por sua alma».

¹⁴ Cf. A. EULÁLIO (*op. cit.*, p. 289) que, apoiando-se em artigo de Múcio Leão de 1942, aponta no personagem de Julião Vilela o correspondente de Décio Villares. Sobre a adversão de Gonzaga Duque em relação ao pintor positivista, por ele ter faltado ao compromisso com o grupo de jovens artistas reformadores a que pertence o escritor e ter aderido, pelo contrário, à Instituição, cf. VERA LINS, *A crítica utópica de Gonzaga Duque*, in *Literatura e diferença*, Anais do IV Congresso ABRALIC-São Paulo 31 de julho, 1-3 de agosto de 1994, São Paulo, EDUSP, 1995, p. 1022.

¹⁵ A litografia é reproduzida no texto citado de J.M. DE CARVALHO, *A formação...* cit., p. 66, que a p. 98 traz um óleo sempre de Villares onde mais acentuado aparece o ar transfigurado, no sentido evangélico, do Cristo-Tiradentes.

partir desses recortes diverge portanto -e não pouco- da visão da história assim como a exigiria o poder republicano.

E há um outro marco que também progressivamente se define e quebra de algum modo os elos com a tradição representativa do ícone sagrado. Trata-se do traço messiânico que caracteriza o herói: sua errância nômade por terras mineiras, «homem rude das montanhas que falava com a eloquência dos predestinados» (RB, p.35) sua reputação de “louco”, suas “loucuras de propagandista”, sua exaltação ideal. Na verdade, é de fato o ardor de Xavier que recruta o grupo de inconfidentes na elite culta do Estado. A pregação patrótica de Tiradentes adquire, em suma, os traços de uma missão profética: «como vulto desganhado de lenda, passava blasphemando contra a Metrópole. O eco da sua voz estalava nas colinas, pela extensão das estradas, na poeira luminosa dos dias, na pulverulência prateada dos luas. Cahiam-lhe nas espadas robustas os anéis da farta cabelleira grisalha; na cava das orbitas as pupilas luziam cheias de sonhos e de esperanças. Mais que nunca sua palavra ardia – passara dos projetos para a concitação: “É nosso este país, é nosso este solo! Os vis que ra-beem, os covardes que se quedem! Nós iremos levantar os fortes e sairemos a restaurar a terra!”» (RB, p.29). Essa alegorização messiânica é tornada aliás explícita pela comparação bíblica novo-testamentária: «ficavam as brasas dessas palavras, ardendo como as apostrophes de Iokanann, o João Baptista do catholicismo, quando, na furna humida de Machoerous, a espada carranca de Antipas esgazeava os olhos para as trevas da sua caverna, onde ele ululava contra a devassidão da Galiléa dominada» (RB, pp. 29-30).

Por isso, se por um lado o discurso procede executando os passos do formato encomendado (a *via crucis* do herói protorepublicano traído por um Judas e cujos membros despedaçados se tornarão fértil semente), por outro há subtilmente incorporado nele como um contradiscurso crítico que vira às avessas o sentido profundo do retrato. Será que Gonzaga Duque pensava em alguns dos pregadores messiânicos que lideraram as tentativas de revoluções (dessa vez, no sentido próprio) fracassadas cuja exaltação trágica se alastrou por toda a história brasileira, não último o Conselheiro daquela “Tróia de taipa” que foi Canudos? É claro que não há elementos para afirmá-lo. A última fala de Tiradentes para a multidão, que podia esclarecer o sentido de tudo, fica estrangulada pela corda da forca (RB, p.40).

O espelho autoreflexivo do discurso dominante, porém, nesse quadro, se deforma, se distorce, embora suas sinuosidades fiquem encobertas pela superfície prateada. O que está bastante claro também é que o crítico, nessa obra com códigos próprios, não abdicou da sua função. O seu, provavelmente representa o esforço máximo de reescritura de resistência na evocação narrativa dos inconfidentes, dentro dos padrões admitidos pelo sistema e por sua consciência possível.

A República dos sonhos permanecia num limbo onde não havia margem para resgate algum. Mas faltava pouco para que outras vozes se levantassem, encontrando as palavras e força do grito abafado de Tiradentes: outros dissidentes letrados e trágicos, como Euclides ou Lima Barreto, teriam levado a cabo a tarefa. Sobre as ruínas das revoluções brasileiras de Gonzaga Duque, de que ficaram registadas -não por acaso- as simpatias pelos ideais libertários, para sempre soprará o vento melancólico da República que podia ter sido e não foi, a não ser na “alma” de seus heróis de papel. Um vento que, fora da retórica e das ideologias triunfantes e dentro da visão trágica dos derrotados, talvez tenha o nome próprio de História.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

IN MARGINE A *L'ABENCERRAJE E LA BELLA SHARIFA*

Ognuno che scelga un testo per la stampa lo fa seguendo fondamentalmente due motivi: può rispondere alla proposta dell'Editore o, con maggior frequenza, risponde a una ragione più intima, segue i motivi personali del gusto, potremmo dire le "vie del cuore".

È ora il caso di questa interessante "storia" de *L'Abencerraje e la bella Sharifa* (Venezia, 1997), la cui risonanza nelle lettere ispaniche è stata, ed è, ampia, e della quale si è assunto la cura un filologo provveduto e sensibile come Alfonso D'Agostino, il quale ce la presenta in meditata scelta testuale, preceduta da un denso e illuminante studio critico, corredando il tutto di una mole di note impressionante, che chiarisce al lettore e allo studioso ogni dubbio, amplia dell'opera le prospettive, lascia soddisfatto lo specialista e il semplice fruitore di testi raffinati.

Certamente il curatore ha effettuato una scelta del testo cui dedicare la sua attenzione di studioso seguendo, nel proporlo, le accennate vie del gusto e del cuore, una rispondenza intima dell'opera non solo al senso del bello, ma ai propri principi morali, ai propri convincimenti. In apertura di volume lo afferma già la dedica al figlio Giuseppe, che nulla ha di comune e di superficiale. Infatti, all'affettività implicita in "A mio figlio Giuseppe", si aggiunge una delusa e preoccupata constatazione del buio dei tempi nei quali ci troviamo – "perché in questi anni di gelo e di lupi alle porte" –, cui segue una formulazione augurale che induce a superare la negatività denunciata: perché "lo scaldi", non solo una passione condivisa, il "piacere della storia", ma lo sproni "l'esempio di nobili passioni", che Alfonso vede esemplificate egregiamente nella vicenda, tragica e gentile a un tempo, del principe degli Abencerrajes, la bella Sharifa e il nobile cavaliere Rodrigo de Narváez.

A me interessa sottolineare l'esemplarità di questa storia, una esemplarità scelta, come ho detto, motivatamente dal curatore quale specchio morale per il figlio.

"Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad [...]", inizia il breve prologo, e sottolinea, seguendo la parabola evangelica, come la virtù "en cualquier dañado subjecto que asiente, resplandece y muestra sus accidentes, bien que la esencia y efectos de ella es como el grano que, cayendo en buena tierra, se acrecienta y en la mala se perdió".

Virtù, liberalità, coraggio, cortesia e lealtà: quali altre qualità possono concorrere a fare di un essere umano un uomo vero? Sono questi gli ideali per i quali, in nome e a vantaggio del figlio, combatte il padre, il quale anche attraverso questo libro semina perché il grano cada in buona terra. Al figlio egli non augura una passività arida, o un'attività che si soddisfi nel successo e nelle ricchezze; sottolinea infatti il testo che "ninguna cosa des-

pierta tanto los corazones de los hombres como el continuo ejercicio de las armas, porque con él se cobra experiencia en las propias y se pierde miedo a las ajenas". E poiché le armi dovevano essere impiegate, secondo l'etica cavalleresca, in vista del bene altrui, perdere il timore delle armi contrarie significa rafforzarsi nell'opposizione al male, esercizio che necessita di una pratica continua, che rafforza costantemente l'uomo.

Ed ecco la strada che si biforca – "Y yendo por su camino adelante, hallaron otro que se dividía en dos" –, strada di fronte alla quale è necessaria la scelta. Ogni uomo, presto o tardi, se la trova davanti, spesso più di una volta. Per chi sa scegliere saggiamente è l'incontro con la virtù, che è bellezza; ciò accade agli scudieri e al castellano: il moro in cui s'imbattono, infatti, veniva mostrando "gentil continente y cantando un cantar", che aveva composto "en dulce membranza de sus amores"; egli "parecía muy bien a caballo" e "como traía el corazón enamorado, a todo lo que decía daba buena gracia".

Il cuore innamorato, specchio dell'anima, rende bella ogni espressione della vita. È questo ciò che Alfonso vuol suggerire al figlio, ma non si tratta solo dell'amore terreno, poiché in tutte le imprese della vita occorre amore, affinché in esse risplenda la bellezza, occorre in sostanza entusiasmo, convinzione e cuore generoso. A Giuseppe è rivolto il messaggio: nelle imprese della vita vi è bisogno di tutto questo, non solo per mirare a un buon esito, che non è fatto di cose materiali, ma si manifesta nell'intimo, nella costruzione dell'uomo e gli darà modo di resistere anche agli assalti della sfortuna.

È il gran tema dell'Età Media, la filosofia profonda che dà all'individuo la coscienza e la forza di resistere ai casi "desastrados", "porque los más de sus trances están subjectos a la fortuna", e sembrerebbe "flaqueza" che chi ha dato fino al momento "tan buena muestra de su esfuerzo, la dé ahora tan mala". Ché la mutevolezza proprio della fortuna costituisce una lezione viva che il padre propone al figlio, al fine di dargli forza nella vita: "considera cuanto tarda la fortuna en subir un hombre, y cuan presto le derriba". Numerosi esempi reca il testo.

Resistere alla mutevolezza della fortuna, o meglio, essere saldamente preparati al suo mutare, rappresenta lo stadio finale dell'educazione interiore, poiché rende in ogni momento padroni di sé, svuota le illusioni e rafforza il carattere, costruisce, in sostanza, l'uomo capace di distanza dalle cose, dotato quindi di virtù.

Ma torniamo alla dedica di Alfonso al figlio, là dove gli propone la vicenda come esempio alto e fortificante, di fronte agli "anni di gelo e di lupi alle porte", perché lo scaldi l'esempio delle passioni nobili, e avremo davvero compreso il perché della scelta dell'accattivante storia nella quale, come puntualizza nello studio introduttivo, due bandi avversi trovano il loro punto d'incontro, mossi dalla concezione cavalleresca, nella lealtà, nel coraggio, nell'onore, nella gloria e nell'amore, virtù senza le quali diviene grigia la vita. Virtù tutte che inducono anche, a volte, a sacrifici curiosi nella vicenda umana del castellano – e che certo non vorremmo, né Alfonso D'Agostino vorrebbe, proporre a Giuseppe come esempio –: alludo al corteggiamento e repentina desistenza da parte dell'esemplare Alcaide, allorché la donna corteggiata, concedendogli, gli rivela di essersi decisa a farlo perché innamoratasi in seguito alla continua celebrazione delle virtù del cavaliere che ne faceva il marito. Il testo sottolinea la grande "virtud y valentía" dell'innamorato, "pues venció su misma voluntad", abbandonando l'impresa, ma non v'è dubbio che più virtuosamente avrebbe agito, ai nostri occhi, se non avesse insidiato la moglie di un altro.

No, questo esempio "virtuoso", non vorremmo proprio proporre a Giuseppe per la sua formazione, nel tirocinio della virtù, e neppure gli proporremmo come esemplare la condotta della bella e innamorata Sharifa, che si concede all'innamorato di nascosto del padre, prima delle nozze. Ma si sa, queste sono remore da gente nata in tempi remoti.

Ancora il carteggio tra l'Abindarráez e l'Alcaide di Alora ci offre una nuova perla, considerando come "las buenas obras, prisiones son de los nobles corazones". Vale a dire che vi è una virtù della gratitudine, di così rara presenza nelle relazioni che intercorrono tra gli uomini, in realtà vera misura della virtù stessa e della dirittura dell'individuo, della sua sicurezza interiore e della dimensione del suo animo, virtù soprattutto che elimina nelle azioni ogni ombra di interesse.

Vi è molto del curatore nelle pagine di questo splendido testo, che egli presenta con perizia di studioso e amore di sensibilissimo lettore, rendendolo in limpida traduzione. Io ho voluto ricercare di proposito nell'opera questa presenza, che diviene base fondamentale nell'auspicata formazione spirituale del piccolo principe.

FRANCO MEREGALLI

IL SECONDO AMÉRICO CASTRO

Le *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (tenutosi a Napoli nell'aprile 1994), pubblicate nel 1995 dall'Istituto Universitario Orientale, comprende 73 contributi di altrettanti congressisti (12 italiani, 20 spagnoli, 12 statunitensi, 6 messicani, 5 argentini, 5 francesi, ecc.); nel 1991 avevo pubblicato (Laterza, pp. 189) un'*Introduzione a Cervantes*, che apparve anche in traduzione spagnola (*Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 237): mi risultò naturale cercare in tali *Actas* eventuali citazioni del mio libro: non ne ho trovate affatto. Poiché nella mia *Introduzione*, p. 188, affermavo il mio specifico rapporto col cervantismo di Américo Castro, mi chiesi se questa assenza coinvolgesse anche lui. Ho rilevato solo abbastanza frequenti citazioni di *El pensamiento de Cervantes*; ma questo libro è del 1927, cioè è del primo Castro, non del Castro esule, che è un Castro diverso, come affermò anche, nel 1987 (in uno scritto ora raccolto nel suo volume *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997), Rafael Lapesa, che riconosce in lui uno dei suoi maestri: "El exilio imprimió en el pensamiento y método de trabajo de Don Américo un cambio radical" (p. 248); cambio che già appare alla fine del 1940. Lapesa, che era stato allievo di don Américo negli ultimi anni venti, e non aveva avuto contatti con lui "desde la guerra" (p. 249) civile, riprese tali contatti nel 1942, e documenta tale svolta citando lettere inviategli da Castro (1944, 1945). Per interessamento di questo fu a Princeton come *visiting professor* nel 1948, l'anno in cui uscì *España en su historia*, che provocò reazioni (Spitzer, Sánchez Albornoz). Don Américo rifiuse due volte il suo libro, cambiando anche il titolo: *La realidad histórica de España* (1954). Si sentiva assediato; era un profeta misconosciuto. In Italia abbiamo una manifestazione precisa di quella vicenda, poiché nel 1955 uscì, tradotto da due miei amici e colleghi dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid (di cui fui vicedirettore dal 1950 al 1953), *La Spagna nella sua realtà storica*, tr. di Giuseppe Cardillo e Letizia Falzone, Firenze, Sansoni. Castro vi prepose delle *Nuove osservazioni preliminari*, in cui leggiamo (p. XVIII): "In luogo di domandarci quale sia in se stessa la assoluta realtà di un fenomeno di cultura, ci proporremo di vedere il senso racchiuso in esso, il modo onde risentiamo il suo valore o non valore, contemplando come funzione della vita nella quale e partendo dalla quale esso si attua".

Questo fu il Castro che vissi intensamente: un Castro che io, orteghista orteghiano, mettevo in relazione col (e, diciamo pure, in qualche modo in derivazione dal) razionalismo di Ortega. Castro proietta da sé la "morada vital" del popolo delle tre religioni ed individua in essa il modo di essere spagnolo; il suo esilio lo induce ad identificarsi con una "morada vital" che lo distingue dai non spagnoli. A me è sempre sembrato che egli andasse oltre ogni misura, e che finisse col collocare fuori del tempo certe situazio-

ni storiche; ma ho anche pensato che il suo mettere in rilievo le origini anche non immediate di molti personaggi talora ci permettono di capirli meglio. Per esempio, se ipotizziamo – ed abbiamo concrete motivazioni per farlo – che Cervantes fosse in tutto o in parte d'origine *conversa* ebraica, lo comprendiamo meglio.

Castro restò durante la guerra civile dalla parte della repubblica. Non giunse alla decisione di non mettersi da nessuna delle due parti come fece Ortega; né si mise il 18 luglio 1936 dalla parte dei generali, come fece Unamuno per repulsione verso il marxismo-leninismo. Questo benché fosse anche lui totalmente estraneo, anzi avverso, al marxismo.

Tra i discepoli di Castro si colloca José Rubia Barcia, come lui militante repubblicano e quindi esule dal 1939. Rubia Barcia visse a Cuba dal 1939 al 1943, ed entrò negli Stati Uniti “por intervención de Américo Castro” (cf. il tomo I della sua *Memoria de España*, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 14). Nel 1947 diventò “lector” del Dipartimento di Spagnolo e Portoghese della University of California Los Angeles: vi giunse all'ordinariato nel 1961 e divenne direttore del Dipartimento nel 1963. Nel 1964 mi chiamò come *visiting professor* a Los Angeles ed ospitò nello stesso periodo il suo vecchio maestro. Così conobbi personalmente Américo Castro. Nel 1956 Rubia Barcia aveva pubblicato uno scritto su *La realidad histórica de España* (ora ristampato in *Memoria de España*, pp. 119-136). Per Castro, rilevava Rubia Barcia, la Spagna è caratterizzata da un tipo di cultura basato “en irracionalismo”, in valori che “a él se le aparecían tanto o más importantes que los valores de cualquier otro pueblo” (p. 121). Rubia Barcia pone specificamente in rilievo il rapporto di Castro con Cervantes e Don Chisciotte, e conclude, malgrado le perplessità che *La realidad histórica de España* suscita anche in lui, che essa “quedará ahí como uno de los libros más importantes de nuestro tiempo”.

Il rapporto che stabilii con Castro continuò quando egli rientrò in Spagna; e lascio una traccia in tre lettere che egli mi scrisse tra il 1970 e il 1972 e che conservo, una di esse solo parzialmente. Quest'ultima conclude: “Estoy seguro de que algún día se abrirá camino la nueva visión-inteligencia de los españoles, que hicieron maravillas impensables en Europa precisamente por sus tensiones intercastizas” Un'altra, del 22 gennaio 1972, si riferisce alla morte di sua moglie e aggiunge che mi cita in una *Introducción al Quijote*: “para protegerme contra el absurdo de barroquizar a Cervantes. El barroco (en literatura) es tan fantasma como “la Méditerranée” de ese pobre y arrogante Braudel”. La terza, scritta a Madrid il 13 maggio 1971, viene qui pubblicata integralmente. Suscita perplessità ma è stimolante: ancora a 86 anni così era Américo Castro.

Mi querido amigo:

He podido al fin leer sus claras e inteligentes páginas sobre Azaña, un doloroso recuerdo para muchos. Me parece haberle enviado a Ud. el sobretiro de la introducción a la obra que va a salir muy pronto en Méjico, “De la España que aún no conocía”. En caso contrario, lo haría enseguida.

Considero gran honor que Ud. se preocupe de mi obra – un intento de explicar a este país el motivo de vivir sin rumbo, y de matarse unos a otros de vez en cuando. Los problemas españoles son muy diferentes de los italianos, aunque ambos países son víctimas de su historia, *no de su economía* como dicen los marxistas, ni de la Contrarreforma como creen (?) muchos historiadores. Si los españoles – con su resistencia a aceptar la verdad sobre ellos – no me hubieran obligado a insistir tanto sobre un mismo tema, pensaba haber hecho un libro sobre el motivo de verse Italia como se ve desde la primera Guerra mundial. Pero me ha faltado

tiempo-vida. Leí hace poco la magnífica interviú de Pietro Nenni con Oriana Fallaci, en que aquél atribuye el caos político a la tradición de ocupaciones extranjeras y de tiranías propias; pero no hablaron de la verdadera raíz de todos los males: que Roma se convirtiera en la caricatura espiritual del “numen imperatorum Romanorum”. La historia nacional casi siempre ha de ser un tejido de ocultaciones y falsedades. Lo del “numen imperatorum” fue importación oriental, aunque en Roma y en Oriente el poder espiritual y el político siempre estuvieron unidos (Persia, Egipto, etc.). Pero los cristianos, – religión *de amor* –, tuvieron bastante poder para llamar a los francos y luego a muchos más, pero no bastante para gobernar de veras temporalmente y mantener unida a la Península. Ya sé que todo esto se sabe y está escrito en una u otra forma; pero una Historia de Italia expuesta como una *confesión dolida* no existe. La mafia es consecuencia de haber estado ocupada Sicilia, durante muchos siglos, por unos u otros. Lo mismo que el anarquismo español (en cuanto *partido político*, sin semejante en Europa) es un subconsciente rebrote de las prepotentes y *autárquicas* órdenes religiosas que, desde el siglo XV, han poseído enormes zonas de suelo fértil, y no dependían de la Iglesia española, sino del lejano papa. Etc. Trato de encontrar una Historia de Italia (la de Salvatorelli u otra todavía mejor), y no parece exista. Tampoco se reimprimen en Francia los volúmenes de Lavisse et Rambeau. Me dicen, con cierto cinismo, “qu'on a perdu l'optique nationale”. (Me parece tiene Ud. mi librito *Español*, *palabra extranjera*, en donde me refiero al tipo de historiografía hoy imperante en Francia). “Tempora habemus difficilia...” y yo ya estoy muy viejo y muy cansado para dar grandes batallas. No ha surgido aún la fórmula, o el genio, que instauren un sistema de vida colectiva ni dictatorial ni caótico.

Con profunda gratitud y cordial amistad,

Américo Castro

PD. Digo una y otra vez a los españoles que cuándo van a salir de su colonialismo cultural. Muchos sabios de países extranjeros estudian a España, y los españoles no estudian a ninguno.

Post Scriptum. La cara amica Eva mi comunica che suo marito José Rubia Barcia è defunto l'8 aprile 1997. Ha lasciato la sua biblioteca di 5000 volumi e il suo archivio personale al *Centro Cultural* di El Ferrol, città dove era nato nel 1914. R.i.p.

RECENSIONI

MARÍA DEL CARMEN ARTIGAS, *Los Sefaraditas: España – El Imperio Otomano – La Argentina. Tradición y cultura*, Universidad de Tucumán, 1994, pp. 162.

Nella *Introducción* l'Autrice dichiara il motivo che l'ha spinta a scrivere questo libro: il desiderio di avvicinarsi culturalmente agli amici *sefaraditas* di Tucumán, ai quali dedica il libro, attraverso lo studio della storia degli ebrei sefarditi, soprattutto dei Balcani, della Grecia e dell'Asia Minore, da dove provengono le famiglie tucumane.

Inizia il suo lavoro riferendo le prime testimonianze di presenza di comunità ebraiche nella Penisola Iberica nel periodo visigotico, e dei loro rapporti, più o meno pacifici, con le autorità regie; i decreti da queste emanati, anche se non sempre applicati, rimarranno nella legislazione come documenti e saranno usati nel XV secolo contro il popolo ebraico.

Uno dei problemi con i quali si scontrarono i re visigoti convertiti al cristianesimo fu quello del proselitismo giudaico contro il quale l'applicazione dei provvedimenti anti-ebraici fu molto varia e non sempre severa, anche perché le preoccupazioni dei monarchi erano dirette alla precarietà dei loro regni minacciati da continue rivolte e situazioni ingovernabili. Certo è che quanto più avanzava in Europa il Cattolicesimo, tanto più la società ispanica dava prova d'intolleranza contro gli ebrei il cui potere politico andava via via aumentando.

La presenza degli arabi nella Penisola Iberica facilitò i viaggi e le relazioni commerciali e culturali soprattutto con l'Oriente, e favorì un clima di libertà. La Spagna araba divenne un vero rifugio per gli ebrei che stabilirono contatti con le famose scuole rabbiniche di Babilonia, arricchendosi intellettualmente fino al punto di affrancarsi dall'egemonia culturale dell'Oriente.

Gli ebrei non parteciparono direttamente alle lotte tra cristiani e arabi: furono da entrambi presi in considerazione come studiosi, scienziati, abili finanziari e diplomatici, e in tal senso furono usati e apprezzati e acquisirono posizioni preminenti nella storia culturale. Furono protetti da Pedro el Cruel, nelle cui file combatterono e morirono, e successivamente da Enrique III che ne apprezzò le doti nominandoli consiglieri reali e finanziari. Tuttavia nello stesso periodo (fine del '300) cresceva nella Penisola l'ostilità contro gli ebrei, ostilità che degenerò dal 1412 in poi, soprattutto dopo l'unificazione della Castiglia con l'Aragona grazie al matrimonio di Isabella con Fernando, sotto il cui regno nel 1492 gli ebrei furono espulsi.

Il terzo capitolo è dedicato alle *Tradiciones religiosas y culturales durante el periodo medieval*. Il primo argomento trattato è l'istituzione del matrimonio, seguito

da *Escuelas y Maestros* e *La cultura rabínica*, molto vasta, che si esprimeva in arabo e successivamente in ebraico e in castigliano, ignorando il latino lingua 'ostile', propria della nemica chiesa cattolica.

La maggioranza degli ebrei viveva nelle *aljamas*, i quartieri ebraici, i ghetti, che avevano loro leggi e godevano di indipendenza economica.

Molti malintesi sono sorti, nel corso degli anni, sulle attività commerciali e finanziarie degli ebrei che avevano in mano il commercio nel Mediterraneo e molte ricchezze. Nel XV secolo furono promulgate leggi che ne limitarono le attività commerciali e i contatti professionali con i cristiani.

La Artigas, confortata dalle tesi di vari studiosi, conclude il terzo capitolo affermando che, tutto sommato, i cristiani e gli ebrei mantennero buone relazioni durante il Medioevo: i re spagnoli si gloriavano di essere i re delle tre religioni, anche perché potevano usufruire delle indiscutibili capacità di scienziati e finanzieri ebrei.

Il quarto capitolo è dedicato all'espulsione. Nonostante la effettiva pacifica convivenza, la legislazione scritta era contraria agli ebrei. Le opinioni sulle cause del difficile provvedimento sono varie; alcuni le cercano in motivi religiosi: si inseguiva l'unificazione religiosa del paese dopo la cacciata dei mori; altri le imputano a pressioni politiche straniere e di potenti ordini religiosi, altri a motivi economici e al desiderio da parte della Corona di impossessarsi delle ricchezze degli ebrei per intraprendere piani espansionistici. L'Autrice afferma che tutte queste cause esitevano e, unite, favorirono l'espulsione.

Il decreto fu firmato dai Re Cattolici il 31 marzo 1492, ma ebbe applicazione il 2 agosto dello stesso anno.

Le famiglie che in quel momento lasciarono la Penisola e i possedimenti spagnoli (Sardegna, Sicilia, Napoli), erano religiose osservanti e praticanti: se si fossero convertite sarebbero potute rimanere come *conversos*, categoria problematica e insicura. Avrebbero potuto conservare le loro ricchezze che, all'atto dell'esilio, venivano confiscate dallo Stato.

La Artigas afferma che i *conversos*, che venivano anche chiamati *marranos*, epiteto fortemente diffamatorio, seguivano ufficialmente i riti della chiesa cattolica, ma segretamente celebravano e seguivano culti ebraici. L'autrice tende a generalizzare un fenomeno conosciuto e indiscutibile, pur ricordando che i *conversos* occuparono posti importanti nelle alte gerarchie della stessa chiesa cattolica, grazie anche a un rigore quasi fanatico nella pratica della nuova fede, che si concretizzava soprattutto nella persecuzione di ex correligionari.

Nel 1492, all'atto dell'espulsione, alcune famiglie ebraiche si trasferirono in Portogallo, ma nel 1496, su pressione dei Re Cattolici, il re Manoel I diede l'ordine di espulsione dal suo regno. Come in Spagna, molti si convertirono per non abbandonare gli importanti posti che occupavano nella pubblica amministrazione e nell'economia, ma in realtà continuarono a praticare la loro religione in segreto.

Episodi di violenza indussero i *conversos* ad abbandonare la Spagna e il Portogallo e a rifugiarsi in Turchia o, meglio, nell'Impero Ottomano, e nel Nuovo Mondo.

In Turchia le comunità ebraiche furono protette dai sultani, poterono praticare la loro religione liberamente, esercitare le professioni e i commerci e vivere indipendentemente secondo le loro leggi. Un aspetto culturale molto importante è dato dal fatto che gli ebrei spagnoli conservarono la loro lingua: l'ebraico sefardita o 'ladino' è oggetto ancora oggi di importanti studi.

Il settimo capitolo, *Hacia un Nuevo Mundo*, inizia con un topico, con la domanda, cioè, se Colombo fosse ebreo, domanda a cui l'Autrice risponde esaminando una serie di 'coincidenze' che la inducono a credere che fosse di famiglia ebraica stabilitasi a Genova dopo essere fuggita dalla Spagna prima del 1492.

La Corona spagnola cercò di impedire l'emigrazione di *conversos* nel Nuovo Mondo. Per i primi due secoli di colonizzazione i pochi che riuscirono ad arrivare furono considerate persone sospette. Quasi sicuramente i *conversos judaizantes*, per paura di essere scoperti e finire sul rogo, persero l'abitudine di praticare i riti e le tradizioni ebraiche che scomparvero. La Artigas osserva giustamente che è difficile avere dati certi sulla presenza e sulla vita ebraica nel Nuovo Mondo, dato che tutti i documenti a noi pervenuti sono di parte cristiana, perciò non obiettivi.

Contrariamente a ciò che avvenne in Spagna, la Corona portoghese non vietò l'emigrazione di *conversos* ed ebrei in Brasile, dove godettero quasi sempre di quella tolleranza che caratterizzò anche la vita e la presenza ebraica in Argentina, zona eccentrica rispetto ai grandi centri della colonizzazione spagnola, perciò più autonoma anche nel processo economico rispetto al monopolio spagnolo. Dopo l'indipendenza i governanti argentini cercarono di attirare flussi immigratori dall'Europa e dall'Asia Minore. Arrivarono anche famiglie ebreiche, ma in numero limitato: la tolleranza religiosa e razziale promulgata dalla Costituzione non aveva un riscontro effettivo nella pratica quotidiana. Solo tra il 1880 e la prima guerra mondiale arrivò la gran massa di sefarditi che formò la comunità ebraica di San Miguel de Tucumán, su cui l'Autrice promette un altro studio.

Il lavoro della Artigas è nel complesso semplicistico, ingenuo e superficiale. Manca di una visione generale del problema, che conta una copiosissima bibliografia ignorata dall'Autrice che si avvale di poche fonti ebraiche. È una relazione storico-culturale spezzettata in mille episodi, spesso di scarsa importanza, su cui l'Autrice si sofferma, a volte, anche in modo confuso. Il lavoro non dice proprio nulla di nuovo sull'argomento. Forse maggior valore avrà lo studio sulla comunità ebraica di San Miguel de Tucumán, sulla quale credo che ben poco sia stato detto fino ad oggi.

Donatella Ferro

Teatro Medieval, Castilla, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 276.

La collana *Páginas de Biblioteca Clásica* della *Editorial Crítica* ha dedicato tre interessanti testi al teatro iberico delle origini: i volumi si intitolano rispettivamente *El drama Litúrgico*; *Teatro Medieval: Castilla* e *Teatro Medieval: Cataluña y Valencia*.

Il saggio sul teatro castigliano, oggetto di questa recensione, è curato da Miguel Ángel Pérez Priego ed affronta il problema delle origini, dello sviluppo e dell'affermazione di testi teatrali nella Spagna medievale, terreno sul quale critici e studiosi si sono misurati formulando numerose ed interessanti teorie.

Purtroppo per ciò che riguarda la storia del teatro medievale castigliano, come sottolinea Pérez Priego [p. 9], siamo quasi privi di documentazioni di testi drammatici, se escludiamo l'esempio dell'*Auto de los Reyes magos*, rispetto al quale tuttavia la critica non concorda nemmeno su questo titolo proposto nel 1909 da Menéndez Pidal. Infatti, fra gli studiosi del teatro spagnolo, F. Gómez Redondo, ne *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991 preferisce la denominazione *Representación de los Reyes Magos*, riprendendo il titolo proposto da Lázaro Carreter nel saggio *Teatro Medieval*, pubblicato nel 1965.

La lettura del testo di Gómez Redondo risulta complementare all'opera di Pérez Priego, quest'ultima necessariamente meno ricca di informazioni storiche, dato che in

esso vengono tracciate in maniera molto chiara le linee di sviluppo del teatro medievale spagnolo. Mi pare che Gómez Redondo metta bene in chiaro i termini della questione: «un problema adicional con el que tropieza cualquier estudio relativo al teatro del Medioevo radica en la dificultad para establecer sus límites conceptuales [p. 232]».

Lascio agli esperti del settore delimitare i confini tra teatro e parateatro, fra testi rappresentabili e testi per la recitazione, soprattutto per quello che si riferisce alla rappresentabilità degli *autos* medievali e al rapporto tra spettacolo sacro o profano e spettatore.

Per tali motivi assumo l'ipotesi di lavoro di Pérez Priego il quale sostiene che i testi presentati nell'antologia «presagiaban un desarrollo plenamente teatral por cuanto encerraban en potencia una pieza dramática. Había efectivamente en ellos acción y movimientos dramáticos, una mínima sucesión de cuadros y escenas, unos actores que encarnaban distintos papeles y se servían de máscaras y visajes, y, muchas veces, además del apoyo musical y rítmico, hasta un texto poético, que acompañaba a la mímica y al gesto. Para transformarlos en teatro, sólo faltaba la aparición de un autor dotado que supiese aprovechar sus posibilidades dramáticas [p. 19-20]».

La selezione di testi presentati da Pérez Priego dà concreti esempi dei vari modi di *representaciones* nel teatro sacro ed in quello profano e percorre un periodo di tempo relativamente esteso. Questi i testi: *Auto de los Reyes Magos*; *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*; *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*; *Momos en la mayoría de edad del príncipe Alfonso* e *Momos al nacimiento de un sobrino suyo* di Gómez Manrique; *Auto de la Pasión* di Alonso de Campo; *Auto de la buida a Egipto*, *Diálogo entre el Viejo*, *El Amor y la Mujer hermosa*; *Coplas* di Puertocarrero, *Momería* di Francisc Moner; *Egloga* di Francisco de Madrid e *Égloga sobre el molino de Vascalón*. Ad essi Pérez Priego aggiunge una serie di interessanti documenti storici relativi alle *Ceremonias y juegos teatrales en los templos* e agli *Espectáculos cortesanos y ciudadanos*, tramite i quali apprendiamo molteplici informazioni sulle *constituciones sinodales* che deliberavano in materia di "teatro", sugli aspetti organizzativi, sulla messa in scena ed anche sul successo delle rappresentazioni.

Per quanto riguarda la teoria generale della nascita del teatro o delle forme di rappresentazione drammatica concordo con l'impostazione di Pérez Priego e con gli storici del teatro. Essi affermano che le perturbazioni che le sacre rappresentazioni provocavano nel culto e nella liturgia ponevano la Chiesa di fronte alla necessità di sopprimere o di sfruttare a proprio vantaggio il potenziale di espressività dell'interpretazione e della rappresentazione dei momenti più importanti della vita di Gesù. Prevalse la seconda linea, benché l'avversione al teatro in generale, ai mimi, ai giullari e agli attori, già presente nei dottori della chiesa, soprattutto in Tertulliano (*De spectaculis*), Minuzio Felice, Giovanni Crisostomo e Agostino, accompagni la storia del teatro e giunga fino ai giorni nostri. Si pensi ai severi giudizi espressi dal mondo cattolico sull'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura all'attore italiano Dario Fo.

Gli storici del teatro, scelgo tra numerosi altri Cesare Molinari, *Storia del Teatro*, Bari, Laterza, 1996 e Glynne Wickham, *Storia del teatro*, Bologna, il Mulino, 1986 sottolineano che l'evoluzione del teatro della Spagna e del Portogallo si sviluppa lungo le stesse direttive degli altri paesi europei, ma presenta peculiarità notevoli, vale a dire «il sostanziale ampliamento del dialogo e, con esso, l'elaborazione sempre più allegorica dell'argomento (...), tendenza che non esclude l'aggiunta di canzoni, di danze e perfino di episodi comici. Tale sviluppo tipicamente iberico può spiegare in seguito l'uso indifferente dei termini *farsa*, *auto*, *égloga*, *representación* e *diálogo* da parte degli autori per tutto il '500, ad indicare i loro drammi [Wickham, p. 27-8]».

Non va poi dimenticata, per spiegare l'importanza della rappresentazione nella vita medievale, l'implicita forza rappresentativa della liturgia cattolica che doveva contrap-

porsi al teatro pagano: «La lotta della Chiesa contro il teatro pagano e contro il teatro in generale non si svolgeva soltanto sul piano della negazione: sia pure in modo soltanto implicito, la chiesa contrapponeva allo spettacolo mondano quello spirituale e purificatore del rito. Il rito cattolico (...) è ricco di elementi spettacolari e nel suo culmine, la messa, assume addirittura un significato drammatico, non solo per la forma dialogata del testo, ma soprattutto perché la messa è la rappresentazione, sia pure simbolica, di un avvenimento: “fate questo in memoria di me.”» [Molinari, p. 61].

All'esemplare *Auto de los Reyes magos*, oltre a quelli di R. Lapesa [1954], Solà-Solé [1975] e molti altri che qui ometto, è dedicato anche un saggio di José M. Regueiro, «*El Auto de los Reyes Magos*” y el teatro medieval, pubblicato in *Hispanic Revies*, 45, 1977, pp. 149-50. La sacra rappresentazione dell'Adorazione dei Re Magi, calco romanzo del dramma liturgico latino dell'*Officium stellae*, dimostrerebbe, secondo Regueiro, «una clara intención de suministrar una entrada y salida a los personajes y de crear la ilusión del espacio lineal – el viaje de los Reyes – y de disponer diversos ambientes» [p. 162]. In effetti la presenza di Erode, nell'*Officium stellae*, uno dei pochi personaggi “cattivi” del teatro delle origini, complicava non poco lo svolgimento della rappresentazione, poiché poco s'addiceva all'officiante rivestire il ruolo del Re dei Giudei. Per tali motivi si rendeva necessaria l'introduzione di *personae* che coadiuvassero la recitazione: tra le molti varianti il testo castigliano introduce nella chiusa (vv. 107-147) un collegio di rabbini con i quali si consulta Erode, realizzandosi in tal modo un'azione che affianca la recitazione.

Di pari passo con l'evoluzione di forme di rappresentazione legate alle celebrazioni religiose, anche nelle corti si affermavano forme teatrali o parateatrali, che per quanto riguarda la Castiglia, Pérez Priego ritiene di poter suddividere in due gruppi di testi: quelli «que documentarían un teatro de asuntos amoroso cortesano, y otros que supondrían un teatro de tema político y alegórico [29-30]». Nel primo gruppo Pérez Priego inserisce il prezioso *Diálogo del Viejo, el Amor y la mujer hermosa* e le *Coplas de Puertocarrero*

Sul maggior o minor grado di drammaticità delle *Coplas* la critica ancora si divide. Tuttavia come segnala Monica von Wunster nel saggio «*Le coplas* di Puertocarrero e la smitizzazione del codice cortese», apparso nel volume *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 31-40, oltre alla supposta natura teatrale delle *Coplas*, andrebbe rilevato il forte accento ironico e parodico del testo e dunque la sua teatralità implicita che gioca sul duplice piano espressivo, linguistico come contenutistico.

Tra i testi “*que supondrían el teatro político*”, Pérez Priego inserisce la *Égloga* di Francisco de Madrid e la *Égloga sobre el molino de vascalón*, accettando per quest'ultima *pièce* la proposta di considerarla testo teatrale già avanzata da Bonilla [1921] e da Crawford [1922].

Sempre di ambiente aulico sono infine i *momos*, secondo Wickham «forma di intrattenimento che ha strette affinità con i *mummings* (mascherate) inglesi (...). Le varianti spagnole erano impresiosite da sfarzose scenografie (...) ed erano introdotte da versi allegorici di spiegazione» [*op. cit.*, p. 302].

Pérez Priego correda i testi proposti con un duplice apparato di note: le note critiche, poste alla fine dei testi presentati, sono assai preziose per le informazioni di carattere filologico, testuale e per le varianti, mentre le note di commento al testo sono collocate a piè pagina (alcune in verità risultano eccessivamente pedanti, ad es., p. 49, n. 135, *rabi*: maestro y sabio judío que interpretaba las Escrituras). La bibliografia è ricca ed aggiornata

Andrea Zinato

GUILLERMO SERÉS: *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona 1996, pp. 187

Y dígoos más, que mientras extranjeras
seréys d'Amor, y biviréys d'ess'arte,
seréys medias personas y no enteras
hasta que os junte Amor con la otra parte.

.....
Posseeréys entonces lo que es nuestro,
vosotras, a nosotros poseyendo,
y assí también ternemos lo que es vuestro,
nosotros, a vosotros consiguiendo.

A partire da questi versi di Boscán che sintetizzano quanto la tradizione neoplatonica rinascimentale recupera dalla dottrina dell'amore platonico, Guillermo Serés procura una ricostruzione amplissima dell'archetipo della trasformazione amorosa. Essa percorre intere epoche della cultura spagnola ma, prima di questa, trova nella classicità e in zone importanti della cultura medioevale manifestazioni significative.

La rivisitazione del rapporto tra platonismo e tradizione mistico-cristiana, quindi tra *eros* e *caritas*, ma anche tra benevolenza e concupiscenza, tra sensazione ed intelletto, si snoda dall'analisi del Simposio e del Fedro, attraverso il neoplatonismo dello Pseudo Dionigi, fino alla Patristica e alla filosofia-cristiana medioevale di Agostino, Bernardo e Bonaventura. Serés confronta la mistica cristiana che utilizza l'archetipo platonico con le suggestioni dell'esempio aristotelico che offre una rigorosa applicazione funzionale e naturalistica, attraverso la percezione sensoriale dell'oggetto suscettibile di essere amato: la *species* (fantasma, immagine) che suscita la passione.

L'amore come movimento con la sua apertura ora catastrofica, ora salvifica, con le sue scomposizioni e ricomposizioni è il filo conduttore, il vero tema della ricerca. La metamorfosi degli amanti e il suo rapporto con la forma complessiva dell'evento cosmico, che a sua volta è affidato a un movimento analogo e identico a quello della vicenda amorosa stessa, è l'aspetto alto di questa.

Nei grandi modelli rinascimentali italiani recepiti da Boscán e Garcilaso la relazione amorosa entra a far parte di un sistema di rapporti da cui dipende l'armonia dell'universo. La trasformazione degli amanti diventa il cuore di un movimento in cui essa ordina il mondo e si apre alle dinamiche della magia del sapere e dell'arte, così come il grande Rinascimento anche esoterico tende a concepirle.

La metamorfosi è il nucleo di un processo d'iniziazione. Tutte le figure della trasformazione riguardano la scoperta di una propria realtà profonda attraverso il passaggio in un altro. Di fatto, come dicono i versi di Boscán, infinitamente ripetuti in tutto il percorso di Serés (cfr. *yo Melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo della Celestina*) c'è il passaggio di un amato nell'altro amato e quindi l'identificazione; ma il movimento nella sua reciprocità può portare tanto alla grande fusione ricompositiva quanto allo scambio. La dinamica della trasformazione riproduce l'intero in cui si riconoscono gli amanti, ma anche la separatezza in cui torna a scomporsi questo intero.

Qualora non si accetti il secondo movimento che è quello di separazione si può cadere nelle tenebre della malinconia e dell'*amor bereos*, cioè della bile nera prodotta dal calore dell'eccessiva immaginazione. Oppure si arriva a estremi di alienazione come succede nelle penitenze amorose felici e disperate di Pedro Manuel Jiménez de Urrea che porta il processo della *conversio* fino alle estreme conseguenze «*O triste nacimiento*

el mío, aunque alegre muerte me ha dado!... ¿Qué esperanza será la mía? Tanto mudamiento he becho en mi persona, que no me conocen los que me conocían...».

L'uno stesso diventa per tanti versi un'interrezza che non può venire forzata in una unione che appaia il compimento quieto e perfetto della relazione. L'androgino è un mito che porta alla propria estinzione; visto nei suoi livelli alti l'evoluzione di questo tema tende a cogliere la natura della fusione, possibile solo nell'esperienza della sua impossibilità.

Sono esemplari in Serés i capitoli sul Cinquecento e sul Secolo d'Oro che colgono il nucleo magico, mistico, esoterico in cui la relazione amorosa diventa più di se stessa, perché non è solo la relazione di due entità già costituite, ma l'evento nel quale, incontrandosi e riconoscendosi, esse iniziano ad essere solidali al movimento complessivo in cui avvengono il mondo e le cose. Il mistico, che attraverso la negazione delle creature incontra Dio, partecipa della stessa creazione di Dio e del mondo. La sua esperienza è tutto meno che privata. Allo stesso modo nella relazione amorosa gli amanti, che son esseri umani, assumono immediatamente la condizione di figure spirituali o di *topoi* letterari che decidono di grandi ordini mondani. Le nozze politiche che diventano anche nozze mistiche, nuovi regni si fondono, mentre le tradizioni culturali trovano sintesi ulteriori attraverso l'immagine delle nozze. La relazione consente di attivare un rapporto in cui l'identificazione porta all'individuazione, cioè a un'identità più vera, secondo il noto principio per cui "l'anima è più vera dove ama che dove anima".

La trasformazione degli amanti non appartiene al tempo cronometrico, ma a quello eterno, essa diventa alchemico-artistica, verità della stessa parvenza. Il corpo platonicamente pensato come carcere, si trasfigura nella bellezza e diventa veste luminosa.

Adone Brandalise

JUAN E. GELABERT, *La bolsa del Rey. Rey, reino y fisco en Castilla (1598-1648)*, Barcellona, Crítica, 1997. pp. 422.

La letteratura spagnola del Secolo d'Oro ci ha tramandato un'immagine negativa, satirica dell'arbitrista (cfr. J. Vilar Berrogaín, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, 1973): Cervantes nel *Coloquio de los perros* e soprattutto Quevedo ne *La fortuna con seso y la hora de todos* dipingono lo specialista di "asuntos de hacienda" come uno stravagante, un incompetente che spera di raggiungere il favore dei potenti elaborando progetti di risanamento finanziario, nella migliore delle ipotesi irrealistici. Irrealistici perché molti di quei "proyectos" presupponevano l'abbandono del miraggio imperiale – come lo ha definito J. H. Elliott – e del sistema di valori ad esso legato, al quale persone come Quevedo non erano intenzionate a rinunciare.

L'origine della cattiva fama dell'"arbitrismo" dipende probabilmente dal sistematico fallimento di tutte le riforme finanziarie e fiscali che furono tentate sotto i regni di Filippo III e IV; il che non significa necessariamente che fossero irrealizzabili. Gelabert nel suo libro ripercorre le vicende di quei tentativi, esaminando al microscopio le fasi cruciali che portarono il fisco castigliano, e con esso tutta la monarchia spagnola, al collasso. La prospettiva scelta è quella di una documentata storia istituzionale che mira a ricostruire il funzionamento della dinamica amministrativa e politica della monarchia, dove ogni avvenimento viene vagliato alla luce delle fonti primarie che Gelabert ha raccolto negli archivi di tutta la Spagna.

All'interno del quadro istituzionale tracciato dall'autore (capitoli 1, 2 e 3), appare chiaro come la lotta politica castigliana non dipendesse esclusivamente dallo scontro

tra gruppi di potere capeggiati da una parte dal “valido” di turno e dall'altra dai Grandi, ma si inserisse in una complessa dinamica che vedeva nei funzionari del “Consejo de Hacienda” i maggiori protagonisti. Essi dovevano seguire le richieste del Re e dei loro referenti politici, barcamenarsi tra le contrastanti indicazioni delle numerosissime “juntas”, esaminare le lamentele dei creditori di stato e delle potenti lobbies mercantili, affrontare l'opposizione delle “Cortes” e del clero ad ogni seria proposta di riforma, aggirare l'ostruzionismo delle autorità locali gelose delle proprie prerogative e le negligenze interessate degli appaltatori. Se poi alcuni loro progetti – come l'imposta sulla farina – fallirono, ciò non si deve a impreparazione, ma alla mancanza di adeguati poteri giurisdizionali da parte del “Consejo de hacienda” e all'impossibilità di aggirare una variegata opposizione, che si compattava ogni volta che si tentava di colpire qualche privilegio.

Particolarmente dettagliata la descrizione del conflitto istituzionale che contrappose, nella prima parte del XVII secolo, le “Cortes” castigliane alla corte; essendo la “hacienda ordinaria” (“alcabalas” e dazi doganali) totalmente impegnata dai “juros” (titoli di debito pubblico), l'unica fonte di entrate disponibile era rappresentata dall’“hacienda extraordinaria” – in particolare il “servicio de millones”, le ricchezze della “Carrera de Indias” e la manipolazione del “vellón” – per agire sulla quale era necessario consultare le “Cortes”. Se nella dinamica politico-costituzionale risultarono alla fine soggiogate dall'assolutismo regio, esse riuscirono comunque a mantenere integre la loro prerogative in materia fiscale fino alla fine del Seicento; il che obbligava l'amministrazione regia all'estenuante prassi della concertazione e consultazione di giuristi. Ad ogni riunione occorreva quindi trovare un compromesso tra le due parti e la monarchia, in cambio della concessione dei “millones”, dovette sovente garantire al “regno” pesanti contropartite politiche, di solito l'affossamento di ogni proposta di riforma fiscale e di “desempeño” del debito pubblico presentata dal “Consejo de hacienda”.

Quest'ultimo aspetto rende peculiare, secondo Gelabert, la monarchia spagnola rispetto a quella francese: mentre l'amministrazione centrale d'oltre Pirenei, grazie all'energica azione di abili ministri come Richelieu, accresceva poteri e mezzi di finanziamento svincolati dal consenso parlamentare, i funzionari spagnoli dovettero fare i conti con la debolezza dei loro poteri nei confronti delle “Cortes”, degli appaltatori e delle autorità locali castigliane. Un difetto che Filippo III e Filippo IV non seppero e non vollero correggere, in quanto colpire i ceti privilegiati (i vari gradi di nobiltà, clero, i notabili delle città, mercanti, banchieri, “juristas”, ecc.) avrebbe significato rompere quel coarcevo di interessi sul quale, da più di un secolo, si reggeva il fisco e quindi la politica castigliana (pp. 262-269). I nodi vennero al pettine alla fine degli anni quaranta: l'evidente esaurimento delle risorse economico-fiscali della Castiglia (capitolo 4) e il fallito tentativo di coinvolgere nelle spese di mantenimento dell'Impero anche la Corona d'Aragona e quella portoghese (“unión de las armas”) sancirono il definitivo ridimensionamento della potenza spagnola.

Il libro di Gelabert contiene inoltre altri elementi utili, ad iniziare dalla vasta bibliografia e dalle tabelle poste in appendice. Interessante è inoltre seguire alcune vicende poco conosciute di famosi personaggi: è il caso di Saavedra Fajardo, inviato a Roma (1631-1633) nel tentativo di convincere Urbano VIII a concedere il “breve”, senza il quale era impossibile assoggettare il clero spagnolo al nuovo “servicio de millones” (pp. 240-242).

Un po' più complicato per i non addetti ai lavori, ma proprio per questo doppiamente istruttivo, è recepire il linguaggio tecnico-fiscale parlato dalle fonti di Gelabert: termini come “propios”, “valimientos”, “refacción”, “medios” ed – ovviamente – “arbitrios” possiedono due o tre significati diversi. Per esempio il sostantivo plurale “arbitrios” non qualifica esclusivamente quegli assurdi progetti che Quevedo considerava frutto dell'Anticristo, ma definisce anche le numerose operazioni finanziarie d'emergen-

za escogitate dal governo ed, infine, l'insieme delle imposte municipali che ogni comunità cittadina poteva varare e amministrare.

In conclusione, la lettura del libro di Gelabert risulta altamente istruttiva per tutti coloro che vogliano comprendere il funzionamento delle istituzioni e della società nella quale vissero i grandi scrittori del "Siglo de Oro".

Niccolò Guasti

De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón. IGNACIO ARELLANO y BLANCA OTEIZA eds., RILCE, 12, 2, 1996, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 197-354.

Autos sacramentales completos de Calderón. 1. *El divino Jasón*, ed. IGNACIO ARELLANO y ANGEL L. CILVETI, Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger Kassel, 1992, pp. 261.

Grazie alla gentilezza della collega Emilietta Panizza ho potuto esaminare questo numero monografico dedicato a Calderón dalla rivista *Rilce* dell'Università di Navarra, 1996, secondo semestre. Il direttore Arellano lo apre con una *Presentación* in cui fa il punto sullo stato attuale degli studi calderoniani, come a lui appare: accentuata attenzione per gli aspetti complessivi dello spettacolo, studio specifico degli *entremeses*, edizione critica degli *autos*, da lui stesso iniziata (in collaborazione colla ormai mitica famiglia dei calderonisti di Kassel, i Reichenberger); e colloca nella prospettiva dell'immediato futuro "aspectos tan importantes como el funcionamiento del gracioso en la comedia y la tragedia, las dimensiones de la reescritura" ecc. (p. 195).

L'edizione degli *autos* promossa da Arellano prevede quasi un centinaio di volumi. Fino al secondo semestre del 1996 ne sono usciti nove, più una *Bibliografía sobre el Auto sacramental*. Sei dei volumi sono a cura di Arellano, due in collaborazione con Angel L. Cilveti, che risulta con Arellano "editor general" della impresa e con lui redattore della citata *Bibliografía*. Cilveti è professore della University of North Carolina, Chapel Hill.

Arellano e Cilveti avevano preposto nel 1992 al primo volume dell'edizione degli *autos*, che riguarda *El divino Jasón*, un *Pórtico introductorio, Esbozo general del Proyecto*, in cui annunciavano nove altre edizioni. Nel secondo semestre del 1996 risultavano usciti o sul punto di uscire, infatti, nove volumi; ma significativamente in maggioranza riguardanti *autos* diversi da quelli annunciati nel 1992.

"Normalmente se suele definir como edición crítica aquella que refleja de la manera más fiel las intenciones del autor"; ma J. Ruano de la Haza (che più tardi, nel 1995, curò per gli *Autos sacramentales completos* l'edizione di *Andrómeda y Perseo*) mira a un "texto ecléctico", a cui Arellano e Cilveti pure sembrano aspirare: "en una edición crítica nos inclinamos por consignar todas las variantes" (p. 22 del *Pórtico introductorio*). Solo una decina di *autos* sono stati prima di loro oggetto di edizioni "critiche": ne fanno un elenco (pp. 52-53). Sette di tali edizioni uscirono, tra il 1969 e il 1989, in Germania: *El pleito matrimonial, La cena del rey Baltasar, La devoción de misa, El segundo blasón de Austria, La vida es sueño, Mística y real Babilonia, Tu próximo como a ti*. Nessuno di tali *autos* è stato finora ripreso da Arellano e Cilveti. Devo dire che per me "gli *autos*" son quelli pubblicati in Germania piuttosto che quelli pubblicati finora a Pamplona. Arellano e Cilveti non sembrano molto interessati a cogliere una dinamica storica di

atteggiamenti nella produzione calderoniana degli *autos*, come fanno i tedeschi (ed io con loro). Ho l'impressione che il volonteroso contatto coi Reichenberger non significhi intrinseco contatto col profondo calderonismo tedesco.

È molto curioso che la collezione degli *Autos sacramentales completos* si apra con l'edizione di *El divino Jasón*, che non è citato nella lista inviata da Calderón stesso al duca di Veragua, sicché l'attribuzione a Calderón è problematica, e tale risulta (cf. p. 59) agli stessi Arellano e Cilveti. Occorre comunque riconoscere che nel commento a *El divino Jasón* e forse ancor più nel commento ad *autos* pubblicati più tardi (per es. *El año santo de Roma*, a cura di Arellano e Cilveti, 1995) viene documentata puntualmente la cultura biblica e teologica di Calderón, discepolo fin dall'adolescenza dei gesuiti e negli anni avanzati prete.

Ma torniamo al numero monografico del 1996. Publica sei scritti di sei autori. Il primo è di Cilveti: *Lo verosímil maravilloso en el auto de Calderón*, anticipazione di un libro "en prensa". "Tiene en cuenta la influencia culterana y conceptista" su Calderón (p. 199); ma afferma che "la agudeza graciana es recurso de la estética del auto calderoniano sólo en la medida en que satisface las exigencias de lo verosímil maravilloso dentro del marco de la alegoría" (p. 208).

Segue uno studio di Juan M. Escudero e M. Carmen Pinillos su *El entremés de la Tía, atribuido a Calderón*. Varey e Shergold pubblicarono documenti riguardanti questo *entremés*; ma da essi non risulta chi ne sia l'autore. Era noto perché l'aveva pubblicato Hartzenbusch. Da questo lo dedussi io mezzo secolo fa (*Antologia calderoniana*, Milano, 1947, pp. 172-183) affermando che "l'attribuzione a Calderón non è documentata, ma è molto verosimile". Non tanto verosimile sembrò a Rodríguez e Tordera. Escudero e Pinillos ne presentano un'edizione critica e commentata. Inclino anch'essi, come i più, a considerare l'*entremés* di Calderón, benché non gli si possa documentatamente attribuire. Per me, ancora, se non è di Calderón merita di esserlo. È certo dell'epoca in cui Calderón era vecchio e dimostrava, come dimostrano *El dragoncillo* e *Las visiones de la muerte*, un senso dell'umore di ascendenza cervantina (cf. il mio *Cervantes in Calderón*, in *Atti delle giornate cervantine*, Padova, Unipress, 1995, pp. 129-135).

Santiago Fernández Mosquera, in *La escritura didascálica en El mayor monstruo del mundo*, utilizza un manoscritto della BNM parzialmente autografo di tale opera di Calderón, e corredato da più didascalie di quante non risultino dalle edizioni a stampa. Giunge a concludere, rifacendosi esplicitamente a Ruano de la Haza, "que la versión última no tiene que ser la impresa", ma "la que más riqueza didascálica contenga frente a las que eran ediciones destinadas a ser leídas" (p. 259). Insomma aderisce, e ben comprensibilmente (incoraggiato ad esempio dalla prefazione dello stesso Calderón alla sua edizione del 1677 degli *Autos sacramentales*), alla tendenza ora prevalente a pensare al teatro rappresentato piuttosto che al teatro scritto e stampato, che del teatro conserva solo una parte. Occorre tuttavia distinguere: in questo caso le didascalie sono di Calderón; ma le didascalie altrui non necessariamente servono a capire Calderón; possono anzi tradirlo.

Susana Hernández Araico, della California State Polytechnic University di Pomona (Los Angeles), studia *La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: Plus ultra*: cita spesso Parker e quindi è sensibile alla dinamica cronologica; impossibile del resto sarebbe altrimenti comprendere il rapporto tra Calderón e la monaca messicana.

José María Ruano de la Haza studia la *Escenografía calderoniana* nei teatri pubblici, coi quattro carri quando si tratta di *autos*, nelle *fiestas palaciegas*. Sono d'accordo con lui che "cada uno de estos grupos merece un estudio más extenso" (p. 302). La circostanzialità delle rappresentazioni è ben più varia.

L'ultimo dei sei scritti stampati è semplicemente la ristampa di uno studio di Marc Vitse apparso nel 1985. Riguarda *La dama duende*. Vitse considera le due edizioni cura-

te da Valbuena Briones di tale opera la prima “mala”, la seconda “malísima”, e comunque le varie edizioni di essa superate, perché non tengono conto delle edizioni di Valencia e di Saragozza del 1636, ma solo del testo della *Primera parte*, di Madrid, dello stesso anno. Non sembra che l’edizione di Madrid si possa porre sullo stesso piano delle altre, perché fu curata da José Calderón, evidentemente incaricato da suo fratello Pedro. Vitse cita lo scritto di J.E. Varey (pubblicato nelle *Actas* del congresso calderoniano del 1981, t. I, pp. 165-183), che invece dichiara ‘excelente’ l’edizione “malísima” del 1976 (p. 167, nota). Secondo Vitse l’edizione madrilenà è una “refundición bastante inhábil hecha por un Calderón olvidadizo” del testo delle edizioni di Valencia e Saragozza. In fondo, la ripubblicazione operata da Arellano è un gesto a favore del “texto ecléctico” di Ruano de la Haza, anche contro il concetto che il testo autentico è quello pubblicato dall’autore. Bisogna accostarsi “con la debida humildad”, afferma Vitse (p. 358) ai testi spagnoli del Seicento. A quanto sembra, “la debida humildad” può consistere nel dire a Calderón: no, tu ti sbagli dicendo che quello è il tuo testo.

Franco Meregalli

JOSE ORTEGA Y GASSET, *Meditación de nuestro tiempo*. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928, edición de José Luis Molinuevo, México-Madrid, Fondo de Cultura económica, 1996, pp. 295.

José Luis Molinuevo, professore di “Historia de la filosofía española contemporánea” nell’Università di Salamanca, pubblica i testi di due corsi tenuti da Ortega a Buenos Aires, ricostruendoli con un attento lavoro di confronto sui manoscritti frammentari conservati alla Fundación Ortega di Madrid, integrati dalle trascrizioni tachigrafiche e, per quanto riguarda il corso del 1928, dalla copia dattilografata corretta dallo stesso Ortega. Questi ne aveva pubblicato qualche parte; ma l’insieme era restato inedito. Ora abbiamo la possibilità o almeno l’impressione di poter rivivere quei momenti, che Ortega notoriamente sapeva animare, e che qualche volta ebbero anche qualche manifestazione drammatica o diciamo patetica: sia nel 1916, il 19 agosto, sia nel 1928, in questo caso proprio durante la prima conferenza, tenuta il 23 settembre, Ortega si sentì male e dovette interrompere il suo intervento.

Dal punto di vista ecdotico il lavoro sembra ineccepibile. Rarissimamente il testo stabilito suscita qualche perplessità (citerò la pag. 71, riga quartultima: “lo que el Sphex hace la duda”: sembra che manchi qualcosa). Talora Molinuevo individua alla Fundación il libro cui Ortega allude, permettendoci di fare qualche osservazione: per esempio, Ortega leggeva (cf. p. 45) William James in tedesco o in spagnolo; anche il biologo H.S. Jennings gli è noto nella traduzione tedesca (cf. p. 79).

Alla fine del volume troviamo due indici, uno tematico ed uno onomastico (redatti da D. Hernández Sánchez), la cui consultazione ci dà qualche suggerimento sulla differenza dei due corsi, diversi per tema, ma anche in quanto riflettenti epoche diverse della vita di Ortega. Nell’Indice tematico rileviamo che solo nel 1916 appaiono “Atención”, “Conciencia”, “Positivismo”, “Tesisura”. Quest’ultimo termine risulta sorprendente al lettore di Ortega, che non lo utilizza altrove: difatti non appare nell’Indice tematico pubblicato alla fine del sesto volume delle *Obras completas*, che si riferisce ai volumi I-VI delle stesse). Nel corso del 1916 invece la parola “tesisura” è centrale. Ortega la usa (p. 129) per indicare “la propensión a una cierta clase de objetos y la ceguera o preterición nativa de otros”, favorite da “la costumbre”, che è spesso l’abito professionale. A quanto sem-

bra la “tesitura” può giungere ad essere caratterizzante di una epoca: c’è una “tesitura actual” (p. 139), un “estado característico de las investigaciones psicológicas en el momento histórico en que os hablo”. Lo stesso indice ci dimostra che solo nel corso del 1928 troviamo “temi” come “Nuestro tiempo”; non si menziona la parola “época”, che pure viene utilizzata. Già nel 1916 si afferma che, come ogni individuo ha la sua “perspectiva de atención” (p. 95), che in fondo è la sua “tesitura”, così l’ha ogni popolo ed ogni epoca. Nel 1928 insiste (p. es. p. 211) sul concetto di “generación”; ma nel complesso mi pare che non abbia mai chiarito il rapporto tra “generación” e “época”, “nuestro tiempo”, “tesitura”: insomma “el enorme hecho anónimo que es el estilo de vida actual” (p. 208). La realtà è che egli si sentiva diverso da suo padre e dai suoi zii Gasset.

Anche l’Indice dei nomi ci può suggerire qualche cosa. Nel corso del 1928 non appaiono i nomi di Leibniz, di Kant, di Fichte, di Hegel, così frequentemente citati nel 1916: evidentemente la tradizione parmenidea si è allontanata. Invece appaiono nomi nuovi: Heidegger, Einstein. Heidegger è citato da Ortega per il suo “libro genial” (p. 188), a cui “debo no poco en este estudio” (p. 199). Nel suo studio preliminare, abbastanza comprensibilmente, Molinuevo non chiarisce in cosa consista questo non poco; ma anche a me il rapporto non risulta chiaro. Forse ancora più importante è il fatto che un autore soltanto è molto presente sia nel 1916 sia nel 1928: si tratta di Goethe.

Molinuevo cita tre scritti a me non accessibili sul rapporto tra Ortega e l’Argentina: un libro di Tzvi Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, FCE, Messico 1994; *Los viajes de Ortega a la Argentina* di Marta Campomar ed un suo lavoro su *Ortega y Argentina: la modernidad alternativa*; viceversa ignora del tutto, con mia sorpresa, le ricerche di Paulino Garagorri, anzi il suo stesso nome. In realtà, egli continua l’opera di Garagorri, che pubblicò prima di lui testi di corsi universitari restati inediti. Nella serie di volumi di scritti di Ortega curata da Garagorri troviamo *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América* (Madrid, Revista de Occidente en Alianza editorial, 1981, pp. 239) specificamente importante per capire il rapporto tra Ortega e l’Argentina. Può darsi che ci sia da integrare o da correggere a questo proposito, ma Garagorri non può essere assolutamente ignorato (per questo aspetto come per altri: per esempio il *Prólogo para alemanes* pubblicato da Garagorri all’inizio della sua edizione di *El tema de nuestro tiempo*, (ivi, 1981, pp. 241 è capitale per comprendere i rapporti tra Ortega e la Germania).

Il libro curato da Molinuevo è stato recensito da due spagnoli che considero suoi coetanei (anche se non conosco la data precisa della sua nascita): Lluís Alvarez, nato nel 1948, professore d’estetica all’Università di Oviedo; e Ignacio Sánchez Cámara, nato nel 1956, professore di Filosofia all’Università di La Coruña. Ambedue le recensioni sono pubblicate nel numero di maggio 1997 della *Revista de Occidente*. Mi pare da notare una certa affinità tra i tre; per esempio, anche i due recensori ignorano Garagorri. Lluís Alvarez considera Ortega il più grande filosofo spagnolo del secolo: affermazione non sorprendente; assolutamente marginale è un suo accenno a Unamuno.

Franco Meregalli

LUCIO BASALISCO, *Tra avanguardia e tradizione. Cinque studi sull’auto sacramental degli anni Trenta*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 162.

Il tentativo di unire tradizione e modernità accomuna numerose opere teatrali degli anni Trenta, arcipelago di molte inquietudini e fermenti situato tra le due guerre mondiali e sul baratro della guerra civile spagnola. La riutilizzazione di composizioni drammatiche del passato è uno sforzo di ricomporre nella classicità le angosce esistenziali uma-

ne, acuite dalle drammatiche vicende sociali e politiche. Il recupero dell'*auto sacramental* da parte di Azorín, Alberti, Hernández, Salinas e Aub è lontano dall'archeologia nostalgica e si colloca in una prospettiva europea che parte dalle *Maschere nude* di Pirandello, trova eco in *Mouming Becomes Electra* di O'Neill e porta, nel decennio successivo, a opere come *Le malentendu* di Camus e *Les mouches* di Sartre. Riesumere una composizione drammatica allegorica bandita dalle scene da più di centocinquanta anni non dista molto, in fondo, dalla rivisitazione dei miti antichi, perché al centro dell'indagine teatrale sta sempre il problema della Verità, intesa non come verosimiglianza, ma come tema dibattuto sui problemi reali dell'individuo e della società. L'*auto sacramental*, come la tragedia greca, implica la partecipazione collettiva degli spettatori a una rappresentazione fondata su un patrimonio culturale, civile e religioso in cui essi si riconoscono. Lo scarto rispetto all'orizzonte di aspettativa rende così il messaggio particolarmente pregnante e, sia pur in forme allegoriche a volte algide, di sicuro impatto.

In *Tra avanguardia e tradizione. Cinque studi sull'auto sacramental degli anni Trenta* Basalisco raccoglie cinque suoi saggi critici, incominciando da quello, finora inedito, su *El director* (1936), il primo e forse il più complesso scritto teatrale di Pedro Salinas. Il *Director-Dio* lavora con il *Gerente*, a cui dà il beneplacito per le azioni più riprovevoli che inibiscono il libero arbitrio umano. "È ignorata dunque – scrive Basalisco – la visione biblica e cristiana dell'universo, scompare l'opposizione tra Bene e Male, sostituita dall'ineluttabile accettazione dell'esistenza di entrambi (...), aspetti complementari della stessa realtà". Quando la *Mecanógrafa* spara al *Gerente* uccide simultaneamente anche il *Director*. La morte di Dio, se da un lato costituisce per il genere dell'*auto sacramental* una strada senza uscite, è l'inizio di una nuova era di libertà per l'Uomo. La divinità di Salinas richiama il *Vigilante Nocturno* de *El hombre deshabitado* (1931) di Rafael Alberti, a cui *El Hombre* grida in faccia: "Te odio, Señor, te odio. No me asusta decírtelo". Si tratta di un *auto* "sin sacramento, libre de toda preocupación teológica" che Basalisco mette a fuoco all'interno della crisi esistenziale albertiana e nella difficile fase politica tra la dittatura di Primo de Rivera e la seconda Repubblica. Il critico si sofferma su alcuni punti di contatto tra *El hombre deshabitado* *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934) di Miguel Hernández, evidenziando così, nel più tradizionale per contenuto religioso e scrittura degli *autos*, i primi segni del distacco dall'ambiente e dal pensiero cattolico. Il quarto saggio è dedicato ad *Angelita* (1930), forse la migliore opera drammatica di Azorín, che affronta il problema dello spazio e del tempo, "suprema angustia e suprema obsesión del destino de los vivientes". Lo studioso rileva la moderna concezione scenica proposta in *Angelita*, sottolineando l'importanza dell'opera nel momento di transizione dal teatro naturalista a quello d'avanguardia. Chiude la raccolta l'analisi di *Pedro López García* (1936) di Max Aub che, scritto durante i primi mesi della guerra civile con l'intenzione di sostenere gli ideali repubblicani, si distingue per il suo dichiarato e specifico messaggio politico.

L'analisi condotta da Basalisco trae beneficio dalla frammentaria disposizione in saggi autonomi che non appiattisce mai le singole personalità, i molteplici contenuti, le distinte forme di interpretazione dell'*auto sacramental*. Pur dedicando grande attenzione al testo drammatico – si veda l'accurato studio dei versi di Hernández – e ai rapporti che intercorrono tra gli *autos*, Basalisco non perde mai di vista la dimensione spettacolare delle opere teatrali e le contestualizza abilmente utilizzando scritti teorici degli autori e testimonianze sull'accoglienza di critica e pubblico dell'epoca. La profondità di campo della raccolta va oltre la scorza *sacramental*, oltre i moduli della tradizione, e inserisce le cinque opere nella migliore avanguardia storica europea.

Luisa Chierichetti

JOSÉ ORTEGA SPOTTORNO, *Los amores de cinco minutos*, en colaboración con M. Ballesteros, Madrid, El País Aguilar, 1996, pp. 107.

Questo è un libro così breve che l'autore lo dichiara "un aprendiz de libro": supera le cento pagine solo con alcuni accorgimenti. Eppure i sette "amores fugaces" evocati costituiscono una profonda unità e nello stesso tempo sono diversissimi: l'insieme ha la complessità di un vero libro. Il protagonista-narratore è Juan, un ingegnere spagnolo, che talora s'innamora e talora innamora, sempre in rapporto con donne non spagnole, sempre o quasi fuori di Spagna. In alcuni casi il rapporto ha uno sbocco carnale; in altri tra i due non passa nemmeno una parola. Il primo amore nasce in Juan in Spagna, nel teatro Real; ma l'oggetto è una straniera che nemmeno se ne accorge e di cui Juan conosce la voce solo perché l'ha sentita chiedere una spiegazione all'accomodatore: il luogo dell'amore si chiama Mozart. Gli altri amori si collocano all'estero: nel Messico, in Borgogna, a Nairobi, a Venezia. La francese che a Madrid si innamora di Juan finisce coll'uccidersi, ma lascia la sua voce in un telefono francese, dove miracolosamente la rintraccia Juan, dopo anni. Tutto è incredibile, tutto è verosimile.

Delle tre prose della Ballesteros solo una (*Mario*) ha una vera affinità con le sette di Ortega.

Franco Meregalli

* * *

MARGHERITA ROJAS y FLORES OVARES, *100 años de literatura costarricense*, San José, Ediciones Farben, 1995, pp. 266.

Docenti dell'Universidad Nacional de Costa Rica, Margarita Rojas e Flora Ovares continuano, con il testo preso in esame, un progetto di ricerca sulla ricostruzione della cultura del loro paese, di cui fanno parte i libri *Las poetas del buen amor*, *la escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz*, *Delmira Austini*, *Juana de Ibarbouro*, *Alfonsina Storni* (Caracas, 1991) e *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (San José, 1993). Questo terzo lavoro – *100 años de literatura costarricense* – è un'opera che ricostruisce la storia letteraria del Costa Rica a partire dalla fine del secolo scorso in coincidenza con il radicarsi e il rafforzarsi dell'indipendenza della nazione.

Il testo è diviso cronologicamente in sei capitoli, ognuno con un paragrafo iniziale dedicato al contesto storico-culturale, e sono: *Periodistas, escritores y políticos* che abbraccia gli anni che vanno dal 1840 al 1870; *Fin de siglo y literatura* dal 1890 al 1910; *La generación de Repertorio* dal 1910 al 1930; *De la montaña a la costa* dal 1930 al 1950; *El laberinto urbano* dal 1950 al 1970; *De la utopía al desencanto* fino agli anni '90.

Ogni capitolo è strutturato da un paragrafo iniziale *Contexto histórico cultural* seguito da quelli dedicati rispettivamente a *La lírica*, *La narrativa*, *El teatro*. Una vasta sezione bibliografica, a sua volta divisa in *Información bibliográfica*, – che riporta autori e testi scritti all'epoca –, *Fuentes utilizadas*, *Contexto cultural e Literatura*, completa le varie parti che sono di facile utilizzazione grazie alla disposizione grafica costituita da brevi titoli (tematiche, titoli, nomi di scrittori) posti a fianco del testo principale.

La fine del XIX secolo vede, come nel resto del continente, la nascita di una letteratura volta alla ricerca di una identità culturale, *Las concherías* (1905), raccolta lirica di Aguilero Echeverría, sono scritte in questo senso e ricreano l'ambiente rustico, tipico del

paesaggio rurale del paese. Queste ruotano attorno al *concho* – nome con cui viene descritto l'abitante della campagna del Costa Rica, sorta di formalizzazione letteraria del tipico rappresentante contadino della zona così come il *jibaro* lo è del Porto Rico, il *charro* lo è del Messico e il più noto *gaucho* dell'Argentina. È il periodo, inoltre, della polemica comune ad altri paesi dell'Ispano-America fra le due diverse posizioni che propugnano, da un lato, un'accettazione del modello del castigliano standard, aderente alla classica tradizione della metropoli e dall'altro, una valorizzazione verso le forme tipiche – *tiquismos* – della nascente nazione.

Gli inizi del XX secolo sono segnati dalla crisi degli anni '30, avvenimento di portata continentale.

Il paese, caratterizzato dalla monocultura del banano, si vede al centro di tensioni sociali che portano all'organizzazione dei gruppi economicamente più deboli e alla fondazione nel 1931 del partito comunista.

In quegli anni la pubblicazione della rivista "Repertorio americano" (1919-1958), simbolo della cultura dell'epoca, diviene spazio importante per le nuove avanguardie letterarie: *modernismo*, *mundonovismo*, *vanguardismo*, *neorealismo*...

Continua, inoltre, la controversia tra una posizione che difende la ricerca di valori nell'ambito nazionale assieme a una differenziazione critica verso ciò che è di provenienza europea e la tradizionale adesione alle mode del vecchio continente. Questo fenomeno è accompagnato da un graduale spostamento del modello culturale europeo a quello degli Stati Uniti d'America.

Nel 1900 si pubblica *El moto* di Joaquín García Monge, considerato il primo romanzo nella storia letteraria del Costa Rica. Il libro racconta, da un lato, del tipico rappresentante nazionale e dall'altro, mette in discussione l'immagine idilliaca del Costa Rica come la Svizzera del Centroamerica.

Sorge, inoltre, ben presto una letteratura di protesta sociale che ha in Carmen Lyra una delle rappresentanti più note.

Gli anni '40 vedono forti tensioni socio politiche che sfociano in una guerra civile finita con il trionfo dell'opposizione nella figura di José Figueres che sostituisce il governo frutto dell'alleanza della Vanguardia Popular (ex partito comunista) con alcuni settori della Chiesa Cattolica.

In poesia continua, fino ad esaurirsi del tutto, l'ondata postmodernista e la narrativa si orienta verso la tendenza sociale del neorealismo.

Prosegue la ricerca e l'interrogarsi sull'identità nazionale accompagnata dalla problematica razziale. In questi anni si precisa l'immagine del Costa Rica come una "Repubblica delle banane" e *Mamita Yunai* (1941), romanzo di Carlos Luis Fallas ne diventa il simbolo. *Yunai*, infatti, sta per "United Fruit Company", celebre lunga mano di un imperialismo rozzo e distruttore di uomini, di culture e di paesaggio.

Nel 1957 si pubblica *Historia de la literatura costarricense* di Abelardo Bomilla, prima riflessione d'insieme della storia culturale del paese.

Dagli anni '50 in poi si evidenzia sempre più la subordinazione politica ed economica del paese agli U.S.A., pur continuando ad esistere una decisa opposizione antimperialista.

Il presidente Oscar Arias, a capo del governo dal 1986 al 1990, premio Nobel – com'è noto – per la pace del 1987, tenta di rompere l'immagine di subordinazione del Costa Rica, imponendo un piano di non intervento e di pace nei riguardi del vicino governo sandinista del Nicaragua.

Gli anni '70 e '80 sono decadi culturalmente interessanti e ricche. È del 1970 la creazione del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, dedito alla cura e alla difesa del patrimonio storico, artistico e culturale del Costa Rica e che in pochi anni si fa promotore della creazione di numerose riviste culturali – le più interessanti "Troquel" e "Papel im-

preso” – le quali difendono, tra mille contraddizioni, la propria tradizione culturale contro l’appiattimento delle mode statunitensi. Negli ultimi anni la globalizzazione dell’economia, l’internazionalizzazione dell’informazione hanno inserito anche il Costa Rica all’interno di fenomeni socio culturali internazionali. Dal punto di vista più strettamente latinoamericano anche questo paese ha vissuto avvenimenti, diversi tra loro, come la rivoluzione castrista, la teologia della liberazione, la pedagogia dell’oppresso, la rivoluzione sandinista e l’enorme successo internazionale delle letterature ispano-americane come momenti che hanno segnato una nuova epoca di maggior coscienza della loro identità di latinoamericani.

100 años de literatura costaricense è un testo molto utile per chiunque sia interessato alla cultura storico letteraria del paese con una ricca bibliografia per chi vuole approfondire l’argomento.

Susanna Regazzoni

RENÉ PRIETO, *Miguel Angel Asturias’s archeology of return*, Cabridge University Press, 1993, pp. XI-307.

La obra de Miguel Angel Asturias vuelve a ser estudiada en estos años, después de un largo período de casi indiferencia de parte de la crítica, sucesivo a la muerte del Premio Nobel guatemalteco, pero que en realidad había empezado a raíz de obtener el gran escritor latinoamericano dicho premio. Eran años de contienda política encarnizada entre los intelectuales del continente y Asturias fue, con Neruda, uno de los blancos principales de la izquierda de observancia castrista, cuando hubo cierto distanciamiento de lo dos autores de ciertas posiciones poco democráticas del régimen.

Sólo en Francia, la “Asociación de Amigos” del escritor guatemalteco, dirigida por Amos Segala, y luego la Colección “Archives de la Littérature Latinoaméricaine et Caraïbe du XX siècle”, fruto de una iniciativa ítalo-francesa, siguieron publicando estudios sobre su narrativa y ediciones críticas de sus obras: una atención y una actividad que seguramente tienen el mérito de haber determinado un nuevo interés hacia el escritor y su creación artística. Lo prueba una larga serie de trabajos de estos últimos años, que investigan no solamente la obra literaria de Asturias, sino su biografía y su formación en los años que, acertadamente, Marc Cheymol ha titulado en su libro, del París ‘des Années Folles’.

Por otra parte, el mismo René Prieto confiesa, en su extenso estudio que aquí reseñamos, *Miguel Angel Asturias’s archeology of return*, que mucho le debe de su información al mencionado Amos Segala y creo que no poco a su entusiasmo hacia el inolvidable amigo. El punto de partida de Prieto es una programática intención de reivindicar la grandeza de escritor de Asturias, que los acontecimientos políticos, afirma justamente, han puesto algo en la sombra, de subrayar la excepcional grandeza de su creación lingüística, enfocando de entre su obra narrativa tres momentos, los representados por las *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*. Parte así el estudio desde el comienzo de la actividad creativa del novelista guatemalteco, para llegar casi al momento final – *Viernes de dolores* será, en práctica, su última novela, o al menos la última novela publicada; la sucesiva quedó inacabada y ahora está repartida entre dos distintos herederos – evidenciando la que, en un remoto estudio yo había definido vuelta a los orígenes míticos y sugestivos, al espíritu profundo de Guatemala.

En su examen, que desarrolla con conocimiento profundo de la obra de Asturias y su biografía, el crítico subraya acertadamente la unidad de fondo de sus novelas, en particular de *Hombres de maíz*, libro escasamente entendido cuando apareció y acusado de falta de unidad, cuando en esta novela Asturias – ya promotor, en mi concepto, de un nuevo tipo de novela en *El Señor Presidente* –, revolucionaba del todo el esquema tradicional de la novela, con un manejo nuevo del tiempo y abriéndola a todas las posibilidades. Consciente o menos, Asturias fue quien inauguró en América la “nueva novela”, mucho antes de que apareciera *Rayuela* de Cortázar y que el término fuera consagrado por Carlos Fuentes en su precioso librito “fundacional” de 1969.

Pero adentrémonos en el estudio crítico de René Prieto. El autor del libro que comentamos parte de la individuación de los mensajes codificados, para considerar los elementos que dan unidad a los tres libros que examina. Con insistencia pone de relieve la relación entre el escritor y su madre, una relación que afirma no resuelta y que le lleva a introducir en sus obras personajes femeninos intocables o estériles, mujeres prohibidas, detrás de las cuales se oculta una suerte de secreto-culpa, o sea un deseo del cuerpo materno con sentido de culpa, de modo que para rescatarse el narrador trata el tema sublimándolo.

Interpretación freudiana interesante, pero dudosa en sus resultados, como lo son las relaciones que algunos críticos han subrayado con los mitos griegos. Lo que sí Miguel Ángel Asturias conocía bien era la mitología maya-quiché y el sentido verdadero de las figuras femeninas que introduce en su obra, con toda su ambigüedad, hay que buscarle en esa mitología, que por otra parte Prieto demuestra conocer bien, como conoce la complicada simbología de animales, números y colores, que le permite interpretar eficazmente el espíritu de *Leyendas de Guatemala* y *Hombres de maíz*.

El examen de *Mulata de tal* es el más extenso de los que forman el libro: René Prieto interpreta esta obra narrativa exactamente como novela de la pérdida de la identidad habiendo los protagonistas perdido el contacto autenticador con la tierra; novela del egoísmo y de la desesperación, y por consiguiente reacción del narrador en favor de una regeneración radical, que sólo se podrá obtener a través del fuego, en la destrucción de todo lo que vive. El crítico insiste en una lectura en cierto modo “carnavalesca”, o bajtiniana, del mundo presentado por Asturias en esta novela, “un mundo al revés”, que termina, a pesar de todo, dejando espacio a la esperanza.

Concluyendo su trabajo René Prieto subraya una vez más el poder creativo de Asturias en el ámbito de la creación lingüística, lo proclama genio de primera grandeza y define su obra una literatura innovadora, mientras insiste interpretándola como un documento personal, revelación de la historia íntima del novelista.

Un examen atento, documentado, este de Prieto, aunque a veces sea algo difícil compartir determinadas afirmaciones, ciertas interpretaciones, sobre todo si guiadas por el psicoanálisis o por una excesiva adhesión al autobiografismo. Un libro, sin embargo, que presenta enfoques nuevos e interesantes de la obra de Miguel Ángel Asturias.

Giuseppe Bellini

CIRO ALEGRÍA, *Luomo che era amico della notte*, Firenze, Passigli Editori, 1997, pp. 104.

Salutiamo con favore la ricomparsa di un nome già famoso della narrativa ispano-americana contemporanea, il peruviano Ciro Alegría, nella “Passigli Narrativa”, diretta da Geno Pampaloni. A questo testo, *Luomo che era amico della notte*, seguirà presto un

titolo ben noto, *I cani affamati*, uno dei romanzi più validi dello scrittore e forse il suo capolavoro, nonostante egli ritenesse la sua maggiore impresa *Il mondo è ampio ed è degli altri*, di ben diversa mole.

La scomparsa del romanziere nel 1967 (era nato nel 1907) lasciava una notevole serie di testi inediti, che la moglie, la poetessa cubana Dora Varona, provide man mano a dare alle stampe, contribuendo ad affermare la personalità letteraria di uno scrittore che negli ultimi tempi dovette sopportare numerosi attacchi da parte di colleghi e rivali, che lo accusavano di essere rimasto legato a forme di un realismo ormai superato, mentre prendeva sempre più consistenza il “nuovo romanzo”; accusa alla quale non sfuggì lo stesso José María Arguedas, altro peruviano insigne, autore di romanzi come *Los ríos profundos* e *Todas las sangres*, difeso tuttavia sempre da Mario Vargas Llosa.

La malattia e l'amarezza finirono per limitare l'attività editoriale di Ciro Alegría, non la sua attività creativa, diversi volumi di racconti e brevi romanzi, che mantenne nel cassetto fino alla sua morte. Di questi testi viene ora tradotto nella nostra lingua, ed egregiamente tradotto da Rosa Rita D'Acquarica, *El hombre que era amigo de la noche*, un romanzo avvincente, dedicato alla vicenda di un negro nel mondo yankee, accusato falsamente di violenza su una giovane bianca, quindi costretto alla fuga, inseguito dai vendicatori intenzionati a linciarlo.

Davvero vibrante e intenso è il monologo del protagonista, teso a raggiungere la salvezza e a perdersi nell'anonimato della notte e alla fine del quartiere di Harlem, dove scopre altre miserie della sua gente e insieme grandi qualità umane.

Potrebbe sembrare un libro fuori tempo, su un argomento scontato e passato di moda, ma *L'uomo che era amico della notte* oltre ad essere il primo tentativo di un sudamericano di raccontare un tema caratteristico della letteratura nordamericana, è una riuscita opera narrativa, di alto livello estetico ed umano, che bene si inquadra nel resto dell'opera di Ciro Alegría, scrittore aperto alla comprensione e duro nella denuncia, dominato da un sentimento di solidarietà sincera con le classi e le razze derelitte, sia del suo paese, il mondo indio, sia di altre regioni.

Di modo che il libro ha una sua logica ragione d'essere, se consideriamo quanto preoccupasse Ciro Alegría la condizione umana, come attestavano, d'altra parte, i precedenti romanzi, da *Il serpente d'oro* a *I cani affamati* e *Il mondo è ampio ed è degli altri*.

Nell'agitata atmosfera della persecuzione, resa drammaticamente da un concitato narrare, prendono vita sentimenti e situazioni di grande qualità interiore, e una mai vinta speranza, poiché la vita continua ad essere, a dispetto di tutto il male, la ricchezza più grande. Il protagonista, voce narrante, alla fine della sua drammatica vicenda, torna infatti a sperare nella vita, ma con una lezione appresa sulla precarietà della stessa: “Avevo quasi l'impressione – dice – di essere giunto nel mondo delle favole. Non c'era un bel posto anche per me, lì? Sì. Dopo lo sconcerto, la reazione che provoca New York è di speranza. Salute, Jim, a... Salute, Jim! A una donna ingannatrice: New York”.

Giuseppe Bellini

JUNOT DÍAZ, *A picco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 159.

CRISTINA GARCÍA, *Le sorelle Agüero*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 274.

L'attenzione della nostra editoria sembra essersi concentrata quest'anno in modo particolare su Cuba e su quanto di narrativa ispanoamericana si pubblica negli Stati Uniti da parte di scrittori che ormai usano direttamente la lingua inglese.

Feltrinelli ha pubblicato, infatti, una interessante antologia di narratori cicani, *Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, a cura di Mario Maffi, centrata su due comunità, quella di forte presenza messicana nella California e in genere nel sud-ovest degli USA, e quella dominata dalla vistosa immigrazione portoricana, soprattutto a New York. I testi narrativi sviluppano i temi del rapporto tra il grande paese nordamericano e le mentalità e culture di popolazioni in sostanza male accette, fortemente discriminate, quindi fonte di traumi profondi, di protesta e di difesa non di rado di una diversità che si pone come reazione alla ghettizzazione. Una lettura di grande interesse, che rivela spesso scrittori notevolmente dotati.

Per quanto concerne Cuba, Feltrinelli ha contribuito in tempi recentissimi a diffondere la produzione narrativa di scrittori che vivono la crisi attuale dell'isola, dando voce con coraggio a chiare denunce. La carenza di ogni cosa, la miseria diffusa, allontana le nuove generazioni dal mito di una rivoluzione che ha perso attualità. Lo si può vedere nella serie di racconti di Junot Díaz in *A picco*, editi da Bompiani, ma anche in *La clessidra di Nicanor*, di Eduardo Del Llano, recente apporto dell'editore Giunti, e nel romanzo di Cristina García, *Le sorelle Agüero*, edito da Mondadori.

Junot Díaz è un dominicano che vive a New York, distinto da "Newsweek" tra i dieci volti nuovi del 1996. La sua raccolta è apparsa in inglese nello stesso anno e da questa lingua è stata tradotta in italiano. Fenomeno interessante che si ripete: ormai vari scrittori latinoamericani residenti negli Stati Uniti scrivono direttamente in inglese e in un certo senso sono perduti per la letteratura dell'America ispanica, mentre la nostra editoria, incline a quanto si pubblica negli USA, li fa oggetto di attenzione.

Anche nei racconti di *A picco* il problema dell'emarginazione è vivo. La descrizione della situazione è resa con certo "tremendismo" al quale ci ha abituato il primo Cela. Curiosa è la modalità della traduzione, che per mantenere il tono "sudamericano" conserva numerose parole gergali, giungendo anche a strane rese discutibili e ricorrendo a un glossario finale, come ai tempi del romanzo indianista. Nell'insieme, tuttavia, vale la pena di leggere queste pagine, dove l'emigrazione mostra tutti i suoi problemi, in una nazione ritenuta facile al riscatto sociale ed economico.

Anche Cristina García, nata all'Avana, vive negli Stati Uniti, a Los Angeles. Il suo primo romanzo è del 1992, *Questa notte ho sognato in cubano*, ed è stato finalista del National Book Award, importante premio letterario statunitense. Il nuovo romanzo è appena apparso in inglese e subito è stato tradotto in italiano, confermando quanto si diceva prima circa la pronta attenzione della nostra editoria a quanto si pubblica in America. *Le sorelle Agüero* è certamente la rivelazione di una notevole scrittrice, capace di pagine di grande drammaticità e di trattenere a sé il lettore con rivelazioni sapientemente dosate circa la vicenda di cui si occupa. Anche qui è facile segnare la divisione tra due mondi: quello cubano, rappresentato da Reina, carattere deciso e appassionato, e quello di coloro che hanno lasciato l'isola per stabilirsi a Miami, un mondo che vive di nostalgia e di rancori, che ha finito per cedere alla tirannia del danaro e ha sposato dei nordamericani ogni difetto.

Sullo sfondo un dramma: il padre delle due ragazze, appassionato ornitologo, ha ucciso la moglie con una fucilata, mentre vicino al suo volto, fra i rami di un albero, compariva un "gioiello sfavillante", un colibrì così bello da suscitare il desiderio dello scienziato, e "Spostai la mira dal colibrì a Blanca, come se vi fossi costretto da una necessità naturale". Che è poi motivata, in sostanza, dal lungo rancore che l'uomo ha nei riguardi della moglie, la quale a suo tempo gli fu infedele. Reina è il frutto di tale infedeltà.

Iniziato con una morte misteriosa, il romanzo conclude con un'altra morte, quella di Reina, eliminata dalla sorella. Un mondo tragico, dove ciò che si salva è solo la spon-

taneità di chi non si è lasciato contaminare dal mondo altro, una sorta di difesa, malgrado tutto, della validità di ciò che appartiene all'America latina.

La serie di libri di cui abbiamo trattato è una qualificata dimostrazione della vivacità della narrativa ispanoamericana, in un momento interessante che, se non ha dato luogo a figure che possano oscurare i mitici Vargas Llosa, Fuentes e García Márquez, tuttavia si presenta già consistente di valori artistici.

Giuseppe Bellini

ANA MARÍA RODAS, *Mariana en la tigrera*, Guatemala, Artemis-Edinter, 1997, pp. 94.

Para los conocedores de la literatura hispanoamericana contemporánea, el nombre de Ana María Rodas está asociado con su producción poética: *Poemas de la izquierda erótica* (1973), *Cuatro esquinas del juego de un muñeca* (1975), *El fin de los mitos y los sueños* (1984) y *La insurrección de Mariana* (1993). Dicha poesía rompió con una tradición secular de sumisión y adecuación a las conveniencias literarias del medio conservador centroamericano y situó a la autora no sólo a la vanguardia, sino también en la más alta consideración respecto del valor de su obra.

Quizá por eso pueda constituir una sorpresa la publicación de un volumen de cuentos, *Mariana en la tigrera*, no todos recientes y que dan cuenta de la primera vocación de Rodas. En efecto, la autora guatemalteca inició su carrera literaria con la narrativa, pero una serie de coincidencias hizo que se diera a conocer primero como poeta. A veces ocurre que los excelentes resultados obtenidos en un género creen una suerte de obligación, una especie de estar dentro de los límites, un encarcelamiento verbal no declarado. Tal vez eso sucedió con Ana María Rodas. O tal vez no. Quizá un rigor excesivo le hizo decantar por años estos cuentos que ahora publica.

Una primera observación es que Rodas se sale de la temática de moda en estos años centroamericanos. La violencia producida por las largas guerras que caracterizaron el medio siglo han dado origen a una narrativa consistente, que se ocupa en detalle de relatar horrores y atrocidades. Rodas, en cambio, habla de otros temas. No es éste un señalamiento en su contra. Ella ha estado en uno de los frentes más difíciles, en todos estos años, el del periodismo. Quizá por eso, por haberlo ya enfrentado en la cotidianidad, o por el cansancio de la repetición, prefiere no hablar en manera directa de la violencia que le ha sido contemporánea.

La violencia que aparece en sus cuentos es de otro tipo y no resulta menos devastadora: es la violencia que se desarrolla en el interior de las parejas. En muchos casos, se trata de violencia sufrida obstinadamente por las mujeres, sin que la causa de tanta soportación pueda averiguarse. En "Esperando a Juan Luis Guerra" una descalza muachacha pobre va a parar, necesariamente, a la cama de un periodista que inútilmente acecha una entrevista con el famoso cantante dominicano. La pobre es una joven mujer que espera un improbable éxito como corista y que termina negociando su sexo con el primero que le promete algo.

Más devastadora es la situación descrita en "Amor", en donde se narra el masoquismo de una mujer casada, cuyo mayor triunfo es lograr exasperar al marido hasta que éste la emprende a golpes contra ella. Aquí, Rodas deja una sensación de inquietud, como en el momento en que se han explorado regiones desconocidas de la propia conciencia.

cia. Esta sensación de inquietud se apodera del lector a lo largo de los cuentos y llega a formar parte del mecanismo narrativo, de modo que uno de los anzuelos que captan la atención es la desazón de saber cuál tecla secreta va a tocar el siguiente cuento.

En este orden de ideas, es muy importante el espacio que ocupa el erotismo femenino, siempre tan diferente en su expresión a la libido masculina. Para un escritor, resulta muy difícil interpretar el deseo de una mujer. O lo masculiniza, y hace que las mujeres actúen (o piensen o anhelan) como hombres, o lo sublima, de modo que las mujeres actúan (o piensan o anhelan) como los hombres creen que actúan, y entonces se cae en el kitsch más sonoro. Rodas tiene la virtud de no esconder ni siquiera las manifestaciones físicas del deseo femenino, y nos conduce por un territorio extraño y poco explorado. *Monja de clausura*, en este sentido, es ejemplar. Una muchacha que juega con sus amigos dentro de un convento en ruinas logra revivir una experiencia erótica, en un extraordinario intercambio de espacio y tiempo. Me parece que parte importante de este libro lo ocupa esta característica. Y me parece, también, que resulta liberatorio, para hombres y mujeres, el conocimiento de esa dimensión. Es una forma positiva, gozosa, exuberante y, al mismo tiempo, perturbadora, de conocimiento.

No menos esenciales son otros temas tocados por Rodas. Y, como se ha dicho, también inquietantes. El languidecer de una relación de pareja es abordado con intensidad en varios cuentos, principalmente en "Abril de noche" y en "Arcángela", en donde la separación del hombre no es vista como el drama telenovelesco al que estaríamos acostumbrados, sino como una auténtica declaración de independencia. En otro cuento, en cambio, la separación de dos homosexuales alcanza la dimensión de una tragedia. Se da en *Lilib*, un relato espléndido, un retrato perfecto del drama familiar, íntimo y definitivo. Todo aquello que tiene que ver con el misterio de la uniones y las separaciones, actos perfectamente lógicos y objetivos y que, no obstante su practicidad, desencadenan torrentes de sentimiento y sentimentalismo.

Las historias de Ana María Rodas dan la impresión de que estaban allí, esperando ser narradas. Hay una gran virtud narrativa en esta transparencia de estilo. Porque una lectura atenta demuestra que hay un estilo, hecho de conjeturas y aproximaciones, de juegos lingüísticos y temporales, de construcción sabia de la narración, pero que toda esa arquitectura desaparece en un pulido trabajo estilístico, que consagra a Ana María Rodas como una de las más importantes escritoras hispanoamericanas contemporáneas.

Dante Liano

WILFREDO MACHADO, *Libro de animales*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994, pp. 123.

Nell'accurata struttura compositiva dei racconti del *Libro de animales*, il venezuelano Wilfredo Machado (Barquisimeto, 1956) ci consegna una percezione cosmica mesta e dolente, dominata da un generale pessimismo che abbraccia tutto il creato: nulla sfugge ai corsi ed ai ricorsi della storia, in cui si può leggere passato, presente e futuro. Un'atmosfera crepuscolare pervade la maggior parte del volume, un maturo ed equilibrato esempio di letteratura fantastica che affonda le sue radici nelle opere classiche e nei bestiari medievali, ma che trova un antecedente immediato nella lirica di Ramos Sucre.

In costante bilico tra sogno e realtà, nella cornice introdotta dai racconti *Los dulces venenos* e *Cuaderno de anotaciones*, si recupera l'artificio dell'antico manoscritto,

apocrifo, per introdurre una serie di favole che non sono altro che «vite parallele» di animali e di esseri fantastici, a noi giunti attraverso una ricca base ipotestuale orale prima che fissata sulla carta. L'arca bilica, in costante movimento, funge da agente catalizzatore della sequenza di episodi in cui i rappresentanti di un regno animale umanizzato danno ognuno una peculiare interpretazione dell'esistenza.

La natura umana non è che «el gran zoológico universal» (p. 18), vile e spregevole, fatto di bassezze e di meschinità («Abandonaba cualquier sentimiento de compasión por lo humano. Estaba solo, como el último animal de la manada frente al desierto», p. 26), ansiosa di tranquillità e d'immortalità, ma incapace di cogliere la fugacità del momento presente. L'uomo non sa spiegare il senso ultimo dell'esistenza né trovare l'equilibrio delle cose: si sente prigioniero di un mondo illusorio, dove non esistono i canoni estetici, i vizi si assimilano alle virtù. Solo la morte, «largo aprendizaje sin diplomas» (p. 12), domina completamente i sensi e conduce al bramato oblio, al silenzio, alla pace, al sonno e al sogno, sovente rappresentati dall'immersione negli abissi marini (cfr.: *El silencio de las sirenas*, p. 71; *Historia de Jonas y las ballenas*, pp. 75-76; *Fábula y sueño de la tortuga*, p. 78). Di qui la passiva chiusura verso un universo decadente, caotico, malato: l'uomo si abbandona come un fantoccio ad una vita che passivamente si rifiuta di scegliere, assillato da uno sfrenato e codardo pessimismo, nell'angosciante attesa del nulla: «Jugaba sólo por el placer de perder, de ver derrumbarse una a una las posibilidades de mi existencia» (p. 20). L'individuo soffre per la propria incapacità di comprendere la scissione interiore: due parti contrapposte, positivo e negativo, bene e male, luce ed ombra, che convivono nella cieca dialettica della sopravvivenza moderna. Ma il lungo viaggio circolare dell'uomo si conclude nel vuoto, senza averne incrementato l'esperienza o la sicurezza: egli si ritrova al punto d'inizio, ansioso e smarrito come in partenza, in un mondo, questo sí mutato ma in senso involutivo: «Desconocía el mundo a mi alrededor, pero eran las ruinas de un vasto imperio que dormían sobre el polvo. El largo viaje había sido en vano» (p. 22). Nella sordida decadenza circostante l'uomo riconosce la misera essenza della propria condizione: «Miraba con extraneza el espacio que se presentaba ante mis ojos, abandonado y mugriento, y sentía, en el fondo, que éste era el verdadero espacio de la condición humana; un espacio que intentábamos ocultar a los ojos del mundo, pero que socavaba las raíces más profundas del deseo y la miseria espiritual de nuestro tiempo» (p. 24).

È dura la critica di Machado nei confronti del mondo che lo circonda: la sua prosa, sempre asciutta e calibrata, è dominata da uno scetticismo e da un pessimismo cosmico. Al generale senso d'incertezza contribuiscono attivamente anche gli animali: *El león bastardo*, ad esempio, con sottile abilità si prende gioco della debole e disprezzata razza umana. Animato da un alto spirito artistico, il vecchio leone si diverte a capovolgere la storia dipingendo sulle pareti di una caverna scene assurde ed irrazionali che hanno come protagonisti i fragili e disgustosi uomini che cacciano, con l'ausilio delle lance, gli animali nobili e possenti da cui sono dominati: «qué sutil venganza podía uno jugarle a los bastardos del futuro mejor que ésta» (p. 62).

Gli uomini non godono neppure della stima dei tarli che rischiano l'estinzione nonostante la propria tenacia: l'unico sopravvissuto piange e si dispera fino ad ottenere la grazia da parte dell'equipaggio dell'arca condotta da Noè. In un'epoca di traditori, a giudizio della bestiola, «si existían seres racionales sobre la tierra eran los escritores, quienes trabajaban durante largos años de su vida con el único y loable propósito de alimentarlas en el futuro. ¿Acaso había otra razón que justificara la existencia de algo tan vano como la literatura?» (*La persistencia de las polillas*, p. 64). La domanda ha tutta l'aria di essere retorica, dal momento che nell'episodio successivo svanisce il tentativo del capo degli elefanti di riscattare il passato; nell'imbarcazione da tempo abban-

donata, si avvicina al vecchio manoscritto che narra le storie di dei e di città scomparse sotto l'acqua ed il fuoco, ma il gesto di soffiare la polvere che lo ricopre vanifica ogni suo sforzo: «La historia desapareció en un fino polvillo dorado que flotó un momento alrededor del mechero. Ahora no quedaba nada del pasado» (*El espejismo de los elefantes*, p. 66).

Il racconto *La soledad de los museos* è una sorta di testamento spirituale, in cui l'autore sintetizza l'inesistenza dei confini oggettivi: tutto è personale ed arbitrario. Il mondo, la vita, continuano anche senza la nostra presenza e nulla ci appartiene seriamente: né il passato, né il presente, né le immagini, né il linguaggio. Tutto è un'illusione: «Desconfía de la realidad, pero desconfía también del sueño y sus sirenas. En ese vago límite se encuentra lo que con tanta insistencia has buscado durante toda la vida sin saberlo. Tan sólo que no hay límites, ni puertas o señales marcadas por el tiempo. [...] Nada ha cambiado a tu alrededor. Todo permanece inmutable [...] El tiempo al igual que tu rostro jamás han existido [...] El lenguaje tampoco te salvará, porque las palabras [...] siempre le pertenecen a un extraño» (p. 121).

Patrizia Spinato

* * *

JOSÉ FERRAZ DIOGO, *Manuel Rodrigues Lapa. Fotobiografía*, Anadia, Câmara Municipal de Anadia/ Casa Rodrigues Lapa, 1997, pp. 384.

Uma figura de tão elevada estatura intelectual como a de Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989) encontrou em José Ferraz Diogo o investigador paciente e erudito capaz de iluminar, através de diferentes instrumentos em que sobressaem evidentemente os materiais iconográficos, o seu perfil de homem e de estudioso. Ao mesmo tempo, a escrita luminosa da introdução (“Uma vida de muitas vidas vivida”, pp. 13-24) traça o itinerário por vezes imposto, como quando Rodrigues Lapa foi demitido do magistério universitário e empreendeu a rota do Brasil, e outros itinerários porventura menos conflituosos. A este respeito não se pode deixar de evidenciar a enorme actividade investigativa que conduz à apresentação paralela da vida e obra de M.R.L. e dos acontecimentos históricos e culturais seus contemporâneos (pp. 33-93). Não se trata de um mero repositório de efemérides mas de um notável esforço organizativo no sentido de estabelecer a bibliografia de Lapa e, simultaneamente, um amplo panorama de eventos que de algum modo marcaram a história e a cultura do país, aspecto este que se estende mesmo para além de 1989 e continua até 1997 para dar notícia do Colóquio Internacional “Filologia, Literatura e Linguística” que assinalou, pela competência dos participantes, o 1.º centenário do nascimento do grande estudioso.

De salientar, neste notável trabalho, as tábuas cronológicas que apresentam Manuel Rodrigues Lapa nos contextos histórico-político (p. 29); universitário (filologia, linguística, p. 30); e literário, científico e artístico (p. 31), evidenciando as personalidades do mundo português, brasileiro e galego que conviveram com o seu tempo e deixaram marcas na cultura portuguesa. O segundo quadro, que envolve estudiosos desde Adolfo Coelho a Luís Filipe Lindley Cintra, talvez devesse compreender especialistas de outras áreas geográficas, designadamente os filólogos italianos que têm dado um contributo decisivo no sector que maior e mais estável projecção acabou por conferir à obra de Rodrigues Lapa. Refiro-me, é claro, aos estudos de galego-português que, começan-

do em 1929 (*Misticismo e heresia nos trovadores galego-portugueses*, in “Seara Nova” n.º 388, pp. 307-310), culminou na monumental edição das *Cantigas d’escarnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* (2.ª ed., revista e acrescentada, Vigo, Ed. Galaxia, 1970), de referência obrigatória e marco miliar nos estudos do complexo e riquíssimo corpus transmissor da poesia satírica medieval galego-portuguesa, que uma recente monografia de Giuseppe Tavani e de Giulia Lanciani (*As cantigas de escarnio*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995), de próxima publicação em língua portuguesa, estuda exaustivamente nos seus aspectos genéticos, classificativos, sémióticos e sócio-culturais. E sobre as contribuições da Romanística italiana, veja-se o prefácio do Autor à 2.ª ed. citada, onde reconhece a sua importância “para esclarecer ou rectificar a leitura e o comentário” (p. VII).

Voltando à organização de *Fotobiografia*, o volume contempla ainda o capítulo “Casas e lugares onde Rodrigues Lapa viveu” (pp. 96-106), a que se segue a “Bibliografia” (pp. 107-124) que retoma a árdua tarefa já empreendida por Isabel Vilares Cepeda (“Boletim de Filologia”, XXIX, 1984, pp. 595-628), aqui actualizada com as publicações surgidas na imprensa local (Anadia), na revista “Seara Nova” – com a vantagem de ser uma bibliografia crítica – e em algumas publicações galegas. E finalmente tem lugar a “Iconografia” (pp. 125-370) que percorre as diversas etapas de um percurso nem sempre isento de asperezas, obstaculado por um regime autocrático que não amava decerto a liberdade de pensar. Estes ciclos são obviamente apresentados por ordem cronológica e distribuídos de modo a fornecer, na sua sequencialidade, momentos distintivos do caminho percorrido pelo autor das celebradas *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*: “nascimento e infância em Anadia” (1897-1907); “estudante em Lisboa” (1907-1919); “professor de liceu e bibliotecário” (1919-1928); “a carreira universitária permitida (1928-1935); “de director do jornal ‘O Diabo’ a responsável por colecções famosas” (1935-1947); “uma casa em Anadia” (1948-1954); “rumo ao Brasil à procura da liberdade” (1954-1962); “uma obra fundamental” (1963-1972); “director da ‘Seara Nova’” (1973-1974); “na hora das homenagens” (1974-1988); “viver sempre também cansa” (1989-1997).

Trata-se, pois, de um volume organizado com inteligência e conhecimento profundo da obra multifacetada de M. Rodrigues Lapa, e que apresenta as diferentes peças ilustrativas de uma obra monumental, com o benefício de as pôr em relação, confrontando-as, com a própria obra e com o contexto sócio-cultural em que se produziu.

Manuel G. Simões

MANUELA DEGERINE, *A Dívida e o Riso*, Miraflores, Difel, 1997, pp. 209.

Terceiro romance da escritora portuguesa radicada em França – depois de *A Curva do O* (1991) e *Jardins de Queluz* (1994) –, esta narrativa é precisamente a representação dum universo referencial francês e poderia sintetizar-se literariamente, entre outras sínteses possíveis, tal como aparece à maneira de subtítulo na capa do volume: “Na França actual, uma jovem portuguesa interroga as aparências quotidianas face ao enigma”. É um sintagma decerto destinado a influir no leitor eventual – algo desorientado perante a essencialidade extrema dum título que, de imediato, podia ser o de um ensaio filosófico (*A Dívida e o Riso*) – e que se apresenta como princípio descodificador do sintagma global, para o que fornece quatro pontos fundamentais: os indicadores do tempo e do espaço (“Na França actual”), da enunciação (“uma jovem portuguesa”, que virá a revelar-se como narradora) e dois aspectos da acção (“aparências quotidianas face

ao enigma”), por enquanto eles próprios enigmáticos como convém à retórica da sedução relativamente ao potencial destinatário. Por outro lado “aparências” e “enigma” são termos que balizam o romance policial e, de facto, esta narrativa constrói-se com os ingredientes deste tipo de romance, embora subvertidos e sem obedecerem à lógica interna do género, até porque, feitas as contas, a acção central organiza-se segundo estratégias discursivas que a condicionam, criando as tais “aparências” e conferindo maior ênfase a intrigas justapostas que consubstanciam os aspectos gnoseológicos do texto.

A *Dúvida e o Riso* narra a história de Alice Henry, jovem professora de português num liceu dos arredores de Paris, a qual, sentada na sua sala de aula – relegada, não por acaso, para a “ponta quase extrema do edifício B, entre a oficina, a enfermaria e o escritório da assistente social” (p. 12) –, apercebe ruídos de desordem vindos da oficina. Descobre então, caído no corredor, o chefe dos operários (“quase todos das Antilhas e da Ilha Maurícia”, p. 34), certamente por efeito dos muitos conflitos que ela sabe existirem na oficina, onde o chefe põe em prática todas as formas do seu racismo primário. Alice torna-se assim uma testemunha incómoda (Dumont, o chefe, referirá que a desordem se passou com os alunos de português, mal tolerados no liceu), com consequências de dupla natureza: ameaças explícitas de violência, por parte de Dumont, e suspeitas nem tanto veladas dos colegas professores e dos outros funcionários; solidariedade e coesão do “grupo de português” (professora e alunos). A narrativa evolui sem que se resolva o enigma da cena testemunhada pela protagonista, aliás complicado por outros enigmas subsequentes: a morte de Dumont com um assassino pouco convincente (o operário Lamartine, um antilhês) e o provável suicídio do conselheiro de educação, aparentemente por causa do seu amor não correspondido pela jovem professora.

A acção romanesca, com muitos pontos onde são visíveis traços autobiográficos, apoia-se numa arquitectura textual cujos mecanismos pretendem relevar o modo de pensar e de agir da sociedade e francesa do nosso tempo em relação aos problemas do racismo e da xenofobia; e evidenciar os condicionalismos de vários tipos que envolvem a consciência de se ser estrangeiro perante uma organização social decididamente hostil. Mas a autobiografia investe ainda aspectos directamente relacionados com a Autora, ela própria professora de português em França, numa Europa de belos discursos e boas intenções sobre a questão linguística, posta em prática através duma ideologia economicista quando não neo-colonialista. Diz-se eloquentemente no romance: “Nos conselhos de turma a Madame Dubois, professora de Alemão, nunca dizia ‘os alunos de Português’; dizia ‘os portugueses’, para marcar que só filhos de emigrantes portugueses podiam escolher tal língua” (p. 23). É este afinal o núcleo do discurso de Manuela Degerine neste belo romance onde a intriga funciona como pretexto para analisar criticamente o ponto de vista das personagens em relação à alteridade, ao conhecimento do outro. E isto com marcas apreciáveis da estética da ironia, de sabor queiroziano, como aliás deixa entender uma das epígrafes, tirada do conto “Civilização”: “Oh bem-aventurado Jacinto! Conservava agudo o poder de criticar, e recuperava o dom divino de rir!”.

Manuel G. Simões

ANTÓNIO LOBO ANTUNES, *Le navi*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 191.

Non si può leggere questo romanzo di António Lobo Antunes, uno dei maggiori scrittori portoghesi d’oggi – è nato a Lisbona nel 1942 –, vincitore del Premio Médicis e del France Culture, senza riandare al suo libro precedente, pubblicato dalla stessa casa

editrice Einaudi con il titolo a prima vista sconcertante di *In culo al mondo*. Lo scenario, infatti, è il medesimo, l'Angola ai tempi della dominazione portoghese, e la finalità praticamente la stessa, quella cioè di porre in rilievo il disagio umano nei confronti dei problemi e delle pratiche della colonizzazione.

Naturalmente i due romanzi si differenziano per motivi molteplici e per diversità di scrittura. Il primo è costruito su un lungo monologo del protagonista, reduce dalla terra angolana dopo un lungo periodo di guerra: una voce che si dibatte tra la nostalgia e il ripudio, tra quello che si è soliti chiamare il fascino dell'Africa e la dura esperienza della guerra civile e, alla fine, l'impossibile reinserimento nel mondo metropolitano, quando domina il senso nauseato della vita, frutto di tante esperienze negative che conducono alla cancellazione non solo di ideali, ma della voglia stessa di vivere.

La guerra, com'era intesa dalle classi dominanti, rivelazione della virilità; il servizio militare destinato a far diventare uomini. Questo si era sentito dire alle origini il protagonista, "da dentiere di indiscutibile autorità".

La lunga confessione, mentre scava nell'anima del personaggio e lo costruisce nella sua positività umana, è una dura denuncia contro "i signori seri e degni che da Lisbona ci pugnallavano in Angola, i politici, i magistrati, i poliziotti, i delatori, i vescovi, quelli che al suono di inni e discorsi ci infilavano sulle navi da guerra e ci mandavano in Africa, ci mandavano a morire in Africa e tessevano intorno a noi sinistre melopee di vampiri".

Un mondo negativo sopravvive a se stesso; sopravvivono le vecchie zie, in salotti con "puzzo di canfora, di naftalina e di piscio di gatto siamese", dalle voci recriminanti attutite dalle dentiere, vecchie autoritarie che articolano "sillabe legnose con la spatola di alluminio della lingua" e concludono sull'inevitabile fallimento del nipote, di fronte a ritratti orgogliosi di una dinastia di generali.

Le navi riprende il clima di fallimento di chi è tornato dall'Angola vent'anni fa e non è riuscito a reinserirsi nel mondo della madrepatria. Il romanzo afferma tutta la sua novità stilistica attraverso una scrittura di intenso barocchismo, costruzione efficace di una sorta di affascinante nebulosa nella quale si afferma il disorientamento umano, attraverso un gioco metaforico intenso, accavallamento di fatti e di allusioni, richiami di personaggi di un favoloso passato, dagli scopritori ai conquistatori del vasto impero portoghese, da re e regine, da predicatori a poeti, in un gioco vertiginoso che trascina il lettore, certamente un lettore non digiuno di storia portoghese. Un lungo periodo divenuto nei secoli favoloso, che va da Enrico il Navigatore, a Cabral, ad Albuquerque, dal re poeta Don Dinis a Camões, ma che mescola anche personaggi dell'attualità, anzi li intreccia con i forgiatori del passato. Un tempo che è considerato negativo, rifiutato come fonte di retorica insana, che ha condotto alle nuove aberrazioni della guerra d'Africa.

Si ha l'impressione di venire immersi in un clima sí di grande attualità, ma di intensa nota picaresca, disperato e disperante, non di rado perduto in una carnalità disfatta. Non esiste una trama definibile con chiarezza; gli avvenimenti si intersecano, varcano e mescolano i periodi temporali e tutto confluisce nella condanna. Le navi che riportano i coloni o i soldati, dopo la perdita definitiva della colonia, sono imbarcazioni di sconfitti e di disperati, ai quali la metropoli non riserva posizioni di privilegio, anzi li osteggia duramente fino a distrurli. Le caravelle delle mirabolanti conquiste sono un pallido ricordo: le navi dell'inglorioso ritorno non rappresentano un apporto di cultura, né di umanità, ma significano solo, a distanza di secoli, un lungo fallimento, esprimono un'umanità considerata in modo ostile e destinata a perdersi tra l'indifferenza generale, ora che più non serve, in un paese che per lo scrittore è colpevole di aver contribuito grandemente ai crimini della storia.

Neppure il mitico re Don Sebastiano, il suo significato di sperato riscatto, vale ormai a fugare il senso della solitudine e della sconfitta, che conduce all'alienazione. Il Mare

Tenebroso che fu sprone all'avventura portoghese nei secoli remoti, è ora solo "un oceano vuoto fino alla linea dell'orizzonte coperta a tratti da una crosta d'alghè", cui guardano pochi superstiti malati, destinati alla morte.

Non vi è dubbio, António Lobo Antunes è un grande e originale scrittore. La sua narrativa demitizza la storia, abbatte gli eroi, li mette crudamente in pantofole, ma così facendo costruisce una nuova dimensione dell'uomo lusitano, brancolante drammaticamente in un presente incomprensibile, dal quale tuttavia inizia il futuro.

Giuseppe Bellini

Poeti brasiliani contemporanei, a cura di SILVIO CASTRO, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1997, pp. 207.

Anzitutto è da ammirare in questa scelta di poeti brasiliani contemporanei la bellezza della grafica, che fa del libro un oggetto prezioso. Ricorderò sempre l'entusiasmo di Neruda per le belle edizioni, tanto che definì Alberto Tallone, lo "stampatore" di Alpiniano, per i suoi libri, "rettore della suprema chiarezza, quella dell'intelletto". Ma il volume di cui mi occupo non è solo un bell'oggetto; esso presenta una valida sostanza, peraltro impalpabile, la poesia.

Precede la scelta una breve, efficace presentazione di Silvio Castro, che chiarisce la storia della poesia brasiliana: egli tratta, infatti, della Generazione poetica del 1922-30, di quella del 1945 e della successiva, del 1956, che riprende il concetto della libertà assoluta nella creazione poetica, ricorre allo sperimentalismo, effettua una rivoluzione semantica della prosa, si interessa al quotidiano, adotta un linguaggio colloquiale diretto.

Ai poeti di quest'ultima generazione è dedicata la scelta del curatore, il quale si rifiuta di definire la sua un'"antologia", in quanto, spiega, non ha selezionato nomi partendo da determinate regole di esaltazione dei singoli poeti, bensì ha seguito criteri del tutto personali: la scelta di un determinato gruppo, la Generazione, appunto, del 1956, poeti ancora in vita e con un'opera *in progress*. E lo ha fatto con il preciso proposito di proporre al lettore italiano poeti vivi, che qui sono resi in perfetta traduzione da Giampaolo Tonini.

Il libro non illustra solo un momento rilevante della poesia brasiliana d'oggi, ma procura realmente al lettore il piacere della lettura. Nell'abbondante materia ognuno realizza le proprie scelte; un'antologia poetica risponde certamente a una finalità anzitutto informativa, fortemente influenzata, certo, nella scelta di autori e di testi, dal gusto del curatore, ma chi legge effettua sempre una selezione personale. In questo senso, secondo i miei gusti, apprezzo particolarmente gli intensi cromatismi di Castro, la sua problematica di fronte al mondo; di altri poeti mi colpiscono le allusioni a mondi che conservano il fascino del meraviglioso; di altri ancora la partecipazione alla vicenda umana, o il respiro che in taluni si coglie degli ampi orizzonti e del mare.

Vi sono nel libro liriche di assoluta novità e affermazioni che confermano, come in «Soversiva» di Federica Gullar, la natura rivoluzionaria della poesia, che "non rispetta nulla", "bacia sugli occhi chi guadagna poco, / culla tra le braccia / chi ha sete di felicità e di giustizia". Ma la lirica brasiliana sottolinea anche altri problemi, il limite dell'uomo, ad esempio. La stessa Gullar, in «Il tuo corpo», richiama l'attenzione su come esso risponda sempre al comando dell'uomo, fuorché quando invecchia o muore: "Ma chi

muore? / Chi dice al tuo corpo – muori – / chi dice a lui – invecchia – / se non lo desideri, / se vuoi continuare vivo e giovane / per infiniti mattini?”.

Non di rado, come sempre, è l'amore il problema, l'abbandono, in cui rimane solo il ricordo di un tempo che fu, mentre “Nel petto il cuore pesa / più di una valigia di piombo”. Così Alfonso Romano de Sant'Anna, il quale in «Epitaffio per il s. XX», seguendo considerazioni che potremmo ricondurre al Neruda di *Fin de mundo*, chiede pietà per questo secolo negativo giunto alla sua fine: “Qui giace un secolo / che quasi svanì / nel fungo atomico. / (...) / Abbiate pietà di noi, o voi / che in altri tempi ci giudicate (...) / Abbiate pietà di noi / – moderni medievali – / abbiate pietà come Villon / e Brecht per voce mia / di nuovo implorano. Pietà / di chi visse in questo secolo / per *saecula saeculorum*”.

La memoria del secolo terribile, che vide la prima atomica e la crudele esperienza dei campi di concentramento, è richiamata da Cláudio Murilo in «6.8.1945»; egli denuncia l'indifferenza di fronte alla tragedia: nel momento in cui l'aereo americano sgancia la bomba sulle città di Hiroshima e di Nagasaki, “Il bimbo mangia un *hot-dog* / il padre preferisce un *ice-cream* / mentre passeggiano nel Central Park. / Mary va sui pattini.”

Accenti efficaci, poesia di grande immediatezza, carica di problematica, ma non dimentica anche di toni più lievi, che in «Modernismo», di Gilberto Mendoza, ad esempio, riconducono scherzosamente all'amore: “Guardate, e ditemi se io non sono proprio / un soggetto romantico / che ha contratto il male del secolo / e ancora muore d'amore per l'età di mezzo / delle donne”.

Altro ancora potremmo dire, citare versi e poeti, ma il lettore avrà il piacere di scoprirli da solo.

Giuseppe Bellini

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura española*, 22 (1997).
Anales de Literatura hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, 20 (1991), 25 (1996).
Il Bianco e il Nero, Università di Udine, 1 (1997).
Bollettino del C.I.R.VI., 27-28 (1993).
Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 30 (1996).
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 69 (1997).
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española, 1 (1978), 4 (1982), 5 (1983), 6 (1984), 7 (1986), 8 (1987), 9 (1988), 10 (1988), 11 (1989), 12 (1990), 13 (1990), 14 (1991), 15 (1992), 16 (1992), 17 (1993), 18 (1993), 21 (1996).
Dicenda, Universidad Complutense de Madrid, 6 (1987), 7 (1988), 14 (1996).
Disenso, Fundación Cultura et Lábor, 12 (1997), 13 (1997).
Estudios, ITAM, México D.F., 47 (1996-97).
Iberoamericana, 65 (1997).
Incipit, Universidad de Buenos Aires, 16 (1996).
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 75 (1997).
Mester, UCLA, 26 (1997).
L'Ordinaire Latinoaméricain, Université de Toulouse-Le Mirail, 168 (1997).
Palabra y Persona, 1 (1997).
Remate de Males, UNICAMP, 15 (1995); 16 (1996).
Revista Chilena de Literatura, 50 (1997).
Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares, C.S.I.C., 52^o-1^o (1997).
Revista de Estudios de Adquisición de la Lengua Española (REALE), Universidad de Alcalá de Henares, 2 (1994), 3 (1995), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1996).
Revista de Lexicografía, Universidade Da Coruña, 2 (1995-96).
Strumenti critici, 84 (1997).
Studium. Universidad de Zaragoza, 2 (1996).

Libri:

- AA.VV., *Camilo Castelo Branco. Perspectivas*. Actas de las jornadas internacionales sobre Camilo. Ed. dirigida por A.M de Dios. Salamanca, Univ. de Salamanca, 1991, pp. 208.
- AA.VV., *A História Trágico-Marítima. Análises e perspectivas*. Org. de M.A. Seixo e A. Carvalho. Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 235.
- ALMEIDA GARRETT, *Fra Luís de Sousa*, trad. de Gabriel de la S.T. Sampol, próleg de Perfecto Cuadrado. Barcelona, Institut del Teatre, 1997, pp. 109.
- M. DEL CARMEN ARTIGAS, *Los Sefaraditas: España – el Imperio Otomano – la Argentina. Tradición y Cultura*, Tucumán, ILE, 1994, pp. 162.
- L. BASALISCO, *Tra Avanguardia e Tradizione. Cinque studi sull'auto sacramental degli anni Trenta*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 162.
- O. CARDOSO, *João de Barros. Um cortesão em Terras de Litém*, Pombal, Colégio J. de Barros, 1997, pp. 72.
- M. CARRERA DÍAZ, *Grammatica Spagnola*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 647.
- K.H. GAUGGEL, *El cisne modernista: sus orígenes y supervivencia*, New York, Peter Lang Publishing, 1997, pp. 592.
- A. HATHERLY, *O Ladrão Cristalino. Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, pp. 363.
- F. LIBERATORI, *Aproximación a España*, Roma, EUROMA-La Goliardica, 1996, pp. 511.
- R. LONDERO, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997, pp. 168.
- J.F. MONTESINOS, *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro escritos inéditos*. Edición al cuidado de P. Alvarez de Miranda, Granada, Editorial Comares, 1997.
- M. DE SÁ-CARNEIRO, *Poesie. Saggio introduttivo*, trad. e note a cura di O. Abbati. Pisa, Ed. ETS, 1997, pp. 315.
- M.R. TURANO, *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da Tabanca*, Praia, Spleen Edições, 1997, pp. 153+XX.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Biblioteca della Ricerca Diretta da *Giuseppe Bellini e Silvana Serafin*

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini, D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000		

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori*

Columbi, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - Jesús Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografía italiana*.

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie. Diretta da *Giuseppe Bellini*
"Saggi e ricerche":

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in*

memoria di Alberto Boscolo , a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl* ; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle "Cartas" de la Conquista*; **7** - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le cosas della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - "Por amor de las letras". *Juana Inés de la Cruz: le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en Cesar Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de la letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996*, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, edición de J. C. González Boixo.

"Memorie Viaggi e scoperte":

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

**Publicazioni di interesse iberistico del Centro per lo Studio
delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti
del Consiglio Nazionale delle Ricerche**

2 - *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993*. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.

4 - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villarrutia*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.

5 - *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.

6 - Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los Comentarios reales. Prólogo de Giuseppe Bellini*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.

9 - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.